

186642

9 | 10

vol. 7
(letnik XIX) 1982
cena 80 din



ekran

1962~1982

INSTITUT ZA
KULTURNO
DEDIŠČINO
LJUBLJANA

revija za film in televizijo

vol. 7
številki 9 in 10/1982
(letnik XIX)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Freljih (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Sašo Schrott (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačič (RK SZDL, predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Zoja Skušek-Močnik (lektor)

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 11. do 12. ure

cena posameznega izvoda
(3 tiskane pole) 50 din
(dvojna številka) 80 din
(za tujino dvojna cena)
letna naročnina 420 din
za dijake in študente 350 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
št. 4210 - 16/82, z dne 26. 1. 1982.

2	teorija	Branje Ekрана	Zdenko Vrdlovec
17	teorija/ kritika	Nova serija Ekрана	Hrvoje Turkovič
19	kritika	O nekaterih vidikih kriškega pisanja	Silvan Furlan
21	proizvodnja/ organizacija	Ponavljjanje znanega	Sašo Schrott
23	televizija	Od filmske k elektronski sliki	Bojan Kavčič
27	filmska vzgoja	Razvijanje dovezetnosti za filmsko sporočanje	Mirjana Borčič
30	eksperiment/ alternativa/ amaterji	Lov na mamuta	Slobodan Valentincič
33	oblikovanje	Črno in belo v barvah	Majda Širca
37	pogledi	Njegov obraz	Vladimir Koch
43	odmevi	7300 Ekranovih dni	Ranko Munitič
45		Jugoslovanski film in njegova zgodovina	Dejan Kosanovič
47	spomini	Ob dvajsetletnici	Vitko Musek
48	intervju	Toni Tršar	Sašo Schrott, Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan
52	anketa	Branko Bauer, Jože Bevc, Veljko Bulajič, Krešo Golik, Rajko Grlič, Matjaž Klopčič, Milan Ljubič, Aleksandar Petrovič, Vladimir Pogačič, Jože Pogačnik, Franci Slak	
56		člani uredništva revije Ekran od št. 1, 1962 do št. 9/10, 1982	
57	bibliografija 1962-1982	priporočila za uporabo bibliografije	
58		Avtorji člankov	
85		Članki brez navedenih avtorjev ali podpisani s kraticami	
86		Režiserji, ki jih obravnavajo avtorji v svojih člankih	
89		Slovenski naslovi filmov, obravnavanih v člankih	
93		Originalni naslovi filmov, obravnavanih v člankih	

1962-1982

V nasprotju s prejšnjimi Ekranovimi jubilejnimi številkami, ki so rajši namenile svoj prostor ožji filmski problematiki, je tokratna – namenjena dvajsetletnici izhajanja revije – veliko bolj polna (morda prepolna) govora o sami sebi. Ta obilica »avtorefleksije« je razvrščena po raznih segmentih: filmska teorija in esejistika, kritika, kinematografska politika, televizija, filmska vzgoja, »drugačne« oblike filmske produkcije in oblikovanje revije. S problematiko filmske teorije in esejistike v Ekranu se ukvarja obsežen in tehten spis **Zdenka Vrdlovca** »Branje Ekрана«, ki razčlenjuje glavne opore (zlasti André Bazin) in razsežnosti domače filmske misli v šestdesetih letih in v prvi polovici sedemdesetih let, ki jo opredeljujejo vplivi ontološke estetike in kritičen odnos do dogmatičnih ideologij. Prispevek **Hrvoja Turkovića** »Nova serija Ekрана« se ukvarja z istim segmentom v zadnjih letnikih revije (po letu 1976) s poudarkom na »politiki« prevajanja filmske teorije in poskusih konstituiranja novejšje domače filmsko-teoretske misli. **Silvan Furlan** v tekstu »O nekaterih vidikih kritiškega pisanja« predvsem ugotavlja, da je kritika nezadostno ali pomanjkljivo filmsko-teoretska fundirana. S pregledom obravnavanja organizacijskih in proizvodnih vprašanj slovenske kinematografije se ukvarja prispevek **Saša Schrotta** »Ponavljanje znanega«. Tekst **Bojana Kavčiča** »Od filmske do elektronske slike« tematizira dosedanje pristope k televizijskemu mediju in ugotavlja, da je revija dovolj zgodaj zaznala naraščajočo moč televizije med množičnimi občili, da pa je v skromnem obsegu televizijskih prispevkov dajala poudarek predvsem estetskemu vidiku in zanemarjala ideološko in tehnološko problematiko televizije. Z vlogo filmske vzgoje v reviji se ukvarja prispevek **Mirjane Borčič** »Razvijanje dovzetnosti za filmsko sporočanje«, Ekranovo spremljanje »drugačnih« oblik filmske produkcije pa opisuje **Slobodan Valentinčič** v »Lovu na mamuta«. **Majda Sirca** v tekstu »Crno-belo in v barvah« obravnava ob-

likovanje (odnos besedila in fotografije) ter sploh spremembe vazualne podobe Ekрана.

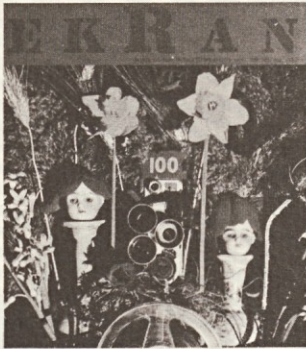
Osnovni namen vseh teh prispevkov pa je bil: izslediti problematiko, ki je zaposlovala Ekran od njegove ustanovitve pa do enoletne prekinitve (leta 1975) in deloma še dlje (ker pač o lastni »zgodovini« nismo poklicani pisati sami), nadalje orisati pristop k tej problematiki in morebiti najti še kakšne druge značilnosti, kar vse naj bi bilo »dobiček«, ki naj bi si ga delili tudi mi sami – tako rekoč »zgodovinski dobiček« za naše nadaljnje pisanje, ki bo zdaj, ko je »obremenjeno« z refleksivno zavestjo, težje spregledalo ali ponavljalo to, kar je bilo v Ekranu že odkrito in problematizirano.

Prispevkom ožjih sodelavcev sedanjega uredništva pa se pridružujejo še pogledi slovenskih in jugoslovanskih filmskih publicistov – **Vladimirja Kocha**, **Dejana Kosanovića** in **Ranka Munitiča** – ki so večinoma aktivno sodelovali pri oblikovanju vsebinske podobe Ekрана. Stevilka je obogatena s spominskim zapisom prvega glavnega urednika **Vitka Muska**, o pomenu Ekрана »nekoč« in »danes« ter še posebej o njegovem prizadevanju za afirmacijo t. i. novega jugoslovanskega filma pa smo se pogovarjali s prvim odgovornim in kasnejšim glavnim urednikom **Tonijem Tršarjem**. Očitno prevlado prispevkov filmskih publicistov in kritikov smo poskušali ublažiti z anketo med slovenskimi in jugoslovanskimi filmskimi režiserji, z željo, da bi nam posredovali svoje poglede na vlogo revije v kritiški refleksiji o domačem filmu.

Skorajda polovico jubilejne številke pa zajema bibliografija avtorjev člankov, obravnavanih režiserjev in filmov.

Menimo, da tudi ta statistični pregled po svoje ilustrira Ekranove preokupacije in usmeritve, v prvi vrsti pa je lahko koristen priročnik vsem, ki se poklicno ali ljubiteljsko ukvarjajo s filmom.

uredništvo



Uvod

Revija za film in televizijo Ekran je doslej trikrat spregovorila o sami sebi: prvič ob svoji ustanovitvi oktobra 1962, ko jo je uvodna »beseda urednikov« (takrat dveh: glavnega urednika Vitka Muska in odgovornega Tonija Tršarja) predstavila najprej kot naslednico treh dotedanjih filmskih časopisov (Filmski vestnik, Film in Filmski razgledi) ter obenem v situaciji, ki je določala njen nastanek – to je po eni strani naraščanje obiskov filmskih predstav («Devetnajst filmskih predstav na vsakega Slovenca letno», kar je že »stvarnost, ki obvezuje») in po drugi široka mreža filmskih klubov ter uvedba rednega pouka o filmu v šole. Ta »plodna tla, v katera Ekran poganja svoje korenine,« so bila torej prvi kazalci nastajanja filmske kulture, ki jo je »beseda urednikov« razumela v dvojnem pomenu: ne samo kot »razvijanje umetniške stopnje filmske ustvarjalnosti«, ampak tudi kot »razvijanje kulturnega potenciala najširšega kroga ljubiteljev filma, da bi srečanje s filmom ne bilo samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje«.

Temu razumevanju filmske kulture ne bi radi takoj pritaknili lastnosti nekakšne slovenske posebnosti, saj je bilo za filmsko kulturo v njenih mednarodnih okvirih značilno, da se je razmejevala prav od tistega »trenutka razvedrila in zabave«. Najboljši dokaz po pač ameriški primer; kot je znano, je začetek filmske umetnosti (in z njo kulture v odlikovanem pomenu) povezan z imenom Davida Warka Griffitha, vendar tudi s pogoji in zahtevami same kinematografske ekonomije, čeprav seveda to zveni kot blatenje magične kreacije napol mitičnega kulturnega junaka. Tu se opiramo na študijo Toma Gunninga »Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films«¹, ki je pokazala, da je nastop Griffitha umeščen v korenite premike v ameriški filmski industriji: leta 1908 se je ustanovila Motion Picture Patents Company (MPPC), ki je združila vse veje filmske industrije v pridobitniški sistem ter zavladala nad vso filmsko proizvodnjo in distribucijo. Tako je ta družba vpeljala v filmsko industrijo obliko organizacije, ki je v ZDA vladala vse do 50. let, in prav ta oblika oziroma konstituiranje centralizirane filmske proizvodnje je, kot ugotavlja Gunning, veliko pomembnejše od dejstva, da je MPPC kmalu propadla. Z ekonomsko stabilizacijo filmske industrije je bila namreč tudi povezana odločitev, da je za njeno trdnost treba doseči družbeno upoštevanje filma. Ta odločitev se je formulirala v retoriki, ki jo Gunning imenuje »snubljenje publike srednjega razreda«. In v prizadevanju, da bi film postal sprejemljiv tudi za srednji razred, so sodelovali tudi prvi filmski časopisi, kjer so se vztrajno ponavljali izrazi: »vzgojno«, »poučno« ali »moralna lekcija« (morda bi morali prav tu iskati zametke filmske vzgoje). V samem filmu pa je retorika snubljenja dosegla vpeljavo »narativne strukture, ki se je navezovala na tradicijo buržoazne reprezentacije«: gre za filme, posnete po znanih dramah, romanih ali pesnitvah, medtem ko so bili pred letom 1908 prvotni viri za film vaudeville, burleskni skeči ali popevke. Te oblike so poudarjale spektakelske učinke ali fizično dogajanje brez prave psihološke motivacije, nove pa so zahtevale tehniko, ki bi lahko artikulirale pripravedne elemente in zapletle občinstvo v njihovo odvijanje. Ena najpomembnejših takih tehnik je ravno Griffithov izum – vzporedna montaža, ki »lomi naravno povezanost dejanj in dogajanja ter prav s tem daje čutilni roko pripovedovalca, ki nas vodi od kraja do kraja in plete novo kontinuiteto pripovedne logike«.²

Večjo soročnost z vlogo filmske kulture, kot so jo opisali v Ekranu, pa bi lahko bržkone našli pri Bela Balazu, ki je zahteval po nujni filmski izobrazbi celo zaostрил v tezo, da je »teorija družbeno najvažnejše umetnosti« tudi najvažnejša med umetnostnimi teorijami.³

teorija

Branje Ekрана

Zdenko Vrdlovec

Ekran je že s svojimi prvimi številkami dokazal, da šteje k filmski kulturi tudi teorijo, in to celo z namenom, da bi jo (teorijo namreč) pripeljal ob bok ostalim humanističnim vedam v slovenskem kulturnem prostoru. Dovolj dokazov je, da je bil ta prostor na to uho gluha; toda, kot da bi se norčeval iz samega sebe, je dopustil objavo (tj. prevod) prav – a zato za dolgo časa edine – Balazsove *Filmske kulture*. In edino to bi bila »slovenska posebnost« v razumevanju filmske kulture.

V drugem zapisu o Ekranu – Muskovem članku v jubilejni 50. številki (1967) – zasledimo oceno, da je revija v svoji »prvi etapi na poti uveljavljanja filmske in televizijske publicistike v našem kulturnem prostoru dosegla izreden uspeh«, ki ga potrjuje naklada 3000 izvodov vsake številke. Ocena tudi ohranja razumevanje filmske kulture v dvojnem pomenu ter tako ugotavlja, da je filmska publicistika v Ekranu ustvarila »konkretne dosežke, ki se brez sramu lahko merijo z ostalimi rezultati celokupne slovenske filmske ustvarjalnosti v tem obdobju«. Tej izjavi ne bi želeli odreči strateškega pomena, toda v kontekstu z neko drugo, skoraj analogno oziroma skovano po hegeljanskem vzorcu in kasneje v Ekranu večkrat ponovljeno – namreč to, da imamo takšno filmsko kritiko, kakršno si zasluži filmska produkcija – pa obenem kaže na določeno samorazumevanje filmske publicistike in še zlasti kritike. Kritika, ki »se meri« ob svojem predmetu, dokazuje pač samo to, da je od svojega predmeta tudi odvisna. Odvisna v tem pomenu, da bi bila rada – kot ugotavlja Pierre Macherey za literarno kritiko – avtorjev soudeleženelec. Kot sodnik umetnine pa bi bil kritik rad tudi njen gospodar, »ki bolje vidi isto reč, ki je avtor ne zna videti, in jo tudi pove, če je že ne napiše, to se pravi, če že iz nje ne naredi umetnine, ker se mu pač mudi, da bi šel naravnost, to je, ne da bi se mudil z realno produkcijo, k bistvenemu.«⁴ Ta oblika kritike poganja iz empirične iluzije, ki obravnava umetnino kot empirično danost oziroma kot področje, »ki bi se mu rada pridružila, da bi našla njegovo resnico ter se nazadnje z njim zlila, ker sama ne bi več imela nobenega razloga za obstoj«. Natanko isto velja tudi za filmsko kritiko, ki o sebi zatrjuje, da sama ni nič boljša ali slabša od svojega predmeta oziroma da mu želi biti enaka. To pa seveda pomeni, da problem kritike ni v iskanju nekega »recepta« ali »magičnega ključa«, ki bi ji odprl vrata v umetnino, marveč v iskanju samega razloga za obstoj. Našla bi ga lahko le na nasprotnem bregu od tistega, kjer ga je zgubila: to se pravi, ne v poskusu redukcioniističnega izrekanja istega, kar umetnina (ali filmsko delo) domnevno pove, marveč v konstituiranju drugačnega, različnega diskurza – diskurza vednosti, kot ga imenuje Macherey. Vednost vzpostavlja do predmeta neko razdaljo, ločitev, ki je ireduktibilna razlika med dvema diskurzoma, umetniškim in kritičnim. In šele z drugačno govorico bi lahko kritika pokazal na razliko v samem predmetu, na to, »kako je umetnina nekaj drugega, kar je«.⁵

Tretji govor o Ekranu ima že izrazito refleksivne poteze – gre za v stoti (letnik 1971), torej drugi jubilejni številki ponatisnjeno poročilo, ki ga je nekdanji glavni urednik Toni Tršar prebral na zboru sodelavcev konec leta 1969. V tem poročilu se že govori o Ekranu v luči zgodovinskih faz oziroma treh obdobji: prvo je pač obdobje konstituiranja revije, pa tudi profiliranja uredniške politike, ki je temeljila na »odprtosti«, tj., v pritegovanju »heterogenega skupa ljudi«, ker se je pokazalo, da »film v Sloveniji nima toliko privržencev, s katerimi bi lahko povsem fizično računali«.

Nekaj več pove o tem prvem obdobju opredelitev drugega, kjer je orisano, kaj je to preseglo oziroma kako se je preusmerilo »od namenskosti, utilitarnosti k večji polemičnosti«. Na to preusmeritev je vplivalo po eni strani stanje v domači filmski proizvodnji, po drugi pa »konstantno nerazumevanje in konservativnost pri ocenjevanju

filmskega dogajanja s strani dobršnega dela slovenske kulturne javnosti«. Revija se je tedaj odrekla »enciklopedičnosti«, tj. »ponatiskanju tujega materiala«, ki ga je namenjala filmskim klubom in vsem, ki jim je filmska kultura delovno področje, ter pričela objavljati domače sestavke, ki so odsevali »resnično stanje filmske misli in filmske kulture nasploš v našem prostoru«.

V tem drugem obdobju bi torej revija dosegla »pravo stanje stvari«, zato bi ga tukaj kazalo »uganiti«, tj. datirati: glede na to, da se prične tretje obdobje z nastopom t. i. »novega jugoslovanskega filma« (na puljskem festivalu leta 1967), se zdi, da obsega to drugo obdobje približno dve leti (1965–66), ko sta Dušan Stojanović in Vlada Petrić poskušala kritično in teoretsko opredeliti pojav filma-resnice (s poudarkom na njegovi jugoslovanski varianti), ko je izšla tematska številka (37–38, 1966) o slovenskem povojnem filmu, ko je ob koncu letnika 1964 uredništvo organiziralo okroglo mizo o Križajem filmu *Zarota*, ko je Janko Kos pisal o erotiki v slovenskem filmu (ob primeru Kosmačeve *Lucije*) in Vitomil Zupan o problemih scenaristike.

Tretje obdobje (1967–69) je torej povezano z afirmacijo »novega jugoslovanskega filma« in prav prek tega fenomena tudi zaznamovano s prispevki sodelavcev »zunaj filmskega, se pravi, dovolj strokovno orientiranega kroga«, zato pa znotraj »idejnega pluralizma«, ki so ga uveljavljali tudi v Ekranu. Ti sodelavci so bili: Andrej Inkret, Taras Kermauner, Janko Kos, Lado Kralj, Marjan Rožanc in Slavoj Žižek. V tem obdobju je bil Ekran poln spisov o vodilnih režiserjih 'novega jugoslovanskega filma' (Makavejevu, Mimici, Pavloviču, Petričniku in Djordjeviču), o slovenskem filmu (s poudarkom na Hladniku in Klopčiču), o Zilnikovih *Zgodnjih delih* (gotovo najbolj obravnavanem filmu, o katerem so pisali Marjan Rožanc, Rudi Seligo, Rastko Močnik, Bogdan Tirnanik in kasneje še Taras Kermauner); nadalje je zaznamovano s tematskimi številkami o Godardu, češkem filmu, jugoslovanskem dokumentarnem filmu, o televiziji in erotiki, pa tudi z nekaj filmske teorije (Pasolini, Umberto Eco, Christian Metz, Dušan Stojanović). Kot je videti iz Tršarjevega poročila, pa se je »idejni pluralizem« v Ekranu nekako ujema z zlomom vseh dotedaj veljavnih estetskih norm v sodobnem filmu, toda ujema tako, da so se »kriteriji pri vrednotenju začeli spreminjati šele v trenutku, ko je estetski in idejni val zajel tudi jugoslovanski film« (in takrat, v letniku 1968, skoraj ni bilo zapisa o kakšnem tujem filmu).

Ponatisu Tršarjevega poročila je v stoti številki dodan še pripis taktnega odgovornega urednika Denisa Poniža v četrtem obdobju Ekрана (1971–73), za katerega so razen naznanila o nekaterih novih rubrikah značilne zlasti besede o finančnih težavah. Te težave pa so se očitno vlekli še celo dve leti, dokler jih Vasko Pregelj v uvodniku »Nočne misli« (št. 120, 1974) ne označi kot »rabelj Ekрана«. Potem je revija za eno leto prenehala izhajati.

Vsi zapisi o Ekranu so torej bolj ali manj priložnostni, in priložnosti, ob katerih so nastali, so bile prej povod za govor o domačem filmu, kot pa za metagovorico o reviji sami. Nikoli ni bila nobena številka tako polna govora o sami sebi, kot je ta, ki je izkoristila novo jubilejno priložnost in si privoščila narcistični trenutke. Toda ta trenutki ugodja lahko hitro skalijo težave metagovorice (govora o Ekranu kot govorici objektu), kolikor ta prepozna svojo nemožnost: nemožnost, da bi zasedla samemu predmetu zunanjo pozicijo, zunanje stališče 'univerzalne' vrednosti, ki bi odmerjala in primerjala pomene posameznih tekstov, ker je v vsako 'objektno' govorico že vpisana subjektivna pozicija izjavljanja. Ali drugače: ali lahko sploh kaj rečemo o 'zgodovini' Ekрана, ne da bi v ta govor vsteli samega sebe, se pravi, ne da bi iskali v predmetu prav to, kar smo že našli. S tem seveda zgrešimo sam predmet, toda pokažemo vsaj to, kar smo videli na ozadiju nevidnega. Iz tega izhaja, da temu spisu ne preostane kaj več kot nekaj parcialnih posegov, ki se bodo poskušali pod videzom 'sistematsizacije' ali, danimo rajši, 'problemiskih sklopov'; prebiti skoz tekste v Ekranu (vsaj tiste, ki predstavljajo teoretske in esejistične prispevke) ter se z njimi zaplesti v igro povezav, razlik in odmikov.

André Bazin in moderni film

Prvi letnik Ekрана se prične s portretnimi skicami treh režiserjev – Banuela, Antonionija in Stiglica, med katerimi pa dobi Antonioni skoraj izjemno vlogo, ker je z njegovim imenom v veliki meri povezana anketa »Nova pota filma« (št. 1), prevedena iz francoske revije *Cinéma 62* (čeprav to ni navedeno) in dopolnjena z domačimi prispevki. V tej anketi je namreč Antonioni omenjen kot »prvi pol« ali vodilni predstavnik »ene izmed smeri« t. i. sodobnega ali modernega filma, ki je – če navedemo opredelitev Marcela Martina – »skoraj povsem ovrgel predstavo, spektakel, torej tisto, kar si je tradicionalni film sposobil pri gledalščini, ovrgel je gledalške zakonitosti, torej trdno grajeno zgodbo, zavozlano in zaprto, s premnogimi dialogi, ki vodijo k nazornemu koncu«. Antonionijeva smer je – po Renéu Gilsonu – »film dedramatizacije, fenomenološkega realizma, opazovanja«, ali – po Marcelu Martinu – »film, ki ne teži toliko k temu, da bi nam povedal zgodbo, kot k temu, da bi nam prikazal razvoj nekega števila oseb«. Predstavnika druge smeri bi bila film-resnica (cinéma-vérité) in francoski novi val, ki mu je npr. Boštjan Hladnik

veliko bolj naklonjen kot Antonioniju: »Antonioni prestavlja svoje junake kot šahovske figure,« medtem ko je »glavna težnja novega, vala želja po maksimalni iskrenosti njihovih oseb.«

Vprašanje modernega filma se je torej s posebnim poudarkom zastavilo v antonionijevski smeri filma, ki ne pripoveduje več zgodbe; treba pa je dodati, da se je zastavilo tako, da vsaj v tem prvem letniku revije ni pozabilo na šarm paradoksa. Kot primer bi lahko rabila paralela dveh izjav: Antonionijeve, ki pravi »važno je, da pove-mo zgodbo s trdnim in jasno zavestjo« (št. 2), in Stigličeve: »Film ne prenese narativnosti. To je zanj smrt. Izogibam se narativnosti. Rad imam liriko« (št. 3). Paradoks morda niti ni toliko v tem, da avtor, ki se je držal tradicije slovenske literature, govori besede »modernista« (sicer dovolj vprašljive, saj jih niti sam ni mislil v »modernističnem« pomenu), kot v tem, da sam »modernist« spodbija »načelo« sodobnega filma in vrača odmev ugotovitvi, ki je že leta 1939 zapisal André Malraux v vplivnem spisu »O psihologiji filma« (prevedenem v 2. številki): »Film je postal pripoved in njegov pravi tekmeč ni več gledalščine, ampak roman. Film lahko pripoveduje zgodbo in v tem je njegova moč.«

Ta odnos filma in pripovedi se nam pokaže v polni luči šele s preskokom iz prvega v peti letnik (1967), ko v številki 43–44 naletimo na razprave o modernem filmu in moderni literaturi, prevedene (spet brez navedbe vira) iz *Cahiers du cinéma* (št. 185, 1966), kjer so tomo naslovili: »Film in roman – problemi pripovedi« (Film et roman: problèmes du récit). Da je ta preskok celo nujen, se pokaže iz razprave Christiana Metzja »Moderni film in narativnost«, ki se navezuje prav na tisto anketo o modernem filmu, ki so jo v Ekranu prevedli iz *Cinéma 62*. Metz dosledno spodbija vse njene točke, začeniš s tisto, da je moderni film presegel stadij pripovedi. Njegova teza je, da je moderni film celo bolj narativen, kot je film kdajkoli bil, in da je njegov glavni prispevek prav v tem, da je »obogatil filmsko pripoved«. V tem tekstu Metz sicer ne tematizira koncepta filmske pripovedi (to je dovolj obširno in pogosto storil v drugih razpravah, kasneje zbranih v knjigi *Eseji o pomenjenju v filmu*), pač pa pokaže na tisto, kar je bilo predpostavljeno ali implicirano v tej ideji o domnevem preseganju narativnega v filmu: to je povezovanje, ali bolje, mešanje pripovednega s famozno sintakso in gramatiko filma, mešanje, ki je bilo popularno v obdobju nemega filma, pa tudi še v kasnejših teoretskih poskusih, ki so primerjali filmski kader z besedo in skušali utemeljiti »filmski jezik«. K temu vprašanju se bomo lahko vrnil ob nekem drugem tekstu v Ekranu, zato naj tu zadržimo omembo, da je Metz analiziral narativnost v okviru sintagmatike, ki proučuje načine razporejanja slik v berljivo zaporedje (njegova »Velika Sintagmatika« pozna osem tipov sintagmatskih figur), vendar določenih sintagmatskih nizov (ali tipov povezav) le ne obravnava kot klišeje. Prav narobe, ti nizi so bili nekoč invencije, ki so nato (s ponavljanjem) postale elementi koda razumevanja filma in zelo slab ekvivalent za »pravo sintakso«, nikakor pa ne spisek oblik ali celo vsebin (tako ima pri Metzju filmska stigmatika status konotacije, ki je postala denotacija). Z raziskovanjem tipov »sintagmatskih konfiguracij«, ki predpostavljajo njihove »odprte možnosti«, si Metzova sintagmatika ni zaprla poti do modernega filma. Njegov nastop je videla v obnovitvi oziroma preobrazbi pripovednih načinov, ki bi potekala v treh smereh: v opuščanju določenih sintagmatskih figur; v njihovem prevzemanju na način predelave; ter v vpeljevanju novih, ki »razširjajo možnosti filma«.

Ob Metzovem tekstu so še prevedeni eseji J. P. Fieschija in Claudia Olliera, Bernarda Pingauda ter Georgesa Sadoula; slednji je glede pripovedi spremenil mnenje: kot pravi, je leta 1950 v pogovoru z Metzom še vztrajal pri trditvi, da je film postal umetnost, ko je – zlasti po Méliésovi zaslugi – pričel pripovedovati zgodbe, zdaj pa o tem ni več tako prepričan; treba bi bilo namreč iz filmske zgodovine izključiti Lumièrovo šolo in zlasti ves t. i. likovni film. Podobnega mnenja je tudi Dušan Stojanović, ki je »Film-resnica«, št. 23–24, 1965) postavil Lumièra kot začetnika modernega filma. Vendar räs ta trenutek bolj zanima spis Bernarda Pingauda »Novi roman in novi film«, ker lahko v njem že najdemo izjave, ki bi jih sicer nekoliko kasneje prebrali v Pirjevčevem spisu »Križa« (št. 106/107, 1973). Tam bodo dobile bolj filozofsko izpeljavo, toda izhodišče je tole: pripovedovalec v novem romanu želi biti neprizadet, hladen in brezimen kot objektivna kamera; in prav tako kot kamera ničesar ne pojasnjuje, ampak samo odkriva – kot kak geometer – bitja in stvari, ki se kažejo pogledu brezimneža. (To drži za roman, toda pri filmu prav zaradi pogleda vse skupaj »zaškriplje«.)

Ta namig na daljno zvezo med Pingaudovim in Pirjevčevim tekstom pa bi radi obrnili še v drugo smer – v to, ki kaže, da med prevodi teoretskih tekstov in domačimi prispevki v Ekranu ni bilo pravega stika: vprašanje narativnosti v modernem filmu npr. ni zapustilo nobenih pravih sledi v Ekranovih tekstih, ki so na teoretski ravni obravnavali moderni film v okviru bazinovskih postavk ali kot kritični zapisi o posameznih filmih razkrivali njihove »idejne razsežnosti« ter avtorske »izpovedi«. Tako bi se dalo reči vsaj to, da je prevodna filmska teorija prehitevala ekranovsko prakso, ali drugače, da jo je ta praksa zaobšla: toda zaobšla tako, da si je v svojih najboljših primerih našla teoretsko podlago drugje – v tedaj aktualnih filozofskih smereh (eksistencializem, fenomenologija, Heidegger). In prav od tam je

prišla edina neposredna navezava (celo v naslednji številki) na vprašanje pripovedi oziroma »Zgodbe«: gre za kritički zapis Slavoja Žižka o Bergmanovem filmu *Sedmi pečat* (št. 45–46, 1967), ki izpelje nujnost »Zgodbe« iz ontologije same slike: »Slika-posebi je brez smisla, zadobi ga kot konkretna čutna prisotnost, ki kaže ven iz sebe... Njen smisel je zapaden šele v sintezi posameznih slik, v Zgodbi, na katero prek sebe kažejo slike.« Tako prav zgodba, ki je sicer še zasnovana na nekem »Temeljnem Smislu«, opravičuje obstoj in mesto posamezne slike (danes bi bil Žižek seveda veliko bolj pozoren na pomen slike, ki nič ne pomeni).

V istem letniku (in kar v tretji zaporedni številki) naletimo na vprašanje pripovedi v sijajnem Pasolinijevem spisu »Sekvenčni posnetek – film kot semiologija stvarnosti« (št. 47, 1967), ki nam bo služil tudi za vrnitev nazaj k prvim številkam Ekрана.

Pasolinijeva semiologija filma in stvarnosti temelji na smrti kot pogoj izrekličnosti in samega smisla (»Človek se ne more izraziti do konca, vse dokler ima pred seboj prihodnost... Dokler smo živi, naše življenje nima pravega smisla.«) ter ob enem principu organizacije časa (»Smrt opravi bliskovito montažo našega življenja: iz njega razbere vse najznačilnejše trenutke in jih spravi v pravo zaporedje.«). V filmu ima vlogo smrti montaža, ki različne dolžine sekvenčnih posnetkov kot reprodukcij sedanosti (film je za Pasolinija »neskončni sekvenčni posnetek, torej natančno to, kar je za naše oči in ušesa sama stvarnost«) razporedi v preteklo dogajanje, ki se daje v sedanosti. Edino v tem vidi Pasolini »neznatno razliko« med filmom in življenjem ter ob enem možnost, da bi »ena in ista splošna semiologija opisala tako film kot življenje«. Če ima namreč lahko neko dejanje v življenju in filmu pomen analognega realnega dejanja, pa je smisel tega dejanja v filmu (v nasprotju z življenjem) že izpolnjen, ker ga je določila montaža oziroma – »kakor da bi ga že zaznamovala smrt«. Od tod nujnost pripovedi v filmu: »Ker je v filmu čas dokončen, je treba sprejeti pripoved.«

Opredelitev pripovedi kot časovne sekvence je bila tedaj v semioloških krogih splošno sprejemljiva – to je navezadnje Metzov sintagmatski niz ali Barthesova metonimična razsežnost (Barthes je prebral svojo »Strukturalno analizo pripovedi« na istem kolokvijevu v Pesaru kot Pasolini) – zato bi se tu navezali le na vlogo smrti oziroma na tisti tip pripovedi, ki se dobesedno vrta okoli smrti, ali bolje, zločina: torej kriminalke. V kriminalki je lepo vidno, kako se naravnih red stvari (pasolinijevski sekvenčni posnetek kot reprodukcija stvarnosti) v hipu sprevrže, dobi drug pomen, brž ko se vanj vpiše zločinska grožnja. Vtis realnosti je ohranjen, osebe, gibi in stvari so še zmeraj to, kar so, toda ob enem je njihov pomen izvotlen in pervertiran z drugim, ki razkrije skrito stran dejanj in meče grozljivo luč na stvari. Za to sprejmitev pa lahko zadostuje – kot kažejo Hitchcockovi filmi – že neka moteča točka, nesmisel, ali »protinaravnica« element, madež, ki na sliki skriva mrtvaško lobanjo. Ob enem nam hitchcockovska fikcija dokazuje, da bolj kot je situacija vsakdanja in domača, prej lahko postane »unheimlich«. In za pripoved, ki je uspeva v postopnem sprevrčanju »naravnega reda stvari«, bi lahko rekli, da je dosegla suspens.

Pasolinijeva »formula« montaža-smrt-pripoved pa nas lahko, kot smo že omenili, vrne k »izhodišču«, točneje k četrta številki Ekрана (letnik 1963), ki ima nosilno temo »Vprašanje montaže«. Tu je natisnjen prevod Bazinovega teksta »Prepovedana montaža« oziroma tisti odlomek, kjer je zapisano znamenito pravilo: »Kadar je bistveni element dogodka odvisen od istocasne prisotnosti dveh ali več faktorjev v dejanju, je montaža prepovedana: svoje pravice si montaža pridobi vsakokrat, ko smisel dejanja ni več odvisen od fizične sosesčine.« Bazinovo tekst spremljajo še Godardovi in Astrucovi zapisi o montaži ter »Štiri misli o montaži« Franceta Kosmača, ki pa jih je morda malo bolje razvil v nekoliko kasnejšem tekstu »Nekaj značilnosti montaže v sodobnem filmu« (št. 13–14, 1963). V obeh tekstih gre za Bazinovo distinkcijo klasičnega »montažnega« in sodobnega »nemontažnega« filma, kakor jo je razvil zlasti v »Evoluciji filmske govorice«. Za Bazina so nove metode snemanja (zlasti globina polja in t. i. dolgi kadar ali kader-sekvenca) omogočile vključevanje motivov brez »režanja« ter tako nasproti montažnemu učinku diskontinuiranosti, fragmentarnosti, razcepjenosti, utemeljile estetično časovno-prostorske kontinuiranosti. »Nikakor ni vseeno,« piše Bazin v »Evoluciji filmske govorice«, »če je neki dogodek analiziran v fragmentih, ali pa je predstavljen v svoji fizični enotnosti.« Analitični pristop namreč pomeni, da montaža ne verjame v pomen, ki ga imajo slike »objektivno«, ampak ga šele proizvajajo iz njihovega medsebojnega odnosa, medtem ko so v globini polja in dolgem kadru celotni prizori prikazani v enem samem posnetku, s čimer postane »struktura slike, neodvisno od njene vsebine, bolj realistična«. Čeprav je že Bazin omenil, da se sodobni režiser zato še ne odreka montaže, ampak jo integrira v »plastiko globine polja«, pa je to kasneje razvil in utemeljil šele Jean Mitry⁷, pri katerem so tehnike, ki jih je Bazinova šola (v Cahiers du cinéma) tako neizprosno postavljala drugo proti drugi, postale le različni načini učinka montaže: v »montažnem« filmu sta dva motiva povezana z dvema kadroma, v »nemontažnem« pa bodisi z gibanjem kamere, bodisi s hkratno prisotnostjo obeh motivov v isti sliki (globina polja). Toda različne tehnike vendarle ne morejo prikriti neke druge

razlike, ki so jo bazinovske analize dobro ugotovile: če je povezanost motivov montažna, je tem bolj opazna prisotnost filmskega postopka, če pa pomenskih elementov ne veže rez, dobi gledalec vtis, da »govori« stvarnost sama.

Podoben vtis je opazen tudi v Kosmačevi opredelitvi glavne značilnosti montaže v modernem filmu, kjer se kamera »poistoveti z junakovim občutjem, vendar ne zgolj z njegovim pogledom, ampak tudi z zunanjim gibanjem«. Iluzija je torej popolna – med gledalcem in svetom v filmu vlada čista presojsnost, ker pač ni videti nič takega, kar bi kazalo na to, da je ta svet v filmu sfabriciran. To bi bil film kot »čista« objektna govorica, ki ji je uspelo zatajiti instanco izjavljanja, ali film kot govorica, ki ji je uspelo »nemogoče« – doseči »stvar samo«. S tem smo že blizu magije, ki navezadnje ni tako redek izraz v filmski teoriji petdesetih let.

V zvezi z modernim filmom govori Kosmač tudi o napredku filmske govorice, ki ne potrebuje več ločil oziroma interpunkcij (npr. zatemiitev ali odtemnitev, ki ločujejo in povezujejo sekvence). Namesto ločil imamo v modernem filmu »ostri rez, ki omogoča naglo menjavanje prizorišča, brez zatemiitve ali preliva«. To bi bil tudi »izraz nove estetske vrednosti, ki pa predpostavlja že določeno razsvetljenost oziroma filmsko razgledanost publike«. Tako se film z ločili v tej luči pokaže kot »bergle, s pomočjo katerih se je publika izobrazila, da bi kasneje – ob naglem rezu – shodila«. To Kosmačevo metaforo bi lahko sprejeli tudi kot slikovito potrditve tiste Metzove domneve, da se je t. i. klasični »film z zgodbo« v teoriji mešal s pojmom gramatike, veljavne za verbalni jezik, in da so potemtakem trditve, kako moderni film ni več pripoveden, implicirale sklep, da zato tudi ni več »jezik«, če pa vendarle je, potem je pesniški, saj prav tako samovoljno ravna z ločili.

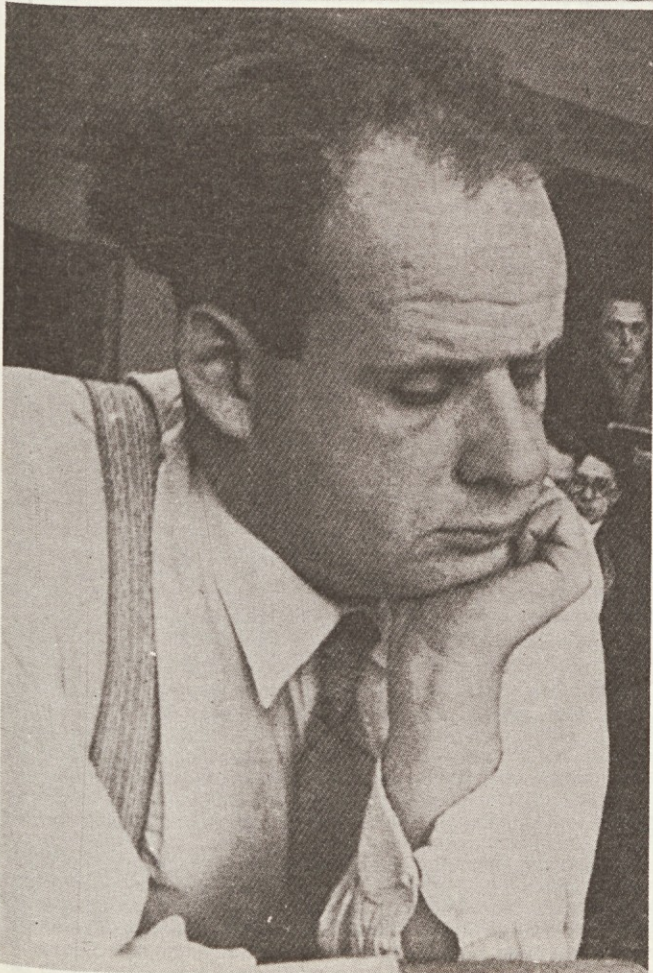
S prevodom Bazinove »Prepovedane montaže« se pričanja v Ekranu še najbolj obširna predstavitve kakšnega filmskega teoretika, ki je bil hkrati dolgo časa edini, ki je vplival na teoretsko pisanje v sami reviji. Kmalu za tem prevodom sta objavljena še dva – »Ontologija fotografske slike« in »Avtorska politika« (št. 12, 1963), ki ju spremlja Bogdanovičev zapis o Andreju Bazinu. Z »Avtorsko politiko« se bomo še srečali ob njenem kasnejšem »praktičnem« poskusu v Ekranu, tukaj pa bi se radi zaustavili ob Bazinovem »Razmišljanju o filmski kritiki« (št. 19–20, 1964), ki ponuja izvrsten opis sifizovskega početja z ugotovitvijo, da mu prav ta atribut daje pogonsko moč: »Glavno zadoščjenje, ki mu ga daje kritički poklic, je njegova nekoristnost.« Nekoristnost pomeni predvsem neučinkovitost, ki postavlja kritika v položaj nekoga, ki z visokega mosta pljuva v reko. Ali v najboljšem primeru v funkcijo – reklame: »Če se je kritiki kdaj posrečilo utreti pot kakšnemu filmu, je v takem primeru le pomagala reklami, ki je omagala.« Največkrat pa sama reklama da kritiki neko vrednost, ko jo po svoje razbomba s prikrojevanjem izveločkov, ki so vselej v prid filmu, čeprav so vzeti iz kritike, ki ga je raztrgala. Slovenski kritik je morda v malo bolj ugodnem položaju, ker socialistična distribucija ne pozna prave reklame, zato pa mora ravno tako (kot zahodna) kloniti pred statistiko, ki dokazuje, da »o usodi filmov odločajo milijoni gledalcev, medtem ko lahko najpopularnejši kritik vpliva le na nekaj tisočev«.

Potem se Bazin vpraša, ali lahko kritika – če že ne more spremeniti toka v eksploataciji filma – vpliva na njegov »izvor, ustvarjalni proces«. Čeprav meni, da film dolgoje kritiki vsaj to, da se je ob njej zavedel samega sebe (toda v obdobju, ko so bili ustvarjalci sami ob enem kritiki in teoretiki: Delluc, Epstein ali Eisenstein), pa vendar ustvarjalec od kritike ne more kaj prida pričakovati, ker »njena glavna vloga ni v tem, da delo »razloži«, temveč da zavesti gledalca posreduje njegov smisel ali razne smisle«. Iz česar izhaja, da je lahko edini smisel kritičkega početja pač v tem, da odkriva smisel (smisle), oziroma da obnavlja in podaljšuje imaginarno v filmu, ki ga je fasciniralo. Kritički govor se od filmskega ne le noče odtrgati, ampak bi celo raje zlezal vanj ter se zamenjal za njegov smisel, ki se je skrival v 'nejasnostih' (metaforičnosti, aluzivnosti itn.) umetniške govorice. Tu gre v bistvu za načelo t. i. imanentne kritike, ki – po Machereyu – »postavlja umetnino v prostor, ki mu daje perspektivo svoje globine«.⁸

Bazinovo tekst spremljajo še drugi francoski prispevki, med katerimi zasledimo tudi osnutek »psihoanalitične« filmske kritike: gre za krajši tekst Fereydouna Hoveyda, ki vidi kritički posel v odkrivanju avtorjevega nezavednega. Presenečenje pa nastopi v definiciji nezavednega (pri čemer moramo upoštevati zgodnjo letnico – 1964): »Nezavedno se – kot je povedal Lacan – izraža v vrzelih, sestavljajo ga cenzurirane sekvence.« Hoveyda nato poskuša opisati pot »odkrivanja resnice« in pri tem zagreši plodno protislovje: po eni strani zatrdi, da »resnica seveda ni zapisana v vidnem zaporedju slik«, v čemer se pač oglašča prav nič lacanovsko pojmovanje nezavednega kot »skrivne globine«, po drugi pa predlaga, da bi jo veljalo iskati »v tem, kar imenujemo avtorjeva tehnika – v izbiri igralcev, dekorja, v gibih, dialogih«. Torej na sami površini, ki bi ga lahko utemeljeno spominjala na rebus, če ne bi bila redukcionistična in privilegirala samo nekatere elemente: v rebusu, ki si ga je Hoveyda gotovo sposodil pri Freudu, je treba enako upoštevati prav vse detajle, če ga že hočemo rešiti.



André Bazin



Sergej M. Eisenstein

Lahko bi omenili še nekaj domačih posegov (v glavnem negodujočih nad stanjem kritike, ki se – recimo po Francetu Kosmaču – »vse prehitro zadovoljuje z idejno analizo filma, namesto da bi razvila čut za posebnost filma«), vendar bi raje opozorili, da se potem v Ekranu še lep čas ni pojavila kakšna refleksija o filmski kritiki. Vse do številke 110 (1973), kjer Tone Frelih v članku »Interesna področja in pomeni filmske kritike« predloži približno takole tabelo: ideološka kritika je tista, ki se obrača k scenariju; formalistična tista, ki ugotavlja napake na »filmsko-obrtnem področju«; »prava« pa tista, ki se ukvarja s »filmskim strukturalizmom«, ki zmore »integrativno« upoštevati vse elemente filma, tj. besedo, barvo, zvok in gib.

Temu članku sledi tehten »Poskus opredelitve filmske kritike kot umetniške kritike« Aleša Erjavca (št. 120, 1974), ki se v neki točki prav dobro ujema z estetskimi problemi, ki jih je v 60 letih v Ekranu odprl zlasti Dušan Stojanovič: namreč v definiranju ontološke ravni filma kot »samosvoje realnosti, podrejene in določene z lastnimi zakoni, ki jo lahko označimo le kot iluzijo realnosti« (in ta izraz bomo prav kmalu srečali pri Stojanoviču). Toda ontološka raven je le ena plat estetike, medtem ko je druga gnoseološka. Iz te »razcepljenosti estetike« izpelje Erjavec tudi položaj filmske kritike, s podarkom, da v njej vendarle prevladujejo implikacije gnoseološke estetike, katere rezultat je »ideologičnost kot najbolj značilen zunajestetski atribut umetniške in znova predvsem filmske kritike«. Če pa hoče biti kritika umetniška, trdi Erjavec, se lahko opira samo na ontološko estetiko in tedaj se njen posel zjva na to, da »določa le prisotnost estetskega fenomena in ničesar drugega.« Pri tem bi se moral kritik zanesti »predvsem na intuicijo«, saj je to – kot trdi Sreten Petrovič, ki ga Erjavec citira – prvenstvena opora ontološke estetike. In komaj je ta opora postavljena, že Erjavec ugotovi, da jo spodnese film sam, ki »nikoli ni le umetniško, temveč vedno tudi ideološko pogojen.« Kritika se tedaj znova znajde zapletena v gnoseološko estetiko, vendar bi zdaj morala paziti na to, da ideološkega faktorja ne pomeša z estetskim.

To opozorilo bi lahko sprejeli tudi kot simptom, ki v bojzni pred »poistenjem« oziroma pomešanjem ideološkega in estetskega izriva protislovno naravo umetnosti, ki se – rečeno z Rastkom Močnikom – dogaja na področju ideologije, a sama ni ideologija: »... umetnostna praksa je prav vpisovanje notranje razdalje v ideološko govorico. To se pravi, da je kritični moment neločljiv od umetnostnega ustvarjanja kot umetnostnega ustvarjanja.«⁹ Seveda bi bilo vse preenostavno, če bi zgolj s citiranjem skušali spodbijati ontološko estetiko (druga stvar je, če je Močnikov tekst tak, da bi lahko zadal hude preglavice privrženecem take estetike): bolj kot polemične je ta spis kolažne narave, s tem da bi na osnovi Močnikovih in deloma Macherreyevih izjavanj vendarle poskušal nakazati neko »perspektivo« filmske kritike.

V spisu »Ali je mogoče umetnine sociološko razložiti?« Rastko Močnik izpostavi problem avtonomije umetnosti in ugotovi, da se je umetnost pred tem zgodovinskim momentom dogajala na podlagi te ali one konkretne, tj. delne, parcialne ideologije in se do nje vselej postavljala v distanco. »Če pa je podlaga za umetnostno dejavnost vselej neko ideološko obzorje, to pomeni, da se umetnost tudi v času svoje osamosvojitve ne more kar preprosto »osvoboditi« ideološkega momenta. Pač pa se zgodi nekaj drugega: medtem ko so bile podlaga umetnostnega ustvarjanja v predkapitalističnih družbah razne neumetnostne ideologije, pa sodobna avtonomna umetnost *vzame samo sebe za svojo ideološko podlago*. To se pravi, da so ideologije, v obzorju katerih se dogaja sodobna, osamosvojenjena, avtonomna, larpurlartistična umetnost, vselej *umetnostne* ideologije.« Iz tega potem Močnik izpelje sklep, na katerega bi se radi oprli: namreč ta, da se umetnost šele tedaj, ko se ne opira več na nobeno neumetnostno ideologijo, ampak le še na svojo lastno, lahko povzdigne do kritike ideologije nasploh, kar konkretno pomeni – »do vseh ideologij, tudi do svoje lastne umetnostne ideologije«.

Če je torej kritični moment impliciran že v samem umetnostnem delu, tedaj se vsaj na prvi pogled zdi, da kritiki umetnostnega dela ne preostane veliko – v najboljšem primeru morda prav to, da ugotovi navzočnost – kritičnega momenta (in navsezadnje ni tako malo kritike, ki tako tudi počne: umetnostna dela presoja po tem, ali so kritična in kako daleč segajo v tej svoji kritičnosti). Neko drugo »perspektivo« pa bi tukaj skušali nakazati tako, da bi jo pripeli na dobeseden pomen tega, da kritičnega momenta ni mogoče ločiti od umetnostnega ustvarjanja. To pomeni, da je lahko le tak, kot ga artikulira umetnostna govorica, in da je potemtakem odvisen od oblike, v kateri je povedan. Tako bi lahko kritika dobila svojo vlogo, če bi se ji posrečilo osvojiti neko razdaljo – in sicer razdaljo od tiste kritične razdalje, ki jo umetnostno delo zavzema do ideologije (tudi svoje lastne): v tej razdalji se ji namreč odpira možnost, da uzre in analizira razliko med procesom samega izjavljanja, proizvajanja umetnostnega (tudi filmskega) govora, in tem, kar je v njem izjavljenega, medtem ko je proces izjavljanja prej bližji ideologiji, ki ga delo kritizira. Da bi bili bolj konkretni, si bomo izbrali kar domač primer: film *Razseljena oseba* kar naprej dokazuje svoj kritični odnos do ideologije, in to prav do ideologije v »odlikovanem«, tj. političnem pomenu, pri tem pa to počne tako, da mu tako rekoč vsak kader funkcionira kot metaforična ali dobesedna ideološka celica.

Po tem ovinku o kritiki se vračamo nazaj k Bazinu oziroma k naštevajanju prevodov njegovih tekstov v Ekranu. Peti in zadnji je spis (pravzaprav uvodnik k Rieuepyroutovi knjigi o westernu) »Western ali ameriški film par excellence« (št. 39–40, 1966), ki bi ga spet uporabili za krajši ovinek. Zdi se namreč, da je Ekran z westernom sklenil svoj »žanrski cikel«, ki ga sicer ob že zelo zgodnji predstavitvi burleske (zlasti Macka Sennetta in Busterja Keatona, št. 11, 1963) ter teksta Vladimirja Kocha o Hitchcocku in »thrillerju« (št. 5, 1963) sestavljata še dva spisa Ranka Munitiča o grozljivki (št. 25–26, 1965) in znanstveni fantastiki (št. 31–32, 1965). Teksta (»Tako imenovani film groze« in »Science-fiction«) odlikuje predvsem izčrpno poznavanje zgodovine obeh žanrov, tematski oris s sociološkega in psihološkega vidika, predstavitev tipov in smeri žanrov ter (zlasti v primeru grozljivke in Toda Browninga) dovolj uspešna opredelitev »stilnih značilnosti«. Munitičev namen je grozljivko rehabilitirati, saj je to žanr, ki je razvil »celo skalo stilističnih, poetičnih in estetskih kategorij«, medtem ko je znanstveno-fantastični film glede tega »hudo zaostal«, ker svojih vizij prihodnosti »ni uspel odtrgati od zunanje videza stvari« ter (podobno kot literatura te vrste) razviti vsebinske vrednosti in filozofske pomen. Dovolj zgovorne so izjeme, ki jih Munitič odkrije v tem žanru: Méliès, ki je – tako kot za grozljivko – izumil »formulo« tudi za znanstveno-fantastični film, toda s kvalitetami, ki jih bo kasneje ta žanr zanemaril – igrivost, humor, ironija; sovjetski film Jakova Protazanova *Aelita* (1924), ki »je pomemben zaradi ustvarjalnega dvoma v človeka kot nosilca zmage in moči«; ter film Leva Kulešova *Zarek smrti* (1925), ki vsebuje elemente znanstvene fantastike v kontekstu razrednega boja.

In omemba teh dveh sovjetskih filmov bi nas lahko napolnila nazaj k westernu, ali točneje, k Bazinovi primerjavi tega žanra s sovjetskim revolucionarnim filmom: »Oba sta zasnovala mite, nujne za potrditev Zgodovine; ravno tako sta morala tudi ponovno izumiti moralo ter ob živem izvoru mitov, preden bi se pomešali ali oskrunili, znova najti princip zakona, ki bi vnesel red v kaos in ločil nebo od zemlje.« Drugi članki (gre za prevode nemških tekstov, napisanih ob retrospektivi westerna v Oberhausnu) pa obravnavajo ta žanr v bolj kritični luči. Tako predvsem »Teze o westernu« Uweja Nettelbecka: estetiziranje sile v westernu se ujema z nagnjenjem politične reakcije v ZDA do poenostavljanja zgodovine in konfliktov; podoba sveta v westernu je podoba malega človeka s srednjega Zahoda, ki ne vidi kaj dosti čez meje svojega polja, ki ima pripravljene enostavne odgovore na vsa vprašanja, ki pribije, da je dovolj besed in potegne »colt«, in ki so mu ljubše posplošitve po vzoru mitov, kakor razmišljanje o dejstvih.

Western je tudi edini žanr, ki je dobil nadaljevanje v kasnejših številkah Ekрана, vendar zgolj po »naključju«, ali bolje, po zaslugi filma Ralpa Nelsona *Modri vojak*, ki je spodbudil kritiške zapise Janeza Povšeta, Svetozarja Guberinica in Judite Hribar (št. 92–93, 1972). Guberinič (»Realistični western«) in Judita Hribar (»Novi western ali odtegnitev nekemu mitu«) sta poskušala opisati osnovne značilnosti tega žanra, ki so postale »berljive« prav ob pojavu »najnovejšega kritičnega« ali celo »črnega westerna« (J. Hribar), ki je pretrgal z mitologijo belega osvajalca ter »rehabilitiral« Indijanca. Pomemben avtor »novega westerna« je bil Arthur Penn in ob njegovem filmu o Billyju the Kidu *Levoroki revolverš* se je Petar Krelja spomnil na novelo J.-L. Borgesa o isti osebi *Nekoristni ubijalec Bill Harrigen* ter odkril zanimivo primerjavo (št. 76, 1970). Ali točneje, prej kot za primerjavo gre za ugotavljanje dveh različnih interpretacij Billyja the Kida: Borges vidi v Billu utelešenje zla, Penn pa utelešenje moralnosti, pri Borgesu je Bill nečloveška figura, fanatično obsedena od ubijalske strasti, pri Pennu pa tragična oseba itn. Krelja pripelje primerjavo do sklepa, ki obe interpetaciji postavi v bližino družbenega odnosa, in zatre, da njuna možnost ni le v dvojnosti same osebe, Billyja the Kida, ampak v razdvojenosti same družbe: z ravnodušnim šerifovim strelom pri Borgesu se družba znebi okorelega zločinca, s strelom pri Pennu pa družba ubije moralo, da bi zaščitila zločinca in sebi.

»Novi western« nas je seveda krepko oddaljal od tistih razmišljanj o modernem filmu, ki jih je Ekran objavil v prvih številkah, začeniš z anketo, ki se je potem nadaljevala v tretjem letniku (1964), ravno tako z domačimi in tujimi prispevki. Med domačimi se zdi še najbolj tehten prispevek Aleksandra Petroviča (št. 16–17, 1964), ki znova priklie vprašanje zgodbe, vendar ga tudi po svoje reši: moderni film je sicer res »reševanje izpod gospostva zgodbe«, kolikor se je ta doslej omejevala na zunanji potek dogajanja, toda tako, da se »zgodba ne izraža več samo skozi golo dejanje, temveč skozi celotni filmsko izrazni register: pomeni oseb in predmetov, prostora, gibov, svetlobe in sence, šumov, glasbe in glasov, so postali prav tako važni elementi za gradnjo fabule, kakor sam njen razvoj«.

Kmalu zatem pa se pojavijo v Ekranu tudi prvi teoretski spisi domačih sodelavcev – Vlada Petriča in zlasti Dušana Stojanoviča, ki je prav na osnovi modernega filma in pod vplivom Andréja Bazina razvil svojo ontološko estetiko.

Njene zasnove najdemo v tekstu »Film-resnica, kamera, ki ustvarja življenje« (št. 23–24, 1965), kjer gre torej za t. i. drugo smer modernega filma (*cinéma-vérité*), o kateri pa Stojanovič že v uvodu zatre,

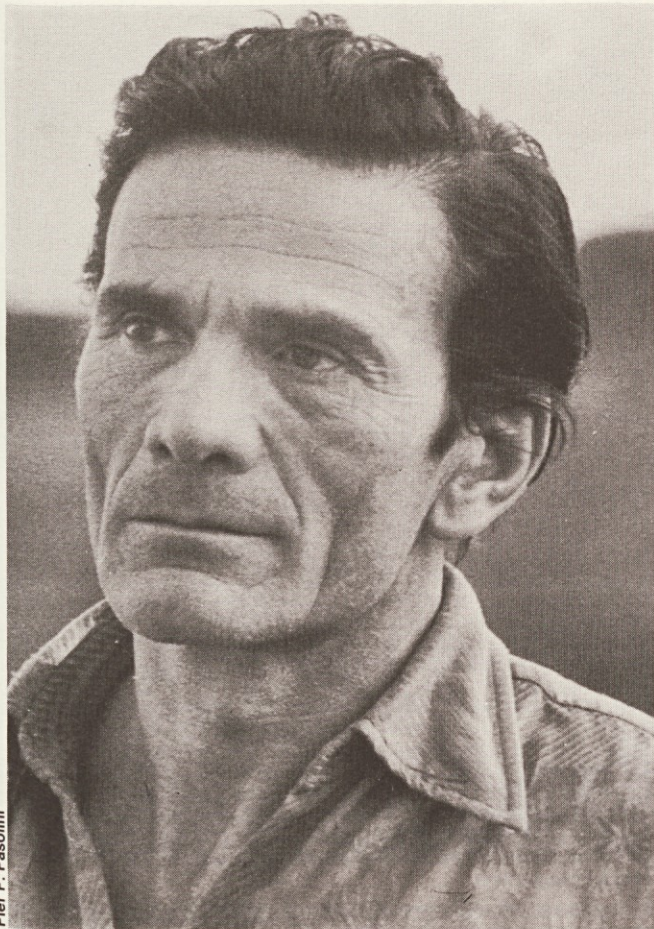
da jo je mogoče braniti »samo s stališča moderne filmske teorije, ki izhaja iz postavke, da je osnovni material filmskega medija iluzija čutne stvarnosti«. V nadaljevanju se pokaže, da je »moderna filmska teorija« André Bazin, kar omenjamo zgolj zato, ker je v isti številki in le nekaj strani prej Žika Bogdanovič zapisal, kako se mu zdi, »da zaključujemo obdobje filmskega realizma, ki ga je zastopal zlasti Bazin, in je videti, da bo treba poiskati novo duhovno vodstvo, ki bo bolj ustrezalo potem modernega filma« (»Generacije«).

Kot osnovni material filmskega medija pa je »iluzija čutne stvarnosti« obenem osnovni ontološki zakon filma. Do tega »odkritja« je lahko prišlo, trdi Stojanovič, šele z nastopom modernega filma, ki je nasproti kadru uveljavil novo enoto – »nerazdružljivo celoto slike in zvoka« ali »filmski prizor«. Nerazdružljivost obeh elementov je utemeljena s tem, da »v moderni teoriji slika in zvok ne obstajata kot samostojna elementa, ker ta teorija priznava samo pojavno realnost kot celoto«. Vendar ima ta utemeljitev tudi svojo polemično ost, ki je naravnana proti »montažnemu« filmu, zlasti sistemu eisensteinovskemu, ki se je ograeval za metodo kontrapunkta slike in zvoka (za Eisensteina je pač znano, da ni ničesar bolj preziral kot realizma in naturalizma). V moderni filmski teoriji pa je ta metoda »nedopustna« ker je »samo eno od izraznih sredstev, ki rušijo realističnost filmskega prizora«. Od tod izhajajo še druge pogubne posledice kontrapunktna uporaba slike in zvoka: krepitev »nekonkretnega karakterja filmskega prizora« in izguba »učinka reprezentativnosti«, zaradi česar dobi slikovni element brez ustrezne zvočne dimenzije »posebnost znaka, tj. postane del abstraktnosti«. Filmski prizor pa ni »abstraktni jezikovni znak, ki ga je treba postaviti v kontekst, da bi dobil svoj smisel, ampak je sam po sebi specifičen svet, v katerem je že zajet transcendentni potencial«.

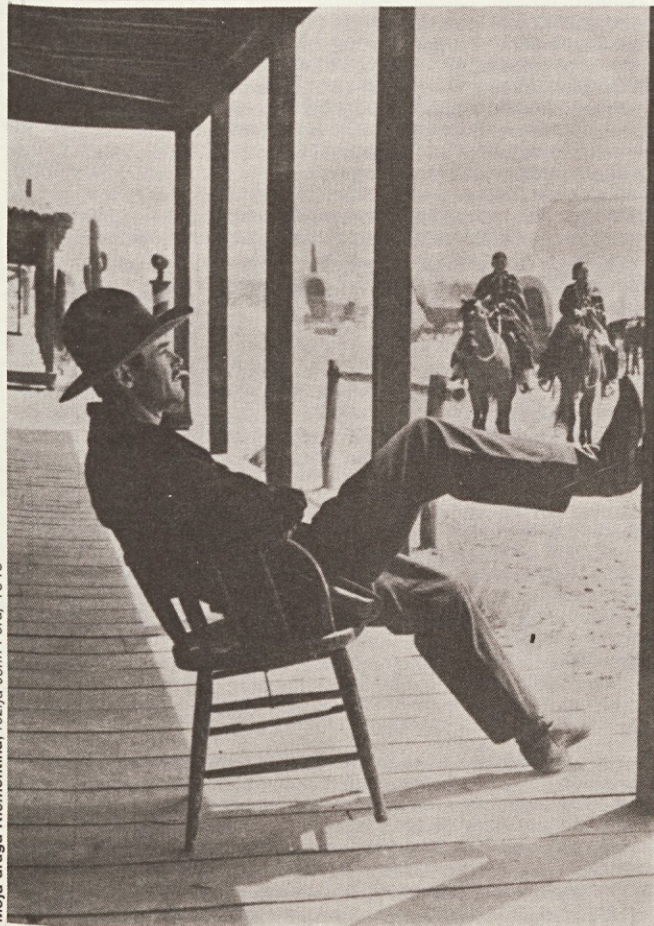
Filmski prizor kot uresničenje filmske ontologije je torej paradigmatičen, saj ga ni mogoče brati brez opozicijskega člena – montaže: če je filmski prizor princip resnice in pristnosti, se v montaži »skriva kal laži, možnost ponarejanja čutne resnice o stvarnosti«. Dovolj vidno je tudi ozadje, po katerem teče ta ločnica – to je kar »stvarnost sama«. Tu bi se, vsaj za trenutek, spet morali vrniti k Bazinu (Stojanovičeva paradigma filmskega prizora je navsezadnje izpeljana iz njegovih postavk), da bi videli, kako je ta stvarnost čudežna in skrivnostna. Zakaj je namreč Bazin tako vneto zagovarjal dolg kader in globino polja (ki sicer ni le estetski, ampak tudi tehnični učinek, dosežen z vpeljavo širokokotnega objektivka)? Ker sta proti montaži – Griffithovi »vzporedni«, Gancevovi »pospešeni« in Eisensteinovi »montaži atrakcij« – ki ni spoštovala stvarnosti ter dajala predmetom v slikovnem kontekstu pomen, ki ga v stvarnosti niso imeli, »v strukturo slike znova uvedla dvoumnost realnega«. Dvoumnost seveda še ni skrivnost, vendar jo implicira: z dvoumnostjo Bazin ne misli le na zavračanje enostranske interpretacije vsebine slike, ampak na konstituiranje stila slike, kjer bi se prek samega naključja dogodkov in »čiste prisotnosti« stvari razkrilo njihovo »skrivno bistvo«.

Ontologija filmskega prizora oziroma »avtentična iluzija čutne stvarnosti« je možna, kot smo videli, le ob doslednem izganjanju tistega, kar jo stalno ogroža – montaže kot možnosti prevare. Stojanovič je kot primer take možnosti navedel kontrapunkt slike in zvoka, se pravi, primer, ki potrjuje avtonomnost obeh filmskih elementov, pri čemer se zdi presenetljiva izpeljava, da tedaj dobita tudi »posebnost znaka«. Semiolog bi rekel: ta znak je seveda mišljen bolj kot simbol, ki pomeni nekaj drugega kot to, kar predstavlja (od tod izguba »učinka reprezentativnosti«); in: če v avtonomiji obeh filmskih elementov že gre za kakšno »posebnost«, tedaj gre edino za »posebnost« označevalca, ki jo kontrapunktna uporaba slike in zvoka poudari prav s tem, da ju afirmira kot slikovno-zvočni zapis, tj. kot površinsko sled odsotnosti realnega predmeta. Kontrapunkt slike in zvoka je za Stojanoviča »škandalozen« iz istega razloga, zaradi katerega je Bazin »prepovedal« montažo: ko je dajala stvarjem pomen šele prek njihovega odnosa v slikovnem kontekstu, je montaža utrjevala film v instanci reprezentacije – ali z Bazinovimi besedami – v »veri v sliko«, nasproti instanci reprezentiranega oziroma »vere v stvarnost«. »Vera v stvarnost« ali Stojanovičeva »avtentična iluzija čutne stvarnosti« je potemtakem možna le tako, da potlači tisto, kar konstituirata materialnost slikovno-zvočnega zapisa, ki zato, ker uspe »přičarati« stvari v njihovi realni odsotnosti, postane »magija kamere« (Stojanovič).

»Iluzijo čutne stvarnosti« je sam Stojanovič kasneje, v svojem »semiološkem obdobju«, razrešil kot problem denotacije, zato bi jo tukaj postavili v njen bližnji kontekst, ki ga predstavlja Mitrjeva fenomenološka estetika. V obširnem poglavju o filmski sliki (»Estetiki in psihologiji filma«) se Mitrjev v določanju njenega statusa opira zlasti na Sartrov »analogon« (iz knjige *L'Imaginaire*) ter tako izpelje »dvojni implikacijo« filmske slike. Prva je v tem, da je v sliki zajeto realno: filmska predstava nekega predmeta je »identična predstavi tega predmeta, kot ga dojame zavest, zato ga zaznavamo kot realen predmet«. V filmu se, trdi Mitrjev, predstava (le repräsentation) poisti s predstavljenim (le représenté) in izgine za njim. V tej prvi implikaciji se torej predstavljeni predmet kaže kot »imantentno realen, kot stvar, ki ga ni zajela nobena intencionalnost«. Druga implikacija pa je v tem, da je isti predstavljeni predmet obenem za-



Pier P. Pasolini



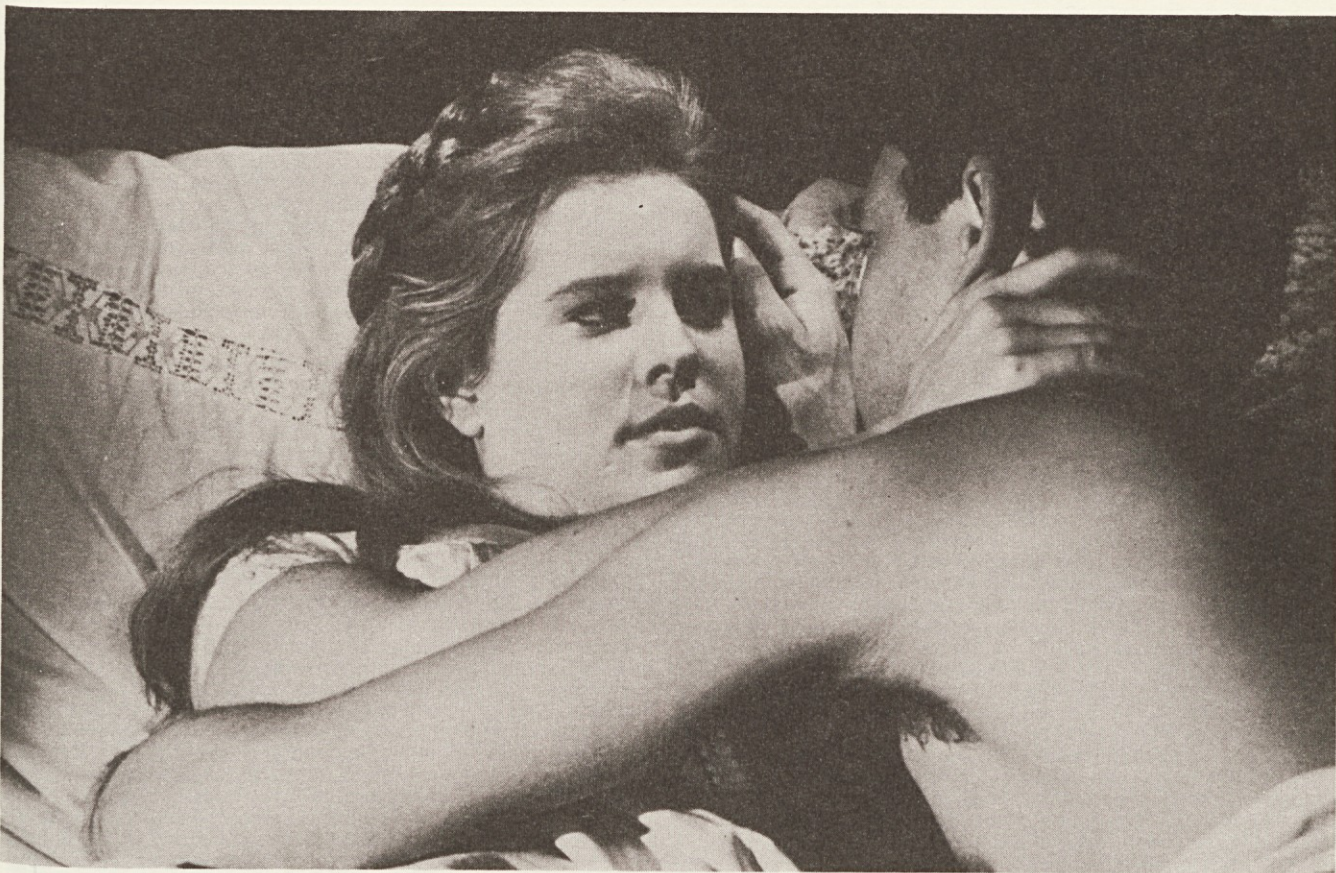
Moja draga Klementina, režija John Ford, 1946

znan »kot podoba, se pravi, kot strukturirana realnost, kot forma«. In v tem trenutku postane predstavljeni predmet »transcendenten samemu sebi«, ker »slika kot slika transcendirata realnost«, ali še: »simbolizira, generalizira konkretno realno ter ga napotuje k abstraktnemu«. Ta druga implikacija je pri Stojanoviču zgubljena, ker je »iluzija čutne stvarnosti« (vsaj v tem prvem tekstu) reducirana na reprodukcijo predmeta ter na problem percepcije, kar je v 50. letih aktualna filmologija formulirala v znamenitem »vtisu realnosti«.

Ker pa se Stojanovičev esej nanaša predvsem na film-resnico, se pač ni mogoče odreči skušnjavi, da ga ne bi soočili s spisom Rudolfa Sremca (»Dokumentarni film zadnjega desetletja«, št. 54, 1968), ki najde lep primer za dokaz, kako še zdaleč ni edino montaža tista, ki »skriva kal laži«. Gre za film Ulricha Schamonija in Michela Lentza *Plešasti pevec*, kjer je, kot piše Sremec, vse posneto tako, kot da gre za realno osebo, dejansko pa je vse aranžirano in sama oseba, »plešasti pevec«, sploh ne obstaja. Film je grajen z enako metodo kot film o Paulu Anki, »kar kaže na to, da je mogoče z istimi sredstvi govoriti enkrat o avtentičnih in realnih dogodkih, drugič pa o skonstruirani laži«. Sremec se je tu dotaknil prav tistega problema, ki ga je teoretsko izvrstno obdelal Jean-Louis Comolli v spisu »Ovinek prek direkta«, kjer ožigosa »temeljno laž direktnega snemanja« (tj. prav tistega, ki doseže Stojanovičevo »nerazdružljivo celoto slike in zvoka«): direktni film, piše Comolli, bi hotel zvesto prepisati resnico življenja, medtem ko že samo dejstvo filmanja konstituira proizvodni poseg, ki spremeni in preoblikuje registrirano snov. »Brž ko imamo intervencijo kamere, se prične manipulacija, in vsaka operacija, tudi če je omejena na najbolj tehnični motiv – kot je npr. pogon in zaustavitev kamere, menjava kota ali objektivna, izbira in montaža posnetkov – hote ali nehote pomeni manipulacijo dokumenta. Zaman smo hoteli spoštovati dokument, ker ga je treba neogibno fabricirati. Dokument ne obstoji pred reportažo, ampak je njen proizvod.«¹¹

Edini tekst, ki je v Ekranu vrnil teoretski in filozofski odmev Stojanovičevi ontološki estetiki je bil članek Slavoj Žižka »Pris(o)tnost doživetja« (št. 48–49, 1967), zapisan po izidu Stojanovičeve knjige *Filmski medij* (Prosvetni servis, Ljubljana 1966). Tukaj Stojanovič že dosledno loči dva nivoja, ki se zdita sorodna že omenjeni Mitryjevi dvojni implikaciji filmske slike: prvi nivo je ontološki in zadeva osnovni material, »od katerega je odvisno, za katero umetnost gre« – to je, kot že vemo, iluzija čutne stvarnosti ali filmski prizor. Drugi nivo je transcendenten in temelji na postopkih oziroma tehnikah, uporabljenih pri obdelavi osnovnega materiala z namenom, da omogočijo »globlje efektivno doživljanje, se pravi, estetsko organizacijo«. Sorodnost z Mitryjevo dvojni implikacijo je torej bolj daljna in dopustna le ob izpostavitvi osnovne razlike: pri Mitryju je filmska slika ontološka in estetska hkrati (po eni strani predstava izgine za predstavljenim, po drugi – in obenem – pa je predstavljeno ohranjeno le prek predstave, slike, ki ga kot taka »simbolizira«). Pri Stojanoviču je na ontološki ravni zatrta prav ta simbolna dimenzija, ker mu gre samo za objektivni posnetek stvarnosti, tj. za posnetek, ki izgine za tem, kar posname.

Žižek je pozdravil ta »obrat« v odnosu do klasičnega filma, da se »specifičnosti filma ne išče več na transcendentni, marveč na ontološki ravni«, ki temelji na »preprostem in očitnem dejstvu, da je film najprej objektivni posnetek stvarnosti, da kaže TU in ZDAJ določene sveta, da pričara iluzijo realnosti in je zato realna iluzija«. Nato pa se zdi, da je skupaj s Stojanovičem spregledal neko protislovje na transcendentni ravni. Stojanovič strogo razmeji obe ravni – ontološko in transcendentno, ter slednji postavi v območje postopkov, ki obdelujejo prvo (tak transcendentni postopek bi bila tedaj tudi montaža), dokler se z vpeljavo koncepta »globalne metafore« ta meja nenadoma ne zabiše in se transcendenca preseli na samo ontološko raven: »globalna metafora« ali »velika pomenska enota« namreč pomeni, da posamezni elementi dobijo pomen »še le v totalnosti filmskega prizora«. Na ontološki ravni torej vendarle poteka tudi pomenska, »transcendentna« operacija, kar je mogoče zato in tako, da je montaža kot fragmentiranje filmskega prizora nasproti njegovi totalnosti zanikana, in ker je v zatajeni obliki na delu znotraj samega ontološkega filmskega prizora in sicer kot nujna razmestitev elementov v njem. Ali trditev, da elementi dobijo pomen »še le v totalnosti filmskega prizora«, ne pomeni prav tega, da sami na sebi, kot taki, še nič ne pomenijo, dokler niso postavljeni v odnose in razlike? To vztrajno zanikanje (in zatajevanje) montaže je pač treba brati kot simptom, ki kaže, da ontološka raven ni tako daleč od fetišizacije filmskega prizora: »avtentično iluzijo čutne stvarnosti« lahko beremo kot izvrstni prevod Manonnijeve formule¹² – saj vemo, da je stvarnost posredovana in zmontirana s slikami, pa vendar (jo vidimo kot stvarnost samo). Simptomatično za ontološko estetiko pa je še to, da je to povedal že Bazin v Prepovedani montaži: »Za estetsko polnost je nujno, da lahko *verjamemo* v realnost dogodkov, čeprav *vemo*, da so prevarani« (podčrtal sam Bazin). Tu je torej že nakazano, da ni le globina polja, se pravi, kvaliteta slike tista, ki utrjuje »vero v stvarnost«, marveč neka pozicija subjekta. To vprašanje je izvrstno razvil Jean-Louis Baudry v analizi vtisa realnosti,¹³ ki jo tu povzemamo v osnovni ugotovitvi: kinematografski dispozitiv ne reproducira realnosti, marveč simulira



Lucija, režija France Kosmač, 1965

merjava tega detajla, ki sicer predstavlja »nekoliko začetniško, še nerodno tipajoče prikazovanje telesnega v ljubezni«, z ameriškim filmom, »kjer vladajo skrb za spodobnost, športna pazljivost za uglajeni videz golote in sentimentalni odnos o erosa«. Prav ta umestitev v filmski kontekst namreč lahko pokaže na učinek »nezavednega vdora tujega«, s katerim film zamaje tradicijo določenih literarnih vrednot. Ali, kot to pove Janko Kos: »Ta detajl je tudi znamenje vdora urbane civilizacije, vendar še ne osveščenega vdora, zato se še na pol meša z romantičnim patosom, na pol pa s šegavo folklornostjo.«

Težko bi rekli, da je slovenski film kasneje kaj veliko prispeval k možnosti »eroticne fenomenologije«, zato je verjetno Janko Kos v zapisu o Hladnikovi *Maškeradi* (»Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro«, št. 85-86, 1971) lahko samo ponovil – čeprav po drugačni poti – ugotovitev iz teksta o Kosmačevi *Luciji*: namreč to, da tudi tukaj manjka erotiki etična in socialna kodifikacija. Toda zdaj ta ugotovitev ni več posledica primerjave z literarnim motivom, marveč izhaja iz »teoretske opredelitve« komercialnega filma: komercialni film, trdi Kos, temelji na socialnih, moralnih in estetskih klišejih, ki jih kar naprej ponavlja, in sicer z obrtno spretnostjo, »ki te klišejske tvarine izvablja nove učinke«. V *Maškeradi* pa je izprašljiva prav narava teh klišejev, ki so »prazni, brez tal pod nogami, abstraktni in celo nesmiselni«. Zato je tudi vsa erotika »brez dovolj utemeljenega razloga«, čeprav uvaja *Maškerada* »celo panoramo vseh mogočih oblik spolnega življenja«.

Ta »utemeljeni razlog«, ki ga je za eroticne in spolne manifestacije Janko Kos iskal v socialnih, moralnih in estetskih klišejih, je 'bataillevski' tekst Tarasa Kermaunerja »Spolni in vsakršni paradiz« (št. 106-107, 1973) našel v prepovedi. Kermauner govori o filmu (*Sola za godnice*), ki je v svoji tendenci – napraviti spolno razmerje vidno – očitno podoben *Maškeradi* (čeprav je tu prav to najmanj vidno): toda, »čim vse vidimo, je domišljija odveč...«, ker šele svet prepovedi da, omogoči pojme, kot so vest, bolečina, želja, ljubezen, resnica, kes, krivda, žrtev, smrt, usoda«. Težnja »napraviti vse vidno« je pravzaprav realiziral šele pornografski film kot svojevrstna različica »totalne iluzije«, vendar ne življenja, ampak – seksa (in še posebej »spolnih organov). In pornografski film bi lahko videli tudi kot »sprevrnitev« tistega klasičnega žanra – ameriške melodrame, ki se je dogajala v zarišu prav tistega, kar Kermauner postavlja kot »možnost umetnosti«: ohranitev razlike med prepovedjo in željo. Melodramska fiktija se je držala neprekoračljive meje med realnim in imaginarnim eroticnega razmerja, medtem ko pornografski film ne prenese imaginarne nepresojnosti ljubezenskega odnosa in jo skuša »do konca« razbliniti s »totalnim« razgaljenjem spolnega odnosa, z anatomijo spolnih organov ter z mehaniko njihovih kombinacij.

Nekje smo že omenili, da se je fenomen modernega filma v *Ekranu* umaknil drugemu – »novemu jugoslovanskemu filmu«, s katerim je povezano izredno plodno obdobje revije.

Novi jugoslovanski film

Pojav t. i. »novega jugoslovanskega filma« (odslej tudi – NJF) je bil v *Ekranu* prvič registriran v poročilih o puljskem festivalu 1967 (št. 47, 1967). Nekatere kazalce tega fenomena pa bi lahko zasledili že prej: najprej verjetno že v filmu Aleksandra Petroviča *Dnevi* oziroma v Klopčičevem kritičnem zapisu, ki je pozorno razčlenil nove režijske postopke (št. 7-8, 1963), in takoj v naslednji številki v članku Zike Bogdanoviča »Katedrale naše domišljije«, posvečenem zagrebški šoli animiranega filma, ki je kasneje veljala za eno izmed izhodišč NJF. Nato pa se že pojavi 'značilnost', ki je spremljala in končno tudi močno vplivala na usodo novega jugoslovanskega filma: sprva je to politikantsko spletkarjenje proti scenariju za film *Iz oči v oči* Branka Bauerja (in sicer v vrstah samih filmskih delavcev, ki so razumeli film kot »zaščitno sredstvo družbe proti njej nedopustnim elementom«, kot je zapisano v številki 12, 1963), takoj zatem pa že sodna prepoved filma *Mesto*, ki so ga v treh epizodah posneli Marko Babac, Kokan Rakonjac in Živojin Pavlovič; Pavlovič je v *Ekranu* (št. 13-14) tudi objavil poročilo o 'skrivnostni' sodni obravnavi, kjer so prepovedali film brez navzočnosti avtorjev.

Drugi priznani vir NJF je eksperimentalno filmsko gibanje GEF (Genre Film Festival), ki je imelo leta 1964 v Zagrebu svoj prvi festival. V poročilu o tej manifestaciji je Zoran Tadić (št. 16-17, 1964) dokaj kritično ocenil Pansinijeve in Petkove redukcionistične poskuse (npr. projiciranje praznih barvnih površin) in menil, da z eksperimentom ni mogoče preseči neke vrednote, ko ta še niti ni prav vzpostavljena, oziroma »ko še ni osvojena filmska pismenost«. Z malo drugačnimi zadržki, vendar že z večjo naklonjenostjo je Dušan Makavejev pisal o vodilnem predstavniku tega gibanja – Mihovilu Pansiniju (»Anti Pansini«, št. 21, 1964): njegovo filmsko delo ga spominja na »igranje otrok, ki so jih spustili na dvorišče, kjer lahko počno vse neumnosti«. Vendar se Makavejev ogreva za to, da je treba meje izraznih sredstev prestopiti na vseh koncih, pri tem pa paziti, da nekatere konstante le ostanejo, »sicer nam utegne sam medij uiti iz rok«.

Po drugem festivalu GEF Ranko Munitić v svojem poročilu (št. 31-32, 1966) navede tudi glavne Pansinijeve teze o »anti-filmu«, ki bi se lahko ujemale s Stojanovičevo formulo filmskega prizora kot neločljive enotnosti slike in zvoka, če ne bi tako radikalno in dosledno zanikale vsakršno »transcendenco« (oziroma filozofski, li-



Ko bom mrtev in bel, režija Živojina Pavlovića, 1967

samezne ideje, med katerimi so prevladovala tiste o prostitutkah, revežih, vlačugarjih, pijancih, huliganih, o starih v domovih za onemogle, o zapuščenih otrocih«. Sömen sodi, da so taki filmi »enodimenzionalno prikazovali stvarnost, pa vendar dovolj provokativno, da so vzdramili najprej Zahod, potem pa so bili dobrodošli tudi pri jugoslovanskih režiserjih, ki so pričeli z lovom na črne teme in kmalu prekosili Poljake« (pri tem misli Sömen zlasti na jugoslovanske dokumentariste).

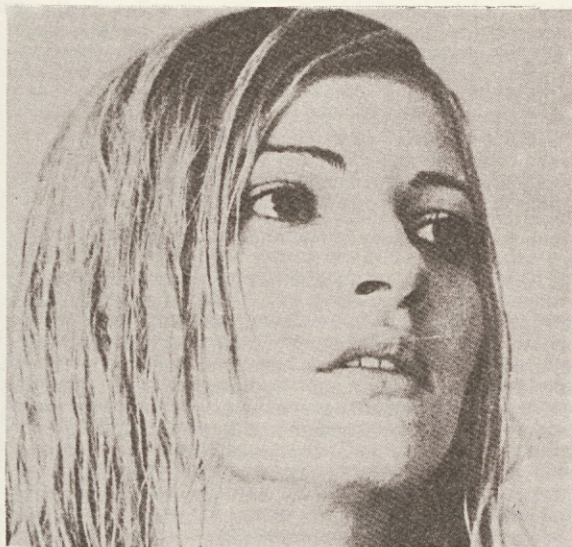
Kritiški ali esejistični zapisi o NJF v Ekranu niso uporabljali tega izraza, ki se je očitno močno bohotil v dnevnem časopisju, saj se celo češki kritik Miloš Fiala v svojem poročilu o puljskem festivalu (prevedenem v št. 71–72, 1970) sklicuje na članek v Borbi, ki je napadel »črni val«. Razen v časopisju pa se je ta izraz pojavil še na neprimerno bolj pomembnem mestu – na seji komisije za kulturo pri predsedstvu ZKJ, kjer so – kot poroča Brane Sömen v članku »Ali je naš film res samo črn in ali je sploh črn?« (št. 67–68, 1969) – razpravljali o tem, »kako naj družba reagira na filme, ki izražajo kritičen odnos do nje«. Znano je, da se bo ta odnos formuliral v obliki prepovedi nekaterih filmov s puljskega festivala 1969, o katerem so v Ekranu prevedli tudi poročilo sovjetskega kritika Dimitrija Pisarevskega (št. 74–75, 1970): to poročilo se je namreč presenetljivo dobro ujemalo z odnosom, ki bi ga naj družba imela do filmov s kritičnim odnosom do nje, saj je izraz »črni film« uporabljalo kar za krimniško obsodbo filmov *Zaseda Živojina Pavlovića*, *Zgodnja dela Željirija Žilnika*, *Kmalu bo konec sveta* Aleksandra Petrovića in *Horoskop* Bore Draškovića.

Tu smo torej malo »prehiteli« usodo NJF, ki se je na puljskem festivalu 1968 predstavil z novimi deli; ta so ogrela Ekranove pisce. Lado Kralj je v članku »Jugoslovanska filmska metafora '68« (št. 57, 1968) poudaril, da gre spet predvsem za dva filma – *Nedolžnost brez zaščite* Dušana Makavejeva in *Ko bom mrtev in bel* Živojina Pavlovića. Članek vpeljuje (kot prvi med domačimi prispevki) semiolško terminologijo (»označujoče«, »označeno«, »pomeneče«, »pomenjeno«), kjer pa nastopa znak kot metafora: »ugotoviti, kako poteka pot od znaka – filmske metafore – do njegovega pomena«. Sele 'znak-metafora' trdi Kralj, dopušča možnost »kodifikacije forme komunikacije« in bi bil kot tak nekaj povsem drugega kot v jugoslovanski filmski kritiki priljubljen (in pri Stojanoviću sposojen) izraz 'odprta metafora', ki naj bi bil nekakšen ekvivalent »neobrazložljivega ostanka simbola«. Vendar je tudi uporaba znaka kot metafore pri Kralju zahtevala svoj davek: z detektiranjem znaka »črno« v filmu *Ko bom mrtev in bel* je dejansko kodificiral »črni film«, čeprav to gotovo ni hotel, sicer bi enostavno uporabil to etiketo. Da se je hotel kategoriji »črnega filma« ravno izogniti, kaže že trditev, da je »črna ravnina samostojna«, »brez objektivnega korelata, brez vsakršnega pozitivnega modela, ki bi ga sistem črnih znakov ogrožal«.

V isti številki je Slobodan Novaković v tekstu »Artisti in modeli« izvedel zanimivo primerjavo dveh filmov – *Sončnega krika* Boštjana Hladnika in *Nedolžnosti brez zaščite* Makavejeva – ki ju je predstavil kot dve varianti pop-arta. Pri obeh so namreč modeli, ki jih uporabljata, banalni in neestetski: za Makavejeva je to stari kičasti film akrobata Aleksića, za Hladnika pa so to različni konfekcijski in industrijski proizvodi. Bistvena razlika med njima je na artistični ravni: medtem ko se Hladnik zadovolji »s preprostim mehanskim domislekom« (s kopicenjem predmetov, med katere sodi tudi človek), tako da ima ves film »zaprt metaforični pomen« (smo ujetniki postvarelega sveta), pa Makavejev razvije »kolažno-asociativno filmsko strukturo«, ki v svoji končni mozaični obliki deluje kot »odprta metafora«. In ker je poglavje o Bazinu in modernem filmu prikazalo montažo kot »nevrtačno točko« bazinovskih postavk, moramo tukaj podpreti Novakovićevo trditev, kako je Makavejev spodnesel Bazinovo nasprotovanje montaži, ki naj bi se upirala izražanju 'dvoumnosti realnega', ko je z montažnim povezovanjem povsem neodvisnih fragmentov »ustvaril neverjetno dvoumnost dogodkov« (čeprav ta dvoumnost seveda ni bila tiste vrste, kakršno si je želel Bazin: dvoumnost 'realnega samega', ne pa montažno razkosanega in prevaranega realnega).

Z Bazinom in z vprašanjem montaže pa bi bili seveda spet tudi pri Dušanu Stojanoviću in njegovem tekstu »Tradicionalne filmske šole in moderni film« (št. 60–61, 1969): tu sicer ne gre za NJF, vendar so posamezni njegovi avtorji (Makavejev, Pavlović, Petrović) že vključeni v serijo tistih, ki stojijo pod obema vrhovoma (Antonioni, Godard) modernega filma. V tem tekstu srečamo že znane izjave o »ontološki navezanosti filma na stvarnost« ali o »nerazdružljivi enotnosti slike in zvoka«, ki pa so zdaj tudi kriterij Stojanovićeve razpredelnice filmske zgodovine na štiri kategorije: film kot umetnost dinamičnega, film kot umetnost pomena, film kot umetnost stvarnosti in film kot moderni izraz, med katerimi je zadnja kategorija, ko film – paradokсно – ni umetnost, ampak samo izraz, tista, ki je v skladu s »pravo naravo« filma. In morda je prav zato film v zadnji kategoriji samo izraz – namreč izraz »prave narave« filma. Tako smo seveda pri paradoksu, ki močno spominja na tistega, ki ga Žižek prevzema po Marxu: »Kot da bi poleg in razen žensk, ki utelešajo specificirane, specifično obarvane strasti, eksistirala še ženska, ki uteleša strast kot tako, neposredna inkarnacija njene občosti.«¹⁶ Se pravi: kot da bi poleg in razen filmov, ki predstavljajo različne estetike (ali še: smeri, gibanja, žanre ipd.), obstajal še film, ki bi utelešal film kot tak, ki bi bil inkarnacija njegove občosti, bistva. Ta paradoksn člen je pri Stojanoviću prav »film kot moderni izraz«, ki torej znotraj vrste (smeri) filma reprezentira, uteleša občost rodu kot takega – »pravo naravo« filma. In v čem je za Stojanovića »prava narava« filma? V posredovanju »avtentične življenj-

Zgodnja dela, režija Željimir Žilnik, 1969



WR ali Misteriji organizma, režija Dušan Makavejev

isto podoba naše kinematografije kot filmi po izvornih scenarijih – in ta podoba je v tem, da je »kvaliteta filmov v veliko večji meri odvisna od dognanosti scenarijev kot pa od same realizacije.«

Janko Kos pa je v »Sociologiji slovenskega filma (št. 58-59, 1968) pokazal na druge vire slabosti domače kinematografije. Kosova trditev je, da je slovenski film industrija (kar je vprašljivo, če pomislimo, da le-te ni brez širokega trga in serijskih proizvodov), vendar slabo razvita, neutečena in nerentabilna industrija, ki jo držijo ponorci subvencije. In s subvencijami je dejansko precej povezano to, kar lahko kot »mešanica umetniških, ideoloških in političnih kriterijev« bistveno vpliva na kvaliteto produkcije.

Kos nato analizira slovensko filmsko občinstvo, kjer zavzemata najmanjši delež »vodilni in kulturniški sloj, čeprav imata velik vpliv na filmsko proizvodnjo« (prvi z ideološkimi in političnimi odločanjem, drugi kot »neposredni proizvajalec«). Večji je delež »srednjega sloja«, glavnina občinstva pa se steka »iz uradniškega in nižjega sloja, predvsem pa mladine«. In s tem je povezana ugotovitev, da je »okus naših filmskih uporabnikov zakoreninjen v razmeroma nizki kulturni in izobrazbeni ravni, ki ne dopuščata doumevanje bolj zapletenih sestavin filmske umetnosti«. Dejstvo, da je prav nižji sloj tako vnet obiskovalec kina, pa pojasni Janko Kos s sociološko domnevo, da so temu sloju filmi »živiljska kompenzacija«, tj. priložnost, da »v domišljiji, irealni podobi izkusi vse tisto, kar mu življenje na videz obeta erotično vabljivega, socialno in materialno uspešnega, a ga pušča nezadoščenega«.

Dovolj aktualna je tudi teza o »dvojni blokad« slovenskega filma: ko si ta prizadeva doseči široko občinstvo, se mu to ne posreči, ker ne zna tekrovati s tujimi filmi »v večšini privabljanja množičnega občinstva«; kolikor pa se usmerja k »ne preveč številnemu kulturnemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi nič takega, kar bi zares zaslužilo njegovo pozornost«.

Kosovi teksti, čeprav namenjeni konkretnim primerom, so zmeraj skušali zajeti tudi občo problematiko slovenskega filma, ali še boljše, jo ob posameznih filmih in avtorjih konkretizirati. Tak je, denimo, njegov tekst »Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma« (št. 51-52, 1968), ki opisuje posrečeno ujemanje slovenskih filmskih ambicij z enim njegovih avtorjev, vendar z nesrečnim izidom, da je ta avtor sam nazadnje postal ambicija slovenskega filma. In katere ambicije je posebjal Boštjan Hladnik? Posebjal je štiri velike ambicije modernega filma: »1. z vsemi sredstvi čutnega zapeljavanja postati vsakdanja zabava za množice; 2. v konkretnem jeziku filmskih slik kazati socialno, politično in moralno aktualnost sveta, da bi se ljudje zanjo zainteresirali; 3. uporabiti filmski jezik za izpovedovanje umetniške osebnosti; 4. ustvarjati novo estetiko čistih vizualnih in gibnih doživljajev.« Po analizi njegovih filmov pa pride Janko Kos do sklepa, da so se pri Hladniku te ambicije med sabo preveč ovirale, da bi se lahko kakšna »do kraja uresničila« (še najbolj verjetno le 'čisto estetska', najmanj pa gotovo tista glede socialne in politične aktualnosti).

Ta spis o Hladniku je izšel v tematski številki o novem jugoslovanskem filmu, kar pač pomeni, da je bil Hladnik edini slovenski režiser, ki ga je uredništvo uvrstilo v svoj izbor »avtorske politike«. Razen tega pa bi nam že statistika tekstov o njem pokazala, da je bil zanesljivo vsaj najbolj obravnavan slovenski avtor, celo bolj kot Matjaž Klopčič, ki si je sicer zaslužil posebno številko (pri tem je seveda treba upoštevati, da to velja do letnika 1974, ki je nekakšen mejnik tega spisa). Tako bi se med zgodnjimi članki o Hladniku spomnili zlasti tistega odlomka, ki mu ga je namenil Taras Kermauner v eseju »Sodobna tematika v slovenskem filmu«, ki je tudi izredno dober pregled slovenskih filmov s sodobnimi temami do leta 1966 (št. 37-38, 1966 – posvečena slovenskemu filmu po osvoboditvi). Kermauner priznava uspeh zlasti prvemu Hladnikovemu filmu *Ples* v *dežju*, ki je afirmiral obliko, stil, ter s tem našel področje, »kjer mu ni bilo treba skleniti tisoč kompromisov«, medtem ko je v *Peščinem gradu*, ki se je skušal približati družbeni realnosti, ta forma ostala samo »bolj ali manj prazna igra«.

Vendar bo tudi Boštjan Hladnik deležen predstavitve na ravni »avtorske politike«, in sicer v tekstu Ranka Munitiča (št. 57, 1968), ker bi le težko to dejali za Kosov spis, čeprav je izšel v številki o NJF in je iskal Hladnikove avtorske poteze. Munitičev spis pa ustreza kriterijem 'avtorske politike' že po tem, da odkrije avtorjevo »temeljno karakteristiko« (težnja po nenehnem preraščanju vsakršnih zaprtih stilnih manir in po stalnem obnavljanju inspiracije, tako v tematskem kot oblikovnem smislu), in nič manj v trditvi, da je Hladnik »deloval v času – in bil njegova žrtev – ko so zagnali pravo hajko proti vsem vrednostim, ki so prestopale okvire predpisanega, zakonjenega, dogmatsko sprejemljivega povprečja jugoslovanskih filmskih vrednot«.

Hladnikovi filmi so bili tudi skoraj praviloma predmet obširnih in številnih kritik, čeprav so imele vse nekaj težav, bodisi zaradi površnega popartizma (Novakovičeva primerjava *Sončnega krika* z *Nedolžnostjo brez zaščite*), ponesrečenega komercializma (Janko Kos o *Maškeradi*) – medtem ko lahko danes občudujemo izreden komercialni učinek po desetih letih odpravljene cenzure – bodisi

zaradi kočljive oziroma »blokiranje« hladnikovske spolnosti (Taras Kermauner o filmu *Ko pride lev*, št. 98-99, 1972).

Tematska številka o Matjažu Klopčiču (64, 1969) je že sama zadosten dokaz o mestu, ki ga je Ekran pripisoval temu avtorju v slovenskem filmu, čeprav bi med dotedanjimi kritikami njegovih filmov le težko našli kakšno, ki bi bila povsem naklonjena. V tej številki je nosilni tekst o Klopčiču napisal Bogdan Tirnanic (»Teže o esteticizmu«), ki je v uvodu zelo zadržan do tedaj priljubljene domneve, da se je jugoslovanska »filmska revolucija« pričela z estetskim prodromom (Hladnik, Petrovič): tako npr. o Petrovičevih filmih (*Dva, Dnevi*) meni, da so bili »zaslepljeni s tehničnim momentom« (tj. z nekritično uporabo množice oblikovnih rešitev), podobno tudi Hladnikovi, vendar je v njih še bolj kot »obsedenost od tehnike« prisotna »obremenjenost s tradicijo«. Drugače je s Klopčičem – verjetno že zaradi njegovega refleksivnega odnosa – »ki odkrito priznava, da ima oblika mesto pred vsebino, da mu je oblika vsebina sama«. Po Tirnanicem mnenju pa si Klopčič s tem tudi že odreka večje družbene ambicije in umešča svoje delo v »klasične predele 'umetnosti'«. Zato se mu zdi »izrazito zgrešeno delo« *Zgodba, ki je ni*, ker je izdalo nasprotje med »avtorjevo naravo in naravo (socialno angažirane) teme«. Zadetek pa bi bil film *Na papirnatih avionih*, kjer je prišla na račun »substanc« Klopčičevega estetskega sistema – »nacionalni kolorit«, z nacionalnim »duhom« pejzažev, ambientov in oseb.

Večina spisov v tej Klopčičevi številki pa se ukvarja z njegovim filmom *Sedmina* in še posebej s temo »Popajeve smrti« (Rožanc, Poniž). O tem filmu bo kasneje pisal še Slobodan Novaković (»Klopčičev danes in včeraj«, št. 73, 1970), z opazkami o Klopčičevi estetiki, ki jo odlikuje »eliptična emocionalnost« (v nasprotju z »eliptično metaforičnostjo« srbskih avtorjev) in to, da filmski junaki doživljajo realnost kot čisto fantastiko.

Naslednji Klopčičev film – *Oxygen* v Ekranu ni bil deležen večje pozornosti, pač pa je to doseglo *Cvete* v jeseni, v katerem je videl Taras Kermauner (»Rožnati val, naključje ali program«, št. 111-112, 1974) celo simptom jugoslovanske filmske situacije. Vendar ga je obravnaval predvsem kot »slovenski« in »Klopčičev« film: kot »slovenski«, ker »v blagem pomenu besede spodbuja naše narodnostno čustvovanje... kot navajanje k skromni, topli ljubezni, ki naj jo čutimo do svoje preteklosti, nature, literature in sploh slovenstva«; in kot »Klopčičev«, ker se je v njen potrdil »močni, pretežni del Klopčičeve narave« in njegovega filmskega temperamenta, ki ga v jedru tvorijo »otožje, rahla nesrečnost, izvrsten lirizem, lep spomin«.

Verjetno je že dovolj vidno, kako močno razvlečen je ta spis, zato ga ne bi veljalo še podaljševati s povzemanjem spisov o drugih slovenskih filmih. Ker pa je namen tega poglavja, da vendarle predstavim del v Ekranu obravnavane problematike slovenskega filma, še zlasti na »načelni« ali obči ravni, si za konec skoraj ne moremo izbrati boljše priljubljenosti, kot jo ponujata teksta Tarasa Kermaunerja in Dušana Pirjevca.

V obeh gre za isti problem – za vprašanje jezika v filmu – ki ga seveda obravnavata v okviru nacionalne tematike. V zapisu o *Mrtlvi ladji* Rajka Ranfla (št. 96-97, 1972) je Taras Kermauner podprl ta film, ker se glede jezika (vpeljavanje pogovornega jezika) »pridruži pozitivnim težnjam slovenske kinematografije in literature, ki noče več slediti bivšim ideološko-jezikovnim normam, ki s krutim sadističnim nasiljem destruirajo in nihilizirajo slovensko umetniško in civilno realiteto«. Te ideološko-jezikovne norme izvirajo iz tradicije slovenskega nacionalnega vprašanja (narodni jezik kot tisti temelj, na katerem narod sploh šele vznikne) in še posebej njegove družbene dimenzije – »narod kot enotno ljudstvo, v katerem ni razlik« – ne socialnih in seveda tudi ne jezikovnih. Gledališče je bilo v obdobju nacionalnega formiranja tista ustanova, ki je gojila visoki govor narodnega jezika, in gledališče – trdi Kermauner – je tudi razlog, zakaj je slovenski film naušpešen in pomanjkljiv: ravno zato, ker si pri gledališču sposoja jezik. To se je še nekako obneslo v primerih zgodnjega prikazovanja NOB, ker je imel tedaj film funkcijo »identifikatorja, tistega, ki hvali in blagruje zmagovito usodo«. Povsem drugače – kot »grozovita in očitna destrukcija realnega življenja« – pa zveni v filmu zborna izreka, brz ko se dogaja v zgodovinskih razmerah, ko nacionalnost ni več temeljno ogrožena, ker ni več nosilec družbene moči, in ko je že močno družbenoekonomska diferencirana. In če film, ki želi prikazati »žive, konkretne, današnje ljudi, kakor živijo, čutijo, govorijo, ravnavajo v konkretnih okoliščinah svoje skupine«, pri tem vpeljuje umetni jezik, si s tem zapravi »ustrezno iluzijo realitete«.

Dušan Pirjavec se v svojem prvem in edinem spisu o filmu (»Križa«, št. 106-107, 1973) spomni zadrege, ki ga je spremljala že ob gledanju prvih slovenskih filmov – zadrege zaradi jezika, ki je bil »včasih preveč neživiljenjsko literaren, drugič pa spet preveč nasilno žargonski«. Vprašanje jezika je bilo prav tako povezano z njegovim posebnim nacionalnim statusom, obenem pa tudi z naravo samega filma, a najprej slovenskega zvočnega filma. Pirjavec navede domiselni primer podnapisov pri tujih filmih, kjer prav nič ne moti knjižna slovenščina, ki pa postane moteča, brz ko je ozvočena. Zakaj? Ker

to ni zvočnost govornice besede nasploh, ampak privilegirana zvočnost posebne besede ali – Župančičeve »slovesne velike maše slovenske besede,« iz česar nato Pirjevec izpelje derridajevsko zvezo etnocentrizma in fonocentrizma.

Vendar v nasprotju z nekaterimi drugimi teksti (tudi Kermaunerjevim), ki so se zadrževali pri odkrivanju vira problematičnega stanja jezika v filmu, Pirjevec ne ostane pri tem, ampak navaja dokaze, zakaj film »ne more biti slovesna velika maša slovenske besede«. Prvi je ta, da je film »neka ironični žanr in da je v tem pogledu podoben romanu, kakor ga je opredelil Mihail Bahtin«. Ironična narava filma naj bi bila v tem, da proizvede »odtujevalni učinek« (gledalca postavi v distanco do sebe, ko ga po koncu predstave takoj pahne nazaj v realni svet), kar se sicer sliši kot zanikanje domnevne hipnotične moči filma, dejansko pa je samo njena potrditev: »odtujevalni učinek« je ravno in zgolj učinek »prebuditve« in »strenitve« od fantazmatičnega prijema vtisa realnosti. Bolj ploden se zdi ironični učinek, kolikor ga Pirjevec vidi še drugače: tako, da »film razpira razdaljo do tiste splošne kulture, ki je znotraj nje nastal«. Ta točka nas seveda napotuje k Walterju Benjaminu in njegovem spisu *Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije*,¹⁷ ki prav tako ugotavlja, da je film globoko pretresel tradicijo, vendar ne z »razpiranjem razdalje«, marveč z odpravljanjem tiste auratične daljave, ki je konstituirala kulturno vrednost umetniške tradicije. Sorodne ugotovitve lahko najdemo tudi v tekstu Vaska Preglja »Tradicija in film« (št. 91, 1972), vsaj v trditvi, da je »bistvo jezika te (filmske) umetnostne panoge urejanje ali razvrščanje razpoložljivih možnosti tradicije v novo zgradbo«. Predpostavljeno je namreč, da je film nastal v dobi popolne sekularizacije tradicionalnih umetnosti in umetnostnega pluralizma, kar mu daje možnost, da »enostavno zaobide« tisto nevalgično točko neke umetnosti, kjer je zašla v »slepo ulico lastne izkušnje«.

Naslednje dokaze pa Pirjevec opira na tekst Mauricea Merleau-Pontyja »Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie« ter na knjigo Alaina Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman*: iz obeh izpelje svojo ontološko utemeljitev filma, »ki ne pripoveduje predvsem, kaj neka stvar je, marveč kaže najprej, da JE«. Ali še: »Filmska slika vrača stvarjem njihovo REALITETO... Film nam vsiljuje najprej PRISOTNOST stvari.« Te izjave nam obujajo spomin na že omenjeni Žižkov tekst o Stojanovičevi knjigi *Filmski medij*, vendar jih Pirjevec tudi učinkovito umesti v kontekst slovenske kulture, kjer naj bi imel film prav zaradi dimenzije »biti-v-svetu« (medtem ko gre slovenski kulturi za »biti-za-nekaj«) možnost »mnogo bolj telesnega in mesenega čara, kakor pa je čar gledališča in poezije ter drugih oblik velike maše«.

Opomba o semiologiji

V Ekranu se je na koncu 60. in v začetku 70. let pojavilo nekaj tekstov o semiologiji (dva – Metzov in Pasolinijev – sta bila omenjena, vendar s poudarkom na drugih problemih), ki bi gotovo zaslužili svoje poglavje, navsezadnje (če ne rajši predvsem) zato, ker predstavljajo po Bazinu edino drugo smer filmske teorije. Zakaj potem samo opomba? Iz tehle razlogov:

1. Stojanovičeve »Teze za eno od teorij filma kot semiotičnega in umetniškega fenomena« (št. 87–88, 1971) so osnutek njegove doktorske disertacije, ki je kasneje izšla v knjigi *Film kao prevazilazne jezika* (Institut za film, Beograd 1975). Nujna, a za tukajšnje namene vse preobširna bi bila torej obravnava brez tež skupaj s knjigo, medtem ko bi nas ločena samo zapeljala na stransko pot 'sumljivih' navezav na Stojanovičevo prejšnjo ortološko estetiko: takim sku-

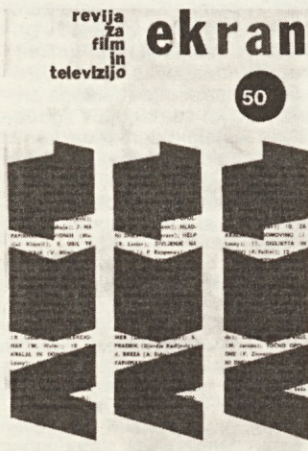
šnjav bi verjetno nasedli na podlagi takih izjav: »... v fazi zaključne (doživljajske) strukturalizacije se vsa (filmska) tvorba spremeni v celovit vtis resničnega dogajanja, ki skrito nosi v sebi nekakšen globlji pomen 'odprtega' reda.«

2. Marjan Ciglič je v dveh nadaljevanjih objavil razpravo »Film-jezik, film-komunikacija« (št. 92–92 in 94–95, 1972), ki v tistem delu, kjer se neposredno nanaša na semiologijo, govori predvsem o slabih možnostih teoretskega konstituiranja filma kot »jezika«. Čeprav bi tukaj lahko samo podprli njegovo spodbijanje »enostavnega paralelizma«, kot ga izvaja Vlada Petrič s primerjanjem fotografa in črke, kadra in besede itn., pa se po drugi strani ne bi več mogli strinjati s trditvami, da se Christian Metz v tekstu »Film-govor ali jezik?« (Filmske sveske, št. 2, 1971) omejuje le na previdno utemeljevanje »filmskega jezika«. Nesporazum je že čisto terminološke narave: v izvorniku ima namreč Metzov tekst naslov *Cinéma – le langage ou la langue?*, kjer *langage* pomeni govorico, ki v semiološki terminologiji pač ni isto kot jezik. In če bi pozorno prebrali ta Metzov spis, bi videli, kako mu gre predvsem za to, da bi dokazal, da film ni jezik (omenimo le spodbijanje možnosti Martinetove »dvojne artikulacije« v filmu), ampak govorica.

3. V številki 115/116 (1974) je izšel prevod polemike med Alainom Martyjem in uredniki Cahiers du cinéma, naslovljene »Semiologija in ideološki boj«, ki naj bi – kot omenja Denis Poniž v uvodnem zapisu – »razkrila stanje, v katerem se nahaja sodobna filmska semiologija«, ki pa da je zaenkrat še »področje odprtih in nerealiziranih možnosti«. Tu bi le pripomnili, da je ta prevod prej »razkril« odnos, ki ga je imelo uredništvo do filmske semiologije. Ta odnos je pač hotel biti za vsako ceno »kritičen« in je tako, npr., posegu Pascala Bonitzerja očital »pragmatizem«, ker povezuje semiologijo s kritiko ideologije in psihoanalizo ter se s tem seveda oddaljuje od »čisto umetniških« problemov filma oziroma prezira »razmerje med znamenji v znakovnem sistemu (umetniškem filmu) in razmerje znamenja do zunaj jezikovnih realitet«. Če je stališče, ki povezuje semiologijo s kritiko ideologije in psihoanalizo »pragmatistično«, kaj je tedaj s tem dvojnimi vektorjem »razmerij znamenj«, če nam vrsta tekstov v Ekranu dokazuje, da je bila »umetniška« kvaliteta filma priznana prav (in pogosto celo zgolj) po zaslugi njegovega kritiškega odnosa do ideologije.

Opombe:

- 1 V Quarterly Review of Film Studies, št. 1, New York 1981.
- 2 Tom Gunning, prav tam.
- 3 Bela Balazs, *Filmska kultura*, CZ, Ljubljana 1966.
- 4 Pierre Macherey, »Nekaj temeljnih konceptov«, v zborniku *Ideologija in estetski učinek*, CZ, Ljubljana 1980.
- 5 Pierre Macherey, prav tam.
- 6 André Bazin, »Evolution du langage cinématographique«, v knjigi *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, Paris 1975.
- 7 Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Editions universitaires, Paris 1963.
- 8 Pierre Macherey, navedeno delo.
- 9 Rastko Močnik, *Ali je umetnine mogoče sociološko razložiti? Naši razgledi*, 22. oktober, 1982.
- 10 Bazin, *Evolution du langage cinématographique*.
- 11 Jean-Louis Comolli, *Le Détour par le direct*, v reviji Cahiers du cinéma, št. 209 in 211, 1969.
- 12 Octave Mannoni, »Je sais bien, mais quand même«, v knjigi *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Ed. du Seuil, Paris 1969.
- 13 Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, Communications (Psychanalyse et cinéma), št. 23, Ed. du Seuil, Paris 1975.
- 14 Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno* (pogl. »Psihoanaliza v historičnem materializmu«: »spodletelo srečanje«), CZ, Ljubljana 1982.
- 15 Eisenstein, »Kako posneti Kapital«, v zborniku *Montaža, ekstaza*, CZ, Ljubljana 1981.
- 16 Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno* (poglavje »Ni spolnega razmerja«).
- 17 Ta Benjaminov esej je preveden v Ekranu v prvih treh številkah letnika 1976; s tem prevodom je revija pričela s »serijo« spisov marksističnih teoretikov o filmu (Brecht, Adorno, Eisenstein, Lawson).





teorija/kritika

Nova serija Ekрана

Hrvoje Turković

Uredniške menjave generacij

Med filmskimi revijami ima *Ekran* povsem samosvojo tradicijo: temeljito je menjaval uredniške ekipe, česar nobena druga jugoslovanska filmska revija – kolikor vem – ni počela.

Pri nas revije izhajajo bodisi kratek čas, kot poskus združitve ene generacije ali skupine somišljenikov, in trajajo tako dolgo, kolikor jim dopuščajo načini financiranja – navadno le nekaj let – (npr. *Danas*, *F*, *Filmforum*, zagrebški *Film*), in so navezane v glavnem na isto uredništvo, na iste ljudi, ki jim dajejo stalen ton (ko gre za trajnejše, kot sta na primer *Filmska kultura* in *Sineast*).

Pomen spremembe, zlasti generacijske spremembe, je pri urejanju revije velik: novo uredništvo si prizadeva vpeljati novosti tako v pojmovanju vloge, ki naj jo revija odigra v svojem okolju, kot v pojmovanju vloge, ki jo morajo v reviji objavljeni teksti imeti v razmerju do tradicije in do sodobnih prijemov v pisanju o filmu. In čeprav ni nujno, da novo uredništvo naredi pomembnejši preobrat v slogu javnega delovanja revije, je taki spremembi zagotovo bolj naklonjeno kot stalna uredniška ekipa. Vsaj z menjavami *Ekranovega* uredništva je bilo tako: v zgodovini *Ekрана* namreč lahko ločimo vsaj tri časopisne sloge: začetnega, avtorskega in najnovejšega. Do te slogovne raznolikosti bi težko prišlo, če ne bi bilo temeljitih sprememb v uredništvu.

Po drugi strani pa se z menjavami (kolikor niso travmatske in kot se zdi, v *Ekranu* nikoli niso bile) ohranja kontinuiteta, generacijska vez, brez konverzacijsko negativnih posledic, katerim je včasih vzrok nenehno ista uredniška ekipa.

Ekranove uredniške naloge

V nekem smislu so bile menjave generacij možne ne le zaradi pripravljenosti vsake uredniške generacije, temveč tudi zaradi določenih družbenih zahtev.

Ekran je namreč edina republiška (slovenska) revija, ki jo družba podpira in nadzoruje, tako da ima vedno – vsaj deloma – tudi status uradnega časopisa. Domnevam, da je na zamenjave deloma vplivala tudi nepripravljenost uredništva, da še naprej objavlja vse tisto, kar naj bi ustrezalo družbenim nalogam revije, deloma pa verjetno pripravljenost oziroma nepripravljenost uradne javnosti, da tolerira nekatera uredniška stališča v *Ekranu*.

Katere družbene naloge naj bi uredniki *Ekрана* opravljali, lahko razberemo iz konkretnega *Ekranovega* uredniškega profila. Kot republiška revija je imel *Ekran* vedno nalogo združevati vse publicistične dejavnike (ne ravno številne), ki se ukvarjajo s filmom, ne glede na generacijske, slogovne, nazorske in kvalitativne razlike med njimi. Kot osrednje prizorišče spremljanja filmskih dogodkov je imel *Ekran* nato nalogo, da nujno spremlja lastno, slovensko in zraven jugoslovansko profesionalno in ljubiteljsko filmsko produkcijo, kot tudi družbene manifestacije (filmski cikelus, razni seminarji, forumske diskusije ipd.). Moral se je, nadalje, sistematično ukvarjati s filmsko vzgojo ter deloma opravljati didaktično poslanstvo v slovenskem prostoru.

Neizogibna heterogenost

Te od družbe naložene obveznosti lahko postanejo uredništvu obremenitev, zlasti če gre za mlade urednike, ki želijo izoblikovati svojo vizijo revije, kakor tudi vizijo pisanja o filmu in vizijo kinematografije.

Uredniki namreč niso avtomati za izpeljevanje standardiziranih družbenih nalog. Gre za ljudi, ki imajo selektivne afinosti in spo-

sobnosti, če so mlajši, pa tudi svoje entuziastične projekte, za katere nikakor ni nujno, da so usklajeni s standardnimi pričakovanji družbenega okolja, v katerem delujejo. Zanje je lahko, na primer, pomembnejše poglobljati svoja spoznanja o filmu in objavljati temeljne tekste ter prevajati tiste, ki jih neposredno spodbujajo k osnovnemu delu, kot prosvetljevati ljudi s skromno izobrazbo. Lahko se jim zdi važnejše, da v lastnem filmskem okolju uporabljajo najvišje standarde vrednostne presoje – želeč s tem spremeniti to okolje v bolj samokritično in kvalitetnejše – kot da podpirajo s predhodki obremenjeno stanje stvari, tiste vrste samozadostne standarde vrednotenja, ki so se v njem ustalili. Zato si bodo mlajši uredniki prizadevali, da okrog sebe ustvarijo stimulatívno družbeno ozračje visokih standardov, se pravi, izbirali bodo ljudi, katerih tekste cenijo, katerih usmeritev spoštujejo in ki imajo njim podobne poglede na vlogo kritike in časopisa v dani situaciji, morali pa bodo sprejemati sourednikovanje in sodelovanje z ljudmi, katerih tekstov ne cenijo, katerih znanja ne spoštujejo in katerih nazori o delovanju revije in kritike so tako polni predsodkov kot prilagojeni pričakovanjem javnosti.

Ne glede na to kakšno stališče uredništvo zavzema v navzkrižju lastnih potreb in zahtev, ki so preden postavljene (polemično, svoglavno ali kompromisno), se zagotovo ne bo moglo izogniti heterogenosti v urednikovanju: objavljalo bo tako tekste, o katerih nima niti najmanj ugodnega mnenja, stališča, za katera meni, da so obremenjena s predsodki, sodelovalo bo z ljudmi, za katere misli, da niso nikakršna pridobitev za filmsko kulturo, pokrivalo področja, ki ga dejansko ne zanimajo.

Metodološko pluralistična usmeritev najnovejše Ekranove ekipe

Toda tisto, kar je z nekega vidika lahko omejitvev, je z drugega lahko stimulatívna usmeritev, če je dana uredniška generacija tako usmerjena. In zdi se mi, da je z najnovejšo uredniško generacijo (vsaj s tistim njenim delom, ki daje ton današnjemu *Ekranu*) natanko tako.

Ce *ad hoc* posplošujem (bolj po splošnem vtisu kot po analitični priravi), se zdi, da gre v glavnem za ljudi, ki so *metodološko usmerjeni pluralisti*.

Vsak, ki javno deluje na filmskem področju, se namreč sooča z izredno raznovrstnostjo filmov, filmskih zvrsti, kinematografskih proizvodnih in recepcijskih pogojev kot tudi kritičnih in teoretičnih prijemov. Ta raznovrstnost je tolikšna, da se je tradicionalno zdelo nemogoče vse enako upoštevati in nad vsemi imeti pregled: okoliščine so bile videti kaotične. Javni delavec je imel pred seboj nalogo, da ta kaos uredi, in to tako, da zoži področje, s katerim se bo ukvarjal ter da skuša na tem področju uporabiti enotno načelo vrednotenja posameznih pojavov, to je, da skuša med pojavi vzpostaviti nekakšno vrednostno hierarhijo. Imenujemo ta prijem *estetski*, ker se je pozornost po tradiciji zoževala na pojave, ki so veljali za umetniške, znotraj njih pa se je nato vzpostavljala hierarhija po umetniški vrednosti. Drugi pojavi so bili bodisi izločeni iz obravnave kot »neumetniški« bodisi kot umetniško irelevantni, brezvredni. Naloga (kritična, estetska) revije je vzpostavljati kriterije za ločevanje umetnosti od neumetnosti ter hierarhizirati umetniška dela (in zvrsti), nato pa poskušati unificirati te kriterije s tem, da bi jih poenotili in normativizirali za vse ljudi in vse pojave.

V nasprotju s tem pa raznovrstnost ne sme veljati za pomanjkljivost ali kaos, temveč za obliko izkustvenega reda: izkušeni kino obiskovalec se dobro znajde v raznovrstnosti filmov, tako kot se izobražen kritik dobro znajde v raznovrstnosti kritičnih in teoretičnih prijemov pri filmu. Tedaj pojavne raznovrstnosti ni razumeti kot pokazatelja nerada, ampak kot manifestacijo reda, se pravi, manifes-

tacijo temeljnih epistemoloških možnosti, ki jih imajo film in misleci o filmu na voljo. Kdor javno deluje, mora razumeti te temeljne možnosti, z njihovo pomočjo pa nato opiše in oceni različne stvaritve in manifestacije. V tem je metodološkost (usmeritev k epistemološkemu temelju filmanja in razmišljanja o filmu), a tudi pluralističnost (odprtost mišljenja do raznovrstnosti) te usmeritve.

Metodološki pluralizem je izrazito modernistična usmeritev, opaziti ga je med mnogimi modernimi filmarji v Evropi in Ameriki, a tudi med modernimi teoretiki in kritiki. To kar se kaže tudi v urednikovanju in pisanju ekranovcev, je pokazatelj samozavestnega in treznega modernizma te generacije.

Ostaja še vprašanje, v čem vse se kaže ta pluralističnost.

Pomembnejše uredniške značilnosti nove serije Ekрана

Metodološka usmeritev praviloma (čeprav ne nujno) vpliva na ljudi, da postanejo občutljivi za teoretska razmišljanja, usmerja jih k razreševanju epistemoloških temeljev v pojavih (tako v filmsko-strukturalnih kot v kulturno-druženih, ideoloških), s katerimi se soočajo.

To se v urejanju Ekрана na poseben način kaže v pomembnih prevodih teoretičnih tekstov in v kvalitetnih teoretičnih prispevkih samih urednikov in sodelavcev (npr. Vrdlovca, Dolmarka, Furlana in drugih). To je pravzaprav Ekranova tradicija, toda tisto, kar se nam danes zdi pluralistična usmeritev in kar nanjo navaja, je dejstvo, da so enakopravno predstavljeni temeljni teksti (zahtevnejši, težje razumljivi) kot tudi tisti, ki poskušajo temeljne raziskave napraviti preglednejše in dostopnejše širšim krogom, se pravi, biti informativni in popularizacijski.

Didaktičnost se pri tem ne kaže več kot nujno zlo (dolga okolju), ampak kot bistveno hotenje: v didaktičnosti je socializacija temeljnih spoznanj in njihovo vzvratno preverjanje (kolikšna je njihova družbena učinkovitost in komunikacijska sprejemljivost). Zato se uredništvo vestno loteva tudi didaktičnih projektov v okviru revije in mimo tega okvira (prim. številko, posvečeno problemu filmske vzgoje, št. 1-2, 1981) ter temu posveča enako pozornost kot temeljnim raziskavam.

Kar pa je v jugoslovanskih okvirih izjemno, je paralelizem med aktivnim ukvarjanjem s teorijo in kritiko med uredniki in sodelavci Ekрана. Pri nas se ti dejavnosti praviloma med seboj izključujeta: teoretik se ne ukvarja s kritiko, kritiki pa se ne menijo za teorijo. Ali pa prihaja do nevesče zamenjave: teorije importirajo v kritiko posameznih filmov in spreminjajo kritiko v nerodno teoretično eksegezo (to se je dogajalo v starejšem Ekranu s Ponižem in Žižkom).

Zdi se, da je najnovejša generacija ekranovcev prva generacija avtentičnih (ob gledanju filmov, spremljanju kritičnega pisanja in lastnem pisanju izšolanih) filmskih kritikov, ki se sistematično ukvarjajo tudi s filmsko teorijo, ne da bi teorijo in kritiko disciplinarno zamenjevali, ampak ju gojijo ločeno, tako da ju metodološko povezujejo (z uporabo teoretskih izkustev odkrivajo inspirativni kot gledanja na posamezen film, kritične izkušnje pa spet uporabljajo v empiričnem preverjanju in selekciji teorij in teoretskih problemov, katerim bodo posvečali pozornost).

V razmerju do samih filmov se kaže pluralističnost težnje k informiranosti (vpeljanosti v raznovrstnost), nato pa tudi odprtost do žanrske in ideološke raznovrstnosti filmov.

Prvi vtis pri prelistavanju revije je namreč seznanjenost (in to hkrati gledalska in bralska) s svetovnimi filmskimi procesi, z današnjim stanjem in filmski kritiki in teoriji v svetu. In seveda je opaziti hotenje po kritičnem spremljanju tega stanja: z informacijo, predstavitevjo, interpretacijo ter bibliografskimi in filmografskimi opombami. Pra-

vega pluralizma in primerne metodološkosti namreč ne more biti brez seznanjenosti in razdelanega odnosa do potrebe po seznanjenosti.

Pluralističnost odseva tudi v tem, da odpravljajo številne predsodke, ki jih je še vedno čutili v naši javnosti, kot na primer predsodki do žanrov, do proizvodnih okoliščin in ideoloških temeljev raznoličnosti sodobnega in domačega filma. Očitno si prizadevajo, da bi se študijsko, razumevajoče in poznavalsko lotevali vprašanja žanrov, njihovih epistemoloških, kulturnih in širših družbenih implikacij, kar pomeni tudi njihove ideologije. Ekranovci tako kot mnogi levičarski teoretiki in kritiki v Evropi in Ameriki posvečajo veliko pozornost proučevanju ideoloških elementov, ki sooblikujejo epistemološko razmerje do sveta ne le v žanrih, temveč tudi v posameznih filmih ter v posameznih teoretskih in kritičnih prijemih. Pri tem posvečajo pozornost tudi ideološki diferenciaciji: ta pozornost pa je v prvi vrsti razumevajoča in šele nato interpretativna, ne pa apriorno vrednotna (brez poskusov razumevanja), kakor je pri nas navada, kadar gre za ideološka vprašanja.

Seveda to niso že vse pomembne lastnosti, menim pa, da so najbolj značilne tiste, po katerih se Ekran loči od lastne tradicije in od drugih jugoslovanskih revij.

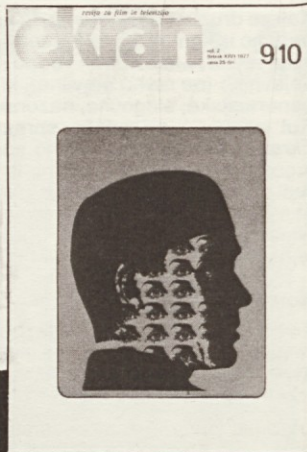
Za konec

Nekdo bo lahko zlobno pripomnil, kako to poudarjanje metodološke pluralističnosti lahko opraviči tudi prej omenjeno heterogenost: pluralizem res lahko pomeni odprtost za vrednostno neizenačenost tako v filmski produkciji kot v filmski kritiki in revijalni politiki. Toda pojem »odprtosti« je treba pravilno razumeti: človek je metodološko odprt takrat, kadar raznovrstnosti, s katero je soočen, odkriva zakonitostne temelje. Metodološki pluralizem predpostavlja temeljito razumevanje, vrednotenje pride šele na podlagi tega razumevanja, ne pa na podlagi apriorističnih slepih standardov.

Ker so sposobnosti razumevanja in interpretiranja pri posameznikih in skupinah omejene, ne moremo pričakovati, da bodo nekateri ljudje zmogli vse razumeti in vse z razumevanjem zajeti v svoje načelno pluralistično stališče. Tako je tudi z ekranovci: njihovem pluralizmu se resda pogosto posreči zmanjšati heterogenost revije, tako da klasično stereotipne naloge niso videti stereotipne, ampak metodološko kvalitetne, toda v tem so očitno omejeni, zato mnoge heterogenosti ostajajo nedotaknjene.

Opazili bomo, na primer, da se v Ekranu vzporedno pojavljajo teksti, ki se žanra lotevajo brez predsodkov, študijsko, a tudi teksti, ki brez trohice razumevanja zaradi predsodkov zavračajo »uvoz žanra« in »poplavo komercializma«. Dobro je, da se v reviji kažejo tako različna pojmovanja, s tem se dokumentira dejanska polarizacija v stališčih in razmišljanjih o filmu in v tem se kaže pluralistična tolerančnost uredništva. Toda metodološko ni dobro, da med temi stališči ni izrecne razprave na straneh revije, niti poskusov, da bi razumeli epistemološke in kulturne korenine teh razhajanj.

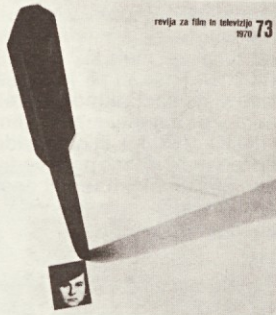
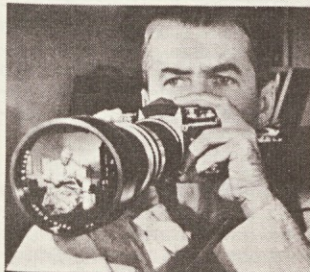
Včasih v Ekranu res primanjkuje metodološkega (to je razumniškega) samospraševanja, in to ne toliko o načelni uredniški politiki kot o samem dejanskem stanju na Ekranovih straneh: stanju med teksti, med sodelavci, med implicitnimi in eksplicitnimi stališči, ki prihajajo na dan in ki jih predpostavljajo v reviji objavljeni teksti. Čeprav heterogenost kot zli duh (ali bolje rečeno, kot zli dolg, ki ga je vsililo okolje) še vedno preganja urejanje Ekрана, pa daje Ekranu dominanten ton prav metodološko-pluralistična usmeritev hkrati s temeljitostjo in individualnimi kvalitetami, s katerimi jo del uredništva uveljavlja. S tega vidika je Ekran trenutno najkvalitetnejše urejena filmska revija v Jugoslaviji (če seveda izvememo specialistične Filmske sveske), po konceptu enakovredna naprednim revijam v svetu.





EKRAN

revija za film in televizijo
NOV 73



kritika

O nekaterih vidikih kritičkega pisanja

Silvan Furlan

Tavtologija bi bila, če bi zapisali, da je Ekranovo fiziognomijo tako kot ustroj vseh filmskih revij opredeljevala in določala filmska kritika v širšem pomenu te besede, tako kot jo določa tudi še danes. Njeno področje sega od kritičkih zapisov pa do esejističnih predstavitev posameznih avtorjev (režiserjev) in drugih filmskih ustvarjalcev (igralci, snemalci, scenaristi . . .); njeno početje je tako vpisano v »gozd« filmskih umetnin in njihovega proizvodnega in reproduktivnega mehanizma. Večinoma je njen predmet analiza posameznega filma ali pa opus pomembnejšega filmskega režiserja s poudarkom na ekonomskih, političnih, moralnih in estetskih vidikih. Prav zato bi bilo povsem iluzorno, če bi želeli razgrniti ali vsaj predstaviti celoto metodoloških prijemov in spoznavnih izsledkov, tako kot se kažejo v Ekranovi dvajsetletni »zgodovini«. Pri takih sistematizacijah in tematizacijah se pokaže nevarnost, da kaj kmalu lahko padejo v abstraktno hierarhiziranje ali pa v empiristično citiranje in naštevanje z večina normativnimi, včasih celo dogmatičnimi sklepi. Da bi se izognili velikopoteznosti oziroma klinični preciznosti (kar je na določen način sicer izmikanje prej omenjenim nevarnostim), poskuša ta zapis o Ekranovi filmski kritiki nakazati le nekaj njenih potez, predvsem pa opozoriti na (filmsko) zgodovinski manko v Ekranovem pisanju, na šibko povezovanje kritike s filmsko teorijo.

Opazna začilnost Ekranovega kritičkega pisanja je, da je večinoma izhajala iz tradicionalnega humanističnega vedenja in je film tako v idejnem kot estetskem pogledu obravnavalo podobno kot ostala področja umetniške prakse, predvsem književnost. S to sodbo vsekakor nečemo prilepiti kakšen negativen predznak takemu razkrievanju »umetniške vsebine« filmov, opusov ali trendov jugoslovanske ali pa svetovne kinematografije, saj je to pisanje večinoma na solidnem nivoju in kaže širše poznavanje evropske kulture. Če prezmemo kruto dejstvo, da se do nastopa revije Ekran slovenski kulturni prostor z izjemo nekaterih posameznikov, ki kot izjema potrjujejo pravilo, skorajda ni zavedal, da je film že »zgodovinska« umetnost in da se je vzporedno z njo oblikovala tudi zgodovina filmske misli (knjiga Béle Balázsa **Filmska kultura** je bila prevedena leta 1966), potem je razumljiva Ekranova težnja, da je v začetku šestdesetih let ob pedagoško poslanstvo na prvo mesto postavil nalogo dokazati, da je film tudi umetniška tvorba in da ga je mogoče po kompleksnosti izrekanja »umetniških resnic« primerjati celo z literaturo.

Treba je reči, da je Ekranu naloga zamajati tradicionalno kulturniško zavest, čeprav le z »umetniškim filmom« (Bergman, Bunuel, Antonioni . . .) v precejšnji meri uspela, saj je v drugi polovici šestdesetih let serija književnikov, literarnih kritikov in teoretikov prispevala tehtne tekste o filmu (Marjan Rožanc, Janko Kos, Taras Kermauner, Dušan Pirjevec . . .). Slaba stran tega proboja v kontekst »tradicionalne« kulture in umeščanja filma na pedestal ostalih umetnosti je morda v tem, da je ta usmeritev (ujeta tudi v »mrzlični« evropski boj za moderni film) na nek način nujno zanemarila klasičen hoollywodski in sočasen žanrski film, ker je bilo pač takrat aktualno in napredno podpirati filme, ki so uveljavljali »avanturo pisanja« in se odmikali tako od izrazitega montažnega konstruktivizma kot tudi od klasičnega realizma in njegovih lingvističnih, pripovednih principov, ki zagotavljajo tekoče »pisanje avanture«.

Kritičkemu pisanju, vezanemu na tradicionalno humanistično vednost, pa se je velikokrat dogajalo dvoje: opiranje na občost in »harmoničnost« humanističnega vedenja, prilagodljivo in uporabno za celotno kulturno področje, je kritičke zapise in ocene velikokrat »zaneslo« v literariziranje, s čimer se je v resnici poskušalo prikriti teoretsko utemeljen metodološki primankljaj in z literarno, umetniško poustvaritvijo nadgraditi, zavozlati spoznanja, resnice film-

skih umetnin, ki jih je splošno humanistično znanje kazalo kot na dlani. Mesto metodološke doslednosti in teoretske racionalizacije je tako zavzela interpretacija kot skrajšana umetniška podvojitev, saj je z literarnimi metaforami obogaten esejistični jezik spregovoril o filmu, jezik, ki je sicer popolnoma zanemaril filmsko tkivo, zato pa ugledal »globljo resnico«, »umetniško bistvo« filmskega dela. Kritika si je tako prilaščala pravico, da v reducirani literarni obliki razkrije »umetniško resnico« filma in se tako kot zavest filmske umetnosti priključi k zgodovini filma kot zgodovina filmskih »bistev«. Ne glede na literarno-estetski povoj, ki je »dvoumnost« filmske govornice poskušal nadomestiti z »dvoumnostjo« umetniške besede in tako na videz ohraniti enigmatičnost, misterioznost umetniškega izražanja, pa so bile (in so ponekod še danes) te »globlje resnice« filma v resnici pri sociologiji in filozofiji sposojena obča spoznanja. Prav zato se take kritike večinoma končujejo z vprašanjem o socialni angažiranosti filma, pri čemer to dimenzijo filma merijo s kritičnostjo na tematskem nivoju in povsem zanemarjajo »ideološko« določenost filmske govornice, njene reprezentacijske in narativne postopke. Se pogosteje pa je merilo moralna vrednost filma, njegov »pedagoški poduk«, s čimer kritika na neki način nadaljuje z vzgojnim delom na »šolski« način.

Velikokrat se kritičkemu pisanju, oprtem na tradicionalno humanistično vednost, dogaja tudi to, da zaradi slabe vesti ali nelagodja, ki ga spodbuja slutnja, da bi moralo zadostiti še drugim t. i. »filmskim zakonitostim« ter tako kritiko napraviti za »filmsko kritiko«, preide v opisovanje filmskih izraznih specifičnosti, celo »principov« oziroma elementov filmskega »jezika«. Tu vsekakor ne gre za vprašanje jezika na semiološkem nivoju, ampak za precej poenostavljene morfološke deskripcije, ki formalne vidike filma obravnavajo v odnosu do idealnega in abstraktnega registra filmskih figur in gramatikalnih pravil, v razmerju do nekega normativnega, čeprav z variabilnimi možnostmi predvidenega filmskega modela, ki naj bi bil utelešenje »prave narave filma«, »filmskosti filma«. Variabilnost je tudi tisti ključ, ki omogoča določanje avtorske poetike, rokopisa posameznega režiserja, ki z odstopanji od norme formira svoje stilne posebnosti. Opredeljevanje teh avtorskih rokopisov pa se je večinoma dogajalo na formalno-empirični ravni, saj je obliko vedno ločilo od vsebine in njuno »pravo« sožitje videlo le v tistih filmskih primelih, ko se je skoz formalne prijeme in dramaturško organizacijo »polnokrvno« prebilo sporočilo filma.

Kritičko pisanje, oprto na tradicionalno humanistično vednost, tematizira režiserjev »pogled na svet«, ki ga je mogoče ugledati in skorajda brez ostanka definirati zato, ker se ta pristop ne sprašuje o materialnosti filma, o filmskem tkivu in telesu, ker pač filmsko »formo« jemlje kot prosojno obleko, ki le tu in tam povzroča težave pri demaskiranju »vsebine«. Z morfološko deskripcijo, z razbiranjem »filmskih specifičnosti« pa poskuša kritičko pisanje vrniti filmu izrazno avtonomnost tako, da opisuje in potrjuje oblikovne postopke in filmski izraz z vsebinskimi intencijami. Le malokdaj pa se zgodi, da bi te oblikovne »principe« obravnavalo v njihovi stilno-pomenski soodvisnosti (bodisi v odnosu do avtorskega opusa ali v navezavah na širši filmski kontekst), še redkeje pa, da bi jih obravnavalo z vidika »ideologije« reprezentacijsko-narativnega sistema. Kritike so zato velikokrat subjektivistično obarvane, saj se v sklepu kritičke presoje vrtijo predvsem okrog pojma dobre in slabe, lepe in grde, funkcionalne in zgrešene režije, igre, fotografije, scenografije . . ., kar je stvar kritikovega »estetskega« okusa. Ta argument pa se izmika in upira vsakršnemu poskusu teoretske racionalizacije, najprej tako, da poskuša s sposojenimi stališči iz obče estetike k tradicionalnim umetnostim priključiti tudi film, in mu pripeti skrivnostne kvalitete »lepega« in »dobrega«, ter še tako, da s katego-

rijami, bolj ali manj veljavnimi na področju klasične umetnosti, določa »filmskost« filma, skratka tisto »specifičnost«, ki jo išče, bodisi v »magiji slike« ali v mojstrstvu »združevanja« oblike in vsebine.

Ker je precejšen del Ekranove kritike ujet v omenjeno prebiranje avtorjevega »pogleda na svet« oziroma opisovanje in ocenjevanje estetske vrednosti posameznih elementov filmskega jezika, imajo kritiško-esejistični prispevki Tarasa Kermaunerja, Marjana Rožanca, Janka Kosa, Denisa Poniža . . . še posebno mesto v Ekranovi »zgodovini«. Kot opozarja že Zdenko Vrdlovec v spisu »Branje Ekranova«, objavljenem v tej številki, so vrh Ekranove kritiške teoretske prakse. Ceprav ne uporabljajo filmskega instrumentarija in se ne opirajo na metode, ki jih je izoblikovala filmska teorija, pa z referencami na novejšo filozofsko smeri (eksistencializem, Heidegger), sociološke metode, Pirjevčeve interpretacije novoveškega evropskega romana v luči Lukácsa in Heideggerja, kritike stalinistične ideologije, kot jo je zastavila nova leвица, filozofsko in teoretično konsekvenco razpirajo estetske in ideološke vidike filma, pri čemer je še posebej zanimivo to, da je predmet njihovih analiz slovenski oziroma jugoslovanski film. Tako se z drugod »prevzeto« metodologijo in s koherentnim in izdelanim filozofsko-teoretičnim vedenjem lotevajo filma, ne zato, da bi v enem zamahu zaobjeli »umetniško bistvo« filma, maveč prej zato, da bi z instrumentarijem in vednostjo svoje diskurzivne prakse konceptualizirali nekatere pomenske ravni filma. S temi prispevki je v Ekranovi kritiki prišlo do dvojnega premika; prvo, kritika je zastavila področje literarnosti in pedagoške funkcionalnosti, filmsko govorico ni več prevajala v drug, bolj kodificiran literarno esejistični jezik, niti ni več določala pedagoške utilitarnosti filma, in drugo, z izdelano metodo in filozofsko konsekvencnostjo ti prispevki vnašajo razmik in distanco do filma kot predmeta obravnavane, saj s svojim kategorialnim in diskurzivnim aparatom »racionalizirajo« le nekatere pomenske ravni filma in tako pravzaprav proizvajajo lasten predmet kritiške analize.

Precejšen manko v dosedanem Ekranovem pisanju pa se kaže v povezanosti kritiške prakse s klasičnimi in sodobnimi smermi v filmski teoriji. S tem vsekakor nočemo niti zdaleč trditi, demagoško postavljati, da se zaradi tega primanjkljaja Ekranova kritika ni dogajala kot filmska kritika, saj teorija filma nima nikakršne »čisto« filmske zgodovine.

Klasična filmska teorija, med njenimi predstavniki naj izpostavimo predvsem Eisensteina, je svoje ugotovitve in spoznanja razvijala ob pomoči številnih humanističnih znanosti in filozofskih smeri, prav tako pa se tudi sodobni tokovi v teoriji filma opirajo na metode in vedenja drugih teoretičnih diskurzov, od semiologije, strukturalizma pa do psihoanalize, antropologije in marksizma. Velikokrat se je sicer dogajalo, da so se v filmsko teorijo skorajda avtomatično presajali koncepti, ugotovitve in spoznanja, vezani na druga predmetna področja (recimo poskus, da se izoblikuje semiologija filma na podlagi lingvističnega modela, ki pa je zašel v formalizem in empirizem). Pri tem »preseljevanju« je bil tako velikokrat zastavljen film kot specifična govorica z lastnimi reprezentacijsko-narativnimi mehanizmi, ki zahtevajo še dodaten napor, da bi se pokazali njegovi sistemi izjavljanja in nakazalo njegovo polje izjav. Prav tako je tudi problematično in največkrat brezpredmetno nereflektirano, direktno prenašanje kategorij in konceptov s teoretičnega področja na kritiško analizo posameznega filma. To bi bilo vsekakor preenostavno početje, saj bi bila v tem primeru kritika le zgoščeno oziroma fragmentarno ponavljanje vnaprej danega vedenja. Dejstvo pa je, da je kakršnokoli opiranje ali podpiranje z razdelanimi teoretičnimi izhodišči bolj tehtno početje od katerekoli oblike literarno-impressionističnega kritiškega osvetljevanja in ocenjevanja posameznih filmov ali opusov. Filmska kritika mora biti utemeljena v teoretičnem zaledju in iz njega črpati svoj metodološki instrumentarij in horizonte vednosti, vendar pri tem ne sme pasti v prej omenjeno prepisovanje in tako v reducirani obliki poskušati stopiti v območje teorije, ki je na neki način »meta-kritika« oziroma »filozofija kritike«. Tako bi se kot bumerang vračala tja, od koder je odšla, bila bi redundantno početje, ki se v procesu kritičnega pisanja sproti odpravlja. Prostor kritike vsekakor ni nekje med filmsko umetnostjo in teorijo, ni skrajšano umetniško poustvarjanje niti slepo prevzemanje že izdelanih teoretičnih konceptov v fragmentarni ali pa reducirani obliki, temveč z metodami in teoretičnim vedenjem oboje delovanje, ki naj v primeru posameznega filma ali večjih sklopov pokaže funkcioniranje filmske govorice in njene vpetosti v »ideološke« mreže, ki pa v primeru relevantnih filmskih del s svojo označevalsko prakso prav te »ideološke« mreže problematizira. Zato je zelo vprašljivo, ali kritika izhaja iz nekega vnaprejšnjega teoretičnega modela in ga želi v postopku analize posameznega filma zgolj na njem potrditi oziroma ga prilepiti nanj, saj govorica posameznih filmov večinoma vnaša prekrške, digresije, »napake« v utečene reprezentacijske tehnike in uniformirane narativne sisteme. S tem vnaša tudi najbolj radikalne, četudi ne najbolj vidne, kritične odnose in ironične posege v »etablirane« ideologije, (pred katerimi ne more zbežati tudi z romantičnim eskapizmom), v ideologije, pa naj bo to demagogija stalinizma ali pa fašizma, lucidne kapitalistične

prevare z »opredmeteno« srečo, idealistične in irealistične estetike in etike socialističnega realizma, zbanalizirano humanistično zupanje v dobrega, zdravega in harmoničnega človeka . . . Zaradi omenjenih »napak« v govorici in ideologiji je kritika prisiljena, da v procesu pisanja izdela lasten kritiški predmet, ki je nov in drugačen od filmskega dela kot izhodišča analize, saj ga noče zajeti v njegovi totalnosti, hkrati pa je tudi drugačen od konceptov, ki jih je predvidevalo »abstraktno« teoretično zaledje. Z oblikovanjem »drugačnega« predmeta, s poseganjem v nepoznano in individualno polje filmske govorice in njenih ideoloških mrež kritika pravzaprav z delno sistematizacijo pripovedne tehnike in s parcialno racionalizacijo pomenskih plasti teoriji postavlja vprašanja in jo napotuje h konsekvencnejši obdelavi do takrat zamolčanih ali prezrtih mest »filmske ideologije«.

Po tem krajšem ovinku, ki se je skušal dotakniti nekaterih načelnih vprašanj filmske kritike (sicer je tudi ta zapis o Ekranovi petnajstletni kritiški praksi v celoti na neki način ovinek, saj govori o kritiki »mimo« konkretnih primerov in izpostavlja le njena najvidnejše in prav zato morda tudi vprašljive značilnosti, stičišča in »manke«), želimo na kratko opozoriti na nekaj oprijemljivejših mest kritiškega delovanja, ki bi jih veljalo v Ekranu obnoviti, zadržati in razvijati oziroma se morda z njimi tudi spoprijeti (posebej še v odnosu do slovenskega filma). Vendar pa ta bežen namig noče niti zdaleč prevzeti nase poteze kakšnega »revolucionarnega plana« ali pa »futurološkega programa«, saj so taki projekti večinoma sami sebi namen, ker projicirajo v »daljno« prihodnost področja kritiškega dela, ki jih pogojuje konkretna in aktualna zavest o »zgodovinskem« in družbenem položaju kritike. Zato ta navedba nekaterih kritiških »opravil«, ki se jih Ekran zadnje čase loteva, želi zgolj očrtati problemske sklope, ki naj bi jih intenzivneje, z doslednejšimi in tudi novimi metodami obdelovala filmska kritika.

V dosedanjih tehtnejših analizah je bilo velikokrat kritično obravnavano vprašanje, ki zadeva povezanost slovenskega filma z literarno ideologijo prejšnjega stoletja, predvsem s kulturno-zgodovinsko vlogo »lepe besede« pri utrjevanju nacionalne zavesti. Razumljivo je, da so taka razmišljanja spodbujali filmi, ki so ekranizirali klasične slovenske tekste. In če prezeremo spraševanja o ustreznosti in neustreznosti adaptacije oziroma transpozicije, o možnih in pravi filmski upodobitvi literarne predloge, spraševanja, ki se skorajda vedno pojavljajo ob takih priložnostih, lahko rečemo, da je kritika kritično ugotavljala, da je slovenski film izredno presojen instrument, saj je sposoben skorajda neokrnjeno posredovati tisti ideološki kontekst, v katerega ga je vpel kulturno-politični program preteklega časa. Tako je slovenski film moderni nadaljevalec tistega nacionalnega programa, ki sta ga v zgodovini slovenskega naroda izpolnjevala predvsem književnost in gledališče: z »visokim« jezikom podpreti zavest o nacionalni identiteti, o slovenski lirično-melanholični duši ter o zgodovinskih, ekonomskih in političnih barierah, ki so določale občutljivo mesto nacionalne »biti«. Kot rečeno, je bila ta dolgo časa v varuštvo literature, v času elektronskih medijev pa naj bi to varuštvo prevzel film. V slovenski kinematografiji je dovolj primerov, ki kažejo, da je res tako: nekateri filmi, posneti po literaturi, so odkrili ekvivalent »posvečenega« poslanstva literature v »sakralno-ceremonialni« sliki, ki je – na videz paradoksn – včasih celo izgnala besedo, a jo je že prej povsem nadomestila s tradicionalnim konceptom gledališke reprezentacije (za kar še zdaleč niso krivi samo gledališki igralci).

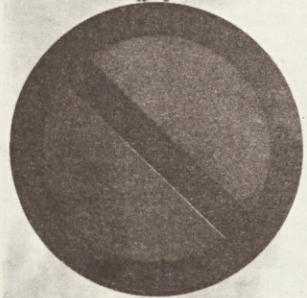
Radi pa bi poudarili, da je lahko literatura – tudi slovenska – ne le dobra filmska predloga, ampak tudi primerna opora ekonomije filmske pripovedi (kar je nekoč ugotovil že Eisenstein v spisu »Dickens, Griffith in mi« in kasneje potrjevala zlasti Metzova semiologija, pa tudi v Ekranu lahko najdemo imenitno opombo o ironični razdalji, ki si jo deli film z romanom – glej tekst Dušana Pirjevca »Križa«, št. 106/7). Seveda pri tem ne gre le za golo prevzemanje romanesknih pripovednih postopkov, marveč hkrati za kritično in simptomsko branje njihovega vpisa v ideološko govorico. Nekateri kritike – v Ekranu so že dokazale, da je film zgrešil prav simptomsko mesta v literaturi, na katero se je opiral, in jih tudi nujno ni mogel videti, ker je bil zagledan v nosilne miteme slovensstva (ali pa jih prekril z »modernim« ideološkim branjem). In morda je prav tukaj še ena perspektiva Ekranove kritike – namreč v še bolj intenzivnem ukvarjanju s filmi (po literarni predlogi ali pa brez nje), ki v domnevno klasični realistični reprezentaciji uspejo z režijskimi metodami izzvati spodrseljaje, razpoke in šibke točke ideološkega govora, v naročju katerega sicer živijo.

Literatura:

- Pierre Macherey, »Nekaj temeljnih konceptov«, v zborniku *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.
Movies and Methods, Edited by Bill Nichols, University of California Press, Berkeley 1976.
 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, »Film (kritika) ideologija«, Film, št. 8/9, Zagreb 1977.

E K R A N

57



proizvodnja/organizacija

Ponavljanje znanega

Sašo Schrott

I. Ko je leta 1962 pričel izhajati EKRA N, je bila organizacijsko in tudi normativno jugoslovanska, s tem pa tudi slovenska kinematografija bolj ali manj že konstituirana, utrta in urejena tako, da vse do danes ni več prišlo do kakršnihkoli radikalnejših sprememb ali premikov (gre predvsem za področje organiziranosti proizvodnje, financiranja, programiranja in njene vračilenosti v slovenski in seveda tudi širši jugoslovanski in mednarodni kulturni prostor), pa tudi novih vprašanj, dilem in problemov, ki že ne bi bili umeščeni v naš kinematografski prostor – pa so ostali tudi brez relevantnejših odgovorov vse do danes – ni bilo v teh dvajsetih letih nič manj, pa tudi bistveno več ne. V »predekranskem« obdobju imam v mislih predvsem decentralizacijo oziroma prenos odgovornosti za filmsko proizvodnjo na republike v začetku šestdesetih let ter propad avanture Triglav filma s koprodukcijami, s tem pa tudi njegov bankrot in likvidacijo, težave s Film servisom in končno ustanovitev Viba filma, podjetja, ki so ga z veliko entuziazma in optimizma na koncu šestdesetih let ustanovili slovenski filmski delavci, »žrtve« Triglavovih koprodukcijskih pustolovščin. Temeljna družbenoekonomska in organizacijska problematika slovenske filmske proizvodnje je bila v temeljih zakoličena in razprta pravzaprav že v vprašanih in odgovorih anketirancev v Ekranu št. 3 iz leta 1962.

II. Dilema z vsemi predikati ontološkega vprašanja po biti (čeprav bolj diši po Kantovem kategoričnem imperativu) slovenskega filmskega rokodelstva je: FILM UMETNOST ali FILM INDUSTRIJA. Kljub razumevanju za kasen, če ne že kar skrajno zamudniški »porod« nacionalne filmske proizvodnje, gre vendarle za umetno dilemo (ne gre, in pri filmu nikoli in nikjer na svetu – imanentno mediju – ni šlo, za moralno dilemo oziroma dobro voljo »starejših umetniških bratov in sester«, ali te »pankrta« sprejemo v svoj krog posvečenih), ko si filma tisti, ki so ga vodili in delali, niso izborili predvsem s svojo *kreativno potenco*, organizacijsko sposobnostjo in predvsem dolgoročno programsko vizijo; na podlagi rezultatov niso zanj izsilili ustreznega mesta, ki bi šlo določeni (četudi majhni) nacionalni produkciji, če bi le izrabila vse *komparativne* prednosti, ki jih ima v primerjavi z ostalimi »tradicionalnimi« umetniškimi in kulturnimi panogami, ki jih je, če že ne zaradi drugega, pa vsaj zaradi svojega propagandnega pomena med »ljudskimi množicami« vsaj v svojem začetku imela!

Iz teh temeljnih vprašanj in ugotovitev (mogoče jih je dokumentirati ne le v pisanju Ekranu, temveč tudi, ali še bolj, na podlagi pisanja in komentiranja v tako rekoč vsej slovenski publicistiki od dnevnega do revijalnega ali periodičnega tiska) izhaja tudi ugotovitev, da slovenska filmska proizvodnja še vedno eksistira nekje na obrobju našega kulturnega življenja, naše splošne kulturne zavesti in da je nekaj desetletno iskanje predvsem zgodovina najrazličnejših »tehničnih« rešitev (redno so povezane zlasti z zahtevami po večji družbeni finančni pomoči).

III. Glede na »tehnične« rešitve ali, lahko bi rekli, celo rešitve iz »zgodovinskih« zagat slovenske filmske proizvodnje, ki so zrastle iz takšne ali drugačne normativne urejenosti celotnega ali parcialnega področja kinematografije (novi zakon leta 1974, prehod na samoupravno urejenost kulture – ustanovitev posebne SIS, v skladu z novo sistemsko, tj. ustavno preobrazbo celotne družbe, še posebej pa glede na zakon o združenem delu »preobraženo« Vibo itn.);

lahko rečemo, da ni mogoče govoriti o kvalitativno novem koraku glede na uspešnost poslovanja, kaj šele glede na kakovost v zadnjih desetih letih doma proizvedenega filmskega programa, da ni mogoče govoriti o kakršnemkoli opaznejšem izboljšanju razmer, kaj šele evidentirati mogoče nasledke za, vsaj srednjeročno vzeto, bolj realno temelječo opcijo.

Temeljni in osrednji problem slovenske produktivne kinematografije so ljudje, predvsem tisti, ki so v filmskem produkcijskem procesu nosilci najodgovornejših kreativnih funkcij. Če smo o prvi in drugi generaciji povojnih filmskih delavcev govorili in mislili kot o pionirjih na področju, ki si šele iščejo svoj prostor pod soncem in ki se potem, ko so se zapisali hudiču, imenovanemu film, bolj kot s kreativnimi in strokovnimi vprašanji ukvarjajo predvsem s preživetjem in afirmacijo ter organizacijo nečesa, kar naj bi nekoč postala nacionalna filmska produkcija, potem moramo žal ugotoviti, da tega opravičila ali alibija za tretjo, četrto, pa tudi kasnejše generacije ni mogoče več upoštevati. Čas neusmiljeno teče po vsem svetu in tudi v naši širši domovini se snemajo filmi. Med drugim tudi naša filmska šola (AGRFT) slavi že pomembne jubileje, pravih rezultatov pa kot da ni in ni.

Zato še enkrat: nobene »tehnične« ali »lepotne« operacije v kinematografiji oz. domači produkciji ne morejo nadomestiti t. i. človeškega faktorja. Zgodovinsko izkustvo je v tem neusmiljeno in dokazi so nespodbetni.

Družbenoekonomski položaj produktivne kinematografije ter njena notranja organiziranost sta v vseh teh letih po »entuziastični« fazi pripeljala do dveh bistvenih dilem ali vprašanj, ki ju ni niti najmanj lahko rešiti. Prvo je dobesedno »izumiranje« vrste ožje specializiranih strok, brez katerih si normalnega dela oz. proizvodnje ni moč zamisliti (kostumografija, scenografija, maska, montaža, luč, rekviziterstvo, organizacija, itn.). Drugo pa je enigma, ki izhaja iz socialnega položaja samostojnih filmskih delavcev in ki bi jo bilo mogoče strniti v vprašanje: ali je oz. koliko je nacionalna filmska produkcija dejansko predvsem instrument socialne varnosti ljudi, ki imajo uradno priznan status samostojnih filmskih delavcev, koliko pa je to dejansko in zares predvsem inštitut za ustvarjanje in realiziranje nacionalnega filmskega programa. Na podlagi obstoječe prakse ne bi bilo posebej težko dokazati, da socialni sistem »kolobarjenja« vendarle prevladuje in to ne glede na najširši družbeni interes po kvalitetni, programsko in repertoarno jasno definirani in kvalitetno realizirani filmski produkciji. Z drugimi besedami – pred t. i. uporabniškimi interesom, ki se v okviru KSS oz. v sistemu svobodne menjave dela združenih sredstev za to dejavnost kaže vendarle v kar zajetnih denaricah, ti pa v proizvodnih rezultatih večine naših filmskih izdelkov ne dobijo ustreznega kvalitetnega ekvivalenta, je v ospredju še vedno socialni interes, ki izhaja iz statusa samostojnega filmskega delavca.

Kaj pomeni takšna logika in praksa, je jasno: začarani krog in odmikanje od kritičnega razvida pravega stanja, ki bi šele omogočil oblikovanje dolgoročne vizije in perspektive za razvoj domače filmske produkcije, ustreznega časa in potrebam najširšega gledalstva, ki presenetljivo množično ve, kaj je dober film – tudi domači. Če bi bil izpolnjen ta pogoj, bi bilo lažje govoriti tudi o denarju.

IV. Nekaj desetletno postavljanje vprašanja o t. i. tehnični bazi slovenskega filma je kljub pozitivnim prizadevanjem in žrtvam sovenskih filmskih delavcev, ki so po polomu avanturizma Triglav filma rešili,

kar se je rešiti dalo, vendarle v skrajni konsekvenci dimna zavesa, ki prikrieva bistvena vprašanja organiziranosti slovenske filmske produkcije. Ločevanje kompleksnega in zapletenega organizma, kakršen je proizvajanje filmov v materialno in kadrovska – strokovno šibko fundirani dejavnosti (glede na njen kozmopolitski pomen in naravo pa je izredno zahtevna in izpostavljena kriterijem in svetovnim normam), na nekakšne tehnično-financične pogoje in »človeški faktor«, ki bi se, vsaj po latentni navzoči demagogiji najbolj prizadetih in zainteresiranih ob drugačnih materialnih in tehničnih pogojih izkazal najmanj za avtorje »evropskega«, če ne že kar »oskarjevskega« kalibra, je seveda neresno, toda dobro preračunano mistificiranje, predvsem pa je dokaz nesposobnosti, da bi vztrajali v situaciji neselektivnega uravnilitva in trdega boja za ohranjanje lastnih pozicij in to na vseh ravneh, pri čemer se je, ko gre za ohranjanje globalnega *status quo* že zdavnaj vzpostavil skorajda popoln sistem stanovske solidarnosti.

Zato se je tudi v vseh teh letih pokazalo, da so jalove, predvsem pa neučinkovite vse najrazličnejše reforme, reorganizacije, spremembe zakonodaje, brezkončne razprave in naporu kar zadeva *dejansko* samoupravno preobrazbo naše produkcije, kaj šele poskusi ali ideje o radikalnejših spremembah, kar zadeva organiziranost edinega, to je monopolnega slovenskega producenta – Viba filma. Vse skupaj spominja na veliko, nesrečno družino, ki pa ve, da ji ob domačem ognjišču sicer ni najbolje, da pa bi razgnana v beli svet le stežka prišla do nezabeljenega močnika, kaj šele, da bi se v povprečju vendarle dokaj redno hranila vsaj s segedin golažem, da o občasnih priboljških, ki vendarle tu in tam tudi kanejo, niti ne govorimo...

Teh trditev ni težko niti dokazati, niti dokumentirati. Toda po drugi strani nas izkušnje vsaj zadnjih nekaj let učijo, da ni neutemeljena predpostavka, da bo tako pisanje zlahka, tako rekoč z levo roko proglašeno za »stalinizem«, »zlonamernost in grobarstvo«, »nedemokracija«, »agitpropovstvo«, »dilentantizem«, »poskus diskvalifikacije poštenih naporov«, »podcenjevanje entuziazma posameznikov in ekip«, »elitizem«, »nepoznavanje in ignoriranje objektivnih možnosti in pogojev« in za vse, kar je že takšne ropotije iz neizčrpane zakladnice poklicnih akrobatov in vrvohodcev na nikoli do konca spleteni niti naše produkcijske filmske politike, predvsem ne potrjene z delovnimi rezultati. Poskušam govoriti o bistvu, zato ne bom znova kdove kolikoli povzema in prežvekoval vseh modelov in predlaganih režimov, sprememb, preobrazb, organizacijskih shem, samoupravnih sporazumov, ki naj bi dokončno rešili zagate naše produkcije. Vsem nam je vse skupaj predobro znano in nekateri smo od vsega tega tudi že utrujeni in naveličani. Resignirano lahko ugotovimo le, da imamo tako produkcijo in tako organizacijo proizvodnje, kakršne imamo ljudi, ki v njej delajo, da sedanji kadrovski potencial ne glede na trenutno organizacijo sam kakršnekoli radikalnejše in temeljitejše preobrazbe ni sposoben (in objektivno zanjo brzokone, razen verbalno, tudi ni zainteresiran) ter da tudi od širše družbene skupnosti vsaj zaenkrat objektivno ni pričakovati temeljitejšega posega v obstoječe stanje. Kot nas učijo zadnje in tudi pretekle izkušnje, se širša družbena intervencija prične in konča največkrat z običajno sanacijo nastalih dolgov, ki kdaj pa kdaj grozijo z bankrotom. Ali se torej še naprej obeta *status quo*, ali pa smo, kar je bolj verjetno, pred novim kriznim obdobjem?

V.

Povezovanje vseh treh segmentov kinematografije (proizvodnje, distribucije in kinematografske mreže) in to dohodkovno, kadrovska in programska, ostaja še naprej le optimistična vizija, da bi nekoga dne, kar bi bilo za tako majhen kulturni prostor, kot je sloven-

ski, prišli do organizma, ki smo ga že nekajkrat delovno poimenovali »Združena slovenska kinematografija«. Cilj je jasen in njegovega smisla ni težko racionalno in argumentirano utemeljiti. Opazne pa so ovire, odkriti ali prikriti odpori, izmikanje vsakršnemu resnejšemu in na daljše steze načrtovanemu sodelovanju, ignoriranje številnih pobud in izmikanje izvajanju z velikimi mukami doseženih sporazumov in dogovorov. To je žal tista prevladujoča praksa, ki zagotovo tudi vsaj za bližnjo prihodnost ne zbuja pretiranega optimizma. Ali je treba na tem mestu še posebej, omenjati stanje v sami reproduktivni kinematografiji (razdrobljenost, slabo skupno načrtovanje, itn.), ki traja že leta in leta, pa se stvari kljub opozorilom in neštetim lepim sklepom praktično ne premaknejo z mesta?

Kljub občasnim opozorilom in javnim apelom tako družbenopolitičnih organizacij, Kulturne skupnosti Slovenije, pa tudi dela tiska, tudi nismo tako rekoč nič storili, da bi v celoto nacionalne kinematografije trdneje vključili nekatera manjša podjetja ali asociacije, ki se ukvarjajo s proizvodnjo filmov (npr. Unikal, Univerzum), saj gre poleg programskih vprašanj za pomemben element, kar zadeva urejanje materialnega in socialnega statusa velikega števila samostojnih filmskih delavcev, ki sodelujejo s temi organizacijami; skrb za socialni in materialni položaj pa vendarle vežejo izključno na Viba film, čeprav znaten del svojih prihodkov ustvarjajo zunaj nje. V tem kontekstu seveda ne gre spregledati tudi deleža televizije.

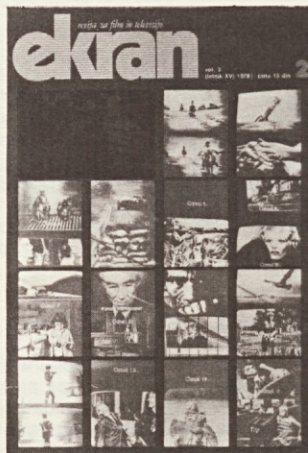
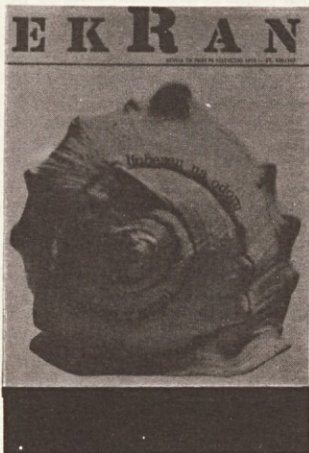
VI.

Ustvarjanja enotnega slovenskega kinematografskega prostora pa si seveda ni mogoče zamisliti brez povsem na novih kvalitetah temelječega sodelovanja med kinematografijo, seveda še posebej produktivno, in televizijo. Tudi o tej problematiki je bilo že veliko povedano, pa vendar kaj dosti dlje kot do običajnega sodelovanja pri posameznih projektih nismo prišli. Trdnejše in dolgoročno povezovanje obeh ustanov, tj. Viba filma in TV Ljubljana, na področju načrtovanja, delitve dela, programske koordinacije ter seveda trdnega dohodkovnega povezovanja ter pametnega sodelovanja na tehnično-tehnološkem področju, bi bil tisti temelj, ki bi v perspektivi jamčil tudi bolj racionalno izrabo vseh tehničnih in kadrovskih potencialov; ti bi nedvomno bistveno pripomogli k zmanjšanju proizvodnih stroškov in prav gotovo tudi k večji kvaliteti končnih izdelkov, s tem pa tudi k povsem drugačni uveljavitvi obeh najbolj množičnih in vplivnih medijev kot pomembnih segmentov nacionalne kulture.

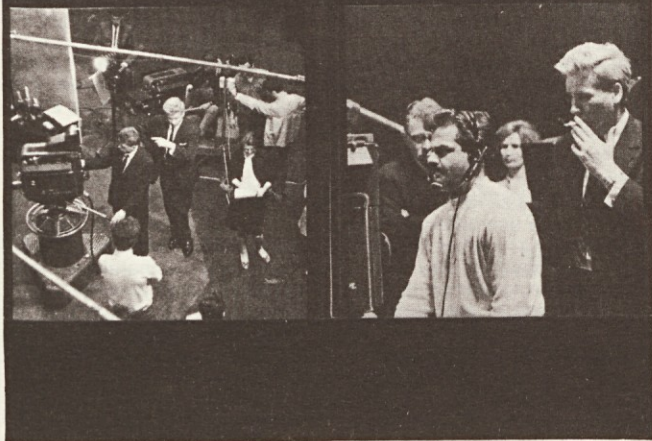
VII.

Pričujoči spis seveda ni zgolj mehanični povzetek najbolj značilnih ugotovitev in sklepov, ki so bili o omenjeni problematiki objavljani v EKRANU v zadnjih dvajsetih letih. Je določene vrste komentar in avtorsko (osebno) videnje problematike, na podlagi analize in ocene pretekle prakse, obrnjene v prihodnost. Ker si EKRAN nikoli ni lastil vloge zadnjega in edinega razsodnika o problematiki slovenske kinematografske prakse, o kateri je govor v pričujočem zapisu (upoštevati je treba tudi sive lise, zlasti v obdobju 1971–1975), je pričujoče pisanje upoštevalo tudi zapise, komentarje, intervjuje in druge materiale dokumentarne vrednosti, ki so izhajali v ostalih sredstvih javnega obveščanja, saj EKRAN vendarle niti v enem svojem obdobju izhajanja ni menil o sebi, da je nekaj samega zase, nekaj, kar je izločeno, »elitno« v celoti našega kinematografskega prostora, prakse in življenja.

Kako skromne pretenzije ima pričujoči spis, morda najbolj pojasnjuje že sam njegov naslov.



EK R A N



televizija

Od filmske k elektronski sliki

Bojan Kavčič

Že ob površnem pregledovanju dvajsetih letnikov Ekranu je moč opaziti, da je »revija za film in televizijo« (tako se je namreč Ekran opredelil že s prvo številko) posvečala televiziji razmeroma malo pozornosti, vsekakor pa veliko manj, kot bi si je ta medij – spriči izrednega vpliva, razširjenosti in univerzalnosti – zaslužil. Drugo, kar prav tako zbode v oči, je to, da se je Ekran ukvarjal s televizijo bolj ali manj kampanjsko, saj se »tematske«, televiziji posvečene številke revije (»tematske« pač zato, ker vključujejo »blok« štirih, petih zapisov o televiziji, pri čemer je filmu še zmeraj namenjeno desetkrat več prostora) izmenjujejo s ševilkami, v katerih ni niti besedice o televiziji. V posameznih obdobjih izhajanja revije je sicer čutili skrb za redno spremljanje televizije, vmes pa so letniki, ki ni niti enega omembe vrednega zapisa, posvečenega temu mediju. Skratka, o kakšnem kontinuiranem kritičnem soočanju s televizijskim programom in o kakšnem sistematičnem razvijanju teoretskega pisanja o televiziji na straneh Ekranu ne more biti govora.

Te deficitarnosti »revije za film in televizijo« so se njeni uredniki in sodelavci vseskozi dobro zavedali, o čemer pričajo, denimo, razni jubilejni in drugi priložnostni zapisi, ki ob okroglih obletnicah ali številkah Ekranu ocenjujejo prehojeno pot, pri čemer je »spremljanje televizije« vedno znova ena tistih točk, kjer je opaziti »zaostajanje«. Med razlogi, zakaj je tako, pa izstopata zlasti dva: »nerazčiščenost konceptov« spremljanja tega medija in pomanjkanje piscev, »ki bi bili na tem področju razgledani«. Zadrega Ekranu, ko gre za televizijo, je prav simptomatična, saj nas opozarja na položaj in vlogo tega množičnega medija v širšem družbenem prostoru. Vsi se namreč očitno dobro zavedamo, da je televizija izredno pomembno javno komunikacijsko sredstvo (to je dovolj jasno izraženo tudi v najrazličnejših družbenopolitičnih dokumentih), obenem pa se ji posvečamo skoraj izključno privatno, doma in v prostem času. Tako imenovane javne razprave o RTV programih so skrajnje kampanjske in deklarativne, že tako skromni televizijski publicistiki je v tisku odmerjeno prav malo prostora ali pa je sploh izrinjena z njegovih strani, razne kulturniške pa družboslovne diskusije se vprašanja televizije vestno izogibajo, kot gledalci/poslušalci pa smo vendarle pripravljani žrtvovati malemu ekranu tudi po nekaj ur prostega časa na dan. Tega ambivalentnega odnosa do televizije seveda ni mogoče preseči s kakšno voluntaristično zavzetostjo (češ, dajmo, pišimo, razpravljajmo, razmišljajmo o televiziji, pa bo problem hitro rešen), zakaj odvisen je pač od današnjega načina uporabe TV medija kot centraliziranega enosmernega komunikacijskega sistema, kar že v temelju onemogoča kakršenkoli bistven vpliv »nekompetentnih« na produkcijo programa.

V našem kulturnem prostoru, ki je še vedno zavezan predvsem besedi in besedni umetnosti, prav nezaupljiv pa do novih avdiovizualnih medijev, je pojmovanje televizije prav posebej togo, konservativno, zato so njeni mobilizacijski in nekonvencionalni komunikacijski potenciali docela neizkoriščeni. Ambivalenten odnos do TV medija je zaradi tega še toliko izrazitejši, naloga televizijske kritike in teorije pa zato še težavnejša. Sicer pa ne gre prezreti, da pri nas sploh nismo doživeli razvoja sodobnih medijev, kakršnega poznajo razvite družbe; da je, denimo, slovenska filmska proizvodnja šibka in nenehoma v krizi; da je proizvodnja kaset in plošč neznatna (s presenetljivo visokim odstotkom govornih izdaj); da video kaset sploh ne izdelujemo, uporaba video sistemov pa se ne premakne z mrtve točke itn. Posebnost te tradicionalistično orientirane kulture, ki tudi v obdobju sodobnih komunikacijskih tehnologij še naprej goji kult besede, zlasti besedne umetnosti (vključno z gledališčem, radijskimi in TV igrami ter filmskimi »dramami«), pa je slepa vera v odrešilno poslanstvo besede, ki lahko edina vzpostavi in nenehoma vzpostavlja slovensko nacionalno identiteto.

Tudi televizijska publicistika v Ekranu (in ne le v Ekranu) se ni mogla izogniti vplivu tega »mesijanstva«, obenem pa je bila – zaradi šibke teoretske podlage – dolgo časa izrazito voluntaristična, prepričana, da more vplivati tako na izboljšanje TV programa kot pomagati gledalcem/poslušalcem, da se iztrgajo škodljivemu vplivu najagresivnejšega od vseh avdiovizualnih medijev. Ker pa je področje dela tako rekoč nepregledno in terja vrh tega vsakdanji angažma, kvalificiranih piscev pa – kot že rečeno – skorajda ni, je skoz vseh dvajset let doživljala kaj nemilo usodo.

Že eden prvih zapisov o televiziji v Ekranu, prispevek Borisa Grabnarja »Televizija in tisk«², opozarja na dejstvo, da je pomen televizije očitno v obratnem sorazmerju s pozornostjo, ki jo ji javno, na ravni refleksije oziroma teorije, publicistike in kritike posvečamo. Med drugim ugotavlja, da je naše časopisje, ki je leta 1958 glasno pozdravilo ustanovitev televizije, kasneje – ko je ta začela normalno, čeprav »eksperimentalno« delovati – povsem utihnilo, kar pomeni, da se je njen program razvijal v »udobni tišini«. V zvezi s tem meni: »Najbrž bo držalo, da je moč in velikost tega otroka prav zaradi takšne udobne tišine rasla hitreje kot njegova pamet.« Ze iz tega citata je moči brez posebnega truda razbrati, kaj naj bi bila pravzaprav naloga TV kritike: brzdati brezglavi razvoj »tega otroka« in predvsem skrbeti, da bi se razvijal skladno, zdravo in vsestransko, da bi se mu torej primerno razvijala tudi »pamet«. Zal TV kritika svoje naloge ni mogla opravljati, ker je praktično ni bilo, čeprav bi njen prispevek »ne bil koristen samo za televizijo, ampak za razvoj demokratičnih odnosov sploh«. S tem se tudi na tem specialnem področju pojavlja tema znamenitega slovenskega »zamudništva«, ki bo seveda imelo tudi tu daljnosežne posledice, razmerje sil pa nemara najbolje ponazarja tale citat: »Zdi se skoraj neverjetno, a vendar je res, da v vsem slovenskem tisku ni niti enega novinarja, ki bi se specializiral za pisanje o (radiu in) televiziji! In vendar je to področje ogromno, mnogo večje od gledališča, filma in literature. Zanimivo je (ali pa nemara značilno?), da smo se tega dejstva začeli zavedati tako pozno...«

Če se je torej naš kulturni prostor pred dvajsetimi leti s pomočjo Ekranu »začel zavedati« deficitarnosti na področju specializiranega pisanja o televiziji in se je vse do danes očitno še vedno ni do kraja »zavedel«, se pač kaže vprašati, kaj je vendar narobe s to TV kritiko, teorijo, publicistiko, da ni in ni obrodila sadov. Je mar kaj narobe z njenim »poslanstvom«? Kot smo videli iz Grabnarjevega prispevka, je to izrazito vzgojno (o paraleli s filmsko vzgojo bomo še govorili), saj naj bi pisanje o televiziji skrbelo za primeren »intelektualni razvoj« odrasčajočega otroka (televizije), obenem pa naj bi bilo koristno »za razvoj demokratičnih odnosov sploh«, se pravi, za primeren »intelektualni razvoj« širšega gledalstva.

Veliko izčrpnije je te reči pojasnil leta 1970 Denis Poniž v članku »Televizijska rubrika v reviji Ekran«³, v programskem besedilu, ki vpeljuje televizijsko rubriko in opredeljuje njene naloge, cilje, smoter. Sestavek je prav s tega vidika tako pomemben, da mu je vredno posvetiti še posebno pozornost, zakaj TV kritika se je z njim nepreklicno napolnila svoji nemili usodi naproti. Avtorjeve glavne trditve in ugotovitve bi lahko povzeli takole:

- Televizija kot najbolj množično sredstvo javnega obveščanja nikakor ne more in ne sme biti »zaprtá, samozadostna struktura«, marveč je »po svoji naravi zavezana veliko širšemu krogu ljudi«.
- Svoj namen bo dosegel in pritegnil »kamar največ različnih gledalcev« le tak televizijski program, »ki bo temeljil na interesih in željah gledalcev ter na resničnih potrebah ter zmožnostih slovenske televizije«.

● »S tem da bo televizijski program redno spremljan, komentiran in kritiziran, da bodo sodelavci televizijske rubrike v reviji EKRAN redno zasledovali posamezna področja televizijskega programa in ugotavljali morebitne pomanjkljivosti, se bo kvaliteta televizijskih oddaj pričela spremenjati, prilagajala se bo resničnim, in ne abstraktnim potrebam, gledalci pa bodo po drugi strani dobili možnost, da spoznajo bistvo strukture nekaterih najpomembnejših oddaj.«

● Ker pri nas doslej nismo imeli TV rubrike, ki bi gojila »resno in pretehtano« kritiko (nemalo pa je »nezahtevnih« rubrik v dnevnikih in tednikih), smo pričre paradoksnih situacij: vsakdo lahko »kritično ali nekritično« ocenjuje TV, »subjektivno ali ogorčeno« spremlja posamezne oddaje – nikomur pa se ni posrečilo »stopiti v pogovor s televizijo«, v komentiranje ali kritični premislek, ki bi bil kaj več kot skrajnje osebna, poljubna refleksija.

● Ker je tudi televizija ostala doslej vedno zadržana in ni reagirala niti v primerih, ko je Ekran objavil kakšen tehten prispevek, ki bi »po svoji strukturi zahteval odgovor« (Poniž navaja kot primer članek Marjana Rožanca »Slovenska televizija – dezinformacija in propaganda?«, o katerem bomo še govorili), bo televizijska rubrika v reviji Ekran sistematično razvijala politiko »odprte polemčnosti«, kar naj bi bilo podlaga za »aktivno sogovornišvo s posameznimi odgovornimi ljudmi na televiziji«. Samo dialog bo namreč lahko razčistil vprašanja, ki se pojavljajo ob posameznih oddajah, ne pa kritika, ki ostane brez odgovora, s čimer se iz »aktivne spreminjalske sile spremeni v nekaj pasivnega, nepotrebne in celo smešnega«. »S tem bo televizijski program na novo osmišljen, na novo prevrednoten in na novo analiziran, postal bo popolnejši in za marsikoga dostopnejši.«

● Avtorju se zdi naposled vredno posebej napovedati, da bo Ekran skušal poslej spremljati tudi vse »pomembnejše filme«, ki jih prikazuje TV.

Četudi ne bi imeli niti pojma o tem, kakšno usodo je doživela TV rubrika v Ekranu, bi ji lahko na podlagi teh tez prerokovali zanesljiv neuspeh; če pa upošteevamo, da pomeni TV rubrika v Ekranu obenem nekakšen vrh, najvišji možni domet naše tedanje televizijske publicistike, nam navedene teze tudi povedo, zakaj pisanje o televiziji na Slovenskem nasploh ni moglo niti približno opraviiti svojega »poslanstva«, izpolniti nalog, ki so mu bile »zadane«. Predvsem je jasno, da televizija kot centraliziran enosmeren komunikacijski sistem ni in ne more biti nič drugega kot »zaprta, samozadostna struktura«, zavezana edinole vladajoči ideologiji. O tem je v Ekranu že v številki 62–63 pisal Bogdan Tirnančič,⁴ iz njegovega prispevka pa je mogoče med drugim tudi razbrati, da je televizija nadvse pomemben dejavnik pri ohranjanju družbenega statusa *quo*. Zato bi se lahko televizija spremenila v »odprto strukturo« edinole v primeru, če bi se ustrezno spremenila tudi družbena situacija, v kateri televizija deluje.

Tudi zahteva po takem televizijskem programu, ki bi »temeljl na interesih in željah gledalcev ter na resničnih potrebah ter zmoglostih slovenske televizije«, se zdi protislovna. Najprej zato, ker je treba razlikovati med resničnimi, avtentičnimi interesi gledalcev in njihovimi željami: prvi so kajpak zgodovinski, razredni in se jih gledalci zvečinoma niti ne zavedajo, ker jih prekrivajo želje, ki jih seveda spodbuja televizija sama. Se bolj pa zategadelj, ker se potrebe in zmoglosti slovenske televizije, med katerimi je sicer tudi precejšnje neskladje, iz razlogov, ki smo jih navedli, ne morejo ujeti niti z željami, kaj šele z resničnimi interesi gledalcev. Prav tako ni mogoče pričakovati, da bo postal televizijski program v tem smislu zaradi kritike »popolnejši«, prej narobe, zakaj kritika lahko razkrije zgolj njegovo »nepopolnost« in pojasni gledalcem (ki pa je tako ne poslušajo), da program ni v skladu z njihovimi interesi – ne more pa spreminjati sveta. Najbrž ni traba posebej poudarjati, da spričo vsega, kar smo povedali, ni mogoče pričakovati kakšnega »aktivnega dialoga« med kritiko in televizijo.

Naposled je treba reči še besedo o spremljanju filmskega sporeda na televiziji, ki ga je v svojem programskem članku napovedal Poniž. Filmi so namreč edina sestavina TV programa, ki jo je Ekran kolikor toliko redno spremljal vse do danes, vendar je skoraj vedno govoril le o filmih samih (s filmsko-kritičnega stališča), le izjemoma in mimogrede pa se je spraševal o načinu prikazovanja filmov na TV, o njihovem vključevanju v TV program, o tem, kako filmi v okviru TV programa učinkujejo ipd. S tem je seveda obšel vprašanje odnosa med filmom in televizijo znotraj televizijskega medija, kajti film sam na sebi je pač vprašanje zase. Lahko torej rečemo, da najbolj redni del »televizijske rubrike« ni imel prav veliko zveze s televizijo.

Vsekakor drži, da je televizijska rubrika v Ekranu po tem programskem članku »zaživela«, število televiziji posvečenih zapisov je opazno naraslo, toda splošna raven tega pisanja je bila vseskoj bistveno pod ravnijo pisanja o filmu, in to celo pri tistih avtorjih, ki so znali pisati o filmu prav tehtno in bistroumno (nekaj redkih izjem kajpada ne more spremeniti splošne slike). Da rubrika kljub svojemu relativno dolgemu »življenju« (pravzaprav životarjenju, saj je bila iz številke v številko bolj medla) ni mogla doseči nobenega od zastavljenih ciljev, smo že omenili; ker pa po drugi strani tudi ni

skrbela za objavljane teoretsko relevantnih sestavkov, ki bi bili lahko primerna podlaga za njen nadaljnji razvoj, marveč se je bolj ali manj omejevala na ocenjevanje tekočega televizijskega sporeda, se je polagoma izčrpala in po nekaj letih zamrla. Značilno je, da je za nekaj pomembnih teoretskih prispevkov (zvečne prevodov) poskrbela šele tako imenovana »nova serija« Ekрана (po letu 1976), ki ni nikoli vpeljala posebne televizijske rubrike in tudi sicer ni dvigala prav veliko hrupa okoli televizije. Perspektiva pisanja o televiziji pa je po teh objavah vednarle bolj jasna, saj so ti teksti TV kritiki in teoriji dokončno onemogočili pehanje za utopičnimi cilji.⁵

Izkušnja s »televizijsko rubriko« iz zgodnjih sedemdesetih let je seveda nadvse pomembna, zakaj pokazalo se je, da je lahko največja ovira za razvoj televizijske kritike in sploh publicistike prav njena lastna usmeritev, še posebej, če hoče biti nekaj drugega in obenem nekaj več kot TV kritika oziroma publicistika. Da skuša biti pri tem zvečinoma bolj ali manj »vzgojna«, smo že nakazali, zdi pa se, da je prav ta njena poteza vredna temeljitejšega premisleka. Nihakor namreč ni moči prezreti, da priložnostni zapisi, ki smo jih omenili v uvodu (gl. opombo 1), omenjajo pisanje o televiziji skoraj vedno v isti sapi s filmsko vzgojo, kadar želijo opozoriti na tista področja, ki jih je Ekran preveč zanemarjal. Avtorji teh člankov seveda navajajo pisanje o televiziji in filmski vzgoji kot značilni deficitarni področji, ne da bi poskušali pokazati na kakšno globljo zvezo med njima (podoba je celo, da o kakšni povezavi med obema področjema sploh ne razmišljajo), zato bi nikakor ne mogli reči, da je to primerjanje preračunano, kljub temu pa nas nenehno hkratio poudarjanje »nepokritosti« televizije in filmske vzgoje sili, da si zastavimo vprašanje o razmerju med njima. Ali je torej vzporedno zaostajanje na področju pisanja o televiziji in filmski vzgoji v skoraj dvajsetih letih izhajanja Ekрана (glede filmske vzgoje se je položaj nekoliko zboljšal šele v zadnjih treh letih) res dovolj samoumevno? Ali gre na obeh področjih za iste, enake ali vsaj podobne vzroke za deficitarnost?

Zdi se kajpak, da je filmska vzgoja, kolikor izhaja iz tradicionalne estetske vzgoje, prav tako vprašljiva kot televizijska kritika ali teorija, kolikor poskuša izhajati iz polja tradicionalne estetike. V obeh primerih namreč navsezadnje običimo v pasti tiste estetike, ki sta ji tako film kot televizija tuja, tako rekoč nedostopna, saj gre za sorazmerno nova medija, ki delujeta po drugačnih principih kot klasične umetniške prakse. Še posebej težavno je zatorej konstituirati tak model filmske vzgoje, ki ne bo neposredno odvisen od konvencionalne estetske (umetnostne) vzgoje, saj je slednja zmeraj bolj tradicionalistična, bolj konservativna od hkratne estetske teorije, zlasti od estetske teorije take »industrijske« umetnosti, kot je filmska. Podobno je s TV kritiko in teorijo, ki se ju – že zaradi »mladosti« medija, o katerem govorita – vselej drži (po krivem ali upravičeno) tudi nekaj vzgojnega, pedagoškega, didaktičnega (kritik kot »vzgojitelj« nasproti »neuki« množici, ki se je ujela na limanice novega in izredno privlačnega medija). Podoba je, da Ekran dolgo časa ni znal do konca opraviiti s to »vzgojno« pozicijo: pisanje o televiziji je bilo največkrat vsaj tako naivno kot filmsko-vzgojni prispevki. V televiziji posvečenih zapisih so avtorji zvečinoma obračunavali s temeljnimi pojmi, opredeljevali novi medij in svoje razmerje do njega itn. – in to se jim je zdelo potrebno početi malone v vsakem prispevku znova (če seveda upošteva mo bolj teoretsko zastavljena besedila in zanemarimo tekoče ocenjevanje oddaj), kakor da se ni in ni mogoče dokopati do kolikor toliko normalnega obravnavanja tega medija, kakor da je prehod v neko »drugo fazo« pisanja o televiziji nemogoče.

Marsikdo bi seveda lahko ugovarjal, da jih je v to silila (in jih še sili) televizija sama, ki je nenehno vztrajala (in še vztraja) pri dokaj primitivnem izkoriščanju lastnih medijskih možnosti in pri – s tem povezani – značilni samozadovoljnosti, samozadostnosti, ki ne trpi kritike oziroma ugovora prav zato, ker mora varovati svoj monopol, utemeljen – kot vsak monopol – na enosmernem razmerju do »uporabnikov« (brez avtorefleksije, brez samokritičnosti ipd.). Paralela med filmsko vzgojo in televizijsko publicistiko naj bi potemtakem ne držala, saj film, ki ga obravnava filmska vzgoja, ni le starejši po letih, marveč je v primeri s televizijo tudi razvil svoje medijske možnosti do take stopnje, da se zdi primerjava neumestna, pa tudi filmska estetska teorija (katere derivat je ali bi vsaj morala biti filmska vzgoja) je dosegla tako raven, da ni več vprašljiva. V nasprotju z njo se televizijska teorija in kritika – vsaj na Slovenskem – še nista mogli razviti, ker je pač medij še zmeraj v otroški fazi (ne tehnološko, marveč zaradi načina uporabe njegove tehnologije).

Takšni podobni ugovori so na prvi pogled lahko prepričljivi, v bistvu pa zanemarjajo dejstvo, da se televizijska publicistika ni »učila obrti« pri televiziji, ampak pri istem viru kot filmska vzgoja – pri filmski teoriji, estetiki, kritiki. Res pa je, da sta se tako televizijska teorija in kritika kot filmska vzgoja vse preradi in prehitro prilagodili vsaka svojemu mediju oziroma predmetu (prva televiziji, druga estetski oziroma umetnostni vzgoji), kot se je, denimo, del slovenske filmske kritike brez slabe vesti »prilagodil« skromnemu dometu slovenskega filma. Paraleli med njima se torej ni mogoče kar tako izogniti, prav nasprotno, ogledati si jo kaže še z druge plati. Če namreč lahko po eni strani rečemo, da je Ekran največ storil za filmsko

vzgojo s tistim in takim pisanjem, ki se nikakor ni deklariralo kot »vzgojno« (kritike, študije, prikazi, intervjuji, teoretski spisi itn.), lahko po drugi trdimo, da je o TV mediju največ povedal v tistih tekstih, ki se niso ukvarjali samo z vprašanjem medija, njegove tehnologije in mesta v sistemu komunikacij. Paradoks – če lahko sploh govorimo o paradoksu – je pač v tem, da so se televiziji še najbolj približali tisti avtorji, ki jih ni fascinarila učinkovitost ali gibčnost »novega« medija, marveč so dojemali, da medij sam še ne prinaša prevrata (in zato tudi ne potrebuje) »prevratniške« kritike) brez ustreznih sprememb v družbi, da je vsako pedagoško naravnano pisanje odveč, ker je že televizija sama dovolj »vzgojna«, in da je tudi vsakršna kritična blagohotnost do proizvodov tega medija depласirana, ker je najprej treba vzpostaviti kritično razmerje do manipuliranj z njim.

Da problematika, na katero smo skušali opozoriti v zadnjih odstavkih, nikakor ni nepomembna, dokazuje tudi vprašanje »umetniškosti« televizije, ki se je v Ekranu pojavljalo vedno znova, čeprav je bilo nekajkrat že videti, da je dokončno rešeno. Pravzaprav ni nič čudnega, da se je v reviji, ki si je od vsega začetka prizadevala afirmirati film kot umetniško prakso, že zelo zgodaj zastavila vprašanje, ali je in koliko je lahko tudi televizija umetnost. Problem, ki je tesno povezan z estetiko, je v Ekranu sprožil celo nekaj polemik med sodelavci revije, še več, lahko bi rekli, da ga je že od vsega začetka opredeljevala polemičnost. Polemika med sodelavci revije in televizijo, ki je bila že od vsega začetka nemogoča – in jo je tako rekoč blokiral samozadostnost televizije, se je torej – kot se navadno zgodi v podobnih primerih – prenesla na raven estetike in obenem med sodelavce revije same. Z eno besedo: na »nevtralno« področje in med ljudi, ki naj bi (vsaj načelno) govorili s podobnih, če že ne z istih pozicij.

Bržčas lahko rečemo, da je podobna ignoranca, kakršna je botrovala usmeritvi že omenjene televizijske rubrike v reviji Ekran – namreč »prezrtje« vseh tehtnejših člankov na temo televizije kot zaprtega enosmernega sistema, s katerim ni mogoče dialogizirati – omogočila tudi spore glede umetniškosti oziroma neumetniškosti TV medija. Potem, ko je Ekran že objavil besedilo ameriškega »televizijskega pisatelja« Paddyja Chayefskega⁶ in pogovor A. Bazina s francoskim dramatikom Marcelom Moussyjem⁷, ki govorita o »najbolj umetniški« od vseh televizijskih vrst – TV drami, ter tekste Borisa Grabnarja, Zike Bogdanoviča in Vladimirja Bunjca⁸, ki poudarjajo, da lahko tudi televizija tudi umetniški užitek, se je v številki 23–24 pojavil članek Branka Šomna, ki ugotavlja, da TV ni in ne more biti nikakršna umetnost, marveč je še najbolj podobna ilustriranemu časopisu, čeprav je mnogo učinkovitejša od njega.⁹ Resda Viktor Konjar v isti številki piše, da pozna televizija tudi »svojo umetniško vrsto« – TV igro, vendar s Šomnom neposredno ne polemizira. To stori šele Matjaž Zajec v št. 29,¹⁰ ki primerja televizijo po izraznih možnostih s filmom in sodi, da primerjanje TV z ilustriranim časopisom docela nesprejemljivo omejuje ta medij. Televizija namreč dogajanje ne le posreduje, marveč tudi ustvarja, in če ga že, zakaj ga ne bi tudi na umetniški način. Naposled poudarja, da ima televizija poleg informativne in vzgojne zagotovo tudi umetniško vlogo, kaj dosti globlje pa se v problem ne spušta.

Čeprav ta polemika ni doživela svojega nadaljevanja in tudi sicer ni bila posebno plodna, je vendarle dovolj značilna, pomembna pa je predvsem zategadelj, ker je odprla (zgolj implicitno, seveda) vprašanje razmerja med tehnologijo in estetiko v okviru TV medija. Nekoliko temeljiteje se je s tem problemom spopadel Vladimir Petrič v članku »Fenomeni televizije«.¹¹ Avtor izhaja iz teze, da se tradicionalna estetika upira vpeljevanju tehnike in umetnost. Televizija kot rezultat najsoodnejšega razvoja tehnike je zatorej naletela na najostrejši odpor estetike, saj ta sploh ni mogla doumeti, da je mogoče doseči umetniški učinek tudi zunaj meja, začrtanih s tradicionalno estetiko, da je mogoče »estetsko doživeti« izzvati tudi z uporabo supermodernega tehničnega sredstva. »Televizija nima kompleksa 'čistoče medija' in zavoljo tega sprejema vse oblike izražanja, rada se združuje z drugimi tehnikami in se podreja vsem umetnostnim...« V tem članku se tudi prvič v Ekranu eksplicitno omenja McLuhanova teza, da »elektronska tehnologija spreminja družbeno strukturo in način življenja in sili modernega človeka, da ponovno razmišlja o sebi, da prevrednoti skoraj vse trditve, vsa gibanja in institucije, ki jih je doslej razumel kot dokončne«. Petrič seveda pozablja, da sama tehnologija še ničas ne spreminja in človeka ne sili v nič bistveno novega – sili ga le ideologija, ki jo uporablja, in sicer ne v tisto smer, kot misli Petrič, zakaj ta ideologija v bistvu ni naklonjena nikakršnim radikalnim spremembam. Kljub temu Petričev prispevek ni brez soli, saj vsaj do neke mere opredeljuje vprašanje dozdevnega nasprotja med tehnologijo in estetiko, kar je vsekakor korak naprej, čeprav je res, da tega nasprotja še ne preseže.

Neposrednejši polemični toni se spet oglašijo v Poniževi oceni knjige Borisa Grabnarja *Televizijska drama*: »Grabnar v knjigi ves čas niha med estetsko eksplikacijo umetnostne metode, kot se mu kaže skozi TV dramatik, in poskusom tehničnega komentarja te metode.«¹² Poniž Grabnarju nadalje očita, da ni nikjer presegel klasičnega dualizma oblika-vsebina in da ni nikjer opredelil estetske

dimenzije samega TV medija, saj da ga obravnava zgolj kot materialno, tehnično sredstvo »za spreminjanje znakov iz enega znakovnega sistema v drugega«, še prav posebej pa ga moti Grabnarjevo zatrjevanje, da v knjigi uporablja »novo metodo raziskovanja«, zakaj po Poniževem mnenju dejansko le »simplificirano obnavlja dosedanje teorije«. Četudi je ta kritika nemara upravičena, pa ni mogoče prezeiti, da je tudi za kritika samega televizija le sredstvo, tehnični medij itn., medtem ko ostaja »umetnina« eterična, nedotakljiva duhovna danost. Prav zato se kritični domet njegovega pisanja izčrpa v ugotovitvi, da se Grabnarju ni posrečilo opredeliti estetske razsežnosti samega TV medija (torej se ustavi tam, od koder očitno tudi sam ne vidi naprej), ni pa se zmožen vprašati, ali ni Grabnarjev poskus, da bi opozoril na konstitutivno vlogo medija v produkciji umetniškega dela, neuspešen predvsem zato, ker se ga je lotil na napačnem koncu – pri TV drami, kjer je bistveno »vpletena« vsaj še literatura, če možnih povezav z gledališčem niti ne omenjamo.

Sicer pa je za našo televizijsko publicistiko nasploh značilno, da je vprašanje razmerja med tehnologijo in estetiko TV medija vse preddarovala na problem televizijske drame. To izpričujejo mimo omenjenih še številni drugi članki v Ekranu, posebej zanimiv in obenem značilen pa se zdi zapis Vilija Vuka ob portoroškem televizijskem festivalu leta 1977,¹³ saj povsem nereflektirano (kot da ni bilo na to temo še nič napisano) »povzema« poglobilne teze, ki smo jih navedli doslej. Najbolj zanimivo je, da se avtor spet vrača k primerjanju televizije s časopisom (v zvezi s tem menim, da je TV deležna prevelike pozornosti kritike in da si »ne zasluži« ne festivala ne nagrad, saj je le eno od informacijskih sredstev, čeravno največje in najplivnejše), vendar pri tem ni tako nepopustljiv kot nekateri njegovi predhodniki in ne zanika, da je lahko televizija v posebnih primerih uporabljena tudi kot umetniško izrazno sredstvo. Ko analizira posamezne kategorije festivalskega sporeda, si namreč zastavi tudi vprašanje, »kaj je tisto, kar bi ji (televiziji) dajalo kulturno ali celo umetniško veljavo in čemur bi lahko rekli televizičnost«. In čeprav potem ugotovi, da je mogoče o »resnični televizičnosti« govoriti predvsem v zvezi s kontaktnimi oddajami, si naposled ne more kaj, da ne bi edinole v dramskem sporedu prepoznal tistega segmenta televizijske ponudbe, »ki je lahko resnično ustvarjalna in ki potrebuje tudi umetniško ustvarjalne avtorje«, obenem pa je dramska vrsta tudi edina, ki je »vredna pravega kritičnega spremljanja«.

Seveda ni nikakršno naključje, da je TV drama za našo televizijsko publicistiko tista privilegirana vrsta, ki televiziji zagotavlja status umetniškega izraznega sredstva, televizijski kritiki pa status umetnostne kritike. Upoštevat moramo namreč značilnosti našega v besedo in besedno umetnost zazrtega kulturnega prostora, ki so televiziji že od vsega začetka narekovele, da proglasi TV dramo za izrazito umetniško vrsto. Pri tem si je televizija na vso moč prizadevala, da bi čim bolj poudarila sorodstvo TV drame z literaturo ali vsaj s tradicionalnim gledališčem (ki je prav tako tesno povezano z literaturo), o čemer nemara najzgovorneje priča navajanje avtorstva televizijskih dramskih projektov: za avtorja TV drame je zmeraj proglašen pisec scenarija ali literarnega besedila (novele, romana, dramskega teksta itn.), po katerem je drama posneta, nikoli pa režiser oziroma realizator. (Da bi si televizija razširila manevrski prostor, je isti prijem uporabila tudi pri pomembnejših »literarnih« serijah, kar je pripeljalo do takšnih nesmislov, kakršnemu smo bili priča ob Fassbinderjevi mojstrovini *Berlin, Alexanderplatz*, ko so za avtorja nadaljevanke proglasili Döblina – že skoraj tri desetletja pokojnega pisatelja, čigar romana v Fassbinderjevi interpretaciji marsikdo ni prepoznal.) Televizija si potemtakem status umetniškega sredstva zagotavlja prek literature, tako rekoč »iz druge roke«, s čimer se sama odreka vlogi izvirnega, kreativnega medija, saj po tej logiki ničesar ne spreminja, ne ponareja in ne interpretira, marveč zgolj posreduje, prenaša in »prevaja«. Televizijska kritika in teorija, ki se – kot smo že omenili – še preredi prilagajata »svojemu« mediju, sta ji v glavnem nasledili, toliko prej, ker sta se že zaradi udobnosti podredili tudi tradicionalni »literarnosti« slovenske kulture. Ker ju dvomljivi status TV drame, ki jo televizija sicer proglašata za umetniško vrsto, v bistvu pa ji odreka »ustvarjalnost« (»umetniška« je namreč predvsem zato, ker »prevaja« v slikovni jezik »umetniška književna dela), ni preveč vznemirjal, se jima je pač zatikal pri ugotavljanju estetskih razsežnosti televizijskega medija, saj se je ta zmeraj znova kazal kot tehnično sredstvo »za spreminjanje znakov iz enega znakovnega sistema v drugega«.

K temu vprašanju se bomo še vrnili, zdaj pa bi radi izrabili priložnost in se nekoliko posvetili televiziji kot informacijskemu sredstvu. Ko namreč televizija zagotavlja, da ničesar ne »ustvarja«, ne interpretira (ponareja ali spreminja) na umetniškem področju, ki bi bilo za kaj takega nadvse primerno, tako rekoč idealno, nam pravzaprav vsiljuje sklep, da potemtakem še toliko manj ponareja in interpretira tam, kjer ne gre za umetniško fikcijo, marveč za vsakdanjo stvarnost – na področju informiranja. In res so pisci v Ekranu že od vsega začetka nasledili tej strategiji televizije – od Borisa Grabnarja, ki se navdušuje prav nad to platjo novega medija (»Resnica je podana neposredno, nepokvarjeno in nezmotljivo.«¹⁴) do Zike Bogdanoviča, ki ugotavlja, da nam televizija »odkriva avtentično življenje«,¹⁵ nič manj zgovorna pa ni krilatica »Televizija – stalna komu-



filmska vzgoja
fotografija

filmska vzgoja

Razvijanje dovtetnosti za filmsko sporočanje

Mirjana Borčič

Ekran je bil in je aktualen priročnik za filmskovzgojne delavce v šoli, v ustanovah zunaj šol, v filmskih gledališčih itn. Skozi dvajset let so temeljni prispevki, ki predstavljajo v posamezni številki vidnejše domače in tuje avtorje ter filmska gibanja v svetu, ponujali praktično bolj ali manj sveže podatke in informacije, ki so jih potrebovali za svoje delo. Teoretična razmišljanja pa so ves ta čas odpirala bralcem vrata v specifičnosti filmskega medija.

Takoj na začetku je bila zasnovana tudi posebna rubrika Film, šola, klubi. Njen koncept se je spreminjal z vsakim na novo imenovanim uredniškim odborom. Vendar so se temu navkljub v objavljenih prispevkih nazorno kazali problemi in težave vsakega posameznega obdobja filmske vzgoje na Slovenskem.

Glede na prispevke razlikujemo tri temeljna obdobja filmske vzgoje. Prvo je začetniško in je obsegalo prvih šest letnikov. Največ pozornosti smo v tem času posvečali informaciji o stanju filmske vzgoje pri nas in drugod ter propagandi za različne oblike filmske vzgoje.

V drugem obdobju, ki je segalo vse do novega koncepta revije leta 1976, smo začeli filmsko vzgojo obravnavati kot samostojen subjekt vzgoje, ki ga je treba postaviti na lastne noge ter osvoboditi metod, ki smo jih v prvi fazi marljivo prevzemali od pouka književnosti. To je čas, ko so nas začeli zanimati mehanizmi delovanja filma na gledalca ter njegov odnos do sprejetega avdiovizualnega sporočila. Iskanju metod in oblik dela, ki naj bi bile prilagojene specifičnosti medija in posebnostim slovenske kulture, so bile v pomoč informacije o različnih učnih načrtih v osnovnih in srednjih šolah ter o pripravi učiteljev za takšno delo v različnih deželah. V prikazanih metodičnih prijemih, v gradivih za pogovor o filmu pa so se ponujali različni modeli, ki naj bi posamezniku pomagali ustvariti lastne oblike in metode dela. V tem obdobju je bila vloga Jovite Podgornikove izredno pomembna in spodbujajoča.

Tretje obdobje odseva že filmološki odnos do filmske problematike. Filmska vzgoja je v slovenskih šolah že navzoča. Brez poznavanja filmske teorije ter mehanizmov percepcije sodobnega gledalca je vzgojno delo nestrokovno ali poenostavljeno. Zato je treba pedagogu nuditi čim več strokovnega branja, ki naj bi mu omogočalo hitre dotok informacij in pogled v filmsko teorijo. Tej potrebi se približuje tudi sedanjí koncept revije Ekran, ki je začel objavljati več prispevkov, kot je bilo v navadi, ki obravnavajo estetiko, percepcijo filmskega dela in sociologijo filma.

Prvi članki v Ekranu nadaljujejo propagando in agitacijo za filmsko vzgojo iz Filmskih razgledov. Priljubljena tema v tem obdobju je razčlemba vloge filma v življenju mladih in iskanje oblik in metod filmskovzgojnega dela. Začetna slovenska izhodišča/Jovita Podgornik: *Napotki in vzpodbude*, Ekran št. 4) so se opredeljevala za vzgojo s pomočjo filma, ker za pouk o filmu glede na njegovo specifičnost takratni učitelji niso imeli potrebnih izkušenj. Pri tem smo močno poudarjali aktualnost filmske vzgoje za osebnostno rast mladega človeka. Namen vpeljevanja filmske vzgoje v vzgojno-izobraževalne programe je bil takrat predvsem obvarovalnega pomena. Pogoste so bile trditve, da je film za mladega človeka škodljiv zato, ker je mladim bolj všeč kot knjiga. Pred pedagoge je bila tako postavljena dilema: ali bomo ob filmu moralizirali ali pa bomo s spoznavanjem filmske umetnosti razvijali občutljivost mladega gledalca za sprejemanje filmskega sporočila ter oblikovali kritičen odnos do ponujenih vsebin.

Stanko Šimenc (*Filmski vzgoji na rob*, Ekran št. 5) zato predlaga najprej preskus, s katerim naj bi ugotovili filmsko razgledanost mladih ter njihovo sposobnost za kritično presojo. Zahtevo podpira z empiričnimi podatki, ki kažejo nezadostno filmsko kulturo slovenskih

srednješolcev. Predlaga, da bi s pomočjo različnih ved in na podlagi razpoložljivih znanstvenih dognanj opredelili stanje ter izdelali strategijo aktiviranja mladega gledalca.

Iz prispevkov je razvidno, da so se v tem obdobju prvi filmski vzgojitelji srečavali še vedno z razširjenim mnenjem, da film ni umetnost; če pa vendarle je, potem ni samostojna umetnost, temveč zmes ostalih, že priznanih. Prav zaradi tega se vključuje filmska vzgoja v moralno vzgojo, zgodovino, filozofijo, sociologijo, fiziko, pouk književnosti. Najlaže jo je bilo uresničevati v okviru pouka književnosti. V filmskovzgojni praksi smo pogosto uporabljali filmsko ekranizacijo znanih literarnih del ter ob njih razlagali razlike med književnim delom (predvsem romanom in gledališko predstavo) ter filmom. Vzporejanje, (določanje podobnosti in razlik) je ponujalo možnost vključevanja filma v že obstoječe učne načrte ter uporabo preskušanih metod pouka književnosti.

Prve filmske vzgojiteljice so še opozarjali, da film, »čeprav širi obzorje in bogati vizualni spomin, ostrí opazovanje in dviga izobrazbo, razvija domišljijo in občutja ter informira, hkrati človeka lahko nagne k duševni lenobi in otopelosti domišljije, monopolizira intelektualne receptorje in sugerira konvencionalno podobo poenostavljenega življenja.« (Miroslav Vrabec: *Književnost in film-Film in književno delo*, Ekran št. 9/10). Uredništvo Ekran je kmalu spoznalo, da je treba opraviti s takšnim označevanjem vloge filma v življenju mladega človeka. Med prvimi prispevki, ki obravnavajo problem filmske vzgoje nekoliko drugače, je razmišljanje Marcela Martina (*Ali je film resnično izobraževalno sredstvo*, Ekran št. 12). V članku opozarja učitelje, da je film enakovreden medij umetniškega sporočanja in da je treba poiskati metode dela, ki ne bodo obravnavale zgolj vsebine ter naštevale izrazna sredstva, ampak usmerjale gledalčev interes v odkrivanje estetskih specifičnosti filma. Po njegovem mnenju se prav zaradi tega, ker »učitelji niso vedno prepričani o specifičnosti in pomembnosti filma in obravnavajo film kot sorodnika ali celo nadomestek drugih umetnosti, zanemara osnovna naloga filmske vzgoje – vzbujanje dovtetnosti za film«.

Tej zahtevi so zelo blizu praktični izsledki Angleža Normana Fruchterja, ki je glede na odmevnost in rezultate dela svoj pristop in metodo dela spreminjal iz tečaja v tečaj. V prvem je poučeval filmski jezik, v drugem zgodovino in šele v tretjem je izoblikoval metodo, s katero je dosegel, da so se mladi zavedeli, da prizor »učinkuje« zaradi avtorjevega prijema – razvrstitve snovi in uporabe izraznih sredstev. Danes, ko je že minilo 20 let, je članek še vedno aktualen, ker podrobno kaže vse tiste stopinje, ki jih odkriva vsak na novo pečeni filmski pedagog v začetku svojega dela – če seveda ne upošteva izkušenj drugih.

Za slovensko situacijo 60-ih let je bilo značilno, da smo iskali oblike in metode filmskovzgojnega dela ter filmsko vzgojo silili v okvir slovensčine. Mnogi praktiki, vzgojeni na tradicijah besedne umetnosti, niso dojeli procesov, ki aktivirajo gledalčev čutni, čustveni in miselni svet. Kot vzgojitelji se niso podajali v raziskovanje specifičnih reakcij gledalca na obliko sporočanja. Ker teh niso zadosti upoštevali jih je to oviralo pri spoznavanju tistega, kar se dogaja v posamezniku pri najbolj intimnem stiku s filmskim delom. Pogovor o filmu, ki je veljal za najbolj primerno metodo filmske vzgoje, se je zato vrtel predvsem okoli dramaturških, ideoloških in socioloških vprašanj, ki so imela namen pojasnjevati vsebino in se opredeljevati do sporočila, ne pa načina, kako je ta vsebina predstavljena in kako učinkuje na posameznega gledalca.

V tem obdobju smo še vedno poudarjali obvarovalni pomen filmske vzgoje. Za ilustracijo teh začetniških izhodišč naj naveden citat: »V odnosu do filma močneje izgublamo lastno osebnost kakor v od-

nosu do teksta, zato je filmsko življenje tudi globlje od literarnega. (Vrabc: *Film in književno delo*, Ekran št. 9/10.) Stališče je narokovalno razmišljanje o tem, ali je to »globlje filmsko doživljanje od literarnega« za mladega gledalca poguba ali prednost. Danes je razvidno, da je uredništvo Ekрана živo reagiralo na vprašanje, ki se je kazalo v tistem trenutku najpomembnejše. V reviji je od 60. številke dalje objavljeno več člankov, ki govorijo o mehanizmih, ki oblikujejo doživljanje, in o odnosu gledalca do filmskega sporočila ter o nalogah filmske vzgoje nekoliko drugače.

V prispevku Mikha Pihāla *Stališča filmske vzgoje* Ekran št. 61/62 so jasno in ostro nakazani problemi, ki nastajajo ob filmski vzgoji, ta naj bi bila ena od poti do samosocializacije otroka in do zavestnega prevzemanja družbenih meril. To pa je proces, v katerem otroku ne vsilujemo vrednot, temveč ga usmerjamo k temu, da sam odkriva stvari, ki ga zanimajo, ter sprejema vrednote, za katere čuti, da so potrebne, ter odklanja tiste, ki se mu jih ne zdi vredno sprejeti. Pisec meni, da so za vzgojo – filmsko, pa tudi vzgojo nasploš – nujno potrebni kanali vzratne zveze. Svoje trditve utemeljuje z rezultati finske raziskave, ki je raziskovala odnose med vztrajnim nasiljem in vzvratno zvezo. Pokazalo se je, da vztrajno nasilje onemogoča vzpostavljane kanalov vzratne zveze ter spodbuja identifikacijo, ki je sposobna kanalizirati sprejemanje ponujenih modelov vedenja in mišljenja v celoti. Njeno delovanje se naslanja na površne, zunanje odnose med gledalcem in zgodbo filma. Pisec zato meni, da je naloga filmske vzgoje zavirati proces identifikacije, ki ga enači z mehaničnim prevzemanjem vrednot, ter usmerjati gledalca v razvijanje gledalčevega empatičnega odnosa do ponujene vsebine, odnosa, ki vselej ohrani gledalčeva osebna stališča ter dovoljuje kritiko. Spodbujanje kritičnega pristopa k filmskemu delu pa je obenem tudi pot od občutkov in vtisov, ki so nastali ob gledanju filma, do določene nove izkušnje pri gledalcu. Intenzivnost oblikovanja nove izkušnje, ki jo posreduje filmsko delo, pa je v veliki meri odvisna od poznavanja filmskih izraznih možnosti.

Temu ključnemu problemu filmske vzgoje se ponovno vrača Ekran v številki 71–72, ki je namenjena tematiki filmske vzgoje. Prispevki tujih avtorjev ter slovenskega pedagoga Zdenka Medveša dajejo teoretsko osnovo novemu pristopu k filmski vzgoji.

Tudi o otroku gledalcu začnejo drugače razmišljati. To ni več bitje, ki se v film le življa, ampak film tudi doživlja ter svoje dožitve preoblikuje v nove izkušnje. Na osnovi primerjalne raziskave otrokovega sprejemanja filma leta 1950 in leta 1968 Michel Tardy (*Otrok kot gledalec*, Ekran št. 71/72) opozarja, da je najvažnejše razmišljanje o tem, kako bo moderni film spreminjal način dojemanja. Domneva, da bo prišlo do pospešenega ritma v zaznavanju ikonografskih vsebin, ki vsebujejo raziskovanje vsebinske celote slike ali sekvence, vzpostavljajo zvez med posameznimi sekvencami ter ponovno integracijo zaznanih podatkov v gledalcu razumljivo shemo. Poleg tega meni, da je treba raziskovati razvoj psihosomatskih mehanizmov, predvsem pa empatije, to označuje kot fizično reakcijo na zvočno gibljivo sliko, ki izzove začetek človekovega notranjega gibanja. Empatija tako naredi iz gledalca psihološko drugačnega človeka, kot je bralec. Izzove pa tudi nastanek mehanizmov, ki vzpostavljajo psihološko ravnotežje med tistim, kar se kaže in tistim, kar se zapaža, med načinom posredovanja sporočila ter načinom dojemanja tega sporočila. Stopnja dovednosti za filmsko govorico deluje na intenzivnost omenjenih procesov. Mnenja je, da je treba prav zaradi tega v večji meri upoštevati proces oblikovanja sporočila (uporabo izraznih sredstev), saj ta proces vključuje nešteto posredovalnih elementov med resničnostjo in njenim posnetkom ter uporablja različne pripovedne sheme. Prepričan je, da bo prav razvijanje teh mehanizmov stopnjevalo vlogo domišljije pri dojemanju filma.

Tudi Zdenko Medveš (*Nove orientacije filmske vzgoje*, Ekran št. 71/72) meni, da je razvijanje empatičnega odnosa do filmskega dogajanja najbolj naravno in primerno izhodišče za filmsko vzgojo. Empatija, ki je človekova čutna reakcija na zunanje gibanje in izzove notranje (čustveno in miselno) gibanje, je najbolj neposredna in zaokrožena reakcija na zvočno filmsko sliko. Določa način dojemanja, v katerem ni mogoče ločevati vsebine od oblike. Prav zaradi tega bi bilo nesmiselno metode, ki so jih uporabili in preskusili ob drugih medijih umetniškega sporočanja – predvsem v likovni in besedni umetnosti – prenašati v filmsko vzgojo. Obnem Medveš opozarja, da trditve, da je filmska vzgoja upravičena, če razkrije idejno jedro filma, če z metodo filmskovzgojnega dela na osnovi posredovanja estetskih, vrednostnih in nazorskih modelov spreminja človeka, ne ustreza vzgojnemu konceptu, ki nasprotuje vsiljevanju življenjskih modelov ter od posameznika zahteva, da si ustvari svoje lastne vrednostne sisteme po izkušveni poti. Zato pisec meni, da je potrebno iskati nove oblike za interpretacijo filma.

Nova interpretacija zahteva tiste analitične metode, ki upoštevajo specifičnosti filmskega medija in filmske percepcije. Metoda tudi odpravlja tendenciozne in subjektivne razlage posameznega pedagoga, ki silijo mladega človeka, da prevzema estetske vrednotne in nazorske modele. Izhaja iz stališča, da sta za oblikovanje odnosa do filma enako pomembna film in gledalčovo doživljanje filma. Upošteva pa tudi oblikovne elemente. Tudi Medveš trdi, da gledalci, ki so bolj dovedni za filmsko govorico, vzpostavljajo intenzivnejši stik s filmsko vsebino. Poznavanje funkcije izraznih sredstev

spodbuja potrebo, da analiziramo učinek filmske oblike na oblikovanje gledalčevega občutja, čustev in misli. Na ta način se oblikuje suveren odnos do filmskega sporočila. Nova interpretacija torej zahteva večje poznavanje izraznih sredstev. Spoznavanje teh izrazil pa ne sme biti poučevanje slovnčnih pravil, temveč raziskovanje oblike, ki jo je izbral avtor, da bi posredoval neko občutje, čustvo, misel, stališče, in ki usmerja gledalčeva občutja, čustva, misli; gledalec ta občutja, čustva, misli interpretira in do njih zavzame stališče. Pedagogovo vključevanje v tak komunikacijski proces je izredno pomembno. Če sprejme proces, ki nastaja med filmom in gledalcem, kot izziv za samostojno kreiranje samostojnega modela doživljanja, če na ta način omogoča skupini vzvratno komunikacijo, bo postavil pedagoški proces, v katerem pretakajo informacije med filmom-gledalcem-pedagogom.

Nuša Dragan (*Organizacija filmske vzgoje*, Ekran XVIII, št. 1/2) razčlenjuje ta postopek in navaja njegove prednosti. Nazorno kaže, da komunikacijski proces, ki nastaja med filmom-gledalcem-pedagogom onemogoča, da bi priznane norme avtoritativno posredovali in da bi miselnost mladega človeka podrejali tem normam. Pri tem se zavzema za absolutno upoštevanje čustvenega in miselnega sveta mladega gledalca, ki pravzaprav določa, kako naj poteka razgovor o filmu. V prispevku je pokazala tudi shematski prikaz relacij, ki nastajajo med udeleženci pogovora o filmu, med katere prištevamo tudi pedagoga. Razvidno je, da se v komunikacijskem krogu film-gledalec-pedagog spreminjajo odnosi in da je oblikovanje vrednostnega modela zavestno in osebno. Iz grafične sheme je tudi razvidno, da razgovor poteka – oziroma da se novi vrednostni model gradi – ob dotoku novih informacij, ki jih dodaja posameznik ali skupina iz svoje izkušnje, ta pa obsega estetsko in družbeno. Naloga pedagoga se v tem komunikacijskem krogu spremeni. Pedagog nič več ne posreduje vrednot, temveč usmerja v odkrivanje vrednot, ki jih film ponuja, ter v oblikovanje kritičnega odnosa do njih. Osnovni načeli, na katerih temelji prikazana metoda, sta pedagogova nevtralnost in nepristranost. Če je pedagog nevtralen in nepristranski, potem ne more avtoritativno posredovati vrednosti, vsiljene vrednote nikoli ne postanejo resnična vrednost, ki bi jo posameznik priznal. Avtorica meni, da je pri takem delu izredno pomemben nemoten pretok informacij med pogovorom. Pedagog naj to omogoča in spodbuja. Njegova vloga pa je, da mladim udeležencem razgovora pomaga vzpostavljati nov vrednostni model in jih navaja k ekzaktni interpretaciji.

Ker vsi sistemi dograjujejo izkustveni in nazorski svet posameznika, postane za pedagoško delo zanimiv način privzajanja neke izkušnje oziroma vrednostnega modela. Madžar Peter Josza (*Vprašanja razumevanja filma*, Ekran št. 87/88) razvija hipotezo o kulturnih blokih, ki določajo splošne strukture okusa in sisteme nazorov pri filmskem gledalcu. Ti se odražajo že v izbiri filma, pa v načinu sprejemanja filma in interpretacije ter v načinu predelave ponujenih kulturnih dobrin. Mnenja je, da se praviloma družbeni tokovi in težnje neke družbene skupnosti v duševnosti posameznika kažejo skoz prizmo njegovega nazorskega sveta ter določajo njegov doseg v dojemanju umetnine. Gledalec sprejema le tisto novo, kar se vključuje v njegov sistem sprejemanja – in kar prepušča njegov sistem omejevanja in filtriranja ponujenih informacij. Tudi princip klasifikacije in organizacije ponujenih informacij se podreja družbeni situaciji posameznika in njegovim nazorom. Tako odnos do umetnine izhaja iz nazorskih sistemov, ki pa se praviloma ujemajo z mentaliteto, svetovnim nazorom in vrednostnim sistemom gledalčeve družbene skupine. Dognal je, da največkrat osnovni miselni stereotipi in simboli, priznani v določeni družbeni skupini, organizirajo in vodijo celotno duhovno aktivnost. Zato interpretacija vsake umetnine ponuja možnost za preseganje te omejenosti, za odpiranje posameznika v širšo družbeno skupnost ter za vzpostavljane dialoga med vrednostnimi sistemi.

Tudi drugi avtorji se približujejo temu stališču. Zlasti izrazilo je mnenje E. F. Spashotta (*Temeljna estetika filma*, Ekran letnik XIII št. 7). Pisec meni, da so za pedagoško delo koristni in uporabni prav tisti filmi, ki odstopajo od stereotipov, ki vzpostavljajo aktiven odnos do sporočila in ki od gledalca zahtevajo, da oblikuje stališče. V tesni povezavi s tem sklopom razmišljanje je objava Adornovega teksta *Filmski transparenti* (Ekran letnik XV št. 9/10), ki je nastal v istem obdobju kot prispevki Pihāla, Tardya, Medveša in Josza. V obrazložitvi, s katero Darko Strajn utemeljuje objavo teksta 10 let pozneje, navaja, da prispevek izraža težnjo uredništva Ekрана »vnesti element teorije na področje zapopadanja filma in filmskega na Slovenskem«. Tudi za Adorna je sama analiza filmske zgodbe nezadostna in slabo uporabna, ker zanemarija variacijsko širino med zgodbo in učinkom filma na gledalca. Zanj je sprejem filma konfrontacija s sklopom učinkovanj – oblikovnih, vsebinskih in perceptivnih. Za Adorna je estetski učinek hkrati tudi sociološki. Po udarja, da ni estetske filma, ki ne bi bila zaposlena z družbo, ki ne bi vključevala svoje sociologije. Meni, da fotografska tehnika onemogoča absolutno konstrukcijo zgodbe ter dopušča različne interpretacije. Zato tudi film zahteva drugačno obravnavo kot slikarsko ali književno delo. Mnenja je, da je način učinkovanja filma še najbližje učinku glasbenega dela. Opredeljuje tudi funkcijo montaže, ki po njegovem mnenju ni poseg v stvari, ki tvorijo bistvo filma, temveč jih potiska v konstelacijo, enako pisavi.

Vsa ta tuja in domača teoretična mnenja je bilo treba prenesti v prakso, jih prilagoditi našim razmeram in našim potrebam. Ekran v prvem desetletju opravlja tudi to funkcijo. Največ pozornosti posveča spoznavanju filmskih izraznih možnosti ter razbiranju sporočil s pomočjo razgovorne metode, ki izhaja iz upoštevanja komunikacijskega kroga film-gledalec-pedagog. V ta namen so bili objavljeni mnogi napotki, kako z analizo učinka ter z dognanjem pomena filmskega prizora in njegove vloge v celoti filma doseči, da bi mladi gledalec spoznal medij in ga uporabil pri oblikovanju novih izkušenj. Da bi se delo olajšalo, so v številkah od 30 do 50 objavili razna gradiva za razgovor o filmu. Prispevki so se različno lotevali organizacije estetskega vrednotenja ter tako omogočali posameznikom, da izdelajo svojo metodo dela na principih odprtosti, ki omogoča prilagajanje metode vsakični situaciji, ki nastaja med filmom in gledalcem.

Prispevki v Ekranu opozarjajo tudi na možnost razvijanja filmske dovzetnosti za filmsko govorico z ustvarjanjem filmov. Iz prispevkov je razvidno mnenje, da je metoda ustvarjanja najbolj direktna metoda oblikovanja filmske občutljivosti in kritičnosti do filma. Pa čeprav je izkušnja prisotna le v dejavnostih prostega časa. Manjša možnost za vključevanje v redno šolsko delo je tudi razlog, da se stališče uveljavlja zlasti v zapisih o srečanjih mladih ustvarjalcev v republikah in zvezi pa tudi o udeležbi filmov, ki so jih posneli otroci in mladinci, na mednarodnih natečajih. Zapisi Slobodana Novakovića, Marjana Cigliča, Naška Kriznarja, Toneta Račkega in Mirjane Borčič presegajo informacijo o prireditvi ter se ukvarjajo s specifičnimi problemi, ki jih odpira otroška in mladinska ustvarjalnost. To dejavnost ti zapisi obravnavajo kot samostojen pojav filmske vzgoje pa tudi filmskega amaterizma. Mirjana Borčič je s sodelavci v Pionirskem domu in nekaterimi mentorji teh ustvarjalnih skupin izdelala organizacijsko shemo dejavnosti, v kateri ni bilo prostora za posnemanje profesionalcev niti v načinu organiziranja dela niti v oblikovanju zapisa filmske pripovedi. Neodvisnost od produkcijskih, tematskih in oblikovnih modelov je po njihovem mnenju (Mirjana Borčič: *Snemanje filmov z otroki – nadgradnja filmske vzgoje*, Ekran št. 48/49 in *Otroška filmska ustvarjalnost*, Ekran št. 71/72) prvi pogoj za samoniklo otroško ustvarjanje, kakršnega smo dopustili pri likovnem pouku.

Prispevki, ki so prihajali iz Pionirskega doma v Ljubljani, so opozarjali, da se tam zbira skupina ljudi, ki razmišlja o pripravi programov, ki bi bili primerni za pouk v šoli in s katerimi bi se dalo učence pripraviti na raziskovanje avdiovizualnih specifičnosti filmskega sporočanja. Tone Rački (*Vključevanje stripa, ilustriranega tiska, fotografije in filma v okvir likovne vzgoje na osnovni šoli – prvi korak k avdiovizualni vzgoji*, Ekran št. 96/97) razvija metodo, s katero bi se dalo obravnavo filma z vsebinske plat razširiti tudi na oblikovno. Iz te potrebe se je rodila zamisel, da bi bilo mogoče filmsko in likovno vzgojo nekako združiti v vzgojo za sprejemanje avdiovizualnih informacij. Tako bi se filmska vzgoja vključevala v širše področje kulture, predvsem množične, v kateri prevladujejo vizualni in avditivni mediji. Osnovni namen takšnega prijema je bil razvijati pri šolski mladini razumevanje in vrednotenje vizualne govorice, da bi se lažje znašli v neznanih oblikah in znali razlikovati med šablonskim in kreativnim. Predvsem pa so z njim hoteli doseči pripravljenost mladega človeka, da sprejema nove, njemu neznane oblike in vsebine. »Nepripravljenost sprejemanja neznanega največkrat pripelje do konflikta med ustvarjalcem in sprejemnikom. In vendar vsa kvaliteta dela vključuje tudi prizadevanje za razvoj izraznih možnosti medija. Ker pa nihče ne more predvideti novih oblik, je potrebno že pri mladem človeku zbuditi zanimanje za nove pojave in razvijati sposobnost sprejemanja.« V zapisu je razvidno, da je bil izdelan tudi eksperimentalni program, ki so ga v sodelovanju z Zavodom za šolstvo preskusili na nekaterih šolah. Za izvajalce tega programa so organizirali posebne seminarje. Namena, da bi eksperimentalni program razširili tudi na glasbeno področje, niso uresničili.

Prispevki o novostih v metodiki filmske vzgoje pa so postali manj številni, ko je Pionirski dom prenehal s proučevalno dejavnostjo. Praktično je tako nastal zastoj v živem prilagajanju oblik filmske vzgoje razvoju filmske umetnosti in družbenemu dozorevanju. Edini tehtnejši prispevek je izpod peresa Borka Radeščka (*Film kot način korekcije lažje duševno prizadetega otroka*, Ekran letnik XVI, št. 9/10), ki govori o filmski vzgoji s terapevtskega stališča, kar prinaša v slovensko filmsko pedagogiko zanimivo novost in posebnost.

Ekranovo drugo desetletje filmski vzgoji ne posveča stalne pozornosti. Revija sicer z nekaterimi članki informira o najnovejših dogodkih na področju filmske vzgoje, posreduje teoretične zapise, ki omogočajo pogled v domačo in svetovno kinematografijo in filmologijo. S posebno številko Ekranu, ki je namenjena predstavitvi stanja filmske vzgoje v Jugoslaviji, pa so poskusili nadomestiti zamujeno. Prispevki so pokazali, da smo v Jugoslaviji na tem področju v nekaterih republikah dosegli prav dobre rezultate. V učnih načrtih in usmerjene srednje šole imajo filmsko vzgojo v BiH, Hrvaški in Sloveniji. V BiH in na Hrvaškem so tudi poskrbeli za reden organiziran študij na višjih in visokih šolah. Na raznih koncih Jugoslavije pa se organizirajo seminarji, zimske in poletne šole, dveletna dopisna šola. Ne poznamo pa enotnega jugoslovanskega

koncepta filmske vzgoje, kar je za kristalizacijo ciljev in smotrov filmske vzgoje samo koristno.

Tako na primer Miroslav Vrabec (*Izbor umetniških del z ekrana*, Ekran letnik XVIII, št. 1/2) omenja pomembnost metodičnega pristopa pri obravnavi filma. Opredeljuje se za koncept, ki vključuje film v učni predmet ali filmsko in televizijsko vzgojo kot »cilj sam po sebi in sredstvo pri doseganju filmske kulture« in se upira konceptu, v katerem je filmska vzgoja izključno umetnostna, pa tudi konceptu, ki v filmski vzgoji vidi predvsem družbeno vzgojo oziroma vzgojo za življenje. Omenja, da se pir nas pod vplivom nekaterih književnikov in uglednih metodikov pouka književnosti aktualizira prvi koncept, ta zapeljuje k obravnavi tistih del, ki afirmirajo artizem. Opozarja, da je film »izraz, struktura, artizem, je pa tudi ustvarjalen svet s sporočilom, celota vrednosti, ki jih lahko imenujemo estetske, etične, filozofske in podobno« in da je zato »filmsko-televizijska vzgoja estetska vzgoja«, ki se v predšolski dobi komajda, potem pa vse bolj diferencira glede na ostale komponente vzgoje.

Stjepko Težak (*Metodika filmskega pouka v splošno-izobraževalnem procesu*, Ekran letnik XVIII št. 1/2) je na osnovi različnih izhodišč razvrstil različne prijeme. Razlikuje kulturološko-kritični, filmološko-kritični, filmološko-proizvodni, komunikacijsko-didaktični in pedagoško-pragmatični prijem. Določil je tudi prijeme v filmski vzgoji na različnih stopnjah vzgoje in izobraževanja. Za predšolsko stopnjo predlaga komunikacijsko-doživljajski, za nižje razrede osnovne šole komunikacijsko-pedagoški, za višje komunikacijsko-didaktični ter za usmerjeno srednjo šolo komunikacijsko-sociološki prijem. Nakazal je tudi prednosti in pomanjkljivosti teh modelov. Pomanjkljivosti, ki jih navaja pri označevanju filmološko-estetskega prijema, ta je najbližji konceptu, ki ga je nakazovala revija Ekran, zahtevajo komentar. Težak meni, da so pomanjkljivosti tega prijema: zanemarjanje družbenopolitičnega koncepta, pogojev proizvodnje, recepcije filmskega dela in nevarnost izključne usmeritve k filmski slovnici. Pri tem navaja, da se za takšen prijem zavzemajo filmologi, filmski umetniki in tisti filmski pedagogi, ki najbolj poudarjajo estetsko vzgojo. Ti namreč menijo, da filmski pouk mora biti šola gledanja, ki učence s tem, da jim daje filmsko jezikovno orodje, usposablja za prodiranje v bit in način delovanja filma. Od tako izobraženega učenca se pričakuje kritičen odnos do filma, sposobnost vrednotenja filmskih stvaritev.

V resnici pa prodiranje v bit filma in v način njegovega delovanja, kritičen odnos do filma in način vrednotenja odsevajo družbenopolitični koncept skupine, ki film obravnava. Metoda dela in usmerjanje razgovora so nujno rezultat svetovnega nazora udeležencev obravnave filmskega dela. Zato prav filmološko-estetski prijem vključuje vse komponente filmskega dela (estetskega, zgodovinskega, sociološkega, filozofskega, tudi psihološkega v obravnavi učinkovanja filma na gledalca itn.), omogoča neomejene možnosti za obravnavo ter razvijanje družbene zavesti posameznika. Prijem zahteva raziskovanje odnosov na raznih relacijah, postopnost v razumevanju raznih plasti filmskega dela in zavzemanje stališč do sporočila. (Pripomba M. Borčič)

V slovenski osnovni šoli poudarjajo zahtevo po razvijanju dovzetnosti za sprejemanje filmskega dogajanja in kritičnega odnosa do sporočila, v usmerjeni srednji šoli pa se film vključuje v umetnostno vzgojo, ta je sestavni del splošno izobraževalne osnove, ki v vseh umetnostnih vrsteh dopolnjuje pridobljeno znanje v osnovni šoli. Film je vključen v ta predmet predvsem z namenom, da se razširi znanje o filmu ter razvije potrebo analiziranja, to je zavestnega vrednotenja filmskega dela.

Jože Humer, predsednik komisije za izdelavo načrta za izvajanje umetnostne vzgoje, v intervjuju (*Umetnostna vzgoja, tudi filmska*, Ekran letnik XVII, št. 1/2) opozarja, da je prav »uvajanje umetnostne vzgoje ena od temeljnih, najpomembnejših, najizrazitejših novosti v našem šolskem sistemu, tudi v razumevanju šole«. Z združevanjem vseh umetniških vrst v en predmet pa bi se dalo doseči kompleksen pogled na umetnost in na kulturo nasploh.

Umetnostna vzgoja vključuje vse elemente estetske vzgoje in omogoča komunikacijske povezave med okoljem in posameznikom. Omogoča razvoj osebnosti mladega človeka in njegovo socializacijo. Zato obliko in metodo tako koncipirane vzgoje določa družbeni sistem. Ker smo se pri nas opredelili za odprto družbo in samoupravno urejanje odnosov v njej, vnašamo načelo odprtosti, kritičnosti, in samoopredeljevanja v poskuse, da opredelimo metode umetnostne vzgoje, pa tudi filmske vzgoje.

Izpostavljeni so torej trije različni koncepti: estetski, komunikacijski, umetnostni. Imajo skupna, a vendar različna izhodišča.

Ekran pa je bil edina jugoslovanska revija, ki je omogočala neposredno informacijo, ne le interpretativno informacijo o jugoslovanskih gibanjih v filmski vzgoji, ki nas povezujejo, pa tudi ločujejo. Zato pregled zbranega gradiva, ki je objavljeno v teh dveh desetletjih, potrjuje, da je revija s svojimi informativnimi in teoretičnimi prispevki vzdrževala povezavo slovenskih delavcev na področju filmske vzgoje s filmskimi gibanji doma in v svetu. To pa ne pomeni, da bele lise, do katerih je prišlo v posameznih obdobjih, ne zaslužijo kritike.



Izrazi, kot so alternativni film, nekonvencionalni film, novi film, underground film, mladi film, so le zasilne rešitve, ki naj bi označile nove težnje v filmski ustvarjalnosti in upoštevale estetske in proizvodne probleme. Ze ob samem imenu moramo ugotoviti, da veljajo prepričanja o polarizaciji in predalčkanju tistih, ki so za alternativni film, in tistih, ki so za nekakšen drugačen – normalen – film, in da so zato eni družbeno nekoristni, drugi pa seveda družbeno koristni.

Depasirana in izrazito nesprejemljiva je kakršnakoli diferenciacija v omenjenem smislu, ki je rezultat izključno dogmatskega in metafizičnega gledanja na zakonitosti razvoja neke kulture v celoti, ne glede v kakšnem okolju raste. Predvsem je takšno stališče nevzdržno v samoupravni kulturi, ki ima v svoji marksistični strukturi instrumente za dialektično konfrontacijo z vsemi elementi, ki ogrožajo nastajanje novih fundamentalnih vrednot, in s tem za radikalno preseganje lastnih preživelih pozicij in minulih vrednot.

Alternacija v mediju je predvsem raziskovalne morave in če je resnično taka, če prispeva k ustvarjanju novih »umetniških« dosežkov, potem je splošno koristna, se pravi, družbeno koristna. V konkretnem primeru je sistematično, ustvarjalno ukvarjanje z alternativnim filmom koristno početje, ker raziskuje enega od medijev, tako da dviga splošni nivo percepcije in absorpcije novih oblik raziskovanja.

Inventarni pregled 190. številke Ekran je pravzaprav potovanje s svojevrstnim časovnim strojem po dogajanju v domači in nekoliko manj tudi v svetovni alternativni filmski proizvodnji v zadnjih 20. letih. Na tem polju se je Ekranu sicer posrečilo dobiti nekaj bitk, vendar je do končne, najvažnejše zmage v vojni še daleč...

Ena takih majhnih dobljenih dolgotrajnih bitk je tudi doslednejše razločevanje med amaterskim (ljubitelskim) in alternativnim/nekonvencionalnim filmom, ki je na straneh Ekran opazneje zaživelo šele v zadnjih letih. Pred tem namreč veliki lonec amaterskega filma še ni bil zrel za alternativni avtorski pristop k filmskemu mediju, kar pomeni, da smo tudi na straneh Ekran morali v najrazličnejših zapisih prepoznati alternativne težnje, bodisi po izpostavljanju del posameznih avtorjev, ki so izrazito odstopala od amaterske prakse, ali pa v pljuvanju na dela avtorjev, ki so mislili in delali drugače. Zato bo tudi v pričujoči inventuri alternativnega dogajanja na straneh Ekran moralo biti precej »terminološke« nedoslednosti, čeprav bo ves čas očitno, kje je osrednji interes zapisovalca. Ekranovo spremljanje neprofesionalnega filma se je največ opiralo na kritiške zapise ob številnih festivalih amaterskega filma, med katerimi seveda izstopa puljski Mafaf ter slovenski in zvezni festivali amaterskega filma. Se največ nesprotnega pisanja je bilo ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, ko je uredništvo revije celo organiziralo okroglo mizo o problemih amaterskega filma.

Zato bo pričujoči zapis prinesel poleg retrospektive prisotnosti alternativnega filma na straneh revije tudi pogled v rojevanje tega filma v našem okolju.

V prvih dveh letih je Ekran v rubriki »Za amaterje« priobčal le prispevke o osem in šestnajst milimetrskih kamerah ter nekaj naivnih napotkov za snemanje amaterskih filmov. Vendar pa je že leta 1963 dopisnik iz Beograda naklonjeno poročal o Pansinijevih filmih. V zadnjem stavku je poudarek na besedici naklonjeno, ker so potem avtorji, ki so poročali o zagrebškem GEFF leta 1963 in 1965 izražali nadvse negativno mnenje o tamkaj predvajanih filmih Petka, Pansinija, Martinca, Pavloviča, Rakonjca, McLarna, Hajdlerja in Makavejeva kot o nesporazumih in slabostih. To odklonilno stališče do fenomena GEFF se je na straneh Ekran prvič spremenilo le-

eksperiment/alternativa/amaterji

Lov na mamuta

Slobodan Valentinčič

ta 1966, ko je kronist pisal o bistvenih stilnih lastnostih novega filma in težah o antifilmu, ki pa jih ni komentiral. Kot vrhunska dela pa je izpostavil filme Gotovca in Pansinija s prvega GEFF ter Kariokinezo Zlatka Hajdlerja kot kulminacijo drugega GEFF. (Kariokinezo – gre za sežig filmskega traku v projektorju – je v tistem času eden od poznejših urednikov Ekran namreč ocenil kot slepo ulico antifilma).

Alternativni film se je prvič prebil iz geta rubrike »Za amaterje« leta 1964 z zapisom »YU nekonvencionalni film« (s filmografijo od leta 1954 do 1963), v katerem je avtor pisal o sodobnosti in prodoru novih vrednot v jugoslovanski film. Isti tekst je bil z istim naslovom in s podaljšano filmografijo do leta 1965 objavljen na straneh revije Ekran še enkrat leta 1968, le da je bil dopolnjen z razvojem zavesti o antifilmu med prvim in drugim GEFF. Po tretjem GEFF smo lahko v Ekranu že brali o bistvenem pomenu te manifestacije, ki se še zdalec ni omejevala le na območje filma. V vročem letu 1968 je Ekran že bolj na široko odprl vrata alternativnim težnjam v filmu, saj smo v tem letu že lahko brali iz nemščine prevzet zapis in pogovor z Andyem Warholom, srečali pa smo že tudi imena Jonasa Mekasa in Bruca Connorja. V tem letu smo v Ekranu tudi prvič zasledili tekst, ki ni bil vezan na kakšno konkretno festivalsko manifestacijo in je pozival vse Slovence, ki so se kdaj ukvarjali s filmom in so obupali ali pa tudi ne, da se začnejo z njim ukvarjati. V istem letu smo v zapisu o zveznem festivalu amaterskega filma lahko tudi prvič opazili, da se avtor zavzema za drugačno gledanje na avtorski amaterski film nasploh, saj je apeliral na svobodne filmske festivale, na katerih bi morali spremeniti zastarele oblike amaterskih tekmovalj v naši državi.

Tudi naslednje leto je bil amaterski film dobrodošel na straneh Ekran, saj so mu v eni takratnih številik namenili kar sedem strani v sprednjem delu revije. Takrat je Ekran začel podeljevati nagrade posameznim ustvarjalcem, med katerimi so bili tudi Vinko Rozman, pozneje pa še Želimir Žilnik, Naško Križnar, Karpo Godina in Ivica Matić. V isti številki je eden poznejših urednikov v pisanju o že omenjenem festivalu ustrelil kozla z izjavo, da amatersko filmsko ustvarjanje predvsem nima finančnih omejitev, vendar pa je skoraj v isti sapi prvič javno predlagal možnost za množično predvajanje amaterskih filmov na televiziji; ta je svojo funkcijo, kar zadeva amaterske filme, le redko izpolnjevala, pa čeprav je kot medij zato še najbolj primerna. Druga predlagana možnost je vsakomesečna revija novih amaterskih filmov, ki bi obiskala vsaj vse večje kraje po Sloveniji. Menim, da so taki predlogi za usodo tako amaterskega, kot alternativnega filma nadvse pomembni, saj nam dokumentirajo raven osveščenosti posameznih spremljalcev filmskega ustvarjanja, pa čeprav se po navadi iz takih predlogov še do danes ni izcimilo nič. Čeprav papir prenese tudi sladke črke, pa tudi taki predlogi prispevajo k rušenju privilegiranega položaja našega profesionalnega filma, ki si sicer pridružuje mesto ustvarjalne odprtosti za svojo izključno last.

V isti razred fundamentalnih zamisli o nadgradnji festivalov sodijo tudi predlogi iz leta 1969 po beograjskem festivalu kratkega in dokumentarnega filma. Avtor predlaga, da se odpravi festivalska projekcija, češ da je krinka za demokracičnost festivala. Festival naj bi sklical avtorje, jim dal operativna sredstva za snemanje in v tednu trajanja festivala bi avtorske skupine realizirale posamezne programe, za tem pa bi prišla festivalska projekcija. Gre torej za festival avtorjev in njihovega dela, ki je sam filmsko okolje, ki ga je poljubno določil festival. Podobna zamisel se je zapisala tudi avtorju po splitskem zboru jugoslovanskih alternativcev leta 1979, na katerem so predlagali, da bi morali v delovno obliko srečanja vključiti še hitro delavnico, ki bi temeljila na kolektivni, hkratni izmenjavi de-

lovnih izkušenj; take prireditve bi tako postale bolj združevalne narave. Znano je, da omenjeni predlogi niso bili uresničeni, komentar pa verjetno niti ni potreben.

Čeprav so v različnih obdobjih Ekranovega življenja avtorji ob istem dogodku pisali nasprotujoče si tekste, pa se je v začetku leta 1970 po amaterskem festivalu Slovenije na straneh revije razvila manjša polemika s polnimi streli in nizkimi udarci med privrženci in nasprotniki takega in drugačnega amaterskega ustvarjanja. Sporno je bilo predvsem stališče žirije, ki je tehniko kovala v nebo. Zato je kronist zapisal, da je v Sloveniji nujno deliti naš slovenski amaterski filmski festival na dva dela: na »ta zahečne« filme in leposlične filme za »starejše može in žene«, kar je z drugimi besedami pomenilo, da je že čas, da vidimo, kaj film JE. Več mladim avtorjem so že v naslednji številki ostro odgovorili starejši pripadniki foto-kino zveze, ki so poskušali pojasniti in utemeljiti hierarhičnost svoje firme, hkrati pa so se zavzemali proti površnosti. Festival je po njihovem edina institucionalizacija filmskega projekta. Na levo in desno so pljuvali na avtorje, ki so obsedeni z »avantgardnim kompleksom«, saj še celo prenekateri profesionalni avtorji podobno in še bolj »hohštaplersko« onanirajo s filmom. Trditve o privilegiranju leposličnih filmov zanje ni bila več kot zlonamerna pubertetniška domisljica v svojo »genialnost« zagledanega spogledovalca s filmom. Zavzeli so se tudi proti stihiskemu mešetaranju z »novimi prijemi«, ki so po mnenju nihilistov za kar eksperiment. Take ustvarjalce bi oni kar »institucijsko onemogočili, ker so zreli za kliente umobolniškega zavoda«. Avtorje postavljajo »v luč prelahajenih oportunistov«, ker naj bi jih »zajela seksualistična mrzlica«. Lov na mamuta tehnične perfekcije se po tem izpadu na straneh revije Ekran ni več ponovil.

Zadnji GEFF leta 1970 se je z enim izmed svojih biltenov in nekaterimi sinopsisi prebil na samo čelo Ekрана, kjer mu je takratno uredništvo namenilo kar pet strani. V naslednjem zapisu pa je avtor že precej kritično ugotavljal, da so kriteriji GEFF padli globoko pod resnično eksperimentiranje in da je prireditve prevečala linearna trgovska miselnost, naravnana na okus publike. Med pomembnejšimi avtorji so izstopali Petek, Chytilova, Warhol, Godina in Križnar. Med GEFF kot institucijo in filmi kot živimi organizmi je nastala globoka razpoka. GEFF kot institucija je takrat že pomenil padec mentalitete, medtem ko je GEFF kot filmi-ki-so-bili-predvajani to zanimal, saj je iskal svoje izrazne in vsebinske poti. Po eni strani je potrdil svojo upravičenost kot srečanja filmskih umetnikov in njihovih del, izkazal pa je tudi svojo popolno nepotrebno kot institucija s pritlikinami: s selektorjem, žirijo in nagradami.

Tega leta se je začelo tudi bolj redno spremljanje puljskega Mafafa, ob katerem so kronisti skorajda vsako leto praviloma ugotavljali, da je jugoslovanski filmski amaterizem v krizi, ki se še pogloblja. Izjeme so bile sila redke. Tako je poročevalec s petega Mafafa ugotavljal, da festival že drugo leto zapored slabi, in navrgel hipotezo o tem, da amaterskemu raziskovanju manjka poguma na področju oblike in izraza. Takrat naj bi vladalo pomanjkanje nadarjenih mladencev, ki bi na filmski trak zapisovali bolj nore in predornejše manifestacije duha.

V tem obdobju je Ekran objavil tudi največ »Portretov«, se pravi, daljših zapisov o posameznih avtorjih, ki jih nikakor ne bi mogli imenovati zgolj amaterski ustvarjalci (Vasko Preglejš, Tone Rački, Aleksandar Stasenka, Tomislav Gotovac, Naško Križnar in še nekaj drugih).

O krizi zavesti in vesti mnogih odgovornih za zvezni festival amaterskega filma v Ljubljani je indikativen zapis iz biltna organizatorja, ki je izjavil, da se »zaključuje obdobje, ko se je smatralo eksperimentiranje in iskanje novega kot edini cilj amaterskega filma, ki naj s tem celo rešuje domnevne krize profesionalnega filma«. Ker je uredništvo Ekрана menilo, da nesporazumi izvirajo iz različnega pojmovanja estetike amaterskega filma, je leta 1971 organiziralo okroglo mizo o problemih amaterskega filma. Vendar pa se je na tem pogovoru jasno pokazalo, da organizirane kinoamaterje težijo zlasti organizacijska in vsebinska vprašanja njihove organizacije. Jasno je bilo, da organizacijske oblike amaterskega filma ne ustrezajo razmeroma številnim, predvsem pa tudi kvalitetnim težnjam pri raziskovanju medija. Festivali niso več dovoljevali eksperimentiranja. Do zaviranja je prišlo že pri Ačimoviču, Preglju, Rozmanu, in iz tega izvirajoči spori so že takrat trajali vsaj šest ali sedem let. Tudi na tej okrogli mizi so glasno postavili zahtevo, da bi morali pri nas odpreti televizijska vrata amaterskemu filmu, saj je TV prava trdnjava, ki zaradi »komoditete« ne sprejema formatov 8. V imenu uredniškega odbora revije Ekran je tedanji glavni urednik izjavil, da je Ekran pripraviljen podpreti prikazovanje amaterskih filmov. »Vsa leta smo predvajali filme naših avtorjev, če so nas prosili za projekcijo in to na naše stroške. Pobuda je morala priti od avtorja.« Ob ugotovitvi, da so amaterski filmi vsaj s svojimi najboljšimi stvaritvami avantgarda, ki vpliva tudi na profesionalni film, so na koncu sklenili, da je treba ločiti foto-zveze od kino-zveze Slovenije, republiški festival pripravljati tudi izven Ljubljane, pri kino-zvezi pa sestaviti tudi svet sodelavcev amaterskega filma in komisijo za predvajanje, ki naj bi skrbela za distribucijo.

Eksperiment je bil in še bo temeljna razlika, ki loči amaterski film od profesionalnega, saj amaterski film brez eksperimenta sploh ni možen. Težko bi bilo na kratko odgovoriti, kdo in zakaj je podil in tudi še vedno podi amaterski film od njegovega bistva, od pravega obstojanja – od eksperimentiranja. Očitno je, da je za marsikateri korak nazaj posredno in neposredno krivo vodstvo fotokino zveze Slovenije. Ob festivalu amaterskega filma Slovenije leta 1971 je poročevalec zapisal: »Povsem mogoče je, da delajo po vesti v zvezi z njihovim pojmovanjem filma, vendar pa so nemočni ob dejstvu, da se filmsko ustvarjanje nenehno razvija in da je ubralo nove poti, oni pa so obstali na istih, že zdavnaj zastarelih pozicijah. Zato ne smemo čakati, ampak se moramo zavzemati za reorganizacijo FKZS, saj nadaljevanje njene dosedanje politike vodi k popolnemu razkroju.« Seveda je naravnost simptomatično, da se je že na naslednji strani član žirije omenjenega festivala pompozno razpisal o ustvarjalnem ljubiteljstvu v amaterskem filmu v smislu konjickarstva.

V tem obdobju je na straneh Ekрана dobil prostor spet Andy Warhol, računalniški filmi Jamesa Whitneya ter Michaela Snow, ob katerem smo lahko prvič več izvedeli o ameriškem underground filmu, v katerem je čisti filmski izraz nadomestil narativni element.

V letu 1972 je eden od urednikov Ekрана odprl posebno rubriko »Informativni center filma« oziroma pozneje »Informativni center vizualnih komunikacij«, v katerem je bil objavljen tudi Petkov načrt za izdelavo in distribucijo filmanega časopisa v ediciji FAVIT. Ekran je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta tudi dokaj redno spremljal nastajanje novih filmov izstopajočih amaterjev (Pregeljš, Križnar, Slak, Petek, Papič, Rački).

Prva in v Ekranu edina klasifikacija filmov, avtorjev in obdelav idej je bila objavljena leta 1974. Čeprav je lahko z nekaterih vidikov ta delitev sporna, pa ob tej priložnosti vendarle zasluži malo obširnejši opis. Amaterske filme je avtor razvrstil na A) začetniške filme brez mere pri izbiri, B) tehnično popolno realizirane filme, pri katerih je popolnoma zanemarjena idejnost, C) filme, pri katerih ima prednost iskanje najraznovrstnejših idej, pa zato zaostajajo po tehnični realizaciji, in D) filmi, ki so za razvoj amaterskega filma najbolj pomembni, saj so po idejni vsebinski zasnovi ter tehnični realizaciji v umetniškem izrazu zrela filmska dela. Avtorje je pisec razdelil na A) debutante ali začetnike, B) »opredeljene«, katerih dela so v skupini B) in C) in ki so žrtve enostranskosti, njihovi filmi pa niso kompletna umetniška dela, ker dajejo prednost bodisi idejnosti ali tehnični realizaciji, v skupini C) pa so nadarjeni »univerzalni« avtorji, ki z izbiro in zavzetim lotevanjem filmskih tem kažejo svojo zrelo psihično individualnost in družbeno angažiranost. Kar zadeva idejnost filma, so v skupini avtorjev A) vrednejše ideje prava redkost. Pri tem jih omejuje njihova psihična nezrelost (večinoma so mlajši od 20 let), prešibka individualnost, premajhna mera objektivnosti in selektivnosti. Pri njih je osnovni vtis patetičnost, ki seva iz standardno obdelovanih tem o militarizmu, ljubezni, begu iz stvarnosti, tehnokracizaciji. Za drugo kategorijo idejnosti filma je značilno, da avtorji B) in C) filmov pravkar omenjenih tem sploh ne obdelujejo. Za B) filme je značilna dokumentarna obdelava tem, ideje C) filmov pa so žrtve prenapetega in ničevega iskanja nečesa »novega«, ki je v tej obliki žal samo sebi namen. Očitna je odsotnost »miselnega«, hkrati pa je jasno izražena izvornost v načinu prikazovanja objektov snemanja. V zadnji skupini filmov po idejnosti srečamo univerzalne avtorje z D) filmi. Pri njih se znova pojavljajo v svoji temeljni obliki ideje, ki jih srečujemo v filmih skupine A) avtorjev začetnikov, vendar pa se »univerzalni« lotevajo ideje in teme filma povsem drugače. Odkljuje jih miselnost, ki prekvasi ideje, potrpežljivo analiziranje in natančnost vsakega posameznega kadra. Pojmi, ki jih obdelujejo ideje filmov, pojasnjujejo emocije, simbolične prikaze različnih človeških psihičnih stanj, nekatera spoznanja o človeku; včasih pa nekateri avtorji prodro tudi v prostor neomejenosti domišljije.

Nekatero nedoslednosti in spodrsrljavi pri omenjeni klasifikaciji bi prejel ali slej nedvomno zaslužili argumentirano oporekanje, a se to doslej še ni zgodilo. Pri tem je prav zgovorno dejstvo, da se ni nihče od Ekranovih strokovnjakov na tak način še nikdar lotil amaterskega, kaj šele alternativnega filma. V tem smislu je tudi izzvenel prvi apel v sestavku o živem filmu, imenovanem amaterski leta 1973. Avtor se v njem že pred desetimi leti zavzema za nujno potrebno družbeno in filmsko zgodovinsko koristno evidentiranje pomembnega dela amaterskega (živega) filma. Ustvarjanju na ozkem traku je treba določiti pravo mesto v vizualni kulturi in umetnosti. Ker je vendarle bolje prepozno kot nikoli, je še vedno čas za zastavitev teoretične, znanstvene in metodične analize nove kulture (lahko jo imenujemo novo ljudsko umetnost), ki danes nastaja. Ta danes je sicer dolg, a čas se vendarle izteka.

Ob mali Puli leta 1973 je kronist postavil pridevnik amaterski pod vprašaj, ker so bili filmi narejeni s tisto profesionalnostjo, ki je v veliki areni ni bilo čutili. To mu je zbudilo upanje na ponovno rojstvo naše kinematografije, ki je spet v rokah amaterjev. O isti prireditvi pa je na naslednji strani drugi kronist zapisal, da s slabšo letino ni izpolnila pričakovanj. Tisto leto je bil izbor najboljših filmov prikazan tudi na uradni projekciji v okviru FJF v domu JLA, kar naj bi pomenilo novo priznanje za ustvarjalnost, ki je gotovo eden temeljev

naše kinematografije. Jasno je, da ni dovolj, če neodvisna proizvodnja dobi svoje mesto in dan v uradnem programu festivala profesionalnega filma, ko pa niso rešeni prenekateri njeni bistveni problemi, zlasti na ekonomskem področju proizvodnje in distribucije.

Sredi aprila 1975 je bilo takratno uredništvo revije razpuščeno, ker sta mu KSS in ZKOS izrekli nezaupnico zavoljo vsebinskih ugovorov zoper Ekran in zavoljo visokega deficita. Leto 1976 je z novim uredniškim odborom obrodilo novo serijo Ekрана s spremenjeno oblikovno zasnovno. Tudi v tem konceptu so imeli amaterji svoj geto, ki se je v zadnjih letnikih revije prelevil v širšo rubriko »Zapisovanja« po konceptu »vsega po malem za vse« ali »vsega v obilici za nikogar«. V vsaj v prvih treh letnikih te serije pa je Ekran odstopil prostor obsežnejšim razmišljanjem o tem, ali so alternative projekciji izkušeni in nizkoproračunskemu načinu ustvarjanja. Vsi drugi zapisi o amaterskem in pozneje tudi alternativnem filmu so ostajali na ravni prigodnega pisanja po najrazličnejših festivalih. V zadnjih sedmih letih Ekran ni več sproti spremljal nastajanja domačih amaterskih ali alternativnih filmov kot v prejšnjem obdobju, porteti posameznih filmarjev so postali prava redkost (samo Simunič in Gotovac). Po drugi strani pa smo od konca leta 1980 v rubriki »Zapisovanja« prebrali že sedem sestavkov o filmskem ljubiteljstvu, v katerih posamezni člani predstavljajo svoje kinoklube. Najvišji domet teh zapisov je kaj standarden v smislu: »Vsa ta leta pridnega dela so vidna tudi pri nazivih naših klubskih tovarišev (kinoinstruktorji, kinoamaterji I., II. in III. razreda, kandidati-mojstri itd.)«. Močnejši med temi klubi imajo tudi svoje festivalčke, za katere pa velja, »da so dosegli novo kvaliteto« že s tem, »ko so predelali projektor, da je slika svetla in briljantna«. Čeprav te »reklame« za kinoklube trdijo, da njihove celice »prinašajo med naše ljudi in krajane kanček kulture«, pa je ta največkrat zreducirana na filmsko kroniko domačega kraja. Protislovnost teh zapisov pa najbolje odseva stavke: »Uspehi so vidni povsod, za občane pa na žalost samo enkrat do dvakrat na leto, ko slišijo po radiu ali berejo v tisku o našem festivalu... Sicer je povsem razumljiva Ekranova odprtost do ljubiteljstva, saj v širšem pomenu stojita obe dejavnosti pod istim finančnim ogrinjalom, malo manj pa je razumljivo, če postaja tako pisanje vedno večje po obsegu, saj nehotе dokazuje, da uredništvo nima dovolj nima izoblikovane širše politike o navzočnosti nekonvencionalnega filma na straneh revije.

Preletimo še pomembnejše pobude, ki so zagledale luč sveta v Ekranu v minulih sedmih letih, saj kljub nič kaj rožnatem stanju v nekonvencionalni produkciji kažejo, da nanjo vendarle še niso vsi pozabili in da o njej vsaj nekateri razmišljajo, če je že ne morejo uredničevati. Tako smo že leta 1976 lahko zasledili predlog, da bi morali na Slovenskem odvajati sredstva za dva celovečerna filma letno, ki bi bila posneta na 16 mm trak. Ob pomoči Kulturne skupnosti Ljubljana in ljubljanskega Festivala pa naj bi postopoma preuredili kinodvorano v Križankah za redna predvajanja kratkih domačih in tujih filmov, študentskih in amaterskih filmov, posnetih na 16 mm in tudi na 8 mm trak.

Puljski Mafaf je bil v zadnjem obdobju ves čas navzoč v Ekranu, seveda tako, da so poročevalci o njem pisali, da je razočaral in zbolel; da še po štirinajstih letih išče svojo lastno istovetnost; da se prav zaradi »svetih krav« amaterizma ne morejo strinjati z vsemi, ki dopuščajo v amaterizmu stopenjujoče se prefinjene občutke za popoln kič, jih podpirajo in celo nagradjujejo; da potrjuje životarjenje amaterskega filma v senci (in s kodi) profesionalnega filma; da bi mu (Mafafa) moral nekdo jasno povedati, da tehnična popolnost in prevzemanje modelov ne sodita v amaterizem; do tega da prihaja eksperimentarstvo na dan s prevleko mentalno retardacijo; in celo, da bi skorajda lahko presešel vkalupljen in okostenelo gledanje na film kot »pričam te bluesy prič« in afirmiral »drugačen« film, priznal movie; lani pa se je poročevalcu zapisalo, da je bila amaterska dejavnost tako nepristna in nevnevnamirljiva, že kar dolgotrasna in tako na silo ohranjana pri življenju, da je bila že v stanju kome.

Splitsko srečanje alternativnih filmarjev je doseglo vrh svojega obstoja med letoma 1978 in 1980. Po lanskem mrku te prireditve lahko pikro zapišemo, da je bil prikrit že ob rojstvu manifestacije v deklariranem izhodišču, da se bo »formalno institucionalizirala v organizacijo, da bi lahko gojila estetsko in novo v filmu«. Seveda pa sama institucionalizacija ni bila edini vzrok, saj je lani Splitu stopil v korak še beograjski alternativni festival, predvsem pa je produkcija, ki je večinoma zasebna, v zadnjem letu ali dveh občutno padla zaradi znanih širših »stabilizacijskih« vzrokov.

Kot posebno zanimivost naj omenim leta 1977 objavljeno nepodpisano pobudo za mednarodni filmski festival v Ljubljani, ki naj bi se imenoval »Nove filmske tendence«, pa se je že vnaprej odločno ogradil od tako imenovane »eksperimentalnega filma«, ker bi želeli imeti festival z gledalci. O odmevih na pobudo Ekran ni poročal, a če so že mislili na gledalce, potem imamo v Ljubljani že precej let vsak dan tak festival, ki je množično obiskan v kinu blizu železniške postaje.

Kljub različnim interesom in pod nadzorom žirij standardnih filmskih festivalov kino-zveze, katerih člani so bili pogosto profesionalni filmski delavci in kritiki, se je raznoličnost amaterskega filma usmerjala k neke vrste estetiziranemu modelu filma. Ta model je po-

stajal analogen z dvomljivim modernističnim trendom v domačem profesionalnem filmu, vendar pa je kljub temu postal zaščitni znak jugoslovskega amaterizma. Elementarne značilnosti te »estetike« so v tem, da zagovarja tehnicistični perfekcionizem, za katerim se skriva izjemno naivno literarizirajoče procesiranje v designu impresionistično-asociativnega diskurza. Ob tem so tekmovalni koncepti festivalov zastarali in ustrezajo le še razmeroma številnemu, a ustvarjalno precej šibkemu delu amaterjev. Kadar nagrade priznavajo dosežkom vrednost, vplivajo tudi na golo kopiranje teh dosežkov, kar je v škodo ustvarjalnemu duhu. Nagrade razdružujejo, s tem da izločajo posameznike ali skupine.

Po drugi strani pa nastajajo sorodni filmi pri avtorjih v različnih okolišjih. Značilnosti te podobnosti so ekspresivnost izraza, fiksacija na predmet avtorjevega zanimanja, vztrajanje pri detalju in okviru celostnosti prizora in mozaična gradnja, katere »sporčilo« je v samem oblikovanju atmosfere. Goloroki 8 mm in 16 mm juriji zaveda ob konkretno obstoječa družbena razmerja, ki ga ignorantsko postavljajo v zapostavljeno vlogo. S predznakom amaterizma je odrinjen od potrebnih produkcijskih sredstev in virov financiranja, z radikalnejšimi posegi v filmski medij pa ne sodi v amatersko festivalske kriterije. Alternativnemu filmu je poleg monopolne zapostavljenosti imanentna statusna diskriminacija, s tem da je unikati in da nima možnosti množične distribucije. Odsotnost publicitete kot oblike »družbene zavesti« nadomešča le nedejavno javno mnenje »žalujočih ostalih« in mišljenjski kalup (mi že vemo) »poznavačev«. Odsotnosti publicitete oziroma, bolje, publicistično/teoretičnega pisanja ni mogla odpraviti niti deseta kinodvorana v Ljubljani in Skucovih prostorih, saj ob nekaterih prizadevnih organizatorjih in produktivnih avtorjih iz njihovih vrst ni prišlo nič poglobljeno-razmišljajoče piščočega kadra. Prigodnih zapisov ob posameznih akcijah ali dosežkih omenjene institucije v okviru Skucove vitrine pač ne moremo šteti za resnejše tehtne prispevke v pisanju na temo alternativnega/nekonvencionalnega filma.

Naša kinematografija bi bila veliko bolj kreativna in sveža, če bi ustanovali deset filmskih delavnic, v katerih bi s skromnimi sredstvi ustvarjali filme. Strahotno nas obremenjujejo mamutski aparati in ambicije producentsko-administrativnega mehanizma, ki opravlja neke vrste posebno nalogo med razdeljevalci financ in avtorji. Ta mehanizem poskuša kompromitirati tako razdeljevalce financ kot avtorje, da bi se tako izrazila njegova parazitska funkcija. Jugoslovska kinematografija mora stagnirati, dokler obstajajo producente hiše, kot so Avala, Sutjeska, Neoplanta, Viba. Tu smo pri spreminjanju naših odnosov do filmske obrti in tehnologije v celoti, kajti opraviti imamo z medijem, ki je zahtevnejši in bolj razvit od standardnega, pri čemer mora biti odločilna strokovna usposobljenost in prisotnost duha. Zdajšnji sistem odnosov v kinematografiji je nezadosten in v neprestani krizi tako v svetu kot pri nas. Prav ta sistem je vzrok za osupljivo povprečnost večine naših filmov, ki zaradi svoje togosti in neživljenjskosti nimajo bistvenega razloga za obstoj.

Nasprotje med filmom kot tržnim blagom in filmom kot kulturnim blagom je več kot očitno. Noben od obeh modelov filma sam po sebi ne zagotavlja tudi kvalitete. Naš proizvodni način je tako mešanica obeh modelov, vendar mešanica, v kateri nesrečno prevladuje prvi. V konjunktivnih temah prevladuje konfekcijsko izražanje, ki ga stimulirajo elementi prvega modela, čeprav naš način filmske proizvodnje zagotavlja, če ne celo terja, tudi uveljavljanje drugega proizvodnega modela. Žal pa se elementi tega modela vrednotijo v odločujočih krogih kot diletantizem, amaterizem, kot nekaj, kar je nevedno profesionalnega cineasta.

V Sloveniji so se težnje drugačnega, nekonvencionalnega filma prvič pokazale zlasti v amaterski proizvodnji druge polovice šestdesetih let. Takrat je obstajala želja, da se porajajoče mlade sile vplelje v profesionalno proizvodno eksperimentalnih filmov »par excellence«: to naj bi bil dokaz da je slovenska filmska proizvodnja odprta (alibi) vendar dokaz brez pravega razumevanja za globlje ozadje takega filmskega ustvarjanja. To se je dogajalo hladno, preračunljivo, naročeno... V amaterskem filmu so gledali simpatično drznost mlade generacije, ki bi bila sijajni okrasek blede profesionalne proizvodnje. Nič se pa ni računalo s »flash backom« neustreznega proizvodnega načina, ki je utesnjeval in hromil v amaterizmu začeti zamah. Povedano velja tudi za tiste redke primere, ki so se (bolj po naključju) pripetili še desetletje pozneje.

Kvalitetni premik v sami produkciji bo možen šele takrat, ko bo demistificirana iluzija »koščka svobode več« (do svojih sanj, želja, vizij, ki jih ni mogoče utesniti v predpisane obrazce ali ekrane) in vere v neko poslanstvo in ko bo filmsko (ne amatersko ali profesionalno) delovanje vneslo predvsem ideološke (in s tem tudi čisto filmske) inovacije; in seveda, ko bo demistificiran pojem amaterske produkcije kot demokratične umetnosti množic. To pa bo možno šele takrat, ko bodo množična sredstva komunikacije to produkcijo vključevala in bo njena javnost (ne pa produkcija) postala množična. Alternativni film bo dotle v enakem položaju kot vse drugačne (avantgardne) umetnosti; to pa je v danem zgodovinskem trenutku položaj povsem obrbnega področja v širšem sistemu javnih aktivnosti.



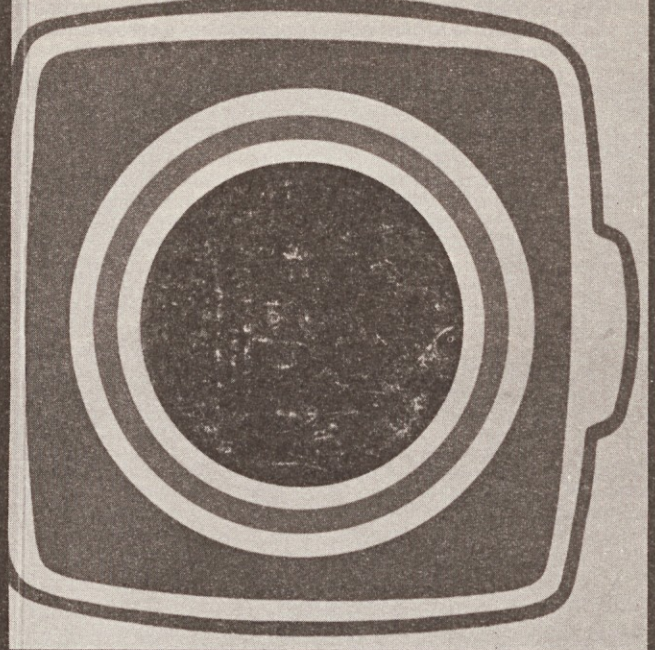
ekran
63

revija za film in televizijo, leto II, marec 1963

6 Zgode in nezgode poljskega filma • Razgovor z A. Wajdo • Filmski jezik • Oberhausen 63 • Kritike: Viridiana • Mož z zlato pištolo • Novo



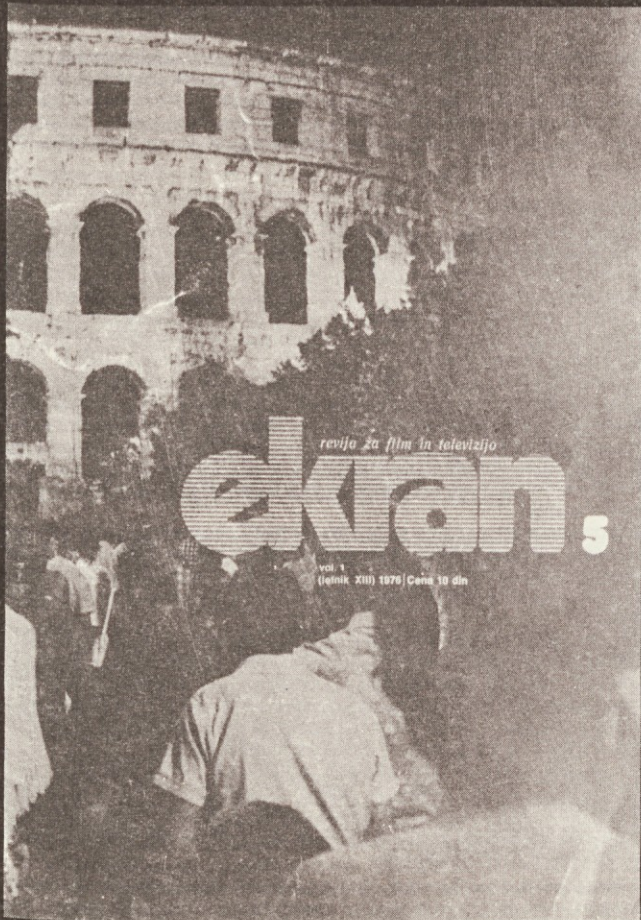
EKRANOVA 58/59
NASLOVNA STRAN



oblikovanje

Črno belo in v barvah

Majda Širca



revija za film in televizijo
ekran **5**

vol. 1
(letnik XIV) 1976 / Cena 10 din



revija za film in televizijo, leto III, junij 1964

18

Filmska kultura
Izvedba — Film — držiha
Mrazji film
Film in televizija
Slovenski festival



REKLAMNOVIŠEV
FANTASTIČNE
REVIJE EKRA



Prvi vizualno enotnejši sklop revije Ekran zajema pet letnikov oziroma petdeset števil (1, 1962–50, 1967), ki so bile tiskane v obliki majhnih zveščičev na formatu 14 x 20. Zasnovno naslovnice prvih števil je oblikoval Matjaž Klopčič in so se ohranile vse do 22. številke v letu 1965. Črno-bela fotografija, ki je večina predstavljala nosilni tekst in ki je bila večkrat napovedana s sorodno fotografijo na notranji zadnji strani prejšnje številke, je bila postavljena v živi rob, zgornji del prostora nad fotografijo pa je zapolnjeval zaščitni znak Ekрана, podatki in v enotni tipografiji navedeni naslovi pomembnejših tekstov. Naslovnica je vsaj s tremi znakovnimi sistemi opozarjala na profil revije, ne da bi izrabljala eksplicitne filmske simbole: vizualno informacijo je prinašala filmska fotografija in shematsko nakazana filmska kamera (ki je v vsaki številki spremenila barvo), tekstno pa skrčeni povzetek kazala in končno sam naslov revije (EKRAN – zaslon – zaščitnik pred toploto, pečjo; platno za projiciranje slik in filmov; filmsko platno). Z 22. številko leta 1965 so se naslovnice vizualno in informativno osiromašile, letnik je imel enotno barvno podlago (1965 – gradirano plava, 66 – oranžna, 67 – vijoličasta), na kateri je bila postavljena fotografija (sicer v skladu s formalno zasnovno filmskega kadra, saj ohranja njegova razmerja), a je večkrat tehnično slabo postavljena in v kombinaciji z barvnim ozadjem tudi dokaj neizrazita. Spremenila se je tudi tipografija Ekрана, naslovi pomembnejših tekstov, ki jih je obravnavala posamezna številka, pa so izgubili in so se pojavili šele s prvo številko 1981. leta.

V Klopčičevi zastavitvi zunanje podobe je bila zadnja stran zrcalna podoba prve – ponovil se je emblem, tekst, ki je na prvi strani označeval vsebino, je na zadnji strani povzemal najpomembnejše dogodke (ta mesec doma, ta mesec v svetu . . .), festivale, podatke o pravkar dokončanih pomembnejših filmih, podkrepila ga je fotografija, ki je bila prav tako postavljena simetrično glede na naslovno fotografijo.

Grafična oprema, razvrstitev fotografij in tekstovnega materiala je bila v tem prvem obdobju dokaj uniformirana, zadržana in ni vzpostavljala dodatnih smislov in pomenov, temveč le krepila, podpirala pisano besedo. Fotografski material je bil pester in dokaj številni, poudarjajoče fotografije so bile postavljene večkrat čez celo stran (predvsem ob predstavitvah posameznih filmov ali režiserjev). V nasprotju s kasnejšimi letniki in generacijskimi uredniškimi obdobji je objavljenih precej posnetkov s snemanja, igralce ali filmskih delavcev; posnetki so opremljeni z obsežnejšimi podnapisi, ki pa, čeprav dopolnjujejo tekst, niso citati, temveč samostojno oblikovane razlage.

Kako dvorezni so podnapisi k fotografijam, so se kasnejši uredniki bržkone zavedali, saj so to prakso opustili in – predvsem v zadnjem obdobju – zreducirali zgolj na osnovno informacijo (naslov filma, režiser, leto). Vsaka fotografija je večpomenska, med pomeni lahko gledalec – bralec izbere enega, druge pa zanemari. Večpomenskost omogoča tudi izčrpnije iskanje smisla. Podnapis navadno briše odvečne smisle, določa element prizora ali sam prizor in usmerja bralca s tem, ko podpira tisti smisel, ki je že naprej izbran (če bo tekst pod fotografijo opozarjal na igralca v filmu, bomo spregledali mizansceno kadra, ker bomo zazrti v njegov obraz). Kot je dejal Barthes, ima tekst vlogo selektivnega pojasnjevanja. Tekst pa je avtorjev (uredniški) pogled na sliko (film), ki ima lahko – glede na širino njenih pomenov – represivno vlogo. Opuščanje pojasnil pod fotografskim materialom v zadnjih letih (in zadnji uredniški garnitura) je zatorej dokaj zrela poteza, saj se omejuje le na tisto podnaslavljanje, ki je dokumentaristične in informativne narave ali pa redko, kjer podnapis »pojasnjuje« izrazito simbolične slike. Podnapis k fotografiji, ki je bila objavljena ob kritiki filma *Ubij me nežno* Boštjana Hladnika (št. 2, 1980) in predstavlja antično skulpturo z alpskim ozadjem (in ni vzeta iz filma), opozarja na njeno aplikacijo na sam film in avtorjevo stališče do njega. Fotografija interpretira film kot mitologijo telesa, «ki se ne znajde več na tleh . . .»

Prej omenjeno represivno vlogo podpisovanja fotografij velja razumeti tudi obratno (kar potrjuje »Hladnikov primer« (Podpirati že izbrani smisel fotografije in odvrčeti ostale pomeni poudarjati, eksplicirati in poudariti tisto osnovno misel ali stališče, ki ga poudarja že sam avtor v tekstu).

Izjemen primer, ki se kasneje skoraj ni ponovil, je igra podnapisov in fotografij v št. 13/14 (1964) ob tekstu »Nezgrešljivi recepti za dialoge«. Značilni filmski dialogi, ki jih je zbral neki ameriški avtor, so podnapisi k fotografijam, te pa (po opombi uredništva sodeč) niso izbrane tendenciozno, marveč povsem »po naključju«. Tako je npr. pod filmsko fotografijo izvalno postavljene ženske in ob njej sedečim moškim besedilo dialoga iz nekega drugega filma: »Kaj zitate vame? Niste še nikdar videli bele ženske?«

V prvem obdobju Ekрана, od koder je tudi naveden primer, je imela fotografija večkrat aranžersko vlogo, nemalokrat je le zapolnjevala prostor in poleg informativne funkcije opravljala tu in tam tudi tisto bulvarso vlogo (fotografije s snemanja, podeljevanje oskarjev, malikovalstvo igralcev ali režiserjev), ki se je v naslednjih letih skoraj povsem porazgubila. Glede na to, da so »komericalne« fotogra-

fije dokaj diskretne in podpirajo kvalitete filma oziroma njihove ustvarjalce in da se redkokdaj pojavijo izven konteksta, ne moremo trditi, da je Ekran podpiral ali celo razvijal mit zvezdnitva ali da je svoje bralce lovil na spektakularna ozadja filmskega življenja. Da ne bi kasneje še posebej poudarjali, je fotografski material v celotnih dvajsetih letih skoraj vedno dopolnjeval, ne pa spodbijal strokovno usmerjenost revije. Opremljal je ne samo tekst, temveč poudarjal stališče uredništva do obravnavanega problema. Uspešnost konotativnega opremljanja tekstov pa je bila odvisna od dostopnosti ilustrativnega materiala in uredniške občutljivosti ali zmožnosti prepoznavanja bistva teksta ali občutja filma, medtem ko je bil oblikovalec ali tehnični urednik v poziciji prevajalca, prenosnika teh sporočil v grafični jezik.

V prvem obdobju ne moremo govoriti o nekem izrazito avtorskem oblikovanju, saj je razmeroma malo odstopov od korektnega in zadržanega stavka, tipografije in ostalih grafičnih posegov. Andrej Habič v št. 4, 1963 mogoče prvič poskuša razbiti monotonost s črkovno igro nadnaslova bloka »Prepovedana montaža«, ki se ponavlja na vsaki strani v drugi »montaži« (M . . . , MO . . . , MONTAŽA, MON . . . itn). Vpelje tudi grafične simbole, ki naj bi delovali kot razpoznavni znak posameznih rubrik (kritika – pištola) ali kot označitev presledkov, ter svobodne stilizirane risbe, ki pa so bile same sebi namen in jih razumemo le kot (moteče) razmejevalce prostora. Na podjetnejše grafične vložke, ki so bolj zanimivi zaradi takrat najbrž pogumnih osvojanih in poskusov opuščanja rigidnih form kot zaradi njegove inovativnosti, naletimo v letniku 1964: tekst V. Dimitrijeviča »Družba – film – družba« (zapisi o t. i. sociologiji filma) vpeljuje črna leva stran, Bergmanov film *Molk* ka npr. predstavi z izredno majhno slikico iz filma, ki je postavljena na celo črno stran, na naslednjih pa ji sledi velika rasterska fotografija. V tem obdobju zasledimo tudi izredno neenotnost v tipografiji, včasih je naslov nadnaslov in podnaslov enega teksta stavljen tudi v šestih tipografijah.

Številka, ki vpeljuje drugo obdobje Ekрана (novo uredništvo, vizualna podoba in rokah Sreča Dragan), je št. 50, ki ohranja sicer še isti format, a že vnaša tiste novosti, ki so se v naslednjih letih osamosvojile v specifičen *image* Ekрана. Ta številka (1967 – prva številka VI. letnika) je tudi prva, ki nima na naslovnici več fotografije, temveč tekst (pet najboljših domačih in tujih filmov) v treh kolonah, ki ga prekriva ponavljajoči grafični znak. Avtorski in ne več zgolj tehnični poseg je tudi vizualno dopolnilo teksta »Resničnost in film«, ki evidentira nasilje v filmu od leta 1941–68. Na vsaki naslednji strani se fotografija, ki prikazuje bombe, veča, dokler se ne na celostni – enostranski fotografiji razkrije še z dodatnim napisom »Special Vietnam«.

Obdobje 1967–1969 (približno 20 bolj ali manj dvojnih števil) je izrazito samosvoje in ga moramo obravnavati v kontekstu tedanjih novih umetniških praks kot tudi širših kulturno-druženih premikov, ki so jih prinesla 68' leta. Na tem mestu navajamo avtorjev pogled nazaj in njegovo lastno izkušnjo delovanja v letih 68–69 in občasno v letih 70–72:

Sreča Dragan:

Zgodovinsko gledano, odstop od dotadanje prakse oblikovanja – image revije Ekran niti ni bil tako težaven. Imeli smo močno delovanje skupine OHO in njenega razširjenega polja (sam sem bil z ženo Nušo član skupine), uredništvo, ki me je zavestno podpiralo, stalen vzpon jugoslovanskega filma, zraven pa še skupno občutenje revolucionarnega obdobja v letu 68 in ne na koncu neverjetno razpoloženje, ki je zahtevalo, da se vsak odloči, ali je za to, kar dela grupa OHO in kar je objavljeno v KATALOGU, ali pa se ne strinja in se ne zaveda časa, v katerem živi. Vendar pa me osebno zavezuje misel, da je bil sestop težaven, saj je bilo treba izkušnje topografske poezije in značilnosti režima sprostiti v odtis – predmet, ki se s svojo izgubo iluzionističnega prostora in vsake uporabne ideološke vrednosti odtisne skupaj z vsebino revije Ekran; vse to je bilo navsezadnje daleč od prakse dela v edicijah samozaložbe.

V likovnem smislu so bile strani teh Ekranov znakovni sistemi, očiščeni sleherne ideološke sfere, obenem pa v tej dosledni diferenciaciji med likovno in ideološko ravnanje neobremenjene s tradicijo umetnosti, predvsem kar zadeva estetizirano in ekspresivno raven oznake ljubljanske šole.

Končno je Ekran tega obdobja z naslovno stranjo, še posebej Ekran št. 58/59 (»Puder doza«) dosegel popolno stopnjo transformacije revije v celostno podobo označenega konceptualnega ambienta. Dosežena stopnja ni samo dosežek jugoslovanske oblikovalne prakse, ampak je imela odziv tudi v svetu, kar pričra posebna diploma leta revije IL DRAMA iz Rima za vizualizacijo prostora filmske revije.

Za drugo obdobje oblikovalske pojavnosti revije Ekran v letih 1970–1972, ki ga zamejuje odhod članov grupe OHO v Šempas (community art) in nekaterih njenih članov iz Jugoslavije ter konstituiranje »para« Nuša in Sreča Dragan, je značilen razvoj žanrov iz 70. let: »video art in installation art«.

Seveda pri tem misliva na najino odpiranje in urejanje informativnega centra za vizualne komunikacije v reviji Ekran, ki je predstavljala svetovno likovno sceno in najino delovanje v slovenskem prostoru.

Naj s tega obdobja navedem le naslovnico Ekran št. 83/84, (1971) – realizacija projekta ogleda filma Misterij organizma/Wr Dušana Makavejca. Gre za izrazito delo prve polovice 70. let, značilno za najino zavezanost aktivnemu povabilu gledalcev za interakcijo z delom »film-projekt«, ki sam po sebi predstavlja nivo, ki ga označujemo kot dematerializacijo umetnosti.

Seveda pa takratno uredništvo, ki je bilo pod pritiskom ustanovitelja, hkrati pa samo nezmožno, da bi dojemalo spremembe, ni moglo več stati z roko v roki s takratno umetniško prakso.

Tako se je končala najina udeležba v reviji Ekran in se hkrati končalo neko obdobje.

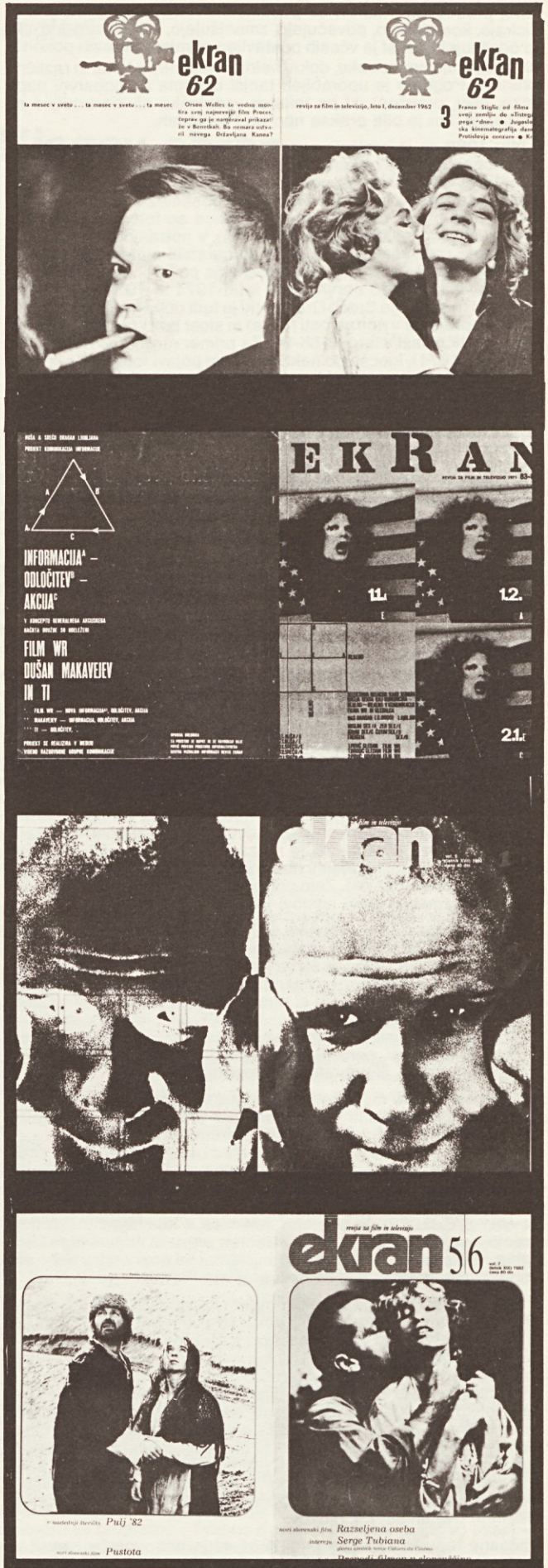
Na koncu: kdo še ne verjame, da je zgodovina revije Ekran naša slovenska in na neki način tudi jugoslovanska izkušnja sprememb zavesti in s tem spremenjenega odnosa do filma in njegove pojavnosti in mesta v razširjenem polju kulture.

Načela vizualne komunikacije (prenašanje informacije s pomočjo vizualnih simbolov, znakov, misli z grafičnimi, filmskimi, TV ali drugimi mediji), da mora biti sporočilo jasno, berljivo, nedvoumno in oblikovano tako, če naj ga sprejemnik opazi, razume, »vzgaja«, preprečuje – dekodira, za celotno obdobje naslednjih dvajsetih števil ne moremo razumeti kot običajni kriterij uspešnega oblikovanja, saj se je le-to osredotočilo predvsem na probleme konstituiranja samega grafičnega jezika. Sistem znakov, ki jih je v Ekranu vpelejal Dragan, bi brez zadržkov apliciral v literarno ali kako drugo revijo, saj so izhajali ne le iz filmske, temveč iz celotne »popularne« kulture. Bralec ni bil prisiljen znaka (teško bi govorili o simbolu) dekodirati, mu določevati pojem, ker tega, vsaj v vzgojnem smislu ni bilo. Podobno kot je, npr. vizualna poezija odpravila metafizično razsežnost besedne izpovedi, ki je operirala z metaforami ali simboli, da bi se lahko osredotočila na samo naravo jezika in njegove konstitutive elemente, je ekspresivnost in strogo usmerjenost pomenskih nivojev tradicionalne slovenske likovne kulture zamenjala (po Ohojevem konceptu) stroga diferenciacija med likovnim in ideološkim oziroma zreducirala likovno na organizacijo materialnega sveta le po vizualnem ključu brez simboličnih, transparentnih ali pomenskih formulacij.

Vsaka številka 68. letnika ima svoj zaščitni znak, ki se grafično obdelan ponavlja v različnih postavitvah in izvedbah skozi celotno revijo (št. 51 – grevec, št. 52/53–obešalnik, št. 54 – vtičnica, št. 55/66 – zapiralo od kovčka, št. 57–ključavnica, 58/59 – dudu, št. 60/61 pa ponovi vse znake in doda britvico. Vsi ti znaki, ki v naši kulturi nima nobenega posebnega statusa »umetniških predmetov«, so si ta status pridobili prav z odsotnostjo pomena prim. Empire State Building). Če se izognemo interpretacijam, da se dudu pojavi npr. ob zapisih o slovenskem filmu, da ima britvica rezilo, da ključavnica rabi ključ, (ker so resnično prosojna in banalna), nam ne uide tista, ki so jo Ohojevci in ostali dosledno zavračali in ki je bila že zgoraj zapisana: da namreč vsak njihov sistem pomenjenja onemogoča ideološko branje: ideologija je prav v tem, da noče biti ideologija.

Na naslovnih straneh (format 20 x 24), ki imajo večinoma zadnjo stran za svojo zrcalno podobo, so natisnjeni naslovi, kot je npr. »Reklamni ovitek fantastične revije Ekran«, »Ekranova naslovna stran« ali notranji »uskoki«: »Ekranova 485. stran«; včasih se naslovnica ponovi tudi v notranjosti ali pa cele strani zapolnjujejo grafični posegi. V eni izmed številki pojasnjuje Dragan svoj koncept in format s tem, da revija, še zlasti filmska, ne more učinkovati zgolj z besedo; toda pokazalo se je, da prav z besedo veliko manipulira – bodisi tehnično, bodisi »poetsko« (igra črk, tipografije in postavitve) ali pa tako, da jo povečuje nad fotografski delež ali stavek. Tako se v tekstu »Fuck for Piece« Ernesta Wenda beseda »Vietnam« drobi čez dve strani (ob obešalnikih, ki so zaščitni znak te številke), fotografije pa so nepregledno zmontirane na eno stran. V številki z »dudo« (58/59) je celostranski propagandni zapis: »poziv vsem Slovincem, ki so se kdaj ukvarjali s filmom in so obupali ali pa tudi ne pozivamo, da se začnejo z njim ukvarjati«.

Vizualno učinkoviti sta tudi številki, ki imata za naslovnico in zadnjo stran pudernico oziroma pudring. Predmeti, ki jih je Dragan apliciral (v ustrezni grafični obdelavi seveda), kot smo že omenili, govore koristniku v običajni uporabi s konciznim jezikom. Tu so uporabljeni drugače in se spremenje v znake drugega jezika, ki naj bi jih uporabnik dekodiral, kolikor pozna pravila tega novega tipa komunikacije – to je, poetiko avtorja – (sicer bo sklepal, da ima pred seboj katalog kozmetičnih preparatov ali recepte dr. Oetkerja). Pop art ali novi realizem je tako ironično naglašal vsakdanjo (banalno?) uporabo predmetov. S tem, da jih je izločil iz njihovega ambienta, so dobivali v naših očeh novo videnje, polemično ali tudi ne, vsekakor so lahko tudi naglašali neke vidike okolja – družbe, v kateri so navzoči. Draganova grafična obdelava, ki jo je podpiralo po vsej verjetnosti tudi uredništvo, je vsekakor originalna, razgibana, šokantna in duhovita (v primerjavi s tedanjimi Problemi miselno manj osveščena), a s strogo berljivega, razpoznavnega stališča ne samo nefilmska, kar je bilo sicer opravičeno na začetku), temveč tudi nečitljiva. Besede, naslovi, izjave, nadnaslovi se lomijo; da bi lahko identificirali, kateri tekst napoveduje določen naslov npr., jih moramo prav po-



sebei proučevati. Naslovi ali posamezne misli se pogosto multiplicirajo, kombinirajo, povečujejo, zmanjšujejo, tečejo nazaj, zrcalno odsluškajo, tekst je včasih postavljen obrnjen, včasih pokončno, fotografije so rastrske, dokaj neinformativne za tekst in različno tonirane. Pogosto je uporabljen tanjši oziroma drugobarvni papir (roza, plav, oranžen), ki pa tekstov vsebinsko ali hierarhično ne razmejuje, kot je bila praksa npr. pri Problemih.

V letu 1969 se je prejšnji »umetniški« in po vsej verjetnosti tudi drag koncept vrnil k prvotnejši berljivosti in urejenosti, kar velja razumeti kot »streznitev« ali pa pripisovati dejstvu, da so posamezne številke tematske in so jih pripravljali posamezni uredniki, ki so vzeli v zakup tudi oblikovanje. Naslovnice so fotografije nosilnih tekstov ali tem (večinoma slovenski film). V notranjosti so občasno natisnjene (nevmesno) karikature, fotografski material je postavljen dokaj površno, prijetno presenečenje pa je enoten črn tisk, ki omogoča veliko boljše berljivost. V letih 1971 in 1972 je občasno oblikoval naslovnice Srečo Dragan (ki je tudi dokaj redno predstavljal svoje projekte v notranjosti revije) in sicer bolj konceptualno kot v prvi reistični fazi v letu 1968-69. Za primer navajamo naslovnico št. 83/84 (1971), kjer se po naključni izbiri pojavi fotografija iz filma Dušana Makavejeva WR, ki se trikrat oziroma petkrat ponovi, ker je bilo pet selektivnih izborov. V levem kotu so dani podatki celotnega koncepta izrazito avtorskega projekta Sreča in Nuše Dragan. Celota naslovnice naglašata interakcijo mentalnih in operativnih procesov z referenco v konkretnem delu (Makavejevem WR). Vsebuje vizualizirane mentalne operacije, zaznamuje neko zamisel, ki je programirana že od vsega začetka. Naključnost izbire slike je prav tako programirana (torej nenaključna), saj je zavestno vključena v sam proces dela. »Trik« umetnosti koncepta je v tem primeru zapeljavanje v odcitavanje procesa programiranja in samega pomenjanja (primerjaj s Problemi št. 85, 1970 – Programirana Umetnost, kjer je npr. na naslovnici znak PU razrezan v šest pasov, ki rotirajo okrog središčne točke), s čimer naj bi se izgubil klasični značaj »estetskega predmeta«.

Dva letnika pred enoletnim premolkom izhajanja Ekran – od leta 1973 do vključno št. 117-120 (1974) – govorimo o tretjem sklopu, ki se sicer po formatu in tipografiji ne razlikuje od prejšnjih let, a ga označuje popolnoma samosvoj tip naslovnice in notranje ureditve. Papir je v tem obdobju nekoliko trši in Ekran deluje kot mala knjiga. Naslovnice in v večini primerov oblikoval Vasko Pregelj in so neke vrste kolaži, ki se precej opirajo na njegovo filmsko produkcijo. Kolaži, ki večkrat vključujejo tudi tekst ali jezikovne znake (vprašaj na dlani z Ekranovim odsevom, lebdečo prazno glavo in iztegnjenimi rokami v zadnji številki, ki napoveduje zastoj v letu 1975), so polni opisovalne, gostobesedne pripovednosti. Nefunkcionalnost notranje razporeditve prostora se kaže v dvotretjinsko zapoljeni strani, ki – kolikor nima opombe ali je ne zapolnjuje fotografija – ostane prazna (tekst je pomaknjen v notranjost, belina pa je na zunanjem robu, kar otežuje branje). Zelo pogoste so celostne fotografije, kot tudi nesorazmerno veliki naslovi tekstov ali blokov.

Zadnje obdobje od prve številke 1976 vse do danes je dokaj enotno, brez večjih konceptnih razhajanj, odlikuje pa se s problematiziranim pristopom grafične vizualizacije bistva teksta oziroma filma, pa tudi z določeno razgledanostjo po sodobnem oblikovanju v svetu. To obdobje podpisuje stalna sodelavka – oblikovalka Cveta Stepančič, ki je prispevala nov emblema Ekran, nov format (A4) in ustaljeno označevalno prakso (enotna tipografija, enotno kazalo, razmejitev s črtami, ponavljanje nadnaslovov, korektno – berljivo postavljene špice, filmografije, bibliografije itn.).

Naslovnice so bile na začetku koncipirane s celostnimi, navadno toniranimi fotografijami pomembnejših tem obdelanih v reviji, montažami ali plakati, ki jih je prikrival drugobarvni tisk Ekranovega emblema z osnovnimi podatki revije. Med uspešnejše rešitve sodijo npr. 1. številka v letu 1980 z Eisensteinovo (rastersko povečano) podobo in negativom na zadnji strani; številka 7/8, (1980) s fotografijo ekipe Splava Meduze in režiserjev izstopom iz nje ali pa številka 5/6 (1982), ki postane zanimiva v kombinaciji z zadnjo stranjo – na naslovnici je dokaj strasten prizor iz ameriškega filma *Poštar zmeraj zvoni dvakrat*, na zadnji strani pa posnetek v nebo zartih glavnih igralcev s slovenskega filma *Pustota*.

V letu 1981 se je na naslovnici pojavila fotografija, ki je uokvirjena v format ekrana in obrobljena z dokaj izrazitim barvnim robom. Leta se v zadnjem letu zoži in poenoti s srebrno barvo.

Celotni letnik 1982 je barvno dokaj skladen, diskreten in enoten (bela podlaga, č/b fotografija, srebrn rob, umirjen ton emblema). S prvo številko v letu 1982 je bil vpeljan tudi zaprt tip stavka, kar učinkuje veliko bolj sklenjeno in urejeno. Naslovi tekstov so standardizirani, a precej odstopajo od teksta, saj so redki podnaslovi »časopisne vrste« ali uvodni podteksti, ki bi zapolnili nastajajoče beline. Hierarhijo informacij bi bilo treba podkrepiť še s tipološkimi sredstvi, saj se prioritetenost sporočil določa bodisi z razmejivitvijo s stolpci, s pripadajočim fotografskim materialom ali s samim vrstnim redom in uvajanjem t. i. blokov.

Občasno toniranje tiska v letu 1981, ki je bilo moteče zaradi vizualne in informativne podobe, je v zadnjem letu zamenjal eno-

ten črn tisk. Včasih nerazumevajočo in nedosledno postavitev fotografij v »živi rob«, ki je bila moteča predvsem pri necelostranskih fotografijah, je zamenjala praksa uokvirjanja, ki je v skladu z zaprtostjo in uokvirjenostjo filmskega platna. Fotografije so vedno bolj v ravnotežju s tekstom in so izgubile svojo včasih preizrazito gostobesednost. Posnetek, ki ni strpan v kolaž ostalih fotografij, je bolj zgovoren, saj pridobi sporočilno vrednost. Fotografija Borisa Juha in Cavazze v *Iskanjih* (št. 9/10, 1979), ko stojita pred sliko Marijinega vnebovzetja zajema bistro filma, a ji je s tem, da je postavljena ob kolažno zmontirane fotografije na levi strani, odvzet ves naboj. Podobno se npr. ponovi v št. 7/8 (1980) ob *Splavu Meduze*, kjer je razlika med tekstnim delom in gostobesednim, na eno stran povzetim slikovnim materialom, prevelika.

Oblikovalec je postavljen v podobno vlogo kot sam fotograf – oba interpretirata in ne zgolj registrirata fenomene resničnosti. Fotografski proces se nikoli ne začne samo z aktiviranjem aparata, saj je fotografija, naj je še tako resnična, rezultat zavestne izbire ali odločitve. Oblikovalec (ali uredniki) v tem primeru izbere tako fotografijo, ki s svojo sporočilnostjo, pripovednostjo, postavitvijo, izrezom, pomanjšavo, multiplikacijo in drugimi posegi, na pravilen način seznanja ali celo motivira bralca, mu daje približno smer, kaj film ali tekst nosi v sebi, in ta izbor podkrepi s korektno tehnično izvedbo: to je oblikovalčeva odločitev. Kot primer take izbire in obdelave velja omeniti vizualizacijo teksta »Travestija, kamuflaža, zastraševanje« (št. 1/2, 1982), »Programiranje pogleda« (št. 3/4, 1982), naslovnico filmsko-vzgojne številke (1/2, 1981) itn.

Tisk revije Ekran

Časopisno podjetje Gorenjski tisk, Kranj
od št. 1, 1962, do št. 25/26, 1965

Učne delavnice, Ljubljana
izdelava klišejev – Tiskarna Jože Moškrič
od št. 29, 1965, do št. 117/118/119/120, 1974

Tiskarna Slovenija
od št. 1, 1976, do 3/4, 1977

Knjigotisk Novo mesto
grafična priprava – ČZP Dolenjski list, Novo mesto
od št. 5/6, 1977, do št. 9/10, 1977

Tiskarna Slovenija
priprava stavka-Partizanska knjiga, Ljubljana
od št. 1, 1978, do št. 9/10, 1978

Tiskarna Ljubljana
priprava stavka – Partizanska knjiga, Ljubljana
od št. 1/2, 1979, do št. 10, 1980

Tiskarna Tone Tomšič
od št. 1/2, 1982 naprej

Tehnični, grafični uredniki in oblikovalci revije:

1962 – tehnični urednik Drago Kralj, naslovna stran Matjaž Klopčič
s št. 6, 1963: tehnični urednik Andrej Habič;

s št. 25/26: tehnični urednik Niko Novak; št. 37/38, 1965, in 48/49, 1967, tehnični urednik Andrej Habič;

s št. 50, 1967: grafična oprema Srečo Dragan: št. 65/66, 1969, opremil in uredil Branko Šömen;

s št. 71/72, 1970: tehnični urednik Franc Anžel;

s št. 87/88, 1971: oblikovalec Dušan Brajič; naslovnico št. 85/86 in 87/88 oblikoval Srečo Dragan, naslovnico št. 89/90 Pavle Grzinčič;

V letu 1972 in 1973 je naslovnico uredil v večini primerov Vasko Pregelj, tehnični urednik je bil Tone Seifert. Št. 98/99, 1972: naslovnica – Pavle Grzinčič, št. 104/105, 1973: Omar Mersad, št. 117/120 tehnični urednik – Franci Planinc, št. 113/114, 1973: naslovnica Boštjan Vrhovec, št. 115/116, 1973: naslovnica Tone Frelih;

Od št. 1, 1976, naprej – oblikovanje Cveta Stepančič; št. 1/2, 1977, in št. 3/4, 1977: naslovnici Jure Jančič.

Žirijska društva oblikovalcev Slovenije je za akcijo *Vizualne komunikacije – delo meseca* za mesec avgust 1976 izbrala Ekran, vol. 1, številka 5, 1976, delo oblikovalke Cvete Stepančič.

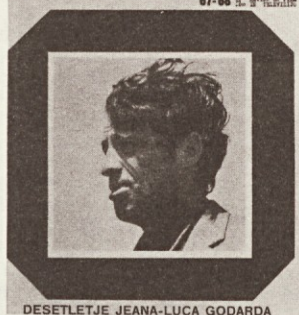
REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO • LETO III., JANUAR 1965

ekran 65



EK R A N

67-68



DESETLETJE JEANA-LUCA GODARDA

Namreč obraz *Ekran*a v dvajsetih letih izhajanja: kakšen je bil v začetku, ko se je skupina entuziastov zbrala okoli izkušenega urednika Vitka Muska, ki je že prej izdajal skromnejšo periodično publikacijo *Film*, in je ob pomoči mladega Tonija Tršarja zaoral prvo brazdo; kako se je spreminjal, razpel pozneje, ko so vzeli vjajeti v roke še drugi uredniki – najprej s Tonijem Tršarjem Branko Šömen in potem Denis Poniž – in končno, kakšne nove poteze so se mu zarisale, ko je prevzela vodstvo najmlajša generacija, ko je bil kot glavni urednik najprej Viktor Konjar, za njim Matjaž Zajec, zdaj pa je Silvan Furlan, odgovorni urednik pa je Sašo Schrott.*

Takoj v začetku je treba podčrtati, da se *Ekran* med vsemi jugoslovanskimi filmskimi revijami lahko edini pohvali s tako dolgim obdobjem nepretrganega izhajanja v vnaprej začrtanem letnem obsegu desetih števk. Take obveznosti si ni nadela vsebinsko zelo tehtna zagrebška *Filmska kultura*, ki sicer že dolga leta tudi kontinuirano izhaja. Vsekakor je treba ceniti vztrajnost in organiziranost vseh, ki jim je revija bila in jim je še pri srcu in ki so skrbeli, da se tok izhajanja bistveno ni pretrgal, čeprav je v teh letih prihajalo tudi do kritičnih trenutkov, ko je to grozilo. *Ekranu* je v oporo tudi razmema veliko število naročnikov. V slovenskem revialnem prostoru ima utrjeno mesto, saj zapolnjuje očitno potrebo po širjenju znanja in o filmu in njegovih problemih, po sprotnih informacijah o domači in tuji proizvodnji, po zgodovinskih in teoretičnih aspektih nove umetnosti, po filmski vzgoji in še mnogih drugih vprašanjih. Čeprav je *Ekran* tudi revija za televizijo, ne izpolnjuje dovolj (in tudi ne more izpolnjevati) obveznosti do tega medija. Tudi v najboljših časih, ko je za to rubriko skrbel Denis Poniž, ji je bil dodeljen le skromen delež. Danes pa je postalo zares vprašljivo, ali *Ekran* še lahko ohrani skupni naslov za oba medija, saj o televiziji skoraj ne piše več.

Začelo se je z entuziazmom, z zavzetostjo za »stvar« filma, ki jo je treba Slovincem odkriti, o njej kar najbolj zanimivo spregovoriti, jih prepričati, da gre za resno, večkrat premalo cenjeno dejavnost, ki jo je treba bolje poznati, izvedeti, kaj o njej mislijo ustvarjalci, kritiki in sicer najboljši med najboljšimi v širokem filmskem svetu. Bil je to čas, ko je po zatonu prvobitnega neorealizma ostal prazen prostor za nova umetniška gibanja, ko smo se spoznavali s teoretičnimi spisi in kritikami Andreja Bazina in se je z nastopom močnih novih ustvarjalcev, ki so delali drugače od svojih predhodnikov, spodbudilo zanimanje za globljo analizo filmskega medija. Ob tem si je utirala pot misel, da film ni poustvarjalna umetnost, ampak eminentno ustvarjalno dejanje, ki ga lahko opravi le oseba, ki ima v rokah in pod nadzorstvom celoten proces realizacije, pa čeprav brez sodelovanja ustvarjalcev in strokovnjakov z drugih področij ne gre. Postalo je jasno, da je ta oseba lahko le režiser, ki ne odreja le načina snemanja, kadriranja in uporabe vseh bogatih izraznih sredstev filma, ampak v fazi adaptacije scenarija prilagaja tekst svoji viziji realizatorja. Če režiserjeva naloga ni več – oziroma naj ne bi bila – v tem, da »prenese« scenarij kot samostojno delo drugega avtorja na filmsko platno, ampak od vsega začetka vodi delo od scenarija do realizacije po svojem konceptu, so postali zanimivi prav takšni samostojni avtorji, ki so hoteli in znali ob drugačni praksi uveljaviti ta princip – princip »novega« filma kot samostojne kreacije enega človeka.

Ekran se je že s prvo številko postavil na stran tega, kot ga je pozneje imenoval, »modernega« filma, vendar temelji tega bolj instinktivnega kot teoretičnega gledanja tedaj še niso bili jasni, kot je razvidno iz ankete, ki jo je organiziral s sodelovanjem tujih in domačih kritikov in režiserjev. Vprašani so videli sodobnost prav tako v Wellesu, Bergmanu, Renoirju in Bunuelu kot v Antonioniju, Rosselliniju, Godardu in Resnaisu ter drugih med seboj različnih režiserjih. Anketa ni prinesla enopomenskih odovorov oziroma samo

pogledi

Njegov obraz

Vladimir Koch

toliko, da se je večina zavedela, da gre za nekaj prelomnega v pojmovanju filmskega ustvarjanja, da pa je odvisno zgolj od umetnikove nadarjenosti, koliko je tisto novo v resnici pomembno. Zaradi očitno nove stilne usmeritve in ustvarjalnih prijemov pa ne bi smeli zavreči velikih imen filmske režije, ki delajo »po starem« in sploh ne reagirajo na te impulze. Poudarek je bolj na iskrenosti izpovedi, na svobodi izraza in na rešitvi iz oklepov producentstva.

»Novi film« je najbolj jasno občutil France Kosmač ob primeru Antonionijeve *Noči*, o kateri piše z veliko senzibilnostjo, s smislom za govorico slike, dekorja, svetlobe.

Kakor da bi se uredništvo zavedalo, da je tisto, kar je novo, novo v načinu pripovedovanja, ne pa v tem, kar nam umetnik pripoveduje, kot pravi eden izmed anketirancev (René Gilson), se je ozrlo tudi po drugih ustvarjalcih in jim posvetilo kar obširne tekste: mimo resnično »novega« Michelangela Antonionija in še pred njim po Luisu Bunuelu, potem pa še po Alfredu Hitchcocku in Ingmarju Bergmanu. Josephu Loseyu, Jeanu Renoirju. Tudi s kritikami je opozarjalo na pomembne filme kakršnekoli stilske in vsebinske usmeritve. *Ekran* je pazil, da mu ni ušlo nič pomembnega, opozarjal je tudi na filme, ki so jih snemali ali šele pripravljali, in zbujal radovednost, kaj načrtujejo slavna režijska imena. S tem je uveljavljal prakso časopisa *Film*, ki ga je Musek urejal s stališča distributerja in zato naznanjal filme, ki bodo morda prišli na spored.

Te novinarske informacije revijo nedvomno poživljajo in jo skupaj s fotografijami lepih igralk delajo privlačno, a tudi opredeljujejo njeno podobo ažurnega spremljevalca aktualnih dogodkov iz filmskega sveta – ob sicer resnih prizadevanjih za globljimi, tematsko raznovrstnimi obravnavami kar najrazličnejših problemov širnega polja tuje in domače kinematografije. Tako je bila že tretja številka – z isto temeljitostjo kot prejšnji tujemu – posvečena domačemu filmu. V njej je objavljen intervju s Francetom Stiglicem in prva anketa – danes bi rekli okrogla miza – o problemih slovenske filmske proizvodnje in odnosu do nje – reševali pa smo jih v *Ekranu* in izven njega tudi poslej vse do današnjega dne, tako pereči so se pokazali že tistikrat in taki ostajajo še kar naprej. Tej temi se ni izognil noben naslednjih urednikov, Musek in Tršar pa sta ji še posebej večkrat posvečala pozornost.

Pozneje se je *Ekran* obširno razgovoril o položaju slovenskega filma v družbi in njegovem ustvarjalnem okolju, da bi razčistil, kaj naj pomeni formulacija, da je kinematografija »gospodarska dejavnost s posebnim kulturnim pomenom«, kakor je bilo dotlej določeno uradno, statuarно. Seveda so filmski delavci tej definiciji ostro nasprotovali in prav v njej videli glavno krivdno za težave domačega filma. Ze tedaj se je jasno izkristaliziralo mnenje, da je kinematografija najprej kulturna dejavnost, ki naj jo vodijo kulturni delavci in ne ekonomisti – seveda tako, da upoštevajo težo ekonomskega bremena, ki je, kot pravi Hrvoje Lisinski, prekletstvo filma, dokler ne bodo nova tehnična sredstva omogočila cenejšje proizvodnje. »Skrb za film pa ne more in ne sme biti naložena samo ljudem pri filmu,« pravi Stiglic. »Družbeni interes zanj je nujen, kot je nujen za radio, televizijo in gledališče. Kulturna in politična pomembnost filma ga terjata.« V dolgih in zanimivih razpravi naletimo tudi na druga tehtna mnenja. Bojan Stih poudarja »skrb za produkt, ki smo ga izdelali, za njegovo nadaljnjo usodo«, se pravi, za njegovo distribucijo doma in v svetu. »Ne verjamem, da je mogoče programe roditi v zgolj ad hoc sestavljenih programskih svetih. Lahko pa zaupamo posameznikom ali skupinam, ki se mirirajo na nekem vsebinskem konceptu ali programu.« France Kosmač prinaša zanimivo misel: »Dandanes izginja pojem ustvarjalca kot naravnega izvoljenca, ki bo v svetlobi svoje inspiracije hočeš nočeš ustvarjal sama imenitna dela. Spričo razvoja in vedno večjih možnosti študija in šolstva na-

sploh se pojavljajo množice ustvarjalno razpoloženih ljudi. Menim, da bo treba v prihodnji ureditvi kinematografije doseči povezavo znotraj različnih področij kinematografije ravno na osnovi množičnega prizadevanja po ustvarjalnem delu. Film naj bi bil v dobi prave deležen enake ustvarjalne skrbi kot potem – v distribuciji in v kinematografiji. « Poudarja še neenakopravno mesto svobodnih filmskih delavcev, problem torej, ki je ostal nerazrešen do današnjega dne, ko bomo – vsaj upamo – dosegli takšen sporazum s proizvodnim podjetjem, da bodo izenačene pravice in dolžnosti med zaposlenimi in na podjetje vezanimi filmskimi delavci.

Impulz in zrelost razprave sta spodbudila podpisano, da je ločeno obravnaval posamezna vprašanja te sfere kinematografije: najprej danes že splošno znan in sprejet koncept kontinuirane proizvodnje, s katero je edino mogoče zagotoviti normalno umetniško-ustvarjalno rast slovenskega filma, omogočiti normalno delo afirmiranim režiserjem in vstop mladih moči, hkrati pa zapolniti kapacitete tehnične baze in s tem ekonomsko racionalno razdeliti breme njenega vzdrževanja na čim več filmov. Za urejenost proizvodnje so odločilni zanesljivi viri sofinanciranja – v tistem času je bila to funkcija posebnega filmskega sklada – ter urejeno delo distribucije in kinematografov. Posebej se je bilo treba ozreti na sodelovanje s tujino, se pravi, na koprodukcije in dajanja uslug tujim producentom, kar je tedaj opravičeno burilo duhove: Ekranovo uredništvo je na deficitnost teh poslov spuščalo zelo ostre, včasih tudi strupene puščice. Neenakopravno sodelovanje s tujino je bilo treba odkloniti, hkrati pa se potegovati za pomembnejše mesto domačemu filmu. »Z večjo domačo proizvodnjo se bo naš film laže in prej uveljavil v tujini, saj bo z bolj organskim razvojem naše kinematografije slovenski film prav gotovo napredoval tudi v umetniškem pogledu. V zvezi s tem se bo vse bolje tudi prodajal... Brez premišljenega, dolgoročnega vlaganja ni mogoče pričakovati resnih uspehov ne na umetniškem ne na gospodarskem področju.«

O teh osnovnih premisah naše kinematografije je v dveh temeljnih sestavkih spregovorila tudi posebna (37-38/66) številka (pod uredništvom Marjana Brezovarja in ob sodelovanju Vladimira Kocaha in Toneta Sluge), ki je izšla ob dvajsetletnici slovenskega filma in v kateri pišejo z različnih aspektov Beno Zupančič, Vitko Musek, Taras Kermauner, Stanka Godnič, Žarko Petan, Marijan Brezovar, Rapa Suklje, Vladimir Koch in Tone Hojan, dodana pa ji je filmografija slovenskega povojnega filma in mali biografski leksikon.

Če se malo dlje zadržujemo pri problemu organiziranosti naše kinematografije, na tej »večni« temi slovenskega filma, nas vodi želja, da bi nanj ponovno opozorili, saj se zdi, da vsaka nova vodstvena struktura v kinematografiji in sploh v kulturi začneja ab ovo, kakor da naše kinematografije pred njenim nastopom še ni bilo in da mora prav ona odkriti že davno znane in spoznane resnice. Posledice, ki so plod pretirane samozavesti, so včasih hude.

Muskov in Tršarjev Ekran je skrbel, da se je veliko pisalo tudi o tehnični bazi, ki je bila tedaj v krizi, in s tem stopil v neposredni boj za ureditev tega problema in drugih osnovnih problemov naše kinematografije. Z osebnimi izjavami so ga podprli Vitko Musek, France Stiglic, France Kosmač, Jože Gale, Boštjan Hladnik, Dušan Povh, Mile de Gleria in s tem pripomogli, da so opustili misel na razpust tehnične baze. Dušan Povh je razvil načrt, kako z raznovrstnejšo aktivnostjo doseči, da bi bila baza rentabilna in ne bi znova zabredla v dolgove, ki bi ogrozili njen obstoj. Sploh je bilo značilno za to prvo obdobje Ekрана, da je sproti reagiral na negativne pojave, ki so ovirali normalni razvoj našega filma – žal večkrat tudi brez uspeha. Tudi ob pripravljajočem se filmskem zakonu je uredništvo videlo možnost, da zastavi svojo besedo. Ob desetletnici puljskega festivala pa je Tršar zelo odločno protestiral zoper prakso njegovega upravnega odbora, da ne upošteva mnenj kritike, ki je dajala prednost novim tendencam v jugoslovanskem filmu, ki so jih zastopali Hladnik, Petrovič, Pavlovič in drugi. Ob sporu, ki je odmeval tudi v jugoslovanskem časopisu, se je v reviji izostril boj za »novi film«, za njegovo estetsko vrednost, kar se je kvalitetno izrazilo v obširni anketi, v kateri je sodelovalo izjemno veliko domačih in tujih teoretikov in praktikov.

Poleg domačih – F. Kosmač, M. Klopčič, B. Petrovič, A. Peterlič, B. Belan, Z. Bogdanovič, M. Milošević, B. Obradović, Dušan Stojanović – je Musku, ki je tedaj (16.–17. št.) postal sam glavni in odgovorni urednik, uspelo pritegniti nekatera zelo znana tuja imena: Renzo Renzi, Peter Bogdanovič, Raymond Bellour, Bengt Idestam-Almqvist, Michel Mardore, Denis Marion, Marcel Martin, Jerzy Plazewski in še več drugih, tako da je lahko opravičeno govoril o ekskluzivni mednarodni anketi. Zanj kot urednika je značilna želja po primerjavi, po možnosti sozvočja domačih estetskih gibanj s tujimi težnjami in velika zagnanost – za kar mu je treba dati priznanje – za uveljavitev filma kot novega medija umetniške izpovedi, za večje, mnogostransko znanje o filmu sploh. Veliko je pisal sam. Če se problema ni lotil kritično-analitično, je vsaj informiral v nekakšni strastni vnemi, da bi Slovencem povedal čim več o stvareh, ki so se

mu zdele pomembne. In tega je v tej prvi seriji Ekranovih številčk veliko: zgodovinskih pregledov, dopodaljivih prikazov, anekdotičnih zapisov in veliko fotografij.

Tudi ta anketa je prinesla zelo različne odgovore. Odkrila je, da izraz »moderni film« ni najbolj ustrezen in v različnih jezikih ne pomeni istega. Je pa zanimava zaradi različnih in različno povedanih mnenj zlasti tujih udeležencev, ki jih toliko naenkrat nikoli več ni nastopilo v naši reviji. Res je tudi, da slovenskih sodelavcev tedaj še ni bilo veliko. Že v deseti številki poudarja Musek, »kako radi so se odzvali sodelavci iz drugih republik«, medtem ko je »marsikdo doma ostal ob strani«. Seveda je bilo v začetku in tudi pozneje nemogoče, da bi zapolnili kar številne strani Ekрана s svojimi prispevki samo slovenski avtorji. Vendar je usmerjenost revije, da se opira tudi na neslovenske pisce, ostala živa do današnjega dne – pač v skladu z naravnostjo filma, ki se po svoji naravi ne zapira v domači krog, ampak kakor film sam upira poglede v izvenslovenski in mednarodni svet, a od tam tudi dobiva spodbude. Seveda je prav, da se je razmerje med slovenskimi in tujimi sodelavci popravilo v korist prvih in se je Ekran močnejše potrdil kot slovenska revija, vendar stikov z zunanjim svetom ni opustil.

Za razpravo o filmski kritiki se je zbralo spet več neslovenskih piscev, ki so bili ob beograjskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma povabljeni, da se opredelijo do očitkov, ki so jih kritiki naprtli uradni krogi okoli jugoslovanske kinematografije. Očitali so ji, da je ona kriva za idejne slabosti in stranske poti jugoslovanskega filma. Petar Volk, Zika Bogdanovič in Slobodan Novakovič so v obširnih, v marsičem nasprotujočih si razlagah skušali veljavno opredeliti mesto kritike v domači kinematografiji in poudarjali, da žive kritike ne more biti, če ne živi ob domačem filmu, do katerega mora vselej zavzeti stališče. Kolikor so bili pogledi diskutantov različni, je bilo to vsekakor v zvezi s pojavom novega, »črnega filma«, do katerega imajo nekateri še danes rezerviran odnos. In to navzlic jasni analizi teh filmov v knjigi dr. Milana Rankovića o družbeni kritiki v sodobnem jugoslovanskem igranem filmu in o nedopustnosti, da bi takšna dela zavračali zaradi kritične distance do razmer, ki jih prikazujejo, če je le ta kritika vpleta v estetsko konstituirano delo. Še huje je, če so tako imenovani »črni filmi«, ki imajo sicer dovoljenje za javno predvajanje, občinstvu nedostopni, kar se tudi dogaja.

Prav tako pa je nestrpno odklanjanje komercialnega filma – mišljena je predvsem v Srbiji razvijajoča se komedija in njeji podobni zabavni filmi – v imenu višjih umetniško-ustvarjalnih hotenj pretirano in v bistvu ne koristi razvoju domačega filma. Danes, ko smo v tem razsodnejši in se vse bolj zavedamo, da se bo ne le slovenski, ampak tudi jugoslovanski film v celoti lahko organsko razvijal samo ob kontinuirani, se pravi, številnejši proizvodnji, tudi vemo, da bodo tako, našemu kulturnemu in tehničnemu potencialu ustrezno produkcijo sestavljali mimo izrazito individualnih, avtorskih stvaritev tudi filmi različnih žanrov in da bo treba takšen razvoj podpirati. Kajti prav v filmih s tako usmeritvijo je treba doseči mednarodnim normam ustrezno tehnično in izvajalsko popolnost – sicer niso potrebni, kajti njihov smisel je prav v nekakšni vsestranski dovršenosti, ki jo zahteva publika, kateri so namenjeni. Vendar pa žanrski film – razen izjemnih, z izvirnimi idejami obogatenih stvaritev – ne sodi na puljski festival, kar je motilo kritike tedaj in jih moti še zdaj. Pri večjem številu realiziranih filmov vsekakor ne bo težko doseči, da bodo prišla v konkurenco le izvirna avtorska dela in bo potem festival tak, kakršnega si želimo.

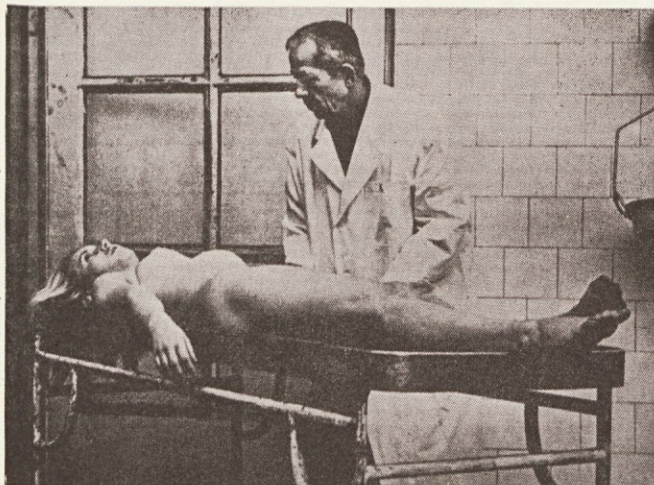
V polemični razpravi so sodelovali tudi slovenski kritiki, objavljen pa je samo ostro odklonilen prispevek Franceta Kosmača do domače kritike, ki leti skoraj izključno na slovenske ocenjevalce. Kosmač se je še posebej ustavljal ob ocenah neslovenskih kritikov in jih primerjal s slovenskimi. Njihove ocene so praviloma ugodnejše in pravičnejše do slovenskega filma kot ocene ljudi naše ožje domovine – pojav, ki ga lahko opazimo tudi kasneje vse do današnjega dne.

Domačim razmišljanjem o filmski kritiki se pridružujejo tudi kompetentna mnenja tujih avtorjev, tako pomembna prispevka Andréja Bazina in Jeana Doucheta. S konca bogatega gradiva naj se vrnem na prvo stran, kjer je iz tedanje ankete revije Cahiers du Cinéma prevedeno, katerim pogojem mora ustrezati kritik. Film mora imeti rad, biti kulturno razgledan, ogledati si mora veliko filmov, biti mora nadarjen za pisanje in poglobljeno mora poznati filmsko tehniko.

Ko sta prevzela Ekran Toni Tršar in Branko Šömen, sta priredila v Pulju prvo »okroglo mizo«, tokrat o domačem »novem filmu« in njegovih avtorjih. V diskusiji so nastopili poleg obeh urednikov in stalnih sodelavcev še Ingo Paš, ki je poslej postal zelo aktiven kot kritik, Lado Kralj, Dušan Makavejev in Djordje Kadijevič.

Leto 1967, ko so se predstavili nekateri režiserji z res izjemnimi deli (Pavlovič na primer s filmom *Prebujanje podgan*, Puriša Djordjevič z *Jutrom*, Dušan Makavejev z *Ljubezenskim primerom*, Ante Babaja z *Brezo*, Aleksander Petrovič z *Zbiralcu perja* in s prvima svojima fil-

Ljubezenski primer, režija Dušan Makavejev, 1967



Jutro, režija Puriša Đorđević, 1967



Na papirnatih avionih, režija Matjaž Klopčič, 1967



moma *Zgodba, ki je ni in Na papirnatih avionih* tudi Matjaž Klopčič), je bilo leto zmagoslavja jugoslovanskega filma. Jugoslovanski film naj bi vstopil med druge pomembne kinematografije in med njimi zavzel enako pomembno mesto. Vsaj zdelo se je tako v navdušenem prispevku Branka Šömnja: »Letošnji, štirinajsti festival jugoslovanskega filma je pokazal otipljivo ZRELOST naše kinematografije. . . . Film je postal izraz iskrenosti, postal je možnost atrakcije, spremenil se je v radost nad življenjem ter se opredelil za življenjske izseke, vzpone in padce, neuspehe in zmage: za VSE!« Viktor Konjar je še bolj samozavesten: »Dandanes je jugoslovanski film enakovreden tekmeč svojim vrstnikom, ki prihajajo k nam z vseh vetrov sveta.«

Res je bilo presenečenje, da se je v istem letu pojavilo toliko dobrih filmov, ki so učinkovali na videz enotno zaradi svežih konceptov nadarjenih ustvarjalcev in svobodnega realizatorskega prijema. Tokrat so bila ta prava »avtorska« dela tudi nagrajena doma in pozneje tudi na tujih festivalih in videti je bilo, kakor da smo prestopili Rubikon. A pravega nadaljevanja zaradi ponavljajočih se težav jugoslovanske kinematografije ni bilo, a tudi enotnosti estetske usmeritve v tem umetniškem gibanju – če ga lahko tako imenujemo – ni bilo. Še najbolj so si bili složni v odklanjanju »klasične dramaturgije« oziroma »dramaturgije gledališča«, ki naj bi jo v filmu nadomestilo nizanje dogodkov brez neposredne kavzalne povezanosti. Zavoljo tega ni bila več v ospredju trdno strukturirana pripoved, kot jo pozna »klasični film«. Rapa Suklje je čutila spremembo predvsem s formalnem vidika: »klasično dramaturgijo« naj bi nadomestila »organizirana amorfnost, filmsko obdelana in oblikovana surovina življenja in nagnjenje k dokumentarnemu in poldokumentarnemu posnetku«. Kakor ona je tudi Dušan Stojanović ugotavljal, da jugoslovanski film ni nekaj »kar bi bilo teoretično in praktično fiksirano kot dogma, kot neki postulat, ki ga avtorji bolj ali manj dosledno uresničujejo. Gre za precejšnjo stopnjo svobode, avtonomnosti posameznih avtorjev, gre za precej bogat mozaik subjektivnih stališč in načinov izražanja«. Za Tršarja je bil »novi jugoslovanski film – svoboda. Svoboda do estetskih, idejnih, moralnih in socialnih norm. Svoboda in neprevidljivost«. Ista zadrega v iskanju skupnega imenovalca se zrcali v besedah Zike Bogdanovića, za katerega je bil novi film »manj stvar koncepta kot entuziazma in senzibilnosti«. Podobno zatrjuje Dušan Makavejev. Zanj so bili ti filmi zelo osebni, »kar pomeni, da niso podobni ničemur drugemu razen samim sebi«. Aleksander Petrović: »Novi film, to je nova inspiracija . . . med brezmejno mogočimi oblikami življenja in poezije«.

Jugoslovanski novi film je bil vsekakor že ob nastanku opredeljen kot naš odmev na podobna dogajanja v evropski kinematografiji. Izhajal je iz splošnih pogledov zlasti francoskih teoretikov, ki so tedaj zanimali in vznemirjali tudi nadarjeno mlado generacijo filmskih režiserjev, formalni pa se ni homogeno, istosmerno – kot se konec koncev ni niti francoski »novi val« – ampak izrazito individualno, pač glede na avtorjev ustvarjalni temperament, a tudi glede na pripadnost avtonomnim nacionalnim kulturam. Zaradi vsega tega hkrati pojav izvirnih ustvarjalnih konceptov ni prinesel enako močnih nasledkov, kot smo vsi pričakovali – zlasti Ekran – ampak so se te pozitivne težnje v naslednjih letih prej oslabile kot okrepile. Nekateri režiserji so delali zunaj Jugoslavije, seveda v razmerah, ki jih bolj ali manj narekuje producent, drugi pa tudi doma niso mogli uresničiti svojih zamisli v skoraj neomejeni svobodi, ki so jo že dosegli. Želja po izvirnem, »modernem« filmu pa je ostala živa in se uveljavlja na različne načine in v raznih proizvodnih centrih individualno vse do danes, ko najmlajša generacija cineastov prav hrepni po filmu, ki bi učinkoval kot neposredna avtorjeva govorica, v utrjene forme neuklenjena izpoved. Neurejenost jugoslovanske kinematografije v celoti pa je glavni vzrok, da se nobena umetniška težnja ne udrži, si ne ustvari kontinuitete, ker celo najpomembnejši režiserji ne snemajo zaporedoma, ampak morajo čakati, »da pridejo na vrsto«. Zato si je le malokateri ustvaril tolikšen opus svojih del, da je sploh lahko umetniško relevanten – in da si končno jugoslovanski film ni pridobil v svetu tistega pomembnega mesta, ki so ga optimistično pričakovali sodelavci Ekрана in z njimi malone vsi pomembni jugoslovanski režiserji in kritiki. Tako se zopet vračamo k osnovnemu vprašanju našega filma, h kontinuirani, kar pomeni številčno večji proizvodnji kot fundamentalnemu postulatu umetniškega, splošnokulturnega, gospodarskega in nujno potrebnega tehničnega razvoja. Jugoslovanska – in s tem tudi slovenska – kinematografija kot trden – torej ne labilen – organizem z jasno začrtanimi cilji in usklajeno organizacijo je šele stvar prihodnosti. Ko bomo lahko zagotovili, da bodo filmski delavci v urejenih razmerah stalno delali in tako dokazali svoje sposobnosti, bodo najboljši med njimi po naravni selekciji, ki je možna le ob večjem številu filmov, pokazali največ, kar zmorejo, kaj zmore na tem področju »genij naroda«. Tedaj bomo kajpak bližje kot danes generalni uveljavitvi naše kinematografije v svetu.

Ob odprtosti v širši prostor in sodelovanju res številnih neslovenskih piscev je Ekran večkrat postal splošnojugoslovanski. V njem so še naprej dobivali svoje mesto še drugi znani tuji avtorji (G. Aris-

tarco, G. Bachmann), ki so na povabilo uredništva pisali svoje pri-spevke posebej za Ekran; to se v poznejši fazi razvoja revije, mislim, ni več ponavljalo. Poleg tega pa so izhajali in izhajajo danes še toliko bolj prevodi že objavljenih tekstov, s katerimi uredništvo opozarja na izvirnost teoretičnih razmišljanj o filmu, ki so se prav v teh dvajsetih letih v raznih smereh poglobila kot nikoli prej.

V orkestru teh prispevkov je bil slovenski delež kajpak skromen, čeprav ne nepomemben. Krog sodelavcev se je zlagoma le širil, med kritike so se uvrščala takrat nova, a večinoma še danes nazvoča imena (Stanka Godnič, Miša Grčar, Rapa Suklje, Ingo Paš, Božidar Okorn, Viktor Konjar, Vojko Duletič, Matjaž Zajec, Franček Rudolf in seveda uredniki: Toni Tršar, Branko Šömen in Vitko Musek, ki je ves čas živa sila revije tudi z informativnimi, novinarskimi članki in sprotnimi reakcijami na pojave v naši kinematografiji. O televiziji piše redno Boris Grabnar, o filmski vzgoji Miroslav Vrabec, Mirjana Borčič in drugi. Tu in tam se oglašajo tudi režiserji: France Stiglic z daljšim zgodovinskim pregledom »Stari bomo dvajset let«, pogosteje France Kosmač, tudi Matjaž Klopčič, Igor Pretnar, Dušan Povh, Jože Gale, Jane Kavčič.

Posebno vrednost je imelo sodelovanje Janka Kosa zaradi metodološkega prijema in analitične sposobnosti, ki jo poznamo iz njegovih knjig in iz številnih objav v revijah. Ker je prišel k filmu s svojega področja literarne teorije in kritike, je bil njegov pogled na dosežke našega filma drugačen, kot smo ga vajeni, a prav zato zanimiv in po svoje izjemen med spisi »filmskih« avtorjev. Kosa je tedaj film očitno zanimal kot povsod navzoč fenomen našega časa, kot nosilec »množične kulture«, ki se kar ponuja tudi za sociološko analizo. Kot erudit velikih razsežnosti in strasten raziskovalec se je lotil nekaterih problemov naše filmske ustvarjalnosti z izhodišč, ki jih naši teoretiki instinktivno zavračajo, so pa plod Kosove temeljite informiranosti o tej problematiki in izobrazenosti, ki presega vsakdanje okvire. Že v peti številki je kritično zelo ostro razčlenil dotedanjo slovensko filmsko komedijo, kakršno je prinesel k nam František Cap, in se ustavil zlasti ob slabših nasledkih njegove *Vesne*. Svojo analitično prodornost je izpričal v »Erotiki v slovenskem filmu«, ko je na primeru enega samega ljubezenskega prizora v *Luciji* Franceta Kosmača razgrnil, v čem je decentno, v nečutno sfero postavljeno prizor v Finžgarjevih *Stricah* dobil v sodobni interpretaciji takih odnosov urbane civilizacije poudarke, ki niso v skladu s sicer dokaj zvestim prenosom literature na filmsko platno. Pri tem ga moti neskladnost ter nerodnost in negotovost realizacije, ne pa dejstvo, da se ekranizacija oddaljuje od predloge, saj bi bilo nesmiselno »zahtevati od filmov, naj bodo samo reprodukcija literarnega gradiva, saj je več kot gotovo, da ima filmska umetnost ne le svoje posebne formalne, ampak celo vsebinske kriterije«.

Svoje zanimanje za domači film in njegove probleme je Janko Kos poudarjeno potrdil z vstopom v uredniški odbor, ko je pod vodstvom Tonija Tršarja in Branka Šömena začel Ekran izhajati v večjem formatu in v neredko preveč kapriciozni grafični ureditvi. S takšno zunanjo preobleko sta hotela urednika mimo drugega poudariti, da se bo revija intenzivneje ukvarjala z bistvenimi filmskimi temami in zmanjšala novinarsko-informativni del, ki je prej deloma spominjal na uredniško metodo starega Filma in njegovo propagandno vlogo. V študijoznejšo koncepcijo se je takoj vključil Janko Kos s študijo o težnjah slovenskega filma na primeru dotedanih filmov Boštjana Hladnika (»Boštjan Hladnik in ambicije slovenskega filma«); v njem edino temu režiserju priznava izvirno in avtonomno ustvarjalno hodenje, medtem ko so vsi ostali celovečerci »samo preprosta in hladna obrtna dela... Kar so napravili pred njim, je bilo sicer v marsikaterem pogledu prizadevno in marljivo, toda bilo je strahotno neosebno, če že ne kar brezosebno«. Če pustimo ob strani to bržčas preveč odklonilno oznako, pa Kos lucidno odkriva posebnosti Hladnikovega ustvarjalnega postopka, njegovo usmeritev v ambiciozne okvire tedanjega evropskega ali kar svetovnega filma, pa tudi začetke režiserjevega spogledovanja s publiko, ki je očitno vse večje, manj ko je čutiti njegovo željo in potrebo po res osebni izpovedi.

Še ambicioznejša je bila Kosova »Sociologija filma«, obširna študija, razdeljena »v sociologijo slovenskih filmskih delavcev, občinstva ali z eno besedo tržišča« in »sociologijo filmskih ustvarjalcev, se pravi proizvajalcev«. Ker je Kos poznal splošno problematiko psihologije filma, je aplikacija njenih principov na slovenske razmere znanstveno trdna – seveda pa v nasprotju s standardnim, malce zapečarskim gledanjem drugih na iste probleme. Za Kosa je »slovenski film podobno kot film kjerkoli po svetu najprej in predvsem industrija... Zato ker je mogoče samo v organizaciji velikega obrata, na podlagi združenih tehničnih in finančnih sredstev, ki omogočajo serijsko proizvodnjo, pa še zaradi načina svojega razmnoževanja, razpečevanja in reklamiranja je bil film od nekdaj in je danes zmeraj bolj industrijski izdelek v pravem pomenu besede, pa naj gre za western, filmske spevoigre, bavarske filmske komedije ali pa za filme Antonionija, Godarda ali Bergmana«. Prav je, da citiramo tedaj prav tako kot danes veljavne resnice iz te pomembne

razprave: »Slovenski film je samó slabo razvita, neutečena in neren-tabilna, zato pa neuspešna industrija, ki jo držijo pokonci sub-vencije, ne pa uspehi na tržišču.« Ali pa: »... dokler se bodo sub-vencije slovenskemu filmu dajale brez prave vzročne zveze s tržiščem, naši filmski industriji pa ne bo kaj prida pomagano, da bi si ga zares odprla in se v njem utrdila.« In potem Kos ob primerih tedanjih slovenskih filmov odkriva, kako da ne morejo zadovoljiti niti povprečnega občinstva, večinskega obiskovalca kinematografskih prireditelj, katerega okusa ni mogoče bistveno izpremeniti z vzgojo, ampak kvečjemu s spremembno socialnega položaja celega sloja in s tem tudi njegove kulture«, niti intelektualcev, ki pa so le zelo majhen del občinstva. »Kolikor si prizadeva doseči občinstvo, ki temu tržišču daje ton, se mu to v glavnem ne posreči, ker ne zmore ali ne zna tekmovali s tujim filmom v večšini, kako privabiti in pridobiti množično občinstvo... Kolikor pa se usmerja k ne preveč številnemu kulturnišemu ali celo intelektualnemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi kaj takega, kar bi zares zaslužilo njegovo posebno pozornost, kot da ne bi bilo v boljši podobi znano že iz svetovnega intelektualnega filma.«

Kosova radovedna misel pa rije naprej in ob Hladnikovi *Maškaradi* ugotavlja, zakaj ta »komercialni film« ni mogel biti komercialen. Če je za pravo uspešnost komercialnih filmov potrebno dvoje: – najprej obstoj primernih socialnih, moralnih in estetskih klišejev, ki naj bodo komercialnemu filmu voljna, uporabna snov, nato pa obrtna spretnost filmskega ustvarjalca, ki iz te snovi s primernimi novostmi izvablja nove učinke, potem naj bi temu manjkalo oboje. Po eni strani »slovenski komercialni film v našem lastnem socialnem in moralnem svetu nima na razpolago dovolj izdelanih nazornih in s tem tudi smiselnih življenjskih klišejev, iz katerih bi utegnili sestavljati filmsko ustrežna in komercialno uspešna dela«, po drugi pa se po spretnosti obravnave ne more meriti z izbranim tujim vzorom. Reklji bi lahko še malo drugače: da je za uspešnost komercialnega filma veliko bolj kot izdelanost klišejev – ki so navsezanje lahko splošni in ne pripadajo strogo nacionalnemu ambientu – potrebno obvladati natančna pravila normativne dramaturgije, ki so v svojem jedru samo zbirka izkušenj, kako obdržati zanimanje občinstva med predstavo. Če »umetniški film« tistega časa, kateremu Janko Kos tudi dosti ne verjame, dramaturško še lahko ubira svoja pota, ker utegne biti zanimiv po čem drugem in ker ima po našem pojmovanju umetniškega v sebi nekaj eksperimentalnega, se pravi, dramaturško neobvezujočega, pa »komercialni film«, če ga že tako imenujemo, ne more preživeti brez vsestranske perfekcije: V izboru in obdelavi teme, v brezhibni dramski konstrukciji ter v izbiri in vodenju igralcev. Formalna popolnost je njegova osnovna vrednost, ob kateri je včasih tudi vsebino lahko zanemariti, in nujen pogoj za uspeh.

Janko Kos išče vzroke za manjšo uspešnost slovenskega filma, njegovo ustvarjalno šibkost mimo drugega tudi v preteklosti slovenskega duhovnega in estetskega izkustva. Odgovora nato vprašanje na njegovem mnenju ne bi mogla dati sociologija kot strogo opisna znanost, ampak kulturna filozofija, ki bi edina lahko odgovorila, kakšen bi slovenski film mogel ali moral biti.

S tem vprašanjem smo tudi odgovorili na drugo: zakaj se pri tem sumarnem pregledu toliko zaustavljamo prav pri njem. Zakaj Ekran ne vabi (ali ne uspe pridobiti za sodelovanje) tudi drugih piscev izven kroga tistih, ki se neposredno, poklicno ali kako drugače ukvarjajo s filmom? Morda bo kdo ugovarjal, da je normalno, če se sčasoma sodelavci opredelijo za svoje specialnosti in ne zapuščajo več izbranega področja svojega zanimanja in dela? Ali pa je slovenski film po obsegu preskromen in zato ne more za dalj časa pritegniti takšnih avtorjev?

Morda je vprašanje vendarle utemeljeno. Narekuje ga vsestranska, vsakdanja, skoraj nasilna navzočnost avdiovizualnega medija v našem življenju: televizije. Film komunicira v resnici s tolikim številom »odjemalcev«, med katerimi jih je zelo veliko, katerim je to edina – ne le zabava – ampak možnost, da se tu in tam srečajo s pravim umetniškim delom, ki se ga spominjajo tudi kasneje, ker je v njihovi zavesti pustilo trajno sled, jih v nekaterih primerih celo pretreslo. V zvezi s filmom kratko malo ni mogoče skomigniti z rameni, češ vsa ta proizvodnja je nemara koristna, ljudem potrebna za relaksacijo, za potešitev bolj ali manj očitnih potreb, globlje razmišljajočemu človeku pa ne daje možnosti, da bi se zanj trajneje zanimal. A ta novodobni spektakel je tu. Njegov vpliv je tako neizmeren, neizmerljiv in nezadostno registriran, da pravzaprav niti ne vemo natančno, kako globoko je prodr l v pore ljudem in tudi našemu množičnemu občinstvu in kakšne oblike pojmovanja sveta je rodil, do katerih brez njega morda sploh ne bi prišlo.

Od časa do časa se pedagogi, filmskovzgojni delavci, zlasti pa moralisti grozijo, da teče ta burni tok informacij, idej, pojmovanj sveta neovirano, nekontrolirano pred očmi stotisočev. Le-te prihajajo, zlasti kadar gre za tuji film. V lepih, tudi brezhibno oblikovanih posodah in zato učinkujejo neposredno kot »vizualna misel« impresivno in čisto mimo naših dobranamerih naukov. Intenzivnost filmskega prikaza ne vznemirja le gledalca, ampak tudi mlado kritiko: počuti se nelagodno, brani se z očitki v obliki obrambnih puščic,

Rdeče klasje, režija Živojin Pavlović, 1970



Sedmina, režija Matjaž Klopčič, 1969



Ko pride lev, režija Boštjan Hladnik, 1972



sproženih prav v tista žarišča, od koder se širi val nemira. (V takšnih primerih proglašam film za dolgočasen, čeprav ima morda vse druge slabosti, le te ne.)

Zatorej ni čudno, da je kino bil in je še ena najbolj zanimivih tem za sociologe in psihologe in da je pritegnil mimo Janka Kosa tudi Dimitrija Rupla, potem pa še Tarasa Kermaunerja in celo Dušana Pirjevca, ki je v svojem edinem prispevku »Križa«, 106–107) ta faktum takole registriral: »Vendar naj bom še tako kritičen do lastnega obiskovanja kino dvoran, se tega obiskovanja ne morem odreči niti ga ne morem disciplinirati v smislu neke stroge selekcije, ki naj bi bila oprta na razvidna in najzahtevnejša estetska merila. Filmu se kratko malo ni mogoče izogniti, razen če bi se v imenu neke elitiščne vizije sveta izločil iz množice teh »popprečnih« ljudi, ki tako vztrajno in prizadevno polnijo kino dvorane. Zato pisanje o filmu ne zahteva nobenega posebnega »opravičila«: če ima film »pravico«, da tako intenzivno posega v moje življenje, če ima pravico, da je bistvena konstituenta moje »vsakdanjosti« in »povprečnosti«, potem imam tudi jaz pravico, da o tem pojavu razmišljam.«

In Pirjevca potem razmišlja o filmu kompetentno, z izhodišč semio-logije (Lotman) in fenomenologije (M. Merleau-Ponty) in pojmovanja novega romana in filma, kakor ga je razložil romanopisec in scenarist (ali bolje: pisec snemalne knjige, pisec filma) Alain Robbe-Grillet. Tako je nemara on prvi Slovenec, ki je v luči teh gledanj definiral film kot medij, ki vrača predmetom njihovo realnost, ki ga pokaže kot odtis razpoznavne resničnosti, ta je pa lahko nosilec neštetih konotacij. »Zato: filma ne mislimo, marveč ga percipiramo.« Res. Tako imenovana »vizualna misel« v nasprotju z Descartovo, grajeno na razvidnosti logičnosti sklepanja, najbolj jasno pove, v čem je njegova posebnost. Res je tudi – in to je treba dodati – da prav lahkota neposredne percepcije izven vijug logičnega utemeljevanja moti ljudi, ki so vajeni intenzivnega razmišljanja.

Za Pirjevca je kriza slovenskega filma konstantna, »saj dokazuje, da se ni nič bistvenega premaknilo v temelju naše kulture: to je še vedno knjižna kultura oziroma kultura knjige z vsemi implikacijami, ki jih ima ta pojem«.

Tudi za Pirjevca je škoda, da ni nadaljeval s svojimi teoretskimi razmišljanji, vsekakor pa je v svojem zapisu povedal, do kakšnih sklepov je dotlej prišel, kar je pomembno za razvoj naše teoretične misli.

Taras Kermauner je tedaj živo spremljal domačo in tujo proizvodnjo, analiziral filme, ki so se mu zdeli pomembni in reagiral tudi na pojave v naši kinematografiji – kakor da bi se hotel odzvati na čuden poziv uredništva v 58/59. številki: »Poziv vsem Slovencem, ki so se kdaj ukvarjali s filmom in so obupali ali pa tudi ne. Pozivamo, da se začnejo z njim ukvarjati.« V tej številki, ki je posvečena slovenskemu filmu, se oglašajo najprej Andrej Inkret s spisom, ki razločno odseva tedanje ozračje med uredniki in kritiki (»Kako je (ni) mogoče pisati o najnovšem slovenskem filmu«). Odločno se upira pojmovanju, češ da je film zgolj »instrument narodnostnega samoutemeljevanja« in da bi se moral »najprej naseliti v tistem narodnostno-temeljnem prostoru, kjer je vse do današnjega dne literatura funkcionirala kot nacionalna in zgodovinska bit« – in da bi šele potem smel misliti na posebne možnosti, ki jih ima film kot jezik. Upira se tudi manjvrednostnemu kompleksu, ki se je ob uspešnih srbskih filmih naselil v domače ocenjevalce. Tedaj je res vladala precejšnja malodušnost, ki se je razblinila šele s Klopčičevo *Sedmino*, ko so v posebni številki poleg nje predstavili vse režiserjevo delo.

Kermauner je sodeloval z več daljšimi prispevki. O Žilnikovem filmu *Zgodnja dela* je napisal esej; imel ga je torej za delo, ki je vredno tako obširne obravnave. Zanimivejša je njegova analiza Pavlovićevih filmov *Rdeče klasje* in *Zaseda*, še bolj pa lucidna opredelitev moči, a tudi meje Hladnikove ustvarjalnosti ob filmu *Ko pride lev* (»Sadistični vaudevile«). Zabavne so ugotovitve o erotičnem filmu (»Spolni in vsakršni paradiž v erotičnih filmih«), ki da ni prav nič vznemirljiv, napet, dramatičen, ker je vse prikazano odkrito, jasno, neproblematično. V prispevku »Rožnati val, naključje ali program«, razvija Kermauner izvirno misel, da je Tavčarjevo *Cvetje v jeseni* modernejše od Klopčičeve ekranizacije tega dela, ker izhaja pisatelj iz svojega skeptičnega opažanja, medtem ko je režiser upodobil le zgodbo. Sicer je film lep, saj »Klopčič snov obvlada, suveren ustvarjalec je, Tavčar mu ni mogel vsiliti svojega sveta«.

Kermaunerju in njegovim vselej zanimivim polemičnim zapisom se pridružujejo še drugi »nefilmski« sodelavci. Denisa Poniža mednje pravzaprav ne moremo šteti, saj je vodil v reviji televizijsko rubriko, bil pozneje urednik in, kot vse kaže, odločilna oseba v drugi fazi izhajanja Ekрана, in je zanj še posebej škoda, da je pri svoji obširni kritični dejavnosti film popolnoma zapustil. Bil je glavni inspirator za tako pester krog sodelavcev, a tudi sam je veliko napisal in vselej odločno stal na svojih estetskih pozicijah. Televizijska rubrika ni bila ne prej ne pozneje tako bogata in nikoli ni imela toliko sodelavcev, med katerimi je bil najbolj stalen Boris Grabnar.

Poniževi esejistični, analitični članki ohranjajo svojo vrednost še danes. Tako na primer objektivno, brezstrastno in brez moralistič-

nega poudarka opredeli psihološko-izkustveni mehanizem »filma kot potrošnega blaga«, filma, ki je narejen za zabavo široke publike. »Film je v svojem bistvu, kljub temu, da je nesporno umetnost, najbolj zavezan pojemom in pravilom potrošniškega blaga. Dober, umetniško kvaliteten film bo doživel pri gledalcih skoraj vedno uspeh, ki ga bomo izražali s številoma gledalcev.« Na to osnovno ugotovitev se veže druga, ki jo po pomembnosti dopolnjuje: film ima dvojno možnost, kar pomeni, da sta umetnost in tržno blago »trdneje povezana, med njima je manjši razloček, prav to ustvarja intimnost, za katero težijo gledalci: da se umetnost ne razlikuje od potrošnega blaga in da je hkrati potrošno blago del umetnosti ali v sferi umetnosti. Pojma umetnost in tržno blago sta torej asimilirana in ne bivata drug poleg drugega v takšnem skladju, da je vsak trenutek mogoče potegniti črto ločnico, ki ju razdeli na sakrosanktno 'umetnost' in hudičevo 'tržno blago'«.

Svojo tezo podpira s primerom nekega izjemno erotičnega filma, ki je ob vsej naravnosti, da bi pokazal čim več spolnih pregreh, anormalnosti, vendarle tudi slika našega življenja in »bolnosti družbe, v kateri nastajajo in kateri so namenjeni«. Tako širše pojmovanje »umetniškega« se ujema z gledanjem današnjih zgodovinopiscev, na katerega je treba gledati v vsej njegovi completenessi. Z njihovega zornega kota je film enoten pojav. Načelno opazujejo vsako uspelo delo z enako pozornostjo ne glede na vrst in žanr ter ga vrednotijo samo v odnosu do vsebinsko-formalne doganosti. Tako dobijo oznako visoke kvalitete včasih filmi, ki bi jim jo mlada kritika (tuja in naša) verjetno ne priznala.

Tudi Ponižu se upira, da bi naš film temeljil samo na literarnih delih (»Anno Domini 1900–1946–1970): »Kaj bomo res snemali samo filme, ki bodo nastajali kot odsev literarnih predlog... Mar ne bomo res nikoli imeli poguma, da bomo snemali filme kar tako, po 'nepreverjenih' obrazcih, ki bodo 'od danes'...?« Obenem je strasten bojovník za vse novo, izvorno in tedaj tudi sam nekaj manj upošteva prej omenjeno skladnost med »umetnostjo« in »potrošnim blagom«. Svoje stališče obširneje in argumentirano razlaga v prispevku k razpravi o literaturi in filmu, v kateri s svežimi idejami sodeluje tudi Dimitrij Rupel.

Še en avtor izstopa z jasnim idejnim izhodiščem v eseju »Od absolutne svobode do dinamičnega relativizma« – pisatelj Marjan Rozanc. Z analitično, jezikovno vzorno dikcijo prodira v skrita gibalna in filozofska podlaga tedanjih filmov Petroviča, Pavloviča in Makavejeva. Prav tako je še danes mogoče z zanimanjem brati kritične misli o beograjskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma, kateremu očita marsikaj, kar se je medtem že spremenilo v dobro, velja pa za kakšno drugo zelo ambiciozno prireditve, katere pomen je za razvoj filmske kulture veliko manjši, kot si mislijo prireditelji. Nò, tudi to se pod vplivom razmer omejuje na možno in racionalno. Vsekakor je Marjan Rozanc bolj kot kdorkoli med sodelavci Ekрана sevel v jedro naše kinematografske prakse. Na tem mestu ni mogoče navajati njegovih bistrih opažanj, lahko pa rečemo, da bi bilo prav, da bi ob kakšni priložnosti ta njegov prispevek obenem z nekaterimi drugimi ponatisnili, saj v mnogočem razjasnjujejo bistvo in vrednost dogajanj v naši kinematografiji. Treba je še poudariti, da kažejo taka razmišljanja na pravo pot razvoja jugoslovanskega filma, vsekakor pa odkrivajo globlje vidike tedanjega in deloma tudi našega filmskega trenutka.

Ni se mogoče uštavljati pri bogatem gradivu, ki ga prinašajo drugi avtorji: Branko Šömen zna polemično razkriti slabosti naše kinematografije in kompetentno obvešča o domačih in tujih festivalih; Rapa Šuklje je navzoča s svojimi kritikami, Janez Povše z obširno analizo dela Jacquesa Tatija, Tone Frelih, Matjaž Zajec, Mark Cetinjski, Lado Kralj, Niko Grafenauer, Judita Hribar in zlasti Aleš Erjavec s tehtnimi prispevki, ki dokazujejo, da je kar precej slovenskih sodelavcev videlo možnost, da v Ekranu izpovedo nekatere zelo osebne poglede na filmsko ustvarjalnost. Prav tako ni mogoče prezreti kvalitetnih posegov v aktualne probleme, kakor se zrcalijo v tekstih Aleksandra Petroviča, Živojina Pavloviča, Antje Peterliča (»Razvoj vizije, moč predstave«), Munitičeve bistrane analize Hladnika (»Boštjan Hladnik in njegov svet«) s skrajnim razumevanjem za njegovo delo, znanstvena razmišljanja Vladimira Petriča, Bogdana Tirnaniča, lucidne analize *Sedmine* Slobodana Novakoviča in še drugih slovenskih in neslovenskih piscev.

Kljub dokaj visoki ravni prispevkov pa reviji proti koncu drugega obdobja ni šlo dobro. Denis Poniž je tožil, da je Ekran v deficitu – deloma bržčas tudi zaradi razkošne in včasih potratne opreme. Vse več je bilo dvojnih, trojnih in celo četvernih števil. Zdi se, da vsebina revije bralcev ni dovolj pritegnila. Pretirano slaba ocena Ekрана, ki jo je napisal član uredništva Vasko Pregelj, odkriva, da je prišlo do nesporazumov, ki so bili mimo drugega vzrok, da je revija začasno nehala izhajati.

Podoba Ekрана, kakor se nam je zarisala na teh straneh, je prav gotovo nepopolna, ker je kratko malo nemogoče ovrednotiti vse, kar je bilo dobrega objavljeno v teh letih. Tega ne dovoljuje niti obseg tega zapisa, in zato je mogoče, da nekateri avtorji niso dobili v njem

mesta, ki ga zaslužijo, in da je bil delež drugih preveč poudarjen. Temu botrujejo piščevi osebni pogledi na gradivo, a tudi nemogućnost, da bi imel hkrati pred očmi vse prispevke posameznega avtorja, zlasti kritikov, ki so redno in pogosto sodelovali v Ekranu, kot Viktor Konjar, Miša Grčar, Matjaž Zajec, Ingo Paš, Stanka Godnič, Vili Vuk, Mark Cetinjski, Tone Peršak, Tone Frelih, Neva Mužič, Vladimir Memon, Vasko Pregelj in še drugi. Naj to, prosimo, piscu oprostijo.

Sporogovori bi bilo treba še o tretjem obdobju izhajanja Ekрана, ko je delo prevzela najmlajša generacija, o sedanjih značilnostih naše revije. V okvirju tega pregleda je to, žal, nemogoče, a je nemara tudi boljše, da prihranimo obširnejšo predstavitev za poznejši čas. Ekran se pod novim uredništvom še vedno razvija in se njegova podoba z nastopom novega glavnega urednika še dopolnjuje. Dobro je, da ne spreminja zunanjega videza; s tem učinkuje manj »revolucionarno«, a v svoj prid resnejše. Vsebinsko se zavzema za razvoj teoretične misli s prevodi izbranih, zlasti novejših tekstov, a tudi s prispevki domačih avtorjev. Sledeč usmeritvi prejšnjega obdobja, posveča temeljno pozornost slovenski filmski ustvarjalnosti in problemom domače kinematografije. Okrog njega se zbirajo tudi novi, mladi kritiki, ki skušajo film ocenjevati z globljih, filozofskih stališč, kar se sicer večkrat pokaže kot nezadostno, ker dovolj ne upoštevajo vseh plasti filmske izraznosti. Seveda bi pa le podrobnejša primerjava med kritiko prejšnjih in sedanjega obdobja lahko prinesla pravično sodbo o napredku današnjega kritičnega pisanja.

Očitna je tudi težnja uredništva, da se čimbolj opira na domače močiče in je s tem revija postala bolj »slovenska« kot v prejšnjem obdobju. Večja neodvisnost od neslovenskih avtorjev je gotovo najznačilnejša poteza novega Ekрана in potemtakem pozitivna. Le da bi bilo treba pritegniti k sodelovanju še marsikoga, ki bi imel kaj tehtnega povedati, četudi se ne bi strinjel z mnenjem uredništva. Morda prav zaradi tega.

* Ekran je začel izhajati 1962. leta. Izdaja ga ves čas današnja Zveza kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS). V začetku je bil njegov glavni urednik Vitko Musek, odgovorni pa Toni Tršar in sicer do vključno 15. številke, ko je Musek prevzel obe uredniški funkciji in jih obdržal do 45.–46. številke.

Z naslednjo 47. številko je postal glavni urednik Toni Tršar, odgovorni pa Branko Šömen.

Z 51.–52. številko je Ekran povečal format revije od prejšnje oktavke na dvojno velikost, objavil imena uredniškega odbora in poslej nekaterim njegovim članom poverjal urejevanje posameznih rubrik in tematsko opredeljenih števil.

Od 82.–84. številke sta prevzela uredjanje Branko Šömen kot glavni in Denis Poniž kot odgovorni urednik in urednik televizijske rubrike.

Od 94.–95. do zadnje 117.–120. številke tega drugega obdobja je naveden mimo skraćene uredniškega odbora le še Denis Poniž kot odgovorni urednik.

Tretje obdobje izhajanja revije se začne s XIII. letnikom (vol. 1, 1976). Glavni urednik je bil Viktor Konjar, odgovorni Sašo Schrott. Poleg uredniškega odbora je naveden tudi delegatsko sestavljen izdajateljski svet. Od leta 1979 je bil glavni urednik Matjaž Zajec, odgovorni urednik Sašo Schrott, od leta 1982 pa je glavni urednik Silvan Furlan in odgovorni urednik Sašo Schrott.

Od leta 1976 (ali 3. obdobje) je mogoče imenovati kot izrazito obdobje kolektivnega vodenja revije s tendenco občutnega zmanjševanja »usodnega« vpliva glavnega ali odgovornega urednika na uredniško politiko uredniškega odbora. (Op. ur.)

Zaporedje števil

1. obdobje

1962: 1, 2, 3;

1963: 4, 5, 6, 7–8, 9–10, 11, 12;

1964: 13–14, 15, 16–17, 18, 19–20, 21;

1965: 22, 23–24, 25–26, 27–28, 29–30;

1966 31–32, 33–34, 35–36, 37–38, 39–40, 41–42, 43–44, 45–46, 47, 48–49, 50.

2. obdobje

1968: 51–52, 53, 54, 55–56, 57, 58–59, 60–61 (1968–69);

1969: 62–63, 64, 65–66, 67–68, 69–70;

1970: 71–72, 73, 74–75, 76, 77–78, 79–80;

1971: 81–82, 83–84, 85–86, 87–88, 89–90;

1972: 91, 92–93, 94–95, 96–97, 98–99, 100–103 (1972–73);

1973: 104–105, 106–107, 108–110;

1974: 111–112, 113–114, 115–116, 117–120.

3. obdobje

1976: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9–10;

1977: 1, 2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10;

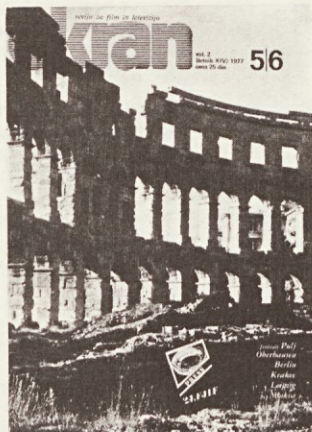
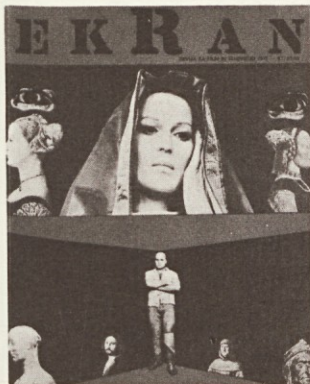
1978 1, 2, 3, 4, 5–6, 7–8, 9–10;

1979: 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10;

1980: 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10;

1981: 1–2, 3, 4–5, 6–7, 8–9, 10;

1982: 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10.



Jugoslovanski filmski časopisi so ena največjih vrednot domače kinematografije.

Najprej zato, ker so *redki*: redki pa so zato, ker jih je težko in mučno urediti, niti najmanj lahko izdajati, enako težko razpečevati po deželi, ki še ni nikakršne strokovne literature vključila v svoj vsakdanji duhovni horizont, ki potrebo po poznavanju neke umetnosti medija ali kulturnega pojava zadovoljuje v glavnem na podlagi virov iz tako imenovanega bulvarskega (pravzaprav zelo sivega) tiska in iz tistih naših nešetih in prav tako otožnih tedenskih revijic v barvah, v katerih so po dolgem in počez napaberkovane nekakšne senzacije v zvezi s televizijo, filmom, čaršijo, škandali, trači in tu in tam tudi z ostalimi vidiki, kar zadeva »javno in kulturno življenje«.

Z drugimi besedami, naši filmski časopisi nimajo tistega kulturološkega konteksta, tiste publicistične atmosfere, ki je za vsak bolj ali manj strokoven časopis, za njegovo pravo in učinkovito življenje pravzaprav nujna. Glede na to, da pri nas ni niti enega dobrega komercialnega filmskega časopisa (tisto, čemur pravilno ali napačno pravimo »časopis za najširši krog bralcev«) in niti ene kvalitete revije, ki bi radovednega filmskega gledalca vpeljala v kompleksnejše nianse »sedme umetnosti« in to lahkotno, dopadljivo ter informativno, je naš povprečni potrošnik filmske publicistike kratko malo soočen z dvema estremoma: na eni strani z že omenjenim »sivim tiskom« (ki ga ne bo niti razvedril, niti poučil, niti približal filmu – temveč ga bo kvečjemu seznanil z ločitvenimi in posteljnimi škandali filmskih zvezd), na drugi strani pa s strokovno publicistiko, o kateri zdaj govorimo, s časopisi, ki ga (tega običajnega bralca in »normalnega« obiskovalca kinematografskih predstav) bolj strahajo kot privlačijo, ker kažejo, da so namenjeni nekemu, ki je veliko pametnejši in bolj izobražen od njega... Vse to pa v kinematografiji, ki niti s svojo proizvodnjo niti z distribucijo (še zlasti pa ne, kar zadeva raven prikazovanja oziroma predstavljanja filmov najširšemu gledalstvu) praktično ne razvija nikakršne filmsko-kulturne potrebe (izjema so posamezne kinotečne dvorane, redke delavske univerze in specializirani kulturni domovi), torej vse to v kinematografiji, ki od filmske kritike in teorije sprejema samo tisto, kar ji neposredno koristi – izogiba, podcenjuje in odriva pa vse, še najbolj pa tisto, kar bi gledalca (prav tistega, ki je osnovni vir dohodka naših filmskih trgovcev) lahko povzdignilo na določen višji, bolj kulturnen, torej tudi bolj selektiven odnos do celotnega repertoarja...

Naša strokovna filmska glasila, odrinjena s scene konkretnih filmskih dogajanj, obsojena na status elitnih in morda-nikommer-potrebni publikacij, životarijo pravzaprav od skromnih dotacij, ki jih – k sreči – vztrajni posamezniki še vedno uspejo izboriti, životarijo na račun samoodrekanja urednikov (ki razen ljubezni nimajo niti enega drugega argumenta za delo, ki ga opravljajo), navsezadnje životarijo na podlagi tekstov, ki jih vsako od nas tu in tam napiše in (navadno po mnogih prošnjah urednikov) pošlje nekemu časopisu. To ne počnemo tako poredko samo zato, ker so taki teksti (zaradi majhnih dotacij) ponižujoče malo plačani, temveč tudi zato, ker se občasno strahovito jasno zavedamo, da vse to pišemo v glavnem drugi za drugega, ne pa za kinematografijo, ne za kakšno širšo kulturno potrebo. Vsi smo v glavnem idealisti, katerih glas se izgublja v puščavi: vem, zveni patetično, toda stvari so v resnici še hujše.

Jugoslovanska kinematografija ni nastala kot osveščena umetniška sila (Makavejev, Pavlovič, Petrovič, Đorđević, Mimica, Hladnik in še nekateri so samo izjeme), prav tako se ni nikoli razvila kot odgovorna in izoblikovana obrtna proizvodnja in tudi po tridesetih letih

odmevi

7300 Ekranovih dni

Ranko Munitić

tih svojega razvoja caplja kot anarhična, draga, v glavnem slaba in brezumna praksa fotografiranja in ozvočevanja nesmislov, ki se aranžirajo pred objektivom.

V to in tako kinematografijo pa vlagamo velikanska sredstva, ki polnijo žepo spretnejših filmskih delavcev – in tako je sčasoma namesto *ustvarjalne fronte* nastala neprebojna linija *združenih mediokritet*, ki pod velikimi parolami in v blesku pirotehničnih baklad neumorno razmetavajo družbeni denar in nas vse skupaj kar najbolj nesramno goljufajo. Preprodajajo nam površno prežvečene in na hitro izpljunjene zalogaje revolucije, literaturo iz vsakdanjosti: preprodajajo nam temeljne vrednote naše preteklosti in sedanjosti, zreducirane na raven celuloidne neumnosti.

Tej in takšni kinematografiji odlično in koristno služijo tudi vsi vrli predstavniki »sivega tiska«: majhni, toda ambiciozni pridigarji naše tako imenovane »velike kinematografije«, že zdavnaj in neposredno korumpirani novinarčki, ki so se »po sili dinarja« čez noč spremenili v kritike in filmske novinarje ter s svojimi podtikani in patetičnimi intervjuji z vodilnimi šefi kinematografije v najširši javnosti ustvarjajo nenehen vtis, kako je pravzaprav vse v redu in kako pri nas obstaja filmska dejavnost, ki ne glede na posemne napake in grešnike zasluži pozornost in spoštovanje (in vse tiste denarje, ki so bili za zmeraj vrženi v to črno bežo).

Na drugi strani tej isti kinematografiji prav tako vdano (čeprav bolj prikrito in bolj zvito) služi tudi največji del naše dnevne kritike, pravzaprav tisti najpomembnejši segment filmske publicistike, ki se pojavlja v najpomembnejših in najbolj branih dnevnih časopisih. V glavnem v vseh jugoslovanskih centrih na straneh skoraj vseh takih časopisov prepoznavamo skorajda iste osnovne črte: ne se zameriti močnim, izživljati se na mladih in nezavarovanih avtorjih, bolj ali manj opazno podpirati filmske klane; izrazita je ambicija, naj se naša družba in kultura »zavarujeta« pred vsem, kar je novo, izzivalno in kar spreminja utečena pravila filmske igre; pisci teh tekstov, tako imenovani »veterani naše filmske kritike«, so (razen zares redkih izjem) ne le filmsko polpismeni, temveč tudi družbeno oziroma kulturno polrazviti umi, male sive eminence, ki se bojijo lastne sence in varujejo svojo birokratsko kariero in redakcijsko plačo za ceno vsakdanjih kompromisov in »diplomatskega« ekvilibriranja med tistim, kar je resnica in tistim, kar »smejo napisati«...

Kaj nam ostane v takšni situaciji – tisti, ki bi rad o filmu nekaj poštenega napisal, in tisti, ki bi o filmu rad nekaj resnejšega prebral, sta na istem.

Ostajajo jim pravzaprav le oaze, naše filmske revije, preostajajo jim mesta, na katerih še životari entuziazem, znanje, resnicoljubnost in dejansko odgovoren strokovni in kritični odnos do najpomembnejše umetnosti našega stoletja.

Temu seveda ni vselej tako. Mnogi od teh idealov so na straneh posameznih revij še vedno bolj proklamirani kot udejanjeni: toda celo tedaj, ko proklamacije vsaj z namenom in ambicijami kažejo na edino pravo in mogočo pot pisanja o filmu: na pot odprte argumentirane in odgovorne analitične dejavnosti, v kateri se individualne afinitete piscev tako ali drugače usklajujejo s širšimi ordinatami družbene zavesti in filmske medijske nazdavesti.

Zato niti ni čudno, ker pri nas nikoli ni bilo veliko filmskih revij; ker so številne med njimi zelo hitro klecile in odmrle, jih imamo danes v vsej Jugoslaviji samo šest: najstarejšo v Zagrebu – *Filmska kultura* (25 let izhajanja, 140 številik), v Ljubljani *Ekran* (20 let izhajanja), v



138
139
140



Sarajevu – *Sineast* (15 let izhajanja, 54 števil) v Beogradu – *Filmske sveske* (14 let izhajanja) in *Filmograf* (6 let izhajanja) in končno najmlajši v Skopju – *Kinotečen mesečnik* (5 let izhajanja).

Vsi ti časopisi in z njimi tudi Ekran so imeli svoje vzpone in padce, vrhunska in krizna obdobja, bleščeče in blede številke, odlične in sumljive tekste: toda *preživeli so*: kar pomeni, da je bilo v njih in njihovih uredništvih celo v najtežjih trenutkih več ljubezni kot dvomov, več navdušenja kot resignacije, več energije kot utrujenosti in več ustvarjalnega zanosa kot razpoložljivih sredstev in možnosti.

Preživeli so in zato je treba pred vsemi kljub njihovim krepostim in napakam sneti klobuk.

Prav oni so dokaz, da se je v jugoslovanski pol-kinematografiji vendarle smiselno boriti za prave stvari.

Prav oni so dokaz, da življenja morda vendarle nismo porabili za-stonj.

Vsakteri med njimi vsebuje na svojih straneh kakšen nepozaben del naše skupne profesionalne biografije.

In vsakteri med njimi je tu in tam v tej deželi koga kaj naučil; in kadarkoli na prašnih policah kakšnega filmskega kluba, čitalnice ali privatne knjižnice vidite kakšen primerek *Filmske kulture*, *Ekрана*, *Sineasta* ali *Filmskih svesk* – veste, da ves ta trud ni bil zaman ...

Vse te revije so doživele svoje »zvezdne trenutke«, zahvaljujoč različnim faktorjem: enkrat se je znašel za krmilom uredništva pravi urednik, drugič je določeno filmsko gibanje ali smer navdihnilo večje število sodelavcev, da so napisali odlične tekste, tretjič se je v kratkem času pojavila nova generacija mladih avtorjev. Na drugi strani pa so se padci ali stagnacije teh istih revij pokrivali z enim in istim pojavom: z zapiranjem v ozek krog lokalne kinematografije, z zapuščanjem skupne jugoslovanske ravni filmskega ustvarjanja, razmišljanja in vrednotenja. Od tod se dilema opiranja na *regionalne* ali *jugoslovanske* filmske ordinate v sferi naših filmskih revij kaže kot najbolj opazno krizno žarišče in to ne glede na okolje, center ali nacionalno-kinematografsko središče. Po pravilu je vsaka od omenjenih revij – to ni niti naključje niti ni tega mogoče pojasniti – našla svoj pravi smisel in dosegla polno širino svojih ustvarjalnih možnosti, ko je na straneh večih števil zbrala, soočala in konfrontirala vse pomembnejše jugoslovanske pisce o filmu, ko je realizirala vsebino na ravni vsega tistega dobrega, individualnega in strokovnega, kar je nastalo v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Sarajevu in ostalih republiških oz. filmskih centrih. In narobe, kadarkoli se je katerakoli revija – ne glede na takšne ali drugačne okoliščine – zaprla v meje svojega lokalnega filmskega telesa – je njegov skupni miselni potencial opešal, njena učinkovitost, se je zmanjšala, duhovni razpon zajetih problemov in ponujenih rešitev pa se je zoževal in bledele.

Rekel sem, da to ni naključje. Toda ne zato, ker bi bili pisci in kritiki iz »nekega drugega centra« bolj pametni od »tistih iz našega centra«, temveč kratko malo zato, ker jugoslovanska kinematografija v celoti nikoli ni imela velikih režiserjev niti pravih kritikov, zato ker je vsaka umetna delitev že tako majhne skupine ustvarjalcev-praktikov in ustvarjalcev-teoretikov takoj bistveno zmanjševala tudi končni rezultat vseh naporov. Njih k sreči, ali žal v vsej državi ni dovolj za zares pomembno kinematografijo – pomembno tako v sferi delanja filmov kot v sferi razmišljanja oziroma pisanja o filmu. Zato to razmišljanje o nacionalnih ali jugoslovanskih težnjah nima nikakršnega ideološkega *raison d'être*, temveč izključno profesionalni: naša delovna in profesionalna usoda nas veliko bolj povezuje, kot bi nas lahko ločil kakršenkoli umetni, separatistični ali unitaristični koncept.

Vse te, tako dobre kot slabe faze, je prešel tudi Ekran: vzpenjal se je in padal, blestel in bledele, pridobival in izgubljal svojo revijalno identiteto: toda zdržal je in niti v eni padajoči etapi ni pustil, da bi ga pobralo, kot ni niti enkrat med vzponom dopustil, da bi ga zapeljalo v površnost in samozadovoljstvo. V njegovem vodstvu se je zamenjalo nekaj urednikov, na njegovih straneh je zrastle več generacij slovenskih piscev o filmu, nekajkrat pa so se okoli njega zbrali najboljši jugoslovanski kritiki oziroma teoretiki. Ko danes listamo dvajset letnikov tega časopisa, segamo pravzaprav v svojevrsten vremenokaz jugoslovanske kinematografije. V tem smislu pomeni 7300 »Ekranovih dni« nekaj izgubljenih bitk – toda dobljeno je tisto najpomembnejše – vojna ...



odmevi

Jugoslovanski film in njegova zgodovina

Dejan Kosanović

Že precej časa je preteklo, odkar smo se začeli zavedati, da imamo tudi pri nas v Jugoslaviji nekakšno filmsko tradicijo, o kateri je mogoče in treba govoriti. Prve stike z živimi slikami, ki so bile prikazane s pomočjo bratov Lumière, so pri nas navezali že zelo zgodaj: gledalci so videli prve kinematografske predstave že leta 1896 (6. junija v Beogradu, 8. oktobra v Zagrebu, 16. novembra v Ljubljani), kar je celo precej bolj zgodaj kot v nekaterih danes filmsko veliko bolj razvitih deželah. Tujci so naredili prve filmske posnetke pri nas že naslednjega leta (1897), domačini s kamero pa so se pojavili prav tako relativno zgodaj, leta 1905 – Milton Manaki v Bitoli in Karel Grossmann v Ljutomeru. Naši ljudje se ukvarjajo s filmom že skoraj 80 let, več kot 35 let (od leta 1945) pa imamo organizirano in kontinuirano filmsko dejavnost. Jugoslovanska kinematografija je prešla različne razvojne faze, toda dokončno se je izoblikovala in se potrdila šele v socialistični družbeni skupnosti in to predvsem s kakovostnimi umetniškimi stvaritvami, ki so odigrale pomembno vlogo v vzponu naše kulture in hkrati vključile jugoslovanski film tudi v tokove razvoja svetovne kinematografije.

Če gledamo vsebinsko, imamo zgodovino filma – to je nepretrgana vrsta dogodkov iz preteklosti, naporno delo predvojnih in povojnih pionirjev jugoslovanskega filma, najbolj zgodnji poskusi, tako uspehi kot neuspehi, kot tudi rezultati sodobne jugoslovanske kinematografije in rezultati njenega dela – iskanja, zmote in pomembne stvaritve, na katere smo ponosni. Zgodovina sodobnega jugoslovanskega filma je okoli 650 domačih igranih filmov, več kot 7000 raznih dokumentarnih, animiranih in risanih filmov, filmskih žurnalov in drugih kratkometražnih filmov. Nam manjka *historiografija*, ki bi to zgodovino raziskala, znanstveno obdelala, sistemizirala in objavila v dobro vseh tistih, ki se danes pri nas že ukvarjajo s filmom ali pa se bodo šele ukvarjali in navsezadnje vseh tistih, ki jih domači film zanima in ga imajo radi.

V zadnjih desetletjih so pri nas večje možnosti za spoznavanje splošne zgodovine filma, skoraj popolne so. Ni več obdobj ali področij iz zgodovine svetovne kinematografije, o katerih se bralec ne bi mogel seznaniti v našem jeziku (če ne v slovenščini, pa gotovo v srbohrvaščini). S preteklostjo domačega filma pa je stanje nasprotno, saj smo zgodovino jugoslovanskega filma šele začeli obdelovati, naredili pa smo prve opogumljajoče korake, ki pa še vedno ne zadovoljujejo očitnih kulturnih in družbenih potreb. Vse, ki imamo radi film nasploh, še posebej pa domači film, nas to pomanjkanje zgodovine (historiografije) jugoslovanskega filma skrbi, in potrebno bo še veliko dela raziskovalcev, zgodovinarjev in publicistov, da bomo to praznino v zgodovini kulture jugoslovanskih narodov končno zapolnili.

Zanimanje za našo jugoslovansko filmsko preteklost je bilo čutili že zdavnaj, kmalu po prvi svetovni vojni. Filmski pionirji v predvojni Jugoslaviji so se deloma opirali na izkušnje svojih prednikov in od tam je tudi išlo zanimanje za same začetke kinematografskih dejavnosti pri nas. Toda vse to je ostalo zgolj pri občasnem objavljanju priložnostnih člankov, anekdot in spominov posameznikov, brez izrazitejših teženj, da bi nastalo delo, ki bi dejansko sodilo na področje filmske zgodovine.

Pogoji so se bistveno spremenili po letu 1945. V novih družbenih razmerah je nastala sodobna jugoslovanska kinematografija kot organizirana dejavnost posebnega družbenega pomena. Prva naloga nove kinematografije je bila organizacija kontinuirane filmske proizvodnje, kar je bilo zelo zapleteno – brez tradicij, brez potrebnega znanja in ustrezne materialne baze. Od nove kinematografije smo veliko pričakovali, vsi pogledi in vsi naporji so bili usmerjeni v prihodnost, in v tistem trenutku nihče ni imel časa niti želje, da bi se oziral v preteklost.

Po drugi strani pa sta bili med mlado jugoslovansko kinematografijo in njeno daljno preteklostjo, vojna in revolucija. Vse, kar je bilo v zvezi s predvojno »gnilo« Jugoslavijo, kot smo tedaj upravičeno govorili, je bilo videti daleč, nepomembno in preraščeno. V očeh filmskih delavcev nove socialistične kinematografije je bila predvojna Jugoslavija diskvalificirana, ker ni nič storila v zvezi z organizacijo nacionalne filmske proizvodnje in je tako našo kulturo v prvi polovici 20. stoletja osiromašila za enega pomembnih dejavnikov – domačo filmsko umetnost. Sele ko je minilo nekaj let in se je jugoslovanska kinematografija uredila in stopila na lastne noge, ko je prišlo do kontinuirane filmske proizvodnje in je bil posnet prvi povojni domači igrani film »Slavica« (1947), je zraslo tudi zanimanje za preteklost jugoslovanskega filma. Toda to zanimanje je zelo počasi in postopoma prerastlo v akcijo, katere končni rezultat je ustanovitev Jugoslovanske kinoteke leta 1949 (tedaj Centralne jugoslovanske kinoteke), katere naloga ni le zbiranje in hranjenje gradiva, temveč tudi proučevanje in teoretično raziskovanje.

Začetek dejavnosti Jugoslovanske kinoteke je brez dvoma prelomni trenutek v našem odnosu do zgodovine filma. Vsaj na začetku pa je Jugoslovanska kinoteka svoje glavne moči usmerila v zbiranje in urejanje domačega in tujega filmskega fonda.

Zbiranje drugega gradiva (dokumentov, scenarijev, fotografij, plakatov in podobnega), tako iz preteklosti, kot iz sodobnosti si je predvsem prizadevalo ohraniti dokumentacijo za prihodnost in morebitno kasnejšo obdelavo. Pri tem pa je v glavnem tudi ostalo. Jugoslovanska kinoteka ima danes poleg velikanskega filmskega fonda domačih in tujih stvaritev dragoceno zbirko arhivskega gradiva, zaradi pomanjkanja kadrov in ostalih materialnih (tudi organizacijskih) težav pa to dragoceno gradivo še vedno ni urejeno in šele čaka na pravo proučevanje in znanstveno raziskovalno obdelavo.

Kar zadeva historiografijo, ki bi obdelovala preteklost jugoslovanskega filma, se je ta razvila relativno pozno in v skromnih oblikah. Zanimivo je, da ni bilo v sicer zelo ambiciozno urejenem časopisu Film, ki je izhajal v Beogradu od leta 1946 do 1949, niti enega teksta, posvečenega preteklosti jugoslovanske kinematografije. Sele leta 1950 so se pojavili posamezni časopisni članki o delu prvih pionirjev našega filma (Miltonu Manakiju, Josipu Halli, Stanislavu Novoriti), v Zagrebu pa so leta 1950 tiskali popularno napisano brošuro Josipa Korigina *Film v svetu in pri nas*, v kateri se poleg podatkov o razvoju filma v svetu na tridesetih straneh na podlagi tedaj znanih podatkov govori tudi o začetkih in razvoju kinematografije v Jugoslaviji.

Istega leta je tudi slovenski gledališki zgodovinar Janko Traven pričel objavljati svojo izredno pomembno študijo, napisano na podlagi gradiva, ki ga je izbral iz dnevnega tiska in arhivov, posvečenega začetkom kinematografije v Sloveniji do leta 1918 – »Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih«. Uvod in 11 poglavij te študije je objavljenih v nadaljevanjih od leta 1950–1952 v časopisu *Filmski vestnik* oziroma (od 1951) *Film* v Ljubljani. Travnov tekst je vseka kor *prvo znanstveno raziskovalno delo na področju filma* pri nas. Žal pa se je omejil le na zgodovino kinematografije v Sloveniji. Na drugi strani pa je bilo tako študioso zbrano in urejeno gradivo na določen način pred svojim časom in ni bilo pravih okvirjev, v katerih bi bilo prav uporabljeno. Travnova prezgodnja smrt (1962) je prekinila njegovo delo, kar zadeva raziskovanje naše filmske preteklosti, njegovo delo je bilo pozabljeno in bi morda šele zdaj zablestelo v vsem svojem sijaju, če bi bilo objavljeno kot zaokrožena celota. Po letu 1951 so začeli vse bolj pogosto objavljati posamezne članke o bližnji in daljni preteklosti jugoslovanskega filma, ki pa so bili

največkrat publicistični in pogosto bliže časopisnim senzacijam kot pa historiografiji. Proslava desetletnice jugoslovanske kinematografije (1955) je bila povod, da je bilo objavljenih več resnejših spisov o naši filmski preteklosti, nekaj kasneje pa so v našem najstarejšem resnem filmskem časopisu Filmski kulturi iz Zagreba vpegljali rubriko »Gradivo za zgodovino jugoslovanskega filma«, v kateri so do danes objavili vrsto dragocenih prispevkov.

Leta 1960 je bil kot priloga slovenski izdaji Sadoullove *Zgodovine filma* objavljen *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji* pomembnega slovenskega filmskega zgodovinarja Franceta Brenka. Ta sicer skromen tekst je vsekakor pomemben korak naprej v proučevanju zgodovine domačega filma predvsem zato, ker je napisan po načelih zgodovinsko raziskovalnega dela ob natančnem navajanju virov in literature za vsak navedeni podatek. Žal se Brenkov poskus kasneje ni razvil v celovito zgodovino jugoslovanskega filma, kar bi bilo sicer mogoče pričakovati. Isti tekst je bil le nekaj kasneje objavljen v srbohrvaščini in v francoščini, Brenk pa je nadaljeval s svojim raziskovanjem filmske zgodovine v Sloveniji in objavil vrsto zelo dragocenih tekstov – »Prispevek k zgodovini slovenskega in jugoslovanskega filma do 9. maja 1945« (Ljubljana 1976, DSGM, št. 6–7), »Prva dva slovenska dolga filma« (Ljubljana 1980), »Slovenski film – dokumenti in razmišljanja« (Ljubljana 1980) in »Slovenski NOB film« (Ljubljana 1975, DSGM, št. 25–26). Od leta 1960 naprej je nastalo tudi nekaj bolj celostnih tekstov (ob mnogih pomembnih monografskih člankih, ki pa jih tukaj ne navajam) o jugoslovanski filmski preteklosti. To so poglavja o zgodovini našega filma v okviru *Zgodovine filma* Radoša Novakoviča (Beograd 1962), potem pregled razvoja jugoslovanske kinematografije »Balada o trobenti in meglah« Petra Volka (dodatno poglavje h knjigi Branka Belana *Sijaj in beda filma*, Zagreb 1966). Petar Volk je nekoliko kasneje objavil doslej najpopolnejše delo, posvečeno zgodovini jugoslovanskega filma, *Pričevanja* (Beograd, I. del 1973, II. del 1975). Eden od začetnikov proučevanja domače filmske preteklosti Petar Volk je v svojem delu zajel 75 let razvoja filmskih dejavnosti pri nas – od leta 1896 do 1970. Se posebej v prvem delu (do leta 1945) se je opiral na že prej objavljene tekste, časopisne članke, dokumente in filme, in s tem vnesel v svojo knjigo tudi nekatere netočnosti, toda res je, da je to delo prva kompletna zgodovina jugoslovanskega filma, objavljena pri nas, in da je to trenutno edina knjiga, iz katere lahko bralec izve kaj o celotnem razvoju kinematografije v Jugoslaviji.

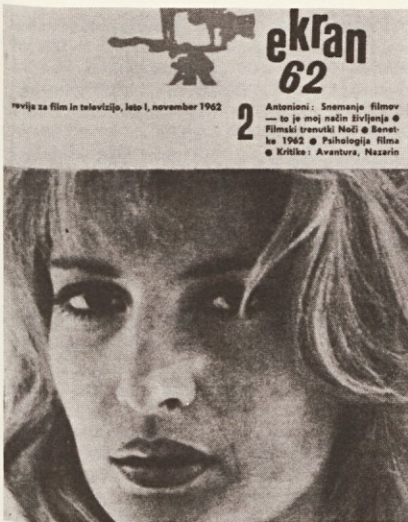
Leta 1969 je izšla v Splitu knjiga Duška Kečkemeta *Začetki kinematografije in filma v Dalmaciji*, v kateri je zbrano sistemizirano in obdelano gradivo iz nekaj dnevnih časopisov, ki so do leta 1918 izhajali v hrvaščini in italijanščini v Dalmaciji. Ob številnih dragocenih podatkih so vselej natančno navedeni viri in ta knjiga je vsekakor izhodiščna točka za proučevanje zgodnejše filmske preteklosti v tem delu naše države. Na to delo se navezuje še nekaj izdaj zbrana in obdelanega gradiva za proučevanje zgodovine jugoslovanskega filma, ki so bile objavljene v zadnjem času. Kot inventarno knjigo Arhiva SR Slovenije je Ivan Nemanič objavil *Filmsko gradivo – Arhiva SR Slovenije* (Ljubljana 1982) in sicer v dveh delih: I. del – dokumentarni film, II. del – igrani in animirani film. Ta publikacija je pomembna iz več razlogov. Po eni strani je v uvodnem delu na 50 straneh podan strnjen pregled razvoja kinematografije v Sloveniji, vsi posamezni filmi iz fonda pa so zelo dobro obdelani, medtem ko je po drugi strani ta inventarna knjiga dober primer za naše ostale filmske in druge arhive, kako bi bilo treba obdelati gradivo, ki ga imajo in kako objaviti material. Prav tako je pomembna tudi knjiga Naška Križnarja *Slovenski etnološki film – Filmografija 1905–1980* (Ljubljana 1982), v kateri so zbrani in predstavljeni podatki o slovenskih filmih tega žanra. In nazadnje, pred kratkim je prišla iz tiskarne kapitalna knjiga te vrste – *Kinematografija v Srbiji, Crni gori, Bosni in Hercegovini 1896–1918* Bose Slijepčević (Beograd 1982). Na podlagi poglobljenega proučevanja nekaj deset dnevnih in perio-

dičnih časopisov ter arhivskega gradiva in drugih virov, je avtorica sistemizirala, obdelala in prezentirala podatke o snemanju in prikazovanju filmov v teh delih Jugoslavije do konca I. svetovne vojne. Številni podatki, pa natančno navedeni viri dajejo bralcu celostno sliko razvoja kinematografskih dejavnosti v času in na ozemlju, ki ga obdeluje, prihodnjim filmskim zgodovinarjem pa dragoceno in preverjeno gradivo, ki ga lahko uporabijo pri svojem delu.

Ob teh pomembnejših delih – posebne izdaje, posvečene preteklosti filma na jugoslovanskih tleh v zadnjih desetletjih, se pri nas vse bolj pogosto pojavljajo tudi krajše monografske študije ali resnejši članki o zgodnji ali ne tako daljni filmski preteklosti. Tukaj igra pomembno vlogo nekaj filmskih časopisov, ki se jim je – kljub mnogim težavam – posrečilo kontinuirano izhajati. *Filmska kultura* (Zagreb), *Ekran* (Ljubljana), *Filmograf* (Beograd), *Sineast* (Sarajevo). Na straneh teh časopisov je vselej prostor za tekste o naši filmski preteklosti; veliko hujši problem je, ker takih tekstov ni ali pa jih je premalo.

V nasprotju s stanjem, kakšno je bilo pred desetimi ali več leti, je danes zavest o potrebi po proučevanju preteklosti domačega filma zagotovo prisotna v vseh naših okoljih in to sploh ni več vprašanje. Proučevanje preteklosti kinematografije na naših tleh pa se ne navezuje le na filmsko področje, temveč sega veliko širše, v sfero proučevanja kulturne dediščine, politične zgodovine in družbenega razvoja. Tako je proučevanje zgodovine jugoslovanske kinematografije znanstvena dejavnost širšega družbenega pomena in je zato upravičeno pričakovati, da bi za takšne napore dobili tudi širšo družbeno podporo (in jasno tudi nujna materialna sredstva). V zadnjem desetletju smo v naši državi ustanovili nekaj specializiranih ustanov ali pa so začele bolj intenzivno delati ustanove, ki se na različne načine ukvarjajo s proučevanjem naše filmske preteklosti (Kinoteka Makedonije, Kinoteka SR Hrvatske, Slovenski gledališki in filmski muzej), na njihovo dejavnost pa se navezujejo arhivske ustanove in muzeji, katerim je filmska arhivistika in zbiranje gradiva o filmu le del njihove aktivnosti. Po drugi strani pa vse več mladih ljudi svojo ljubezen do sedme umetnosti prenaša tudi na področje proučevanja filmske zgodovine ne le kot specifične veje, temveč tudi kot pomembne komponente kulturnega razvoja družbe v celoti. Žal pri nas v Jugoslaviji, v nasprotju s številnimi drugimi državami v svetu ni možnosti, da bi na univerzitetni ravni študirali zgodovino filma. (Takega oddelka ni ne na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu, ne na akademijah v Ljubljani in Zagrebu.) Medtem ko naš univerzitetni sistem fabricira veliko število zgodovinarjev (likovnih) umetnosti ali literarnih zgodovinarjev, se redki filmski zgodovinarji kot ilegalci rekrutirajo iz raznih drugih področij, njihova strast do proučevanja filmske preteklosti pa je tudi edino gibalno samoukega šolanja. Če upoštevamo pomen, ki ga imajo v našem življenju žive slike (film in televizija), bomo boljše razumeli absurdnost takšnega stanja. Proučevanje filmske zgodovine pa ni usmerjeno le v preteklost, temveč je usmerjeno tudi v prihodnost. Sedanjost zelo hitro postaja zgodovina, in čas, v katerem danes živimo, bo čez desetletje – dve postal preteklost, s tem pa tudi področje zanimanja prihodnjih generacij. Če želimo v tem trenutku razviti proučevanje zgodovine filma kot znanstveno dejavnost in če pričakujemo, da bi se to nadaljevalo tudi v prihodnje, potem je treba brez dvoma pripravljati prihodnje generacije zgodovinarjev in za njihovo delo pripraviti potrebni material. Pri tem je izhodiščna točka zbiranje, hranjenje in obdelovanje vseh vrst arhivskega gradiva v zvezi s sodobno jugoslovansko kinematografijo. Naša kinematografija hoče nočes ni več mlada, vtakla se je v štiri desetletja razvoja sodobne jugoslovanske skupnosti, vplivala na ta razvoj in se odzivala na vplive. S tem smo se znašli pred obdobjem, ko se bo oblikovala prava in popolnejša historiografija jugoslovanskega filma in še posebej domače filmske umetnosti. Mi smo odgovorni, da ustvarimo možnosti.





spomini

Ob dvajsetletnici

Vitko Musek

Oktober 1962... Bilo nam je nekako slovesno pri srcu, ko smo držali v rokah prvo številko *Ekrana*. Slabe tri mesece poprej smo ga v prostorih tedanjega filmskega sosveta zveze Svoboda in kulturnoprosvetnih društev Slovenije na Dalmatinovi cesti snovali in načrtovali. Pri sosvetu smo natančno vedeli, da so Filmski razgledi premalo za vse, kar smo imeli v načrtih. Pri Svobodah so vedeli in še bolj čutili, da ob podatku o devetnajstih filmskih predstavah, ki odpadejo letno na vsakega Slovenca, oni kot množična ljudska organizacija, ki se posveča kulturi, ne morejo ostati brez besede. Tako je bil sprejet sklep, da začnemo izdajati »revijo za film in televizijo«, ker »osnovni problem filmske kulture v našem času ni v prvi vrsti razvijati samo umetniško stopnjo filmske ustvarjalnosti, temveč razvijati kulturni potencial najširšega kroga ljubiteljev filma, da bi srečanje s filmom ne bilo samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje«. In že tedaj smo določili smer, ki je ne bi smeli nikoli pozabiti, namreč *Ekrana*, ki se vključuje v prizadevanja za filmsko in televizijsko kulturo na Slovenskem, naj vzpostavi čimbolj ploden kontakt z vsakim človekom pri nas, ki ga film ali televizija zanimata.

Tega ne bi smeli nikoli pozabiti, pa četudi se na svoji poti *Ekrana* zdaj posveča bolj filmski in televizijski kritiki, zdaj filmski teoriji, zdaj filmski in televizijski ustvarjalnosti. Vedno bi nam moral stati pred očmi tisti slovenski človek, ki je nenehno izpostavljen vplivom in posebej delovanju, rekli bi s pravico, magičnega medija filma (ali v kinematografskih dvoranah ali pa — še veliko pogosteje — prek televizije). Pogosto se izgovarjamo na sorazmerno visoko splošnoizobrazbeno stopnjo današnjega — tudi — slovenskega človeka, pri tem pa pozabljamo, da je dejansko zavestna izobrazbena stopnja sorazmerno (naj nam je to všeč ali ne) skromna, nizka. Vse življenje je, žal, pač tako naravnano, da v človeku ne prebuja spoznanja, da samo aktiven odnos do vsega, kar nas obdaja, do vsega v obsegu našega delovanja (posebno umskega), človeka spreminja iz vdano-pasivnega sprejemalca v aktivno osebnost, ki vzpostavlja pristen odnos do vsega, kar deluje tako ali drugače med dnevom, tednom, mesecem, letom na nas. Na te bistvene resnice moramo vselej misliti, kadar pišemo tudi za *Ekrana*, ga oblikujemo vsebinsko in likovno ali samo razmišljamo o njegovem poslanstvu in mestu v kulturnem življenju na Slovenskem. To je tembolj pomembno danes, ko je televizija

stopila tako rekoč v vsak slovenski dom, ko si že najmlajši med nami izbirajo program, ko vsak dan predsedimo pred televizijskim zaslonom vsaj nekaj ur.

Zato danes ni lahko biti sodelavec revije, kakršna je *Ekran*, predvsem pa ni povezano z veliko mero odgovornosti. Tudi o odgovornosti vseh, ki smo se *Ekrana* tedaj lotili, pa tudi vsakega posameznika, odgovornosti za pisanje, smo tedaj po svoje razmišljali. Verjetno bolj pri vrhu, ker pač še nismo dojeli na eni strani zapletene problematike, ki smo se je lotili, po drugi strani pa neizprosnega dejstva, da si pri takem delu z majhno peščico etuziastov pravzaprav sam in da mora ta skupina z neizčrpno prizadevnostjo premagovati vse ovire, ki se tako rekoč sproti postavljajo na pot.

Nekateri so pogosto ugotavljali, da se *Ekrana* »preveč« posveča teoriji filmskega in televizijskega medija. Mene tudi po dvajsetih letih niso o tem prepričali. Kako hočemo pomagati, da se »stvari« vsaj malce premaknejo naprej, če ne poznamo in predvsem ne obvladamo tistih temeljev, iz katerih raste v svoji ustvarjalnosti, pa tudi v svojem delovanju na človeka, film in televizija? In v svetu filma in televizije je tako rekoč še skoraj vse neraziskano, ker je pač njun razvoj šel prehitro. Vse, kar so doslej sodelavci *Ekrana* napisali v tej smeri, je samo drobec velikega dela, ki ga je treba opraviti. Ko človek gleda stvari, kakršne so, bi včasih pustil vse v nemar in se tudi sam prepustil toku slepe stihije. Pa vendar smo že od tiste prve številke pred dvajsetimi leti marsikaj opravili.

Že za prvo številko *Ekrana* so mnogi dejali: »To je previsoko... To je prezahtevno!« Že v času mojega uredništvanja smo bili prepričani, da se uredništvo revije, kakršna je *Ekran*, ne more spustiti na raven splošnih zahtev in želja, če te niso opravljene in utemeljene. Se dobro se spominjam, kako je časopis *Film* moral nenehno zavračati te in take očitke. Ni minilo deset let, kar je prenehal izhajati, ko so ga — poleg nas urednikov — vsi jemali z veseljem in zanimanjem v roke in imeli zanj samo pohvalne besede. Ista usoda spremlja *Ekran* (vsaj v »mojih« časih in zdí se, da tudi zdaj ni dosti boljše). Res, kot je zapisal naš nepozabni učitelj André Bazin: pljuvanje z mostu v Seino... Toda nekdo mora tudi to početi. Seina res ne bo narasla, a zdaj se bo ustavil eden, drugič deset in nazadnje sto in vprašali se bodo, zakaj tale človek to počne, počasi pa bodo tudi sami začeli pljuvati v Seino... Vidite v tej luči in v tem smislu gledam početje, predvsem pa vlogo *Ekrana*. Tisti, ki so sanjali (tudi takšni

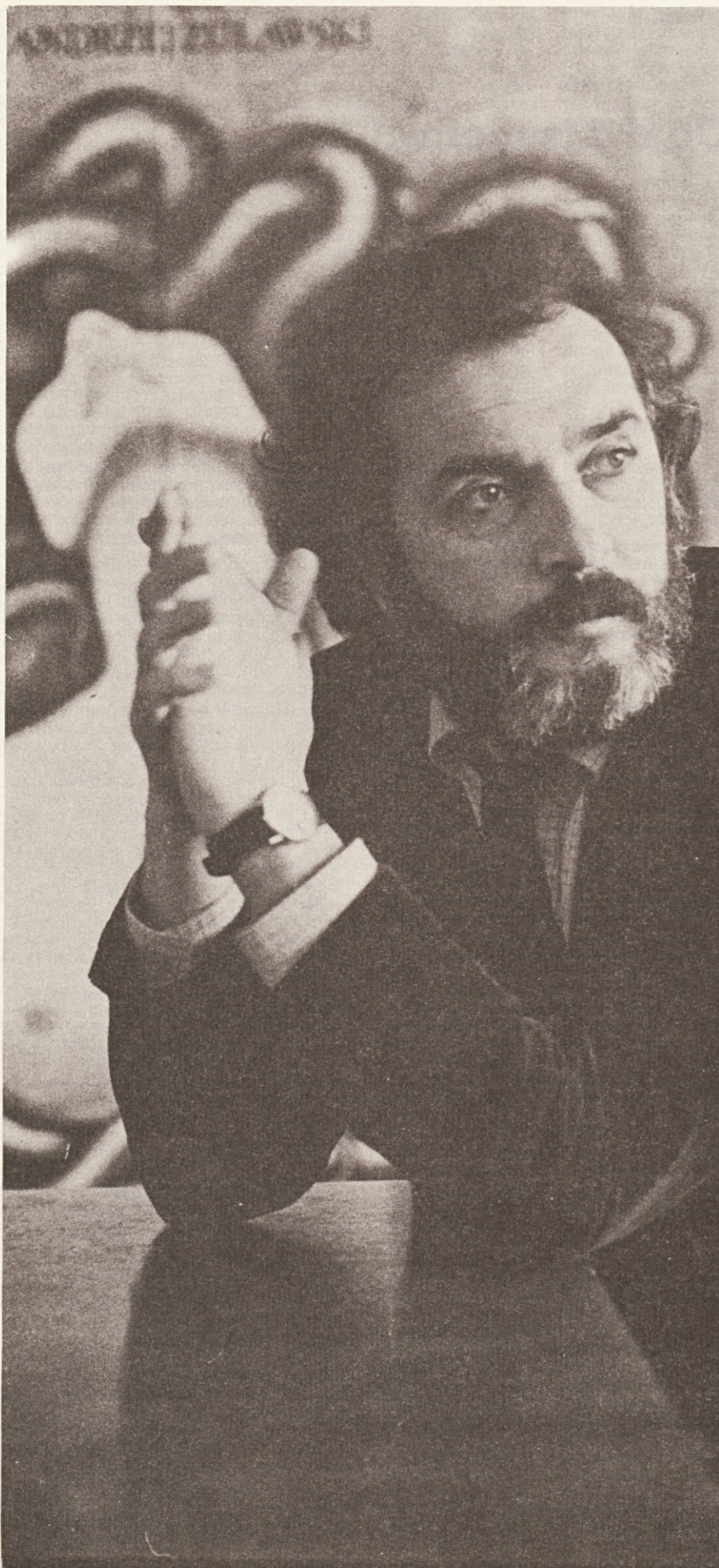
navdušenci so bili!), da bo *Ekran* imel deset in deset tisoče naročnikov, so res bili nepopravljivi navdušenci, a poganjali so vendarle naprej, pa četudi je zdaj eden, zdaj drugi obnemogel in obstal na poti.

Zato imam občutek, da je *Ekran* slovenskemu prostoru enako potreben danes, kot je bil pred dvajsetimi leti. V teh dvajsetih letih je nekoliko že utrdil v ljudeh aktivni odnos do filma in televizije. Ne smemo biti nepotprežljivi in hoteti, da bi v dveh, treh, desetih letih dosegli stvari, za katere so potrebna desetletja.

Kako naprej? V bistvu zelo preprosto! Po mojem občutku stanje filmske in televizijske ustvarjalnosti pri nas ne odvezuje revije *Ekran* od nalog, ki si jih je zastavila že s prvo številko. Film moramo gledati kot celoten izraz človekove ustvarjalnosti. Se pravi, da si moramo prizadevati in po svojih najboljših močeh pomagati ljudem prepoznati pristne vrednote in jih vgrajevati v osebnost vsakogar, ki prihaja v kinematografske dvorane ali se useda večer za večerom pred mali ekran. To, kar se pre mnogokrat odigrava podzavestno in nezavedno v sto tisočih gledalcev, je prelepo, da bi se mogli v tej luči odpovedati raziskovanju in odkrivanju obeh medijev, ki računata na gledalčevo identifikacijo. Mislim, da se vsi zavedamo, kolikšna vrednota je identifikacija. Če še vedno nastopa v številnih primerih kot igra naključja, si moramo prizadevati in jo spreminjati počasi v dejanje uresničevanja najbolj plemenitih in globokih tokov v nas. Za tak cilj je vredno tudi »pljuvati z mostu v Seino«...

Na koncu mi dovolite, da se spomnim nekaterih, ki so v »mojem« času in posebej ob nastanku dajali *Ekranu* vse svoje najboljše moči. Poleg Daneta Robide, ki je bil nekakšen »motor« ob zamisli o novi reviji, se velja s hvaležnostjo spomniti vseh, ki so v prvih letih sodelovali z *Ekranom* — Božidarja Okorna, Tonija Tršarja, pokojne Jovite Podgornikove, neumornega Tončka Sluga, prvega tehničnega urednika Draga Kralja, ki ga je kmalu nasledil Andrej Habič, Matjaža Klopčiča, ki je dal *Ekranu* prvo zunanjo podobo, pa neugnane tajnice (in še mnogo več) Maje Smolej in poleg njih vseh tistih, katerih imena so kot imena sodelavcev natisnjena v prvih številkah. To omenjam zaradi tega, ker je po *Filmu in Filmskem obzorniku* (morda tudi zato) bilo v tretje težko prebijati led...

In kot sem že nekoč zapisal: nestrpno bom čakal na tridesetletnico *Ekrana* (upajmo, da jo doživim)! Za vse dosedanje delo pa vsem, ki so *Ekranu* dobro želeli, najlepša hvala!



intervju – Toni Tršar

Vredno je bilo zastavljati pero in besedo za »novi jugoslovanski film«

Ekran:

Pogled nazaj, v našem primeru na začetke in na kasnejšo dvajsetletno življenjsko zgodbo revije Ekran, vedno prekriva plašč nostalgije, ki skuša spomine urediti po svoje, jim dati več »estetskega« kot pa »realnega«. Zato nas zanima, kakšno je bilo kulturno-politično ozračje v tistem vmesnem času med leti 1960–1962, ko se je iztekalo desetletno izhajanje sicer uspešnega, toda bolj popularno zastavljene-ga mesečnika Film, in oblikovali nastavki za bolj strokovno koncipirano revijo Ekran.

Tršar:

Ko poskušam strniti dvajsetletno življenje revije Ekran, še posebej pa njeno prvo obdobje, ko sem sam najbolj intenzivno soustvarjal njeno podobo, in poskušam izpeljati neke sklepe, ponovno ugotavljam, da je človeški spomin hudo nezanesljiv, kajti ne glede na to, da sem znova prebiral in prelistoval pretekle številke, so se mi v Ekranove strani, ki ostajajo kot »dokument«, kot nevidni dodatek vmeševale naše neuresničene želje, hotenja, načrti. Če prezrem te pasti spomina, se mi zdi, da je bil začetek šestdesetih let izredno dinamično obdobje, čas, ko se je v Sloveniji veliko govorilo o novih in drugačnih potrebah kulturne politike. K temu dogajanju se je priključila tudi takratna Zveza Svobod in prosvetnih društev, ki je bila na neki način pobudnik in kasneje tudi izdajatelj na novo ustanovljene filmske revije Ekran. Ta organizacija je takrat razširila svoje tradicionalne okvire ljubiteljskega delovanja in tako je h gledališkim družinam, pevskim zborom, literarnim krožkom, folklornim skupinam priključila tudi animacijsko delo na področju filma. Po celi Sloveniji so začeli filmski klubi, kjer so pod vodstvom mentorjev potekali dinamični razgovori o filmu. K uspehu filmskih klubov je pripomogla tudi televizija, saj je takrat pričela redno predvajati filmski program, kar je omogočalo širšemu avditorijumu, da isti

film vidi ob istem času. Če se ne motim, je takrat v Sloveniji obstajalo 300 filmskih klubov in to je bila predvsem zasluga neumornega entuziasta Vitka Muska, ki je bil hkrati tudi njihov »duhovni« oče, vsebinski usmerjevalec. Vitko Musek je sam veliko potoval od kluba do kluba po Sloveniji in jim tako dvigoval »moralo«, obenem pa je k tej obliki kulturno-animacijske dejavnosti pritegoval tudi nas mlajše. Ta mreža filmskih klubov je bila tisto zaledje, katerega je bil Ekran, vsaj na začetku, predvsem namenjen.

Kot je znano, je Ekran nasledil revijo Film, ki jo je izdajala distribucijska hiša Vesna film. Ta mesečnik je bil, med jugoslovanskimi popularnimi filmskimi revijami petdesetih let najbolj profiliran, najmanj »bulvarski« in najbolj »strokoven«. Njegov konec je povezan s preprosto odločitvijo organov upravljanja Vesna filma, da ni njihova naloga, da izdajajo tako ambiciozno revijo, ki presega propagandno-informativne interese distribucijske hiše in obenem odžira precejšnja sredstva delovni organizaciji, ampak da je to naloga zato odgovornih družbeno-političnih organizacij. Za tako potezo je takrat imela posluš Zveza Svobod in prosvetnih društev. Menim, da je bil prehod od mesečnika Film do revije Ekran povsem normalen in v skladu s potrebami časa.

Ekran:

Kako pa so potekale same vsebinske priprave za prvi »skrajšan« letnik Ekran, kakšna so bila vaša programska izhodišča, predvsem pa kako sta se »ujela« z Vitkom Muskom, ki je bil starejši in veliko bolj izkušen?

Tršar:

Ob Muska kot glavnega urednika sem bil postavljen kot odgovorni urednik najbrž zaradi tega, ker sem v tistem obdobju pisal filmske kritike za Ljubljanski dnevnik in oblikoval rubriko »Jugoslovanski film« v Naših razgledih. Povedati tudi moram, da sem leta 1961 preživel tri mesece v Parizu s sicer dokaj borno študentsko stipendijo, vendar pa s strastno željo, da vidim čimveč kinotečnih filmov, saj takrat dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani še ni bilo. Prav tako je bilo takrat v Ljubljani tudi zelo malo filmskih knjig in če ta dva primanjkljaja združim (kinoteka in filmske knjige), je mogoče reči, da je pri nas na filmskem področju vladal »srednji vek«.

Vitko Musek pa je zelo dobro poznal dogajanja v sodobnem svetovnem filmu, saj je redno spremljal filmski festival v Cannesu; bil je človek, ki je veliko bral in zelo rad nesebično delil svoje filmsko znanje z drugimi, predvsem z mlajšimi. Na film je veliko bolj odprto in širše gledal kot pa prof. France Brenk, kar je nas mlade navduševalo.

Kar zadeva program in vsebino, pa smo želeli z revijo doseči dvoje: na eni strani opozoriti »resne«, toda dokaj tradicionalno literarno usmerjene kulturniške kroge, da film ni samo nedeljska zabava, ampak oblika umetniškega izražanja, ki zasluži tehtne kritično-teoretične razmisleke, na drugi strani pa prosvetliti čim širši krog filmskih gledalcev, jih seznaniti s filmsko preteklostjo in jih brez demagoških predznakov informirati o aktualnih dogajanjih v sodobnem filmu.

Ekran:

V enem izmed svojih kasnejših uvodnikov si zapisal, da je prvo Ekranovo obdobje (tam nekje do št. 50) mogoče označiti z



besedo »enciklopedično«, češ da je revija skušala filmsko kultivirati množičen filmski avditorij. Vendar pa znotraj te globalne usmeritve preseneča dejstvo, da se je revija že od prve številke v različnih oblikah ukvarjala z vprašanjem modernega filma.

Tršar:

Razumljivo je, da je bil Ekran kot mlad organizem (tu mislim tudi na starost večine sodelavcev) zelo občutljiv za vse tisto, kar se je kazalo kot novo – tako na področju same ustvarjalnosti kot tudi na nivoju filmske misli. Pri odkrivanju tega »novega« nam je veliko pomagal Vitko Musek, ki je, kot sem že prej dejal, videl veliko filmov, bil seznanjen s tekočo filmsko literaturo ter tudi osebno poznal precej evropskih filmskih kritikov. Njegova odprtost nas je podžigala, da smo brskali po tistih stvareh, ki so v evropskem filmskem prostoru pomenile premik, vpeljevale drugačne narativne in oblikovne postopke ter vnašale nove vidike v razmišljanje o filmu. Prevajali smo Bazina in se lotevali analiz Antonionijevih, Bergmanovih, Godardovih, Truffautovih filmov.

Ekran:

V začetni fazi se je Ekran zelo ogreval za Bazinove teoretične spise, ki so bili takrat v Evropi na vrhuncu odmevnosti, obenem pa je razviden vpliv njegovega mišljenja tudi pri domačih avtorjih, še posebej pri sodelavcih iz drugih jugoslovanskih republik, predvsem pri Dušanu Stojanoviču in Vladi Petriču, ki sta z Bazinovimi teoretičnimi izhodišči postavljala temelje poetiki »novega jugoslovanskega filma«. Ob njiju pa se je na Ekranovih straneh pojavljala še vrsta piscev tako iz Jugoslavije kakor tudi iz tujine.

Tršar:

Že pri koncipiranju smo se zavedali, da Ekran ne more biti zgolj »slovenska« filmska revija, saj takrat na Slovenskem (in najbrž tudi danes) ni bilo dovolj pisčočega potenciala, ki bi omogočal kolikor toliko strokovno naravnano revije. Zato smo vabili k sodelovanju kritike iz drugih jugoslovanskih republik in iz tujine, od Dušana Stojanoviča pa do Guida Aristarca. Ta naša usmeritev je v domačih krogih marsikoga motila, tako da so nam velikokrat očitali ekskluzivnost in hermetizem. Sami pa smo menili, da le tako lahko oblikujemo revijo, ki bo vsaj deloma kos problemom, ki jih je odpirala takratna filmska situacija v svetu in doma.

Ekran:

Kakšno pa je bilo, vsaj v grobih črtah, splošno filmsko ozračje v Sloveniji v začetku šestdesetih let?

Tršar:

Moram reči, da je bil takrat film veliko bolj zanimiv za skorajda vsa sredstva javnega obveščanja, kot pa je danes. Več prostora je imel tako v Ljubljanskem dnevniku, Delu, Mladini... na radiu, ... Ves ta piščo potencial je zahteval kvalitetnejšo programsko politiko in ažurnejši uvoz filmov, bolj kulturne predstave v kinematografih, predvajanje kratkometražnih filmov, ... Potekala je akcija za boljši filmski repertoar, ki se je začela že v drugi polovici petdesetih let, obrestovala pa v začetku šestdesetih let, saj smo takrat v zelo kratkem času videli tudi pri nas filme francoskega »novega vala« kakor tudi drugih »valov« v nacionalnih kinematografijah. Danes se mi zdi, da gremo po rakovi poti, filmu je v javnih medijih odmerjen vse manjši prostor, filmski program se slabša, ... Vračamo se v »srednji vek« in Ekran brez pomoči drugih medijev in zato odgovornih kulturno-političnih organizacij ne more kaj bistveno vplivati na to dogajanje.

Ekran:

Ce se vrne spet k »zgodovini« Ekranu; s številko 47 je prišlo do precejšnje spremembe v koncepciji. Mesto »enciklopedičnosti«, »prosvetiteljstva«, kot najbolj značilnih potez prvega obdobja je prevzel boj za »novi jugoslovanski film«. Sam si zapisal, da je bilo to zelo kreativno Ekranovo obdobje, saj je revija ne samo programsko in kritično podpirala nove usmeritve v jugoslovanskem filmu, ampak se je polemično odzivala tako na pritiske predstavnikov »etablirane« kinematografije, pa tudi na negativne odzive v širših kulturnih in kasneje tudi v nekaterih političnih forumih, ki so se zbalili kritičnosti »novega jugoslovanskega filma«.

Tršar:

Na neki način je usoda slehernega pisanja o filmu bistveno povezana z dogajanjem v lastnem kulturnem prostoru. Ko se je v začetku šestdesetih let s Petrovičem in Hladnikom pojavil drugačen in kvalitetnejši jugoslovanski film, smo ga čez nekaj let po vzorcu drugih nacionalnih kinematografij, brazilske, ameriške, češkoslovaške, poljske, francoske ... imenovali »novi jugoslovanski film«. Nastopili so Pavlovič, Cengić, Djordjevič, Makavejev in drugi, in vsakdo je izoblikoval osebno estetiko. Njihovi filmi so zbudili pozornost doma in v tujini in zdelo se nam je, da se Ekranu ponuja enkratna priložnost, da to dogajanje v jugoslovanskem filmu tematizira in kritično definira. Tako je Ekran postal zanimiv tudi za svet, saj je za tujega bralca zanimivo predvsem stališče do lastne proizvodnje. Pojav »novega jugoslovanskega filma« pa je na koncu šestdesetih let našel na precejšnje ovire doma, zato se nam je zdelo potrebno, da po svojih močeh prispevamo k tehtnejšim analizam njegovih estetskih, ideoloških in političnih vidikov. Prav te so »zunanj faktoriji« v jugoslovanski kinematografiji velikokrat zelo demagoško interpretirali. V tem boju za »novi jugoslovanski film« smo k Ekranu pritegnili vse jugoslovanske kritike, ki so s svojim pisanjem podpirali nekonvencionalnost, kritičnost in angažiranost »novega jugoslovanskega filma«. Hkrati pa smo skušali na jugoslovanski izkušnji opredeliti, kaj je moderni film, predvsem v odnosu do standardiziranih form ameriškega filma, ki je tudi takrat prevladoval na našem kinematografskem trgu, manj pa v odnosu do klasičnega žanrskega filma in njegovih transformacij. Res je morda, da smo v tistem času preveč zanemarjali »popularne« ameriške in druge filme (v prvem obdobju Ekranu je bilo drugače, toda zdelo se nam je pomembnejše, da skušamo določiti nekatere značilnosti modernega filma, ki se je opiral na tradicijo modernega subjektivizma, kakor pa da vnovič in z novim instrumentarijem in metodo premislimo konstituante »dobre« hollywoodskega filma, predvsem klasičnega, ki je gradil na kolektivnem duhu, morali, tekoči pripovedni tehniki in je bil takrat neaktualen in skorajda zanemarjen. Najbrž pa tudi drži, da je bil hollywoodski žanrski film v šestdesetih letih v precejšnji krizi, na katero je deloma vplival »preporod« evropskih in latinsko-ameriških nacionalnih kinematografij, predvsem pa udarec, ki ga je takrat ameriški kinematografiji zadala vsesplošna fascinacija nad televizijo.

Ekran:

Obdobje, ko ste se zavzemali za jugoslovanski avtorski film je prav gotovo vrh Ekranove esejistične dejavnosti, vendar pa se nam zdi primerno omeniti drobno razliko, ki loči »slovenske« pisce od recimo »beograjskih« kritikov.

Medtem ko je slovenska filmska kritika večinoma izhajala iz splošnokulturnega ve-

denja, iz humanistične tradicije – glede tega je morda najbolj izjemen in hkrati privlačen prav Rožančev esej o štirih novih jugoslovanskih filmih v 50. številki, ki se opira na spoznanja eksistencialistične filozofije – pa so kritiki iz drugih republik, predvsem Tirnanič v spisih o Makavejevu, kjer primerja njegove postopke z Eisensteinovim konceptom montaže atrakcij, večkrat konceptualizirali svoje ugotovitve na podlagi teoretičnih filmskih vprašanj. Zato je bila po našem mišljenju navzočnost jugoslovanskih filmskih kritikov tudi v tem na mestu.

Tršar:

Ne glede na razliko, ki jo omenjate in ki prav gotovo drži, pa je takrat med jugoslovanskimi filmskimi kritiki, tistimi, ki so sodelovali pri Ekranu (Tirnanič, Novakovič, Stojanovič) in tudi drugimi, podobno mislečimi, domovala neka skupna senzibilnost, neko drugačno čutenje, videnje in razumevanje filma, ki je presegalo ozke bariere nacionalnih kulturnih tradicij. Nekaj je bilo v zraku, za kar je bilo vredno zastaviti svojo besedo (posvetovanja, seminarji) in svoje pero (časopisne in revijalne kritike, eseji).

Moram tudi omeniti, da v tistem času pri Ekranu nismo imeli nobenih težav s teksti, prihajali so od pisateljev pa do literarnih teoretikov, od Rožanca in od Kosa, kar samo potrjuje, da je bil v tistem času jugoslovanski film provocirajoča stvarjalnost, morda celo osrednje dogajanje v jugoslovanski kulturi tistega časa. Kasneje se je sicer dogodilo, da so nekateri filmarji, ki niso bili sposobni zgraditi svoje lastne avtorske poetike, to nezmožnost skušali zamašiti s pomočjo kritičnosti, ki pa ni bila resnična, saj ni bila artikularna in je z aktivnimi, naturalističnimi in divjimi prizori poskušala zbuditi le pozornost. Moram reči, da je Ekran take filme zelo odločno in jasno zavračal. In tako se je ponovno pojavila nalepka »črni film«, še posebej so jo rade uporabljale določene politične strukture, ki so jo skušale razširiti na precejšen del »novega jugoslovanskega filma«. In temu neprijetnemu in predvsem pretiranemu »lovljenju čarovnic« ni ušel tudi Ekran, saj je zaradi svoje nagrade Zaromet, ki jo je na puljskem festivalu po mišljenju določenih »subjektov« naše družbe podelil nekaterim »neustreznim« avtorjem, kaj kmalu postal v predstvah nekaterih kulturno-političnih krogov leglo »črnega filma«. Menim, da današnje branje Ekranu dovolj natančno dokazuje zmotnost takih očitkov.

Ekran:

Revija je že od začetka intenzivno spremljala dogajanje tako v svetovnem, kakor tudi jugoslovanskem filmu, ravnodušna pa ni bila tudi do razmer v slovenski kinematografiji. Domačega filma pa ni merila samo z estetskimi merili, temveč je posegala tudi v njegovo socialno-ekonomsko prakso, v ožjem pomenu besede glede na produkcijo samo, v širšem pa glede na celotno kinematografsko infrastrukturo. Zato nas najprej zanima, kako lahko Ekran učinkuje na reproduktivno kinematografijo, še posebej pa nas zanima tvoje današnje gledanje na Ekranov poskus, da pod imenom **Avtorska grupa Ekran** izoblikuje lastno alternativno produkcijo.

Tršar:

Kot uredniku Ekranu mi je zavzemanje za drugačno reproduktivno kinematografijo, za boljši program v kinematografiji, vedno pomenilo kritično pisanje o filmih na repertoarju, ki naj tako upravnikom kinematografa ponudi možnost, da se odločijo za dober film. Venomer sem bil zelo skeptičen do tistih publicističnih naskokov, ki so skušali z evforičnimi, v bistvu pa puhi-

mi teksti prepričevati, kaj je prav in kaj ni, kaj je dobro in kaj ni dobro. Kar pa zadeva organizacijske probleme slovenske kinematografije, smo sicer poskušali prispevati k njihovu razreševanju, vendar večinoma le z malo uspeha, saj je tako »ba-za« kakor tudi kulturna-politiška skorajda vedno šla svoja pota. Prav zaradi tega izkušnji, se pravi, odsotnosti ali boljše nezmožnosti komunikacije s proizvodnjo, smo se na Ekranu v nekem trenutku odločili, da izoblikujemo lastno produkcijo in tako na neki način neposredno posežemo v prakso. Okrog **Avtorske grupe Ekran** se je zbralo precejšnje število somišljenikov, ki so sodelovali v pogovorih, prinašali sinopsis in scenarije, od Kavčiča, Klopčiča, Pavloviča pa do vrste mlajših ljudi, ki so pri nas videli možnost, da mimo etablirane produkcije realizirajo svoj prvi film. Uspešno nam je realizirati dva celovečna filma, **Poslednja postaja** Jožeta Babiča in **Let mrtve ptice** Zike Pavloviča.

Za oba je napisal scenarij Branko Šömen in že na njuni osnovi je razvidno, da nas je zanimala predvsem sodobna tematika, da smo v Sloveniji želeli nadaljevati družbeno-kritično usmerjenost Babičeve **Veselice**. **Poslednja postaja** sicer ni uspel film in to predvsem zato, ker je zgodba literarno pripovedovana. Veliko bolj uspešen je Pavlovičev film **Let mrtve ptice**; še posebej nam je bil in nam je blizu zato, ker je v nekaterih sekvencah realiziral prav tisto, kar smo takrat imenovali odprta metafora in ki naj bi bila temeljna konstituenta modernega filma.

Ekran:

Pojav **Avtorske grupe Ekran** je prav gotovo izjema v slovenski proizvodni praksi. V Jugoslaviji so take oblike dela nastajale že prej in se prakticirajo tudi še danes. Na Slovenskem sta na gledališkem področju nekaj podobnega uresničila Pekarna in Glej, vendar pa so vsa ta tri nekonvencionalna »organizacijsko-ustvarjalna« jedra po določenem času opešala. Zakaj?

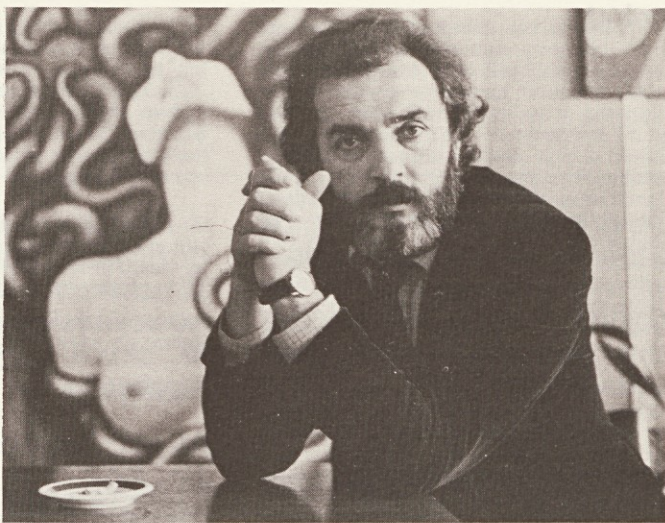
Tršar:

Ce se omejim na **Avtorsko grupo Ekran**, je stvar zelo preprosta. Ta grupa je kot neinstitucionaliziran segment v slovenski kinematografiji živel toliko časa, dokler smo imeli energijo, da smo lahko kljubovali vse večjemu pritisku birokratskega aparata okoli Vibe.

Ekran: Vrnimo se spet h kritičnemu spremljanju filmov. Ekran je v šestdesetih letih zelo veliko pozornosti posvečal dokumentarnemu filmu. Pisal je o domačih in tujih festivalih tega filma, obenem pa tudi skušal teoretično dokazati vpliv novih metod v dokumentarnem filmu na estetiko modernega filma. Za »novi jugoslovanski film« pa je tudi značilno, kot ste sami ugotavljali, da je dozo kritičnosti prevzel prav od dokumentarnega filma.

Tršar:

V tistem času so bili pri Ekranu na neki način emocionalno povezani z dokumentarnim filmom. Hkrati so bili to tudi prvi filmi, ki so poželi mednarodne nagrade. To je bil čas, ko se je v Evropi in kmalu zatem tudi pri nas uveljavila metoda »cinéma-vérité«. In kmalu je prišlo do evforičnega pomenjanja tega postopka, nakar so nekateri celotno zadevo začeli prodajati kot čisto avtentičnost, objektivnost, resnico v dobesednem pomenu besede. S pisanjem v Ekranu smo to zmoto poskušali odpraviti, sam ne vem, kako uspešni smo bili, kajti zavedali smo se, da je »cinéma-vérité« samo metoda, ki kot vse do takrat prav tako manipulira s stvarnostjo, čeprav manj očitno, in da ni nikakršna »čista« in »absolutna« resnica.



Ekran: Posebno pomembna poteza takratne uredniške politike je po našem mnenju Ekranovo zagovarjanje filmov, ki jih je »oblast«, če uporabimo ta izraz, preganjala ali celo prepeyedala. Tu mislimo na omnibus **Mesto**, na Žilnikova **Zgodnja dela** in predvsem na Makavejev film **WR Misterij organizma**. V tem branjenju se morda najbolj izrazito vidi Ekranov podpis, njegova težnja, da ne sodi aprioristično in da pri obravnavanju filma upošteva njegove estetske in cinefilske razsežnosti. S tem ste sicer veliko tvegali; kot si že prej dejal, označili so vas za leglo »črnega« filma, obenem pa ste bili izzivalni za širši kulturni prostor.

Tršar: Film šestdesetih let je treba postaviti v okvir širšega dogajanja v jugoslovanski družbi. Če poenostavim, se je takrat tudi v kulturi zelo vidno kazala napetost, ki sta jo ustvarjala dva tokova – na eni strani birokratska zavest, ki je poskušala prevzeti vlogo ideoloških varuhov, na drugi strani pa poskus odprtega in nekompromisnega soočanja z aktualnimi družbenimi problemi. Za ideološke varuhe je bilo značilno, da so kar po svoje in v skladu s svojim interesi interpretirali stališča ZK in nekaterih resolucij. Zeleli so prevzeti funkcijo družbenopolitičnih usmerjevalcev, saj so menili, da imajo v rokah resnico sedanjosti in da vidijo celo daleč naprej v prihodnost. Zato so zavirali vse tisto, kar je bilo nasprotju z njihovo največkrat idealizirano podobo družbe. Drugi, kritični tok pa se je zavedal, da svobode in predvsem svobode ustvarjanja ni mogoče zavzeti za zmeraj, ampak da jo osvajaš korak za korakom, iz dneva v dan. Kot vedno, je bilo tudi tu nekaj ekscentrikov, ki so bili demagoško prepričani, da je svobodo mogoče zajahati kot konja. Resnično kritične in angažirane filme tega drugega toka smo v Ekranu vedno podpirali, kar pa še ne pomeni, da pri kritični obdelavi nismo delali tudi napak oziroma tu in tam nasedli lastni programski evforiji. Tem zankam se brzkone ne izognemo nobeno kritično pisanje. Rad bi pa tudi poudaril, da je takrat Ekran veljal za nepodkupljiv krog, pa naj si je šlo za prijateljske sugestije ali za namige nekaterih družbenopolitičnih organizacij.

Ekran: Kritično pisanje o »novem jugoslovanskem filmu« je bilo v reviji precej zaznamovano z Bazinovim konceptom filma, z njegovim »ontološkim realizmom«, še posebej pa s teoretičnimi spisi Dušana Stojanovića in Vlade Petrića, ki so se prav tako

opirali na teoretična izhodišča Andréja Bazina: ti so se v veliki meri ukvarjali z vprašanjem totalne iluzije in odprte oziroma globalne metafore. Bogdan Tirnanič je bil skorajda edini, ki je v analizah Makavejevih filmov uporabljal Einsteinove koncepte. Kaj vam je pomenila ta »globalna metafora« v sami kritični praksi?

Tršar: Na samem začetku nam je koncept »globalne metafore« predvsem pomagal pri določanju, kaj to je moderni film. Z njo smo si krajšali pot pri razmejevanju »novega« filma od tradicionalnih pripovednih modelov in filmov z izrazitejšimi montažnimi postopki. Res pa je, da je kasneje postala dogma, nalepka s skorajda prazno vsebino, ki je rabila le kot izhod v sili, kadar kritik ni bil sposoben drugače naznačiti obrisov neke osebne avtorske poetike. Sam sem dokončno ugotovil, da je precej že izrabljena in da se je z njo nemogoče lotiti vsakega novega filma, ko so nastali **Zdravi ljudje za razvedrilo** Karpa Godine. Ta film mozaičnih slik in pomenov je nemogoče ujeti v »globalno metaforo«, saj bi o njem povedala samo to, da je »globalna metafora«.

Ekran: Prek Karpovega kratkega filma, ki ga je posnel za Neoplanta film, smo prišli do slovenskega filma. Ekran je domači proizvodnji vedno posvečal veliko pozornosti, pripravil je nekaj posebnih števil, ki so bile posvečene posameznemu režiserju ali pa nekaterim problemom slovenskega filma. Na podlagi dosedanjega pisanja o slovenskem filmu je mogoče narediti dva sklepa: najprej, da je slovenski film še vedno odvisen od literarnih ideologij 19. stoletja, ki so zahtevale od umetnosti utrjevanje nacionalne identitete v kulturnem in političnem smislu, in zatem, da je temeljni instrument slovenskega filma pisalni stroj in ne kamera, da še vedno zanemarja sliko in se opira na BESEDO, ki naj bi hkrati zagotovila tudi njegovo umetniškost. Nekaj avtorjev je Ekran izločil iz te tradicije (Hladnik, Klopčič, Godina), vendar se zdi, da prejšnje ugotovitve še vedno veljajo. Nekoč si o slovenskem filmu objavljal prazno stran v Ekranu, kako na te stvari gledaš danes?

Tršar: Moji kolegi še danes trdijo, da sem to prazno stran objavil zato, ker nisem napisal teksta. Kakorkoli je že bilo, ta stran danes »simbolično« govori o mojem odnosu do slovenskega filma, ki je glede na moje takratno razumevanje filma bila takšna, da

je prazna stran pravzaprav največ povedala. Mislim, da se stvari od takrat kaj bistveno niso spremenile, vendar pa praznina lahko govori samo enkrat. Slovenskemu filmu se le malokdaj posreči izveči iz ujetosti v literaturo, še vedno želi govoriti s »pomembnimi« in s »spoznanji« nabitimi stavki, manj pa so mu ljuba vprašanja, ki zadevajo koncepcijo slike in filmsko pripovedno tehniko. Hladnik in Klopčič sta bila za nas avtorja, ki sta izstopala iz tako zarisane modela. Uprizarjala nista harmoničnega sveta, ampak svet, ki je bil sestavljen iz fragmentov, bližji trendom modernega filma, tako glede dramaturgije kot tudi glede koncepta filmske režije. Pri tem nekakšnem »mrzličnem« iskanju slovenskih avtorjev smo delali tudi napake, Hladnika smo najbrž v njegovi drugi fazi preveč povzdigovali, »spregledali« pa smo Štiglicov film **Tistega lepega dne**, ki še vedno ni analiziran tako, kot bi zaslužil. Da slovenski film le malokdaj zapuša varna tla književnosti, je do neke mere krivo tudi prepričanje, da je naloga slovenskega filma avdio-vizualno utelešanje pomembnih literarnih tekstov. Izhod iz tega začaranega kroga se mi zdi v gojenju izvirne scenaristike in v bolj poglobljenem študiju filmske govorice. Zdi se mi, da so adaptacije literarnih tekstov stvar televizije.

Ekran: Kako pa gledas na Ekran danes?

Tršar: Ocenjevanje, presojanje, sistematiziranje stvari v nastajanju je kočljivo početje. Opazno pa je, da je današnji krog Ekranovih sodelavcev ponovno odkril »čar« filmskega medija, da se navdušuje tako nad klasičnim filmom kot tudi nad tistim, kar je drugačno in novo v okviru specifičnih filmskih postopkov, pa tudi znotraj drugih vizualnih medijev in njihovih metod. Poudaril bi tudi, da se predvsem mlajši Ekranov krog veliko bolj ukvarja z »zgodovino« kot tudi s sodobnimi usmeritvami v filmski teoriji, da pa v filmski produkciji nima tistega sogovornika, ki smo ga imeli mi v šestdesetih letih. Prav zaradi boja za »novi jugoslovanski film« je bil takrat prostor teoriji skromnejše odmerjen. Toda vredno je bilo zastavljati pero in besedo za »novi jugoslovanski film«.

Pogovarjali so se **Sašo Schrott**, **Zdenko Vrdlovec** in **Silvan Furlan**, ki je pogovor pripravil za objavo.

anketa

Ob pričujoči številki smo za sodelovanje v anketi zaprosili vrsto najuglednejših jugoslovanskih in vse slovenske režiserje, ki so posneli celovečerne filme.

Zastavili smo jim naslednja vprašanja:

Branko Bauer

Ob 20-letnici izhajanja vaše pomembne revije Ekran se pridružujem vašem prazniku in želim, da bi tudi v naprej v življenju jugoslovanskega, še posebej pa slovenskega filma, odigrali tisto pomembno vlogo, ki ste jo imeli tudi doslej.

V zgodovini našega filma je imela filmska kritika kot v vseh drugih umetnostih vselej pomembno, usmerjujočo vlogo. Skorajda bi lahko rekli, da so vse oscilacije v filmski ustvarjalnosti imele svoje vzročne zveze tudi s stanjem v filmski kritiki. V razmerah, v katerih deluje ta kinematografija, imamo dober, celo zelo dober film. Takšen film ne bi mogel nastajati brez objektivne, strokovne in usmerjajoče vloge jugoslovanske filmske kritike. Vzporedno z nastajanjem in razvojem domačega filma se je razvijala tudi filmska kritika in esejistika, tako da imamo danes na tem področju pomembne posameznike. Ti so s svojo strokovnostjo predvsem pa objektivnostjo dosegli največ, kar je na tem področju mogoče doseči. Dosegli so, da jim avtorji verjamejo. Za vsakega kritika je velik uspeh, če avtor, ki je do svojega dela najbolj subjektiven, kar je razumljivo, ko dobi slabo kritiko, vanjo verjame, ker verjame imenu in priimku, ki sta pod kritiko.

Menim, da so mi v moji filmski ustvarjalnosti taki ljudje mnogo pomagali. Jasno, da mi ni bilo lahko brati slabih kritik, toda ko sem se po določenem času umiril in razmislil, sem v večini primerov ugotovil, da je bila kritika upravičena. Ti ljudje imajo še eno krepost, ki je kot vse drugo v tem poslu enako pomembna: lahko ti povedo grde stvari, toda pri tem te ne užalijo. Takšna kritika je progresivna in upravičena, ker te sili, da objektivno analiziraš svoje delo in spoznaš napake.

Jasno pa je, da kot na vseh področjih tudi v naši filmski kritiki obstoji tudi tisti drugi, k sreči manjši del t. i. filmske kritike. To so v glavnem ljudje, ki nekeje globoko v sebi sovražijo domači film ali, točneje rečeno, njegove avtorje in ki v sebi skrivajo neizživiljene ambicije, da bi sami delali filme. Nekateri med njimi so to tudi poskušali, toda rezultati so bili v glavnem slabi.

Potem so tukaj tudi ljudje, t. i. navijaško-klanovski kritikanti, ki so slepo povezani s prijateljskimi ali »jaz tebi, ti meni« zvezami z nekaterimi avtorji ali skupinami.

Obstoji tudi t. i. ekskluzivno intelektualistična skupina, ki z nekega po svoje postavljene Parnasa pljuva iz teh nedosegljivih vi-

– *Kako v svoji delovni praksi doživljate soočanje vaših filmskih del s tistim delom jugoslovanske filmske kritike, ki skuša film obravnavati strokovno?*

Ali je t. i. strokovna in teoretsko fundirana filmska kritika in publicistika s svojim pisa-

šin po tako imenovanem navadnem gledalcu, pri tem pa pozablja, da pri filmu ekskluzivna umetnost praznih stolov ni umetnost. Umetnosti brez odmeva ni.

Pojavljajo se tudi kritiki začetniki, to so v glavnem mladi ljudje, ki skušajo obrniti pozornost nase tako, da svoje mnenje ločujejo od drugih kritikov napadajoč splošno priznana dela ali avtorje. K sreči zelo kmalu dozrijo in danes imamo med mladimi zelo uspešne filmske kritike, kar je na tem področju velika osvežitev. Navsezadnje so tukaj tudi posamezniki, ki s svojo izključnostjo v generacijskem, žanrovskem, geografskem, pa tudi političnem smislu delajo našemu filmu največjo škodo. Spomnimo se primera s t. i. »Črnim valom«, saj je prav ta skupina kritikov usmerila film v to smer. Ko je tedaj tista prava progresivna kritika dvignila svoj glas, je bil rezultat ta, da je jugoslovanski film izgubil nekaj svojih najbolj nadarjenih avtorjev, medtem ko so isti kretničarji čez noč obrnili list in začeli napadati tisto, kar so do včeraj povzdigovali od neba. To je po mojem mnenju edini trenutek, ko jugoslovanska filmska kritika ni bila kos svoji nalogi.

Oproščam se, ker ste na ta moj spis tako dolgo čakali, toda prišlo je do nesporazumov z naslovi. Domnevam, da bo ta spis preveden v slovenščino in tudi lektoriran.

Sprejmite veliko pozdravov in želim vam uspeh pri delu.

Jože Bevc

Ljubljana, 20. IX. 1982

Spoštovani!

Na vaš dopis z dne 14. IX. 1982 in obvestilo, da revija EKTRAN praznuje letos 20 let izhajanja, vam ob tem lepem jubileju iskreno čestitam in želim, da v prihodnje s svojim pomembnim poslanstvom bolj sodelujete v slovenskem filmskem prostoru.

Moje mnenje je, da ste v preteklosti vse premalo posvečali pozornosti domačemu – slovenskemu kratkemu filmu. Ni bilo redko (govorim o kritiki nasploh) oziroma je bilo že kar pravilo, da je kritika kratkemu filmu odmerjala stavek – dva stavka pa sta bila že pravo »bogastvo«.

»Stanujemo« tako rekoč čez cesto in lahko bi se podrobneje seznanili s slovenskim »profesionalnim« kratkim filmom. Veliko je govora in besed o pomenu in vlogi kratkega filma, ki pa ju nikakor ni najti v slovenski kritiki; tudi producent posveča kratkemu filmu pozor-

njem vplivala na vaše delo pri filmu in ali je po vašem mnenju odigrala kakršnokoli pomembnejšo vlogo v zgodovini jugoslovanskega filma?

– Kaj v tem kontekstu pomeni po vaši izkušnji in oceni aktivnost in prizadevanje revije Ekran?

nost, da je plansko številčno izpolnjen – in nič več; toda to je problem, ki trenutno ne sodi med te vrstice. Izkoriščam pa to priložnost, da rečem, naj kritik ocenjuje avtorjevo delo in ne avtorja osebno, kar se dogaja zelo pogosto. Kritiki (govorim o moji delovni praksi) so bolj ali manj odkrito izražali svojo nejevoljo proti meni – manj ali skoraj nič o mojem delu. Kako naj si sicer razlagam drugače, ko pa je marsikateri moj film kritika odpravila s stavkom – in še ta je bil vpleten kot povezava z naslednjim stavkom; kako je mogoče, da kritik, ki poroča s festivala kratkega filma v Beogradu, prezre moj nagradieni film in pripíše to mojo nagrado drugemu filmu in drugemu avtorju? Kako? Tako poročanje je ne samo nezakonito, tudi kodeks etike novinarja-kritika je bilo rečeno vprašljivo! Na telefonsko intervencijo sem dobil lakoničen odgovor, da imam vso pravico iskati zadoščenje na sodišču. Podobnih primerov bi lahko našteval še in še. Toda zdaj ne gre za zameru. To je preteklost; odpuščam, toda ne pozabim, to je v mojem, domačem filmskem arhivu kot dokument.

Na vaše drugo vprašanje lahko odgovorim le načelno, saj vlogo kritike in vpliv na delo jugoslovanskega filma ne poznam. Sicer pa dvomim, da je katerikoli avtor seznanjen s to problematiko ali z rezultati, ki naj bi kazali na to, koliko je kritika prispevala k razvoju jugoslovanskega filma. Strokovna in teoretsko utemeljena filmska kritika je zelo pomembna. Kakor je filmu potreben ton, da slišimo, skoraj tako je potrebna kritika, poštena kritika. Taka kritika je kazipot vsakemu ustvarjalcu, omogoča povprečnemu gledalcu razumevanje filma, njegovega sporočila, odkriva idejne, estetske in s tem umetniške vrednosti filma, skratka, izobražuje gledalca, ki nima možnosti obiskovati filmske klu-be in podobno.

V tem kontekstu bi težko rekel, kaj pomeni aktivnost in prizadevanje revije Ekran; bolj izražam željo, naj bi v prihodnje bila redna – mesečna revija, ki bi po svojem obsegu posvetila polovico prostora domačemu, slovenskemu filmu, četrtno jugoslovanskemu in četrtno svetovnim filmskim dogajanjem.

Verjemite, toliko je v domačem, slovenskem filmu problematičnega, toliko tekoče proizvodnje, zanimivega pa tudi senzacionalnega; vsega, kar zanima našega človeka. In vse več bo tistih, ki bodo radi segli po tej – že zdaj zanimivi reviji.

Moja iskrena želja je, da bi bila vaša kritiška beseda še bolj navzoča in povezana z domačim filmom, pri vašem zelo odgovornem delu vam želim še veliko delovnih uspehov.

Tovariško vas pozdravljam.

Veljko Bulajić

Spoštovani tovariši, žal mi je, da na Vašo anketo odgovarjam z veliko zamudo.

Odgovor na prvo vprašanje

Širše gledano zelo dobro, pa čeprav bi lahko navedel več primerov nestrokovnega pisanja. Tako kot naš film se je razvijala tudi naša kritika. Ni je mogoče ločiti in obravnati zunaj kinematografije ali nad njo. Pravzaprav je pri nas veliko več zapisovanja o filmu kot pa prave strokovne analitične kritike, zelo malo je prostora tudi v našem dnevnem časopisu, tednikih in, žal, kar je popolnoma nerazumljivo, celo v časopisih, ki se ukvarjajo s problemi umetnosti. Vsekakor nam manjka širša analiza, za kaj se naša filmska kritika ni uveljavila in zakaj njen vpliv ni posebej pomemben v življenju našega filma.

Odgovor na drugo vprašanje

Verjetno je vplivala kot podpora. V tolikih letih kot nekakšna ohrabritev. Zlasti v zadnjih desetih letih je čutili močnejši vpliv jugoslovanske kritike, čeprav je v primerjavi z vplivom kritike v drugih kinematografijah pravzaprav zanemarljiv. To drži, zakaj pa je tako, pa bi lahko bila tema obsežnega simpozija, ki bi osvetlil ta problem tako s kulturno-političnega, estetskega, pa tudi sociološkega vidika. Morda gre tudi za tradicijo. Morda je drugače v drugih okoljih, a saj vemo, da so pri nas tudi filmska okolja, ki takorekoč nimajo filmske publicistike.

Odgovor na tretje vprašanje

Nimam razloga, da bi vam laskal, kot tega tudi sam ne pričakujem od Ekрана. Ko razmislim o vseh številkah Ekрана, ki sem jih imel doslej priložnost prebrati, potem zares mislim, da je svojo nalogo (kot publikacija) izpolnil, namreč širil je horizonte filmske kulture. Nisem prepričan, da vas veliko berejo, kar pa ne pomeni, da vas morda ne berejo »pravi«; mislim pa, da bi lahko v smeri širšega odpiranja morda vendarle storili več.

Tovariški pozdrav!

Krešo Golik

Zagreb, 7. XI. 1982.

Spoštovani tovariši

Ne zamerite mi, če se na vaš poziv oglašam šele zdaj in še to tako »mlačno«. To jesen sem zelo zaseden in to s posli, ki zahtevajo »celega človeka«. Vaša vprašanja pa zahtevajo v odgovor precej razmisleka, studioznosti in argumentiranosti.

Če bi odgovoril spontano, bi moral priznati (mea culpa!), da nisem nikoli sistematično sledil ne strokovno-teoretične in ne druge filmske kritike. Tu in tam sem bral, z nekaterimi stvarmi sem se strinjal, z drugimi ne, toda delal nisem nobene sinteze.

Sodeč po tistemu, kar se mi je od prebranege vtisnilo, bi lahko rekeli, da je bilo precej strokovne in teoretsko osnovane kritike, pa tudi kritikov, ki so le modno posnemali strokovnost in teoretičnost.

Mislim, da je kritika pozitivno vplivala na tokove našega filma tam, kjer je odločno nasprotovala diletantizmu in primitivizmu, kot tudi vulgarnemu komercializmu. Pri poudarjanju in valorizaciji pravih estetskih vrednot bi lahko, verjamem, storila še več, če bi bilo v njej sami več avtentičnih kriterijev in manj modnih spogledovanj in apriorističnega opredeljevanja.

Verjamem, da je to globalno opažanje kar točno, čeprav temelji na parcialnem branju kritike. Za temeljitejšo analitično oceno pa nimam dovolj pregleda in argumentov.

Pismo vam pošiljam predvsem zato, da ne bi – če se ne bi odzval – zbudil vtisa, da podcenjujem napore revije Ekran.

Ob jubilejni 20-letnici želim redakciji uspešno delo in kvaliteten Ekran.

Tovariški pozdrav!

Rajko Grlić

Spoštovana redakcija Ekрана,

zamujam z odgovori na vaša cenjena vprašanja, zato bom skušal biti kar se da kratek in preprost.

Odgovori:

1. Hvala za vprašanje, izvrstno za svoja leta!

2. Mislim, da je treba ta medsebojni odnos in medsebojne vplive priznavati in negovati, toda zaradi vzajemnega zdravlja jih je treba jemati v omejenih količinah, pred uporabo dobro premešati in ne piti na prazen želodec.

3. Gospodje moji, najiskrenejši komplimenti.

S spoštovanjem in prisrčnimi čestitkami za rojstni dan časopisa, ki ga zares cenim.

Vaš vdani Rajko Grlić

Matjaž Klopčič

1. Za strokovno obravnavanje filma pri nas še vedno primanjkuje izdelanega in primerne instrumentarije, zato se zelo malo oziram na filmsko kritiko našega tiska. Poskušam – kolikor pač morem in znam – graditi svoja mnenja in ocene na drugačnih spoznanjih in doživetjih, kjer je odločilne vrednosti upoštevanje boljših svetovnih filmskih kritikov, ki so sicer tudi zelo redki, vendar so njihove ocene filmov, ki jih poznam ali kasneje vidim, v marsičem bogatejše in po svojih izhodiščih pomembnejše, pravilnejše. Film namreč ocenjujejo po kriterijih, ki so si jih postavili ob dojemanju filmske umetnosti in ne ob literarnih ali zelo jasnih, formalno povsem nezanimivih in čisto deklarativnih izhodiščih. Le-ta v glavnem odločujoče vplivajo pri nastajanju ocen pri nas.

Naj tu dodam vendarle pomembno resnico: Stanka Godnič, Milutin Colić, Žika Bogdanović in pokojni Zira Adamović so o filmu napisali velikokrat izjemno lepe, ubrane kritike, včasih prave nadahnjene eseje. Tako tudi še marsikdo, vendar pravzaprav brez tistih podatkov, za katere avtorjem filmov velikokrat gre in ki ostajajo neopaženi. Razvoj posameznikov se kaže v teh podatkih včasih veliko bolj kot v kompletni podobi, ki jo zapusti film. Od tod moja želja po kompletnem instrumentariju kritike!

Če pogledamo v kratko preteklost, bi lahko rekeli, da so se velike napake razvrščale kar skozi vsa leta nastajanja našega filma: v Sloveniji recimo ob spoznavanju filma Državljan Kane, pa ob deklariranih smericah filmske

umetnosti povojne kritike, vse do velikih napak ob ocenjevanju Jare gospode, filma Koplji pod brezo, etap Stigličevega opusa, celotni reakciji na nastop Františka Čapa, preveliki hvali Samorastnikov in premajh-nem upoštevanju filma Pet minut raja. Da ne govorim o novejših kritikah, kjer je morda manj odločujoča skrb za oceno kompletne vrednosti predstave, kot bi bila pomembnejša analiza zgradbe in posameznih elementov filma, kamor sodi tako vprašanje zvočne montaže, kadriranja, kompozicije glasbe in starta glasbe, vse do tistega najpomembnejšega, kar bi imenoval »kompozicija scenarija«. Glavna problematika se začenja tukaj, kadar govorimo o filmski umetnosti.

Če pa govorimo o tem, o čemer razmišlja Stop in uvajajo naši kinematografi v Ljubljano kot prerez svetovne produkcije, potem pa najbrž ne potrebujemo prevelikega in jasnega instrumentarija, pač pa nekaj značilnih malih ocen filma, ki ga provincialnemu okusu zapeljanega gledalca prikazujemo in kar imenujemo popularna zabava: povsem tradicionalni zapleti, klišeji v karakterizaciji, vznemirljivost, kolikor le mogoče visok do-met in povsem nezahtevna resnica, ki se jih pobira iz nekdanjih priročnikov za osnovno-šolsko mladino.

2. Na moje delo – moram reči – ni domača kritika prav nič vplivala, ker so njena odkritja in valorizacije prišle vedno s takimi predznaki in dvoumnostmi, da sem se skušal kar hitro izviti iz njenih pasti. Včasih se mi to posre-či boljše, včasih slabše: seveda bodo takoj potrdili domači kritiki, da se to tudi pozna na mojem filmskem delu.

Kakšno vlogo je odigrala domača filmska kritika v razvoju našega filma? Najbrž enako obotavljajoče nastaja, vendar ji še veliko bolj manjka samostojnosti kot pa našem filmskemu ustvarjalcu. Kajti ustvarjalec se pri vsakem svojem filmu izjemno namuči in tudi nekaj nauči, medtem ko je včasih hitro prepisovanje lahkih polresnic o tekočem sporedu delo, ki niti ne obremenjuje niti ne spodbuja. Vendar moram takoj svojo trditve popraviti: to je tako po vsem svetu, ne samo pri nas!

Pravi filmski kritiki so osamljeni ljudje z zelo navadnimi priimki, raztreseni po raznih revijah, ki jih pozna svet. Filmska vzgoja dandanes mora tudi opozarjati in poznati tiste najboljše, tiste, katerih ena kritika pomeni hkrati pomembno filmsko-vzgojno dejanje in odkriva z vsemi mnenji in ocenami filma tudi veliko več o človeku samem, o stanju in višini civilizacije, ki je spočela tako film kot kritiko; ta človek konec koncev govori tudi o tem, kako se je treba za filmsko umetnost in za resnico o nekem socio-historičnem trenutku boriti.

Dobra kritika mobilizira, spodbuja in uči, vendar ne topoumno in jasno, odprto. Najbrž nas navaja na to, da je treba naše posamezne nauke in resnice poiskati v sklopu številnih dejanj, ljudi, karakternih in uradno vladnih zank in laži, spletih in uspehov. Kajti resnica posameznih sklopov ljudi ni nikdar visoko oznanjana in jasna. Meglena je in nepredima, tembolj tudi zato, ker vedno služi ohranjanju trenutnega stanja, vsaj prikrito in po vladnih željah. Družba pa je in ostaja – če je »zdrava« – vedno gibljiva, živa, neukročena in potencialno močna, torej mlada. Tu vmes nastajajo veliki in majhni stiki, iskre, upori in zavračanja, premisleki. Današnja tehnologija preprečuje jasne spopade, zato pa miselna mobilizacija in svoboda premisleka ostaja nujna posledica lažje in dostopnejše vzgoje, leksikonov in spretnejše izbire naukov, knjig. Potem pa: nikar se ne slepimo!

Film je tako mlada umetnost, da so prve boljše knjige o njegovi estetiki in zgodovini šele začele nastajati. Kako naj potem domači avtor odraža hitreje v tem kompletnem pomanjkanju strokovnega vodstva, naukov in izkušenj?

Ob zgornjih premislekih, ki veljajo dobri kritiki, bi lahko pač še zapisal, da so takoimenovalne resnice posameznikov ali pa nenadna doumevanja posameznikov prav tako povezana s podobnim luščenjem vizij življenja in da morajo tako tudi v filmu najbrž nastajati, če naj služijo približno tudi tistemu, kar je vedno ustvarjalce vseh umetnosti zanimalo kot glavni cilj vsega ustvarjanja: postopno prebiranje in pristopanje do resnice, osebne vizije, nekih osveščenih koordinat lastne osebe in usode.

Film kot preprosta zabava ostaja vedno še tudi tista možnost, katero ohranja »literatura« prav tako s svojimi številnimi stranskimi izdajami, zabavnim tiskom, beletristiko in vsem tistim, kar zaslepljuje in izloča ljudi iz siromašnega duševnega življenja zdaj s pisanimi zgodbami, zdaj s Stopovimi resnicami o kneginjah in zvezdah, zdaj s monstrumi, zgodbami nemirnega, preplašenega človeka, ki živi v dobi kompjuterjev, pa postaja nevarno zato, ker hodi čez mejo v sosednjo državo.

Lahkotno, zabavno, preprosto, skratka: za našega človeka, kakor so včasih trdili! Kjer je »naš človek« predvsem tisti faktor, ki slabo dela, vodi, smeti, maže, izenačuje vse stopnje izobrazbe s skoraj nevarnim balastom, ki samo vznemirja. Ki znižuje in uveljavlja stopnjo civilizacije z vsem tistim, kar dnevno vidimo na cestah, o čemer beremo, kar nas ohranja v iluziji, da smo rojeni za tujski promet že samo zato, ker imamo po neki božji pravici lepo morje in planine in ker so naši ljudje tako gostoljubni, da se najbrž zdijo premetenim severnjakom že skoraj nevarno »elementarnih« odlik.

Vse to seveda tudi sodi v »ekran« našega trenutka!

3. Prizadevanje revije Ekran prav gotovo sodi kljub vsem pomislekom v dragocene filmske publikacije. Vendar bi sam na hitro napisal samo nekaj točk, katere bi – tako menim – uredniški odbor morda lahko upošteval pri sestavljanju nalog v prihodnjih letih.

a. Načrtno sestaviti instrumentarij filmske kritike in pomembne ali pa domače filme poskušati tu in tam oceniti z vsemi podatki in točkami takšnega instrumentarija... Na ta način voditi indirektno nekako nastajanje profesionalne filmske kritike, ki z vso odgovornostjo in ne brez znanja začenja uveljavljati kriterije filmske umetnosti v ocenjevalnih... .

b. Pomembni del kritike posvetiti programu filmov na televiziji, saj so le-ti največkrat kvalitetnejše izbrani kot pa tisti, ki jih gledamo v kinodvoranah... (Naj tu ne navajam sramotnega obiska Treh bratov, filma Nož v glavi, Božanskih dni itn.).

c. Posvetiti cele številke politiki distribucije v kinematografiji in tistemu, kar lahko imenujemo »republiški klistu« uvažanja filmov. Recimo: AP Kosovo lahko uvozi Emily, in še kako podobno umetnost za ljubitelje razdražljivih erotičnih filmov; s pomočjo obiskovalcev proučiti, kaj uvaža Vesna, kaj gledamo in kam je vsa ta politika pripeljala? Pregledati, če je to odsev splošnih želja ali vodenih teženj k večji nesamosojnosti filmske misli, okusa, zanesljivosti, treznosti? Morda lahko iz teh poraznih podatkov sestavimo podatek o zanimanju in o usmeritvah našega človeka v sedemdesetih letih?

d. Oceniti posebnost naših kinematografov, ki vnaprej financirajo nekatere produkcije neslovenskih filmov? Kaj to pomeni postopno hoteno likvidacijo slovensko govorečih filmov?

Kaj izražajo te težnje naših dvoranozakupcev? Pod kakšnim spretnim družbenim dogovorom se to lahko vrši?

e. Slediti stanju domačega, slovenskega filma! Slediti veliko bolj pravično! Ne postopati kakor razvajeni snob, ki se najbolj nično izraža prav o tistem sloju, iz katerega sam izhaja. Vsesplošno barantanje z denarjem, pronicanje bazarske politike, ki nas počasi preplavlja z načelom improvizacije, se najbolj razodeva v pomanjkanju vsake samozavesti, le-to pa nas dela vse manj zanimive, seveda tudi majhne!

f. Razmišljati in postopno stopati v akcijo okrog kinematografov, ki že desetletja v filmsko umetnost ničesar ne investirajo. Niti za propagando, niti za kvalitetnejši program. Če se stanje ne spremeni, je naša slovenska kinematografija popolnoma odveč! Zakaj vsi ti vodilni kadri kinematografov čakajo samo na iztržek, gledajo, kaj se bolj reklamira in ravnajo znotraj našega sistema, ki pravzaprav razglasha drugačno politiko, kjer stane sedišča humanizem in kultura v strašnem naporu s programsko usmeritvijo kinematografov, kjer so vodilni toni dani z drugačnimi izrazi in izražani. Celo tako majhna mesta, kot sta Parma in Benetke, imajo nekakšno politiko boljšega programa s tiskanimi obvestili in letaki, pri nas pa je to pravzaprav najbolj zanesljiva služba, vezana na dobre zaslužke, trdne sedeže in mamutske dvorane, ki se iz časov stare Jugoslavije pravzaprav niso spremenile. Tudi ta kapaciteta sedežev in popoln neposluš za oblikovanje okolja, kjer bi moral biti obisk kinematografa tudi nekakšno prosvetljeno doživljanje, sta pomembni kritični točki. Dvorane takih kapacitet (Union, Šiška, Vič) vzdržijo dandanes samo še v milijonskih mestih z velikimi bulvarji. Zaprto, togo, v svojem odnosu do domačega filma pa neprivlačno in jasno orientirano na veliko ponudbo, kratke termine, histerično programsko politiko, ki mimogrede »požira« domačo proizvodnjo. Vzajamo pomembne družbene periferne sloye, ki se v teh dvorinah medijo in razslojujejo!

Ekran naj premisli tudi o tem, kolikor je ta poseben distribucijski trenutek tudi neka posebna socialna značilnost začetka osemdesetih let. Ali je ta polkolonialna odvisnost resnično potrebna in čemu služi? Kaj ni naša kulturna politika sprejela zakon improvizacije kot edino možno naravno stimulacijo za filmsko umetnost?

Ekran bi se moral znati povezati z revijami izjemne popularnosti, ki pod krinko prinašanja televizijskega programa lahko prinesejo v vsako družino poleg podatkov o tem in onem tudi kakšno resnično koristno besedo, pa čeprav je vpeta v okolje in tiskana – recimo – na slabšem papirju. V stanju naše civilizacijske discipline je številka naklade pomemben podatek? Nikar se ne slavimo! Mi izgubljam! Mi vsi! Ne samo film!...

Naši uspehi so Grške smokvice, Lov za izgubljenim zakladom, Maškarada!?

V teh naslovih je zajeto skoraj vse: naša turistična ponudba, ekonomska politika in vsesplošni medčloveški odnosi.

V teh umotvorih nastopamo torej mi vsi... .

Tudi ti Ekran...

Milan Ljubič

Ljubljana, 8. 10. 1982.

Hvala za povabilo k sodelovanju. Ali mi je znano, da revija Ekran letos praznuje 20 let izhajanja? Ne, na ta jubilej sem čisto pozabil in vi ste me s pismom spomnili nazaj. Kaj je res minilo že 20 let? Šele take obletnice nas silijo k razmišljanju in obračunom. Tisti nekdanji mali Ekran je v teh minulih dveh desetletjih zrastel, tudi dobesedno. Njegov format je zdaj dvakrat večji in tudi sicer menim, da je v mejah možnosti sledil filmskim dogajanjem doma in v svetu. Razvil se je oblikovno in vsebinsko. Zato uredništvu ob tem jubileju iskreno čestitam.

O postavljenih vprašanih tole:

Na kratko bi na prvo vprašanje odgovoril z eno samo besedo: slabo. Ena sama beseda z negativnim prizvokom zasluži obširnejšo razlago.

Nobena generacija človeštva ni tako kot naša v teh zadnjih dveh desetletjih živela intenzivno obkrožena z različnimi audiovizualnimi mediji: televizija, film, tisti kulturni in poklicni, kinematografski in oni drugi, pedagoški, dokumentacijski, družinski, amaterski. Če smo doma, gledamo televizijo in filme na TV; gremo v mesto, po kakem opravku nas pot zanese na kakšno šolo in tam vrtijo izobraznevalne super 8 mm filme, razgovor nanese na to, da si pomagajo tako, da včasih tudi sami kaj amatersko posnamejo, kadar nimajo ustreznih filmov. Človeka zanese po opravkih v kakšno tovarno, kjer tarnajo, da imajo danes že vsi filme o sebi, ker pa sami nimajo dovolj denarja, so si filmi o tovarni privoščili na amaterski ravni. Rezervni oficirji vabijo na strokovna predavanja in kažejo obrambne filme. Sreča prijatelja v mestu, povabi te domov na pijačo in se pohvali, da ima zdaj tudi on projektor in brz zavrti porno film. Drugi se že postavlja za video kasetami. Skratka: film ni več tisto, kar je bil v naših mladih letih – enkrat ali dvakrat na teden v kino in to je bila kultura, razvedrilo, umetnost... . Zdaj je film v nas in povsod okrog nas: kot umetnost, kultura, razvedrilo, vzgoja, reklama, dokumentacija, informacija, je sestavni del družbenega življenja in tudi politike.

Ob taki ugotovitvi lahko rečemo, da filmska kritika in publicistika nasploh spremljata (ali bolje rečeno: utegneta spremljati) samo del dogajanja v filmskem prostoru. In ali je spremljati vse to sploh mogoče? Če spregovorim o svojem osebnem delu, ugotovljam, da se velik del mojih filmov, zlasti dokumentarnih, televizijskih, izobrazevalnih sploh ne sooča s kritiko. Na boljšem so ustvarjalci celovečernih filmov, kajti teh filmov je manj in so deležni bistveno večje pozornosti ter tudi analitične ocene. Ta anketa, ki ste jo ob svojem jubileju načeli, mi je dala misliti, in zastavljal sem si celo vrsto vprašanj: – ali sem kjebral strokovno, analitično, kritično oceno ustvarjalnosti Jožeta Pogačnika kot avtorja dokumentarnih filmov? Tudi prikaza dela Jožeta Bevca nisem opazil. Nekaj je ostalo zapisano o Francetu Kosmaču, Ernestu Adamiču, Zvonetu Sintiču, Metodu Badurju (o tem še največ, ker je bil pač med prvimi!), toda mar mora človek umreti, da mu nekrologi ovrednotijo prispevek slovenski kulturi? Nekaj desetletij dela v slovenskem filmu in v jugoslovanski kinematografiji nasploh je nedvomno temelj, na katerem lahko gradimo strokovne ocene številnih prispevkov k razvoju filmske misli, ne samo na področju neposredne filmske ustvarjalnosti, temveč tudi programiranja. Smo ocenili dramaturško delo Vladimira Koča, Marjana Brezovarja, Andreja Hienga? Ali prispevek Veke Kokalj k razvoju slovenske – sicer skromne – ani-

macije? Pri teh kritičnih zapisih ne smem biti krivičen. Kar je bilo o mojem osebnem delu doslej napisano ob posameznih filmih, zlasti če so bila stališča, četudi negativna, utemeljena in ne samo pavšalno navržena, mi je bilo v korist. Vsaka ocena sili k razmišljanju, k iskanju napak ali vzorov, k analizi lastnega početja, to pa je že del poduka in nasveta, kako naprej.

Filmska publicistika je v zgodovini jugoslovanskega filma imela zelo pomembno vlogo. Morda se niti ne zavedamo te pomembnosti. Ocene filmov niti niso pomembne za zgodovino. Vsak čas gleda stvaritev s svojimi očmi in čez desetletja bodo ocene istih filmov, prikazanih na televiziji ali v kinotečnih dvoranah, morda povsem različne od današnjih. A poleg ocen je pomembno še nekaj: podatki. Tisk, zlasti filmski, bolj kot katerokoli drugo sredstvo ohranja celo vrsto zelo dragocenih podatkov. In ti podatki so temelj naše filmske zgodovine. V našem skromnem založništvu, mislim seveda samo na filmsko področje, nam strokovni in teoretični filmski teksti kažejo določeno pot, nas opozarjajo, informirajo, bogatijo naše osebno vedenje. . . Ni nujno, da se bralec z vsakim zapisom strinja, a tudi nestrinjanje je stališče, ki pogosto pelje naprej v nova iskanja.

Pomen Ekрана je nedvomno velik, vendar niti jubilej niti dvajset let izhajanja ne smeta vplivati na kritičnost ocene. Ekran bi v našem okolju moral imeti specifičen pomen, predvsem zato, ker je naše filmsko založništvo skromno in le občasno. Je hkrati kronika slovenskega filma, teoretično glasilo, filmsko-vzgojni pripomoček, kritika ustvarjenega, branje za amaterje, informacija o najpomembnejših dogodkih doma in v svetu. . . A ko razmišljam, katero filmsko publikacijo sem v preteklih letih največkrat vzel v roke, je to nedvomno in brez komplimentov jublantu: Ekran 66, št. 37–38. Tej številki podobna monografija slovenskega filma bi morala ponovno priti na dan. Ni treba čakati okroglih obletnic za tako dejanje. Za nas, ki živimo in delamo v slovenskem filmskem prostoru, je prav Ekran pogosto tisti praktični priručnik, neke vrste vadecemec, po katerem pogosto sežemo, iščoč in preverjajoč podatke, ki so nam ušli iz spomina ali pa vanj nikoli niso prišli. Tak Ekran pa terja redno izhajanje, hitro reakcijo na številne filmske dogodke doma in v svetu, skratka obnašanje po načelu: kdor hitro da, dvakrat da! In zamude v izhajanju so tista lastnost, ki jo velja spremeniti. Za dobro Ekрана, nas bralcev in še naslednjih 20 let izhajanja.

Toliko o vprašanjih v zvezi z anketo. O t. ki so se okrog jubilarja trudili, pa tole: k. je, da so še vsi živi in pri močeh, tudi t. izpred 20 let, ki so soustvarjali prve številke. Ko bodo vsi zbrani in bo odneslo zamašek iz steklenice s šampanjcem, naj s številnimi kapljicami vina privro na dan tudi lepe želje in mnogo dobrih idej za prihodnjih 20 let izhajanja.

Lepo pozdravljeni!

Aleksandar Petrović

Spoštovani,

v prilogi tega pisma boste našli odgovore na vaša vprašanja. Pristrčno se vam zahvaljujem za vaše povabilo za sodelovanje v anketi Ekрана ob 20-letnici izhajanja.

Izrabljam to priložnost, da se vam zahvalim za vse tekste, ki ste jih objavili o mojih delih. Z odnosom tako imenovanega filmskega strokovnega ali periodičnega tiska do svoje-

ga dela, niti do filma z umetniškimi težnjami, sploh nisem zadovoljen. Moja največja zamera strokovnemu periodičnemu tisku je njegova pretirana pasivnost v času obračuna s tako imenovanim »črnim valom« in v tem kontekstu tudi z nekaterimi mojimi filmi. – Po drugi strani pa je v strokovnem filmskem tisku čutili nenehno težnjo po odkrivanju »nečesa novega«. Razumljivo je, da je ta težnja v bistvu pozitivna; če pa jo uporabljamo enostransko, kot se je včasih dogajalo v »jugoslovanskem primeru«, lahko povzroči diskontinuiteto v razvoju.

Tukaj je čutili tudi nekakšen snobizem, ki se mu je posrečilo združiti »gošizem« z oboževanjem De Palme. Te moje pripombe je treba razumeti širše. V nekaterih svojih postavkah se ne nanašajo le na jugoslovanski periodični filmski tisk, temveč na periodični filmski tisk v svetu sploh.

Ko, denimo, gledam na svoje delo, ne morem mimo dejstva, da je tudi strokovni tisk med drugim »pokopal« verjetno moj najboljši film »Kmalu bo konec sveta«.

Razumljivo je, da sem zelo oseben. Da pa ne bi ostal samo oseben, sem dolžan reči, da bi si bilo periodični filmski tisk, četudi ga ne bi bilo, »treba izmisliti!« Brez dvoma ima veliko in pomembno funkcijo (vprašanje je le, kako to funkcijo izvršuje), da afirmira tako imenovani umetniški, kulturni tok v filmski proizvodnji, da skupaj s filmskimi avtorji formira obrise razvoja filmske umetnosti, da sploh ne govorim o vlogi, ki naj bi jo imel v formiranju pravega filmskega gledalca.

S tem sem že ustvaril most k odgovoru tudi na vaše drugo vprašanje. Tukaj bom o strokovnem ali periodičnem filmskem tisku govoril z veliko več naklonjenosti. Sam menim, da se je jugoslovanski umetniški film razvijal v tesni povezavi z našo filmsko kritično in teoretično mislijo ter filmsko ustvarjalnostjo. Pri tem ne mislim samo na dejstvo, da se je pred časom veliko filmskih avtorjev ukvarjalo tudi s teoretičnim filmskim delom (med drugim tudi jaz sam), temveč predvsem na dejstvo, da so na razvoj jugoslovanskega filma vplivali nekateri ljudje, ki se niso aktivno ukvarjali s filmsko ustvarjalnostjo, svoj čas pa so zelo aktivno pisali v raznih revijah, velikih tudi v Ekranu. – Toda to je bilo že davno. V teh časih so ti ljudje pisali objektivno ter bili na sledi razvoju jugoslovanskega filma in pred njim. V tem času niso manipulirali sami s seboj in veliko manj so gledali med platnice različnih tujih revij, kot počnejo danes. Menim, da ne bom naredil napake, če se enkrat bolj konkretno ponovim tisto, kar sem malo prej naznačil: v sedemdesetih letih je naš film nastajal v korelaciji filmske ustvarjalnosti in naše filmske kritične in teoretske misli.

V tem kontekstu bi rad opozoril na formiranje pojma tako imenovane globalne in odprte metafore, tako značilne za novi jugoslovanski film. Vzporedno, ko se je ta fenomen ustvarjal skozi filmsko ustvarjalnost – njegov razvid in dešifriranje je bilo mogoče spremljati v besedilih, objavljenih vrsto let v periodičnih filmskih publikacijah, končno pa ga je leta 1964 prvič natančno formuliral Dušan Stojanović v časopisu Delo, leto dni kasneje pa sem ga sam konkretno analiziral v intervjuju, ki ga je imel z menoj novinar Mladosti Slobodan Novaković.

Sodelovanje naše filmske in teoretične misli ter filmske ustvarjalnosti vse do današnjega dne ni bilo dovolj raziskano. To samo kaže, kako smo tudi pri filmu začeli prezirati zgodovino, ali bolje rečeno, še zmeraj se nismo naučili, da bi jo dovolj cenili. . . – Osnovna razlika med ljudmi, ki danes pišejo v strokovnem periodičnem tisku, in med tistimi izpred petnajstih let je v tem, da je bilo takrat manj snobizma. Kritiki so imeli objektivno odnos

tako do sebe kot do predmeta. . . Poglobili so se v predmet ne da bi ga podrejali svojim filozofemom, katerih namen (če že ne go lo imitiranje obstoječega trenda!) je eksponiranje lastne spisateljske osebnosti. Edino tako je mogoče, denimo, pojasniti idolatrijo tako imenovanega žanrovskega filma, ki je samo speljala vodo na distributerski mlin, se pravi, postavila strokovni filmski tisk v funkcijo propagande golega komercializma.

Ne bi vam rad laskal in kljub zameram, ki sem jih navedel in se deloma tičejo tudi vas, ste skupaj s Sineastom najresnejša filmska periodična publikacija pri nas.

Vladimir Pogačič

Spoštovani tovariš urednik, to so moji odgovori na vaša vprašanja:

1. Do strokovne kritike sem imel (in imam) vselej zelo resen in spoštljiv odnos. Mislim sem in še mislim, da brez resne, strokovne, stroge in osebne kritike tudi ni in ne more biti dobre resne kinematografije. V resnici gre za isto paralelno prizadevanje. – žal je takšne kritike pri nas zelo, zelo malo.

2. Kot je razvidno iz odgovora na prvo vprašanje, je moj odgovor afirmativen. Vsaka strokovna kritika, tako pozitivna kot negativna, je imela na mene odločen vpliv. Pri vsakem novem projektu sem globoko premišljal o tistem, kar je bilo rečeno o prejšnjem poskusu. Dejansko sem vselej skušal biti maksimalno kritičen do sebe in svojega dela in pri tem mi je strokovna kritika veliko pomagala. To ne pomeni, da smo vselej mislili enako. Toda bilo je pomembno, da smo mislili. Moram dodati, da se je pogosto dogajalo, da je taka kritika v nekaterih mojih filmih odkrivala tudi tisto, o čemer nisem razmišljal ali česar se nisem zavedal, ko sem film ustvarjal. Toda tu je razlika v metodi: sam sem bil v filmu in ga oblikoval spontano, instinktivno. Ko pa je bil film gotov, smo ga gledali z distance, skupaj.

Žal moram priznati, da je tudi tista druga kritika, o kateri vi ne govorite, pomembno vplivala na mene, čeprav tega nisem priznaval. Toda res je, da po skrajno negativnem sprejemu pri takšni kritiki (npr. »Anikini časi«) dve leti nisem imel poguma posneti filma. Hajka, ki so jo vodili proti filmu »Sam«, je znatno pripomogla, da sem se vse bolj in bolj odločal za Kinoteko.

3. Žal mislim, da je delovanje Ekрана preveč zoženo na slovensko govorno področje.

Pozdrav!

Jože Pogačnik

Ne zamerite, a nekoliko farizejsko se mi že zdi povabilo na anketo ob vašem častitljivemu jubileju. V vseh svojih metamorfozah Ekran doslej ni našel kdovekaj prostora, da bi – četudi ob robu – strokovno zaznal mojo avtorsko navzočnost v slovenskem filmu. Ljubeznivni obulus javnosti je bržčas zapolnil intervju, ko sem bil predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev. Seveda sva se v teh dvajsetih letih in več postarela oba, Ekran in filmski delavec, ki je bil po celovečernem prvenecu z naslovom GRAJSKI BIKI zaznamovan od elite slovenske kritike kot črni avtor.

S tako imenitnim blagoslovom mi je bilo najbrž sojeno, da posledel delam samo kratko-

ekran

9/10
1982
SUMMARY



*Društvo
slovenskih filmskih delavcev
je na Tednu domačega filma
v Celju,
1982
podelilo reviji Ekran
nagrado Metod Badjura
– priznanje za filmsko publicistiko.*

With distinction of the previous »Ekran« jubilee-numbers in which was more written about film problems, this one – dedicated to the 20th anniversary of publication – discusses much more (perhaps too much) itself. This richness of »autoreflexion« is divided into various segments: film theory, criticism, cinematographic policy, television, film education, »different« forms of film production and graphic design. Problems about film theory are properly and extensively dealt with by **Zdenko Vrdlovec** in his text »Reading the Ekran«. This text analyses the main sources (especially André Bazin) and dimensions of tendencies in the Yugoslave film theory in the 60's and first half of the 70's which are defined by the influence of ontological esthetics and critical reference to dogmatic ideology. **Hrvoje Turko- vič's** »The New Series of the Ekran« discusses the same segment in the last volumes of the magazine (after 1976) emphasizing the »policy« of translation of film theory and the attempt to constitute modern Yugoslave film-theoretical thought. **Silvan Furlan** in his text »Some Points of View of Criticism Practice« particularly deals with insufficient and »handi-capped« film-theoretical founded criticism. »Repeating of Known Facts« written by **Sašo Schrott** represents a summary about problems of organization and production in the Slovene cinematography. The text »From the Film Image to the Electronic One« written by **Bojan Kavčič** is about the approaches towards the television medium until now. He states that the magazine noticed early enough the growing power of television among the mass media but it emphasized mostly the esthetic points and neglected the ideological and technological problems of the television. The article »Development of Susceptibility of the Film Message« written by **Mirjana Borčič** discusses the role of film education in the magazine. **Slobodan Valentinčič's** text »Chasing the Mammoth« describes ways and forms of »different« film production. **Majda Širca** discusses in »Black/White and in Colours« the graphic design (relationship between the text and photography) and changes of the visual image of the »Ekran« magazine.

The basic intention of all articles has been: to find out the problems which have engaged the »Ekran« magazine since its foundation until an one-year break (1975) and partly onwards (it is not suitable for us to write about our own »history«), to describe the approach towards these problems and, if possible, to find some other characteristics. All this should make a »profit« which also should be shared among us – as a »historical profit« for our further writing which now, »charged« with reflexive consciousness, will have less opportunity to ignore or repeat subjects already having been discussed in the »Ekran« magazine.

Besides the articles of the present editorial board's collaborators there are also opinions of Slovene and Yugoslave critics – **Vladimir Koch**, **Dejan Kosanović** and **Ranko Munitić** – who have attributed to the formation of the »Ekran's« contents. The number is enriched with the memorial article written by the first editor-in-chief **Vitko Musek**. There is also an interview with **Toni Tršar** who was the first responsible editor and later the editor-in-chief. The interview is about the importance of the »Ekran« magazine »once and nowadays« and about its endeavour to affirm the so called New Yugoslave Film. As there has been an obvious prevalence of film critics' articles we tried to moderate this with an inquiry among Slovene and Yugoslave film directors, with the wish, they would explain to us their views about the role of the »Ekran« in the reflexion about the Yugoslave film.

Almost half of the jubilee-number represents the bibliography of authors, film directors and films, presented in the »Ekran«.

iz vsebine

Zdenko Vrdlovec
Bojan Kavčič
Vladimir Koch
intervju
anketa

Branje Ekрана

Od filmske k elektronski sliki

Njegov obraz

Toni Tršar

bibliografija

avtorji
režiserji
filmi