



revija za film in televizijo

skrinja

9 | 10

vol. 1
(letnik XIII) 1976 | Cena 10 din

Univerzitetna
Knjižnica
Ljubljana

ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 števil

številka 9—10/1976

(letnik XIII)

ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Boris Bavdek, Srečko Golob, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch (predsednik), Viktor Konjar, Majda Lenič, Milan Lindič, Marjan Maher, Janez Marinšek, Franc Mikec, Božidar Okorn, Jurij Poje, Tanja Premk, Rajko Ranfl, Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar, Koni Štajnbaher, Dušan Voglar, Vili Vuk in Jože Zlender

ureja uredniški odbor

Srečko Golob
Boris Grabnar
Vladimir Kocjančič
Viktor Konjar (glavni urednik)
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cvetka Stepančič (oblikovalka)
Stanko Simenc
Matjaž Zajec
Bora Zlobec-Jurčič (lektorica)

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9

žiro račun: 50101-678-49110

devizni račun: 50100-620-107-870

poštnina plačana v gotovini

cena posamezne številke za učence, dijake

in študente 5 din (letna 50 din),

za redne naročnike 8 din (letna 80 din),

v prosti prodaji 10 din,

za tujino dvojno

oproščeno prometnega davka po pristojnem
sklepu 421-1/1974 z dne 16. 1. 1974

nenaročenih rokopisov in fotografij
ne vračamo

2	komentar	Nekaj, kar je več kot samovšečni provincializem	Jože Volfand
5	intervju	Ivan Tavčar	pogovarjal se je Viktor Konjar
11	teorija	Stil in snov v filmu	Erwin Panofsky
14	esej	Televizijski zapis	Milan Topolovački
18	razmišljanja	Referat Milana Lindiča ob TDF v Celju 1976	
20	neznani — Slonokoščena obala	Pot iz anonimnosti	posebej za EKРАН Semjon Certok (ZSSR)
23	poklic-snemalec	Jaz sem kamera ali razgovor z Tomislavom Pinterjem	pogovarjal se je Bogdan Tirnančič
30	pojavi	PAM, TAM-TAM in ostali centri filmske pornografije	Krešimir Mikić
32	jubileji	25 let revije POSITIF	pridrlil B. K.
33	in memoriam	Umrli je Henri Langlois	Jacques Siclier
35	na naših platnih	Govori mi o ljubezni Mož iz Avstralije Pregon Buster je ljubil Billie	
40	film	Za razumevanje »nekega domačega stanja«	Jože Dolmark
43		Kinematografska Ljubljana	Milan Lindič
44		Za leto 1977 so jugoslovanski distributerji uvozili 154 filmov	
46		10 najboljših filmov leta 1976	
48		Priznanja jugoslovanskim filmom v tujini leta 1976	
48		Prodaja jugoslovanskih celovečernih filmov v tujino leta 1976	
49		Najbolj pomembni mednarodni filmski festivali	
52		Akadske nagrade »Oskar« v letu 1976	
54	video komunikacije (VT)	Začetek prve celostne predstavitve	Nuša in Srečo Dragan
57	fotografija	Poskus temeljne bibliografije	Milan Pajk
61	strip	Likovna množična komunikacija	Igor Vidmar

S skupno 9/10. številko EKRANA zaključujemo prvi volumen v zadnjem letu dni nekoliko prenovljene in obnovljene revije, ki pa po oceni uredništva še vedno ni našla v celoti takšne podobe, ki bi karseda uspešno zadovoljila želje in interese razvejanega in širokega kroga bralstva. Upamo in želimo, da bo naslednja etapa dejansko korak dalje k temu ne lahko dosegljivemu cilju. Pričujočo dvojno številko je uredniški odbor zastavil tako, da bi poleg že več ali manj utečenih in uveljavljenih rubrik bralcem pripraviti tudi nekakšen strnjen pregled najpomembnejšega filmskega dogajanja pri nas in v svetu v letu 1976, z objavo nekaterih bibliografij pa bi zlasti pomagali in vzpodbudili tiste, ki bi se želeli, ali pa se že, sistematično ukvarjajo s študijem vizualnih komunikacij.

V prvem delu številke velja gotovo omeniti razgovor z IVOM TAVČARJEM, predsednikom izvršnega odbora Kulturne skupnosti Slovenije, ki ocenjuje in analizira stanje in perspektive domače kinematografije, medtem ko JOŽE VOLFAND v uvodniku, izhajajoč iz izkušenj prireditve Tedna domačega filma v Celju, razmišlja predvsem o povečani odmevnosti in zanimanju publike za domačo filmsko ustvarjalnost. Na celjsko prireditev se veže tudi razmišljanje MILANA LINDIČA o tem kaj je to kinematografska predstava, medtem ko se je o zanimivih profesionalnih vprašanjih s snemalcem TOMISLAVOM PINTERJEM pogovarjal BOGDAN TIRNANIČ.

Med teoretičnimi prispevki pričenjamo objavljati esej ERWINA PANOFŠKEGA Stil in snov o filmu, medtem ko o nekaterih vprašanjih televizijskega zapisa in informacije na TV razmišlja MILAN TOPOLOVAČKI.

V drugem delu pa, kot rečeno, objavljamo nekatere najbolj zanimive tuje in domače izide glasovanj o najboljših filmih leta 1976 kot tudi nagrade z najpomembnejših filmskih festivalov ter bibliografije pomembnejših knjig in člankov o filmu, televiziji, fotografiji in stripu z željo, da bi vsem, ki se, ali se še bodo, študijozno ukvarjali s problematiko vizualnih komunikacij, kolikor toliko olajšali delo, ali pa jih opozorili na reči, ki jih še niso vedeli ali poznali.

Uredništvo

With the present double number of Ekran we close the first volume of this magazine which has been considerably remodelled over the last year. However, we are still not satisfied with the present conception of the review and the next step will be to still further change it so that it would satisfy the wishes and interests of a wide circle of readers.

Besides some more or less established columns the present number also includes a condensed survey of the most important film events in 1976 in Yugoslavia and abroad, and the publication of some bibliographies which we hope will be of interest to those engaged in a systematic study of visual communication.

In the first part of this number we would draw your attention to the interview with Ivo Tavčar, chairman of the Executive Committee of the Cultural Community of Slovenia, who assesses and analyses the situation and prospects of the domestic cinema. In the editorial, Jože Volfand considers the increased interest in Yugoslav films which was evident during the Week of the Domestic Film in Celje. The event in Celje also encouraged Milan Lindič to think about what a film performance actually is, while Bogdan Tirnanić discussed some interesting professional questions with the cinematographer Tomislav Pinter. In the theoretical section we begin with the publication of the first part of the essay by Erwin Panofsky, Style and Medium in the Motion Pictures. Milan Topolovački considers some questions of the television report and information on TV. In the second part, as has been already mentioned, we give a survey of the best films of 1976 and a list of the prizes at the most important film festivals, as well as the bibliographies of important books and articles about film, television, photography and comics.

The Editor



TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

komentar

Nekaj, kar je več kot samovšečni provincializem

Jože Volfand

Eden izmed kritičkih presojevalcev lanskega Tedna domačega filma v Celju je zavestno, ali morda ne, v svoji kulturni vzvišenosti zapisal značilno besedno zvezo — samovšečni provincializem. Z njo je hotel zasaditi elitniški ali morda polemični kij kritike v srce kulturnega dogodka, ki je zrasel, kakor se rado reče, na obrobju žarišča kulturnega dogajanja v slovenskem družbenem prostoru. Že zaradi nesrečne lokacije in izvira ideje Teden domačega filma v Celju ne more biti povšeči kulturnim satrapom, nekaterim pač, ki ne morejo nikoli sleči plašča samozadovoljnosti in neprovincialne samovšečnosti. V njem varno in dobro domujejo. Njihova največja in najgloblja skrb je, da se začno nasmihati, kadar samorastniško zraste in rase nekaj pomembnejšega zunaj Ljubljane. Kako sicer razložiti pojem samovšečnega provincializma? Kaj bi zapisali ob Borštnikovem srečanju? Ob kranjskem filmskem festivalu? Ob pevskih in drugih kulturnih srečanjih, ki prepričljivo izzvenevajo resničnost kulturne preobrazbe slovenske družbene skupnosti? Beseda o policentričnem razvoju kulture ne more plavati v zraku kot milni mehurček. Njegovo življenjsko trepetanje je sekundno.

Policentričnosti ne bi smelo biti. Misel o samovšečnem provincializmu bi se zato morala izmakniti kajnovski naravi subjektivne kritike, ki tako rodovitno poplavlja slovenski kulturni prostor. V sebi skriva nerazumevanje nekaterim kako fonično slišnih kulturnih procesov. Samopašna zaverovanost pa se bo sčasoma povsem naravno spremenila v sopotništvo in zaostajanje za kolesjem novih odnosov v kulturi.

Spreminjanje družbenoekonomskih odnosov v kulturi, v združenem delu potemtakem, bo postopoma pometla s pojavi, kakor jih poznamo v kulturni, družbeni praksi: elitizem, snobizem, bohemstvo, psevdo-kulturno umetniška angažiranost, kritički subjektivizem in podobnimi. Simbolični jutri bo zasadil po Sloveniji mnogo Kostanjevic. In naj obračam samovšečni provincializem še tako sem ter tja, se mi zdi večji obet kot samozadovoljni elitizem. Vsakršna samovšečnost škodi. Vprašanje je, katera plahuta z močnejšimi krili. Presek kulturnih dogajanj v Sloveniji bi nevsiljivo in nazorno pokazal, katere sence samovšečnosti pokrivajo več slovenskega kulturnega življenja.

Nalezljive so bolezni. Nalezljiv lahko postane utrip, odzven razmišljanja o samovšečnem provincializmu, če mu ne bomo ponudili dovolj močnih medikamentov. Ne le v besedi. V življenju. Revolucija našega družbenega življenja in dela, revolucija v kulturi in premerjanje včerajšnjih smeri kulturne politike nam razjasni mnoga, do danes nespoznana dejstva.

Toda — če je nekdanj pot kulturnega delavca, družbenega popotnika, odtujenega družbeno-ekonomskemu življenju, oblikoval model kulturne organiziranosti, kakršen je rasel iz dosežene stopnje družbenega razvoja, potem se moramo danes sprijazniti z neveznostjo te vrste poti. In beseda o samovšečnem provincializmu leži na taki nevozni poti, čakajoč, da jo zmelje v prah delavec — kulturni delavec v združenem delu.

Teden domačega filma v Celju se kot slovenska filmska prireditev uvršča med cvetove, ki so jih pognala vse trdnejša stebila samoupravno organizirane kulture na Slovenskem. V Sloveniji se sploh težko lotimo kulturno-političnega vrednotenja nekaterih kulturnih dogajanj zunaj Ljubljane. V čem je socialna, kulturna, politična, humanistična vrednost Borštnikovega srečanja — za kulturno bit slovenskega naroda? Ali Tedna domačega filma kot osrednje domače filmske manifestacije? Ali smo poskušali politično ali z raziskovalnim pristopom zaznati, opredeliti pomen takih prireditev v kulturni mreži utripanja in ustvarjanja Slovenije? Ali pa vsaka manifestacija zunaj središča diši po samovšečnem provincializmu, vzbudi za nekaj stopinj skritega omalovaževanja in vljudnega, skromnega, prizanesljivega aplavdiranja?

Kaj torej?

Teden domačega filma zato zahteva in zasluži, da ga brez samovšečne omame motrimo v procesu podružbljanja kulturne politike, ustvarjanja novih družbeno-ekonomskih odnosov v kulturi, v tem primeru v kinematografiji, in da z realno distanco ocenjujemo njegov pomen glede na uveljavitev nemaglenih ciljev v samoupravno dogovorjeni kulturni politiki na Slovenskem. Ne moremo se zadovoljiti z nekakšnim neizmerjenim, nedoločnim bobljanjem o navidezni mikavnosti kulturno-političnega fenomena filmske prireditve, ki nevidno izžareva vse značilnosti in lastnosti inovacije kulturnega dogajanja.

Morda najbolj enoplastno, a vendar indikativno, govorijo številke o številu obiskovalcev domačih filmov, ki so jih zavrteli na dosedanjih štirih prireditvah Tedna domačega filma.

Poglejmo:

1973	10.838 obiskovalcev
1974	15.457 obiskovalcev
1975	20.334 obiskovalcev
1976	30.086 obiskovalcev

(pri 57 predvajanih premiernih in repriznih filmih, a brez šolskih in vojaških predstav, na katerih je bilo še 8.853 gledalcev).

Natančno statistično spremljanje gibanja za domači film, za animiranje domačega gledalca in za spreminjanje njegovega včasih premalo opredeljenega odnosa do domače filmske ustvarjalnosti se naklanja k vse ugodnejšemu poprečju. Razmišljanje o okusu filmskega občinstva in o stopnji filmske kulture slovenskega gledalca nas ne bi privedlo daleč. Zato številki o stalni rasti predvajanih domačih filmov v treh celjskih kinematografijah in o pospešenem naraščanju občinstva zanje ne moremo zreti mimo vsebine in ciljev celotne prireditve.

Morda kot zanimivost navedimo še en podatek: v letu 1970 smo v Sloveniji imeli v 235 kinematografijah 68.498 sedežev, skoraj 70.000 filmskih predstav, od tega 4038 predstav domačih filmov in nekaj manj kot 10 milijonov gledalcev. Na predstavah domačih filmov se je zbralo 607.000 gledalcev. V letu 1975 se je število kinematografov zmanjšalo na 199 in število sedežev na 56.935. Tudi vseh predstav je bilo manj — 62.477. Toda število predstav domačih filmov se je dvignilo na 4934, od približno 8,7 milijona slovenskih kinoobiskovalcev pa domačih filmov ni zamudilo 722.000 gledalcev.

Še naprej!

V letih 1970—1976 so v SRS dosegli največji obisk tile filmi:

Pastirci	79.126
Idealist	75.012 (brez šolskih predstav)
Pomladni veter	69.162
Maškarada	69.950
Let mrtve ptice	62.968

Najmanj zanimanja so vzbudili:

Mrtva ladja	6.516
Med sirahom in dolžnostjo	15.974
Ko pride lev	39.705

Različne statistične mere ne govore skladno z našimi željami po poglobljenem presojanju nekaterih kulturnih fenomenov. A vendarle — danes slovenski film privabi v kinodvorane v Sloveniji do 100.000 obiskovalcev, v Jugoslaviji pa od 300.000 do 600.000. V Celju zanimanje za domačo filmsko ustvarjalnost narašča leto za leto. Praviloma vsaka slovenska filmska stvaritev doživi premierno predstavitev. Na lanskem Tednu domačega filma so morali v kinematografu Union več kot desetkrat obesiti nad blagajniško okence napis — RAZPRODANO. Vse manj postaja res, kako je premiera kateregakoli »špageti westerna« slovenskemu gledalcu pomembnejše, bolj razveseljivo srečanje s filmom kot pa krstna predstavitev domačega filmskega ustvarjalnega napora. Mukoma, a vendarle, se približujemo dnevju, ko bo brez kulturniških tirad domači gledalec začutil premiero domačega filma kot nacionalni kulturno-umetniški in družbeno-politični dogodek, neločljivo povezan z utripom ustvarjalnosti na vseh področjih umetniškega delovanja. Kot dogodek, za katerim tiči samoupravna odločitev delavca o takšni ali drugačni filmski proizvodnji, o njeni žanrski usmerjenosti in odločitev kot sad obvladovanja sicer težko umljivih, a vse bolj spoznanih skrivnosti nekaj prebleščee, odmaknjene filmske tvornosti.

Tu se srečamo na križišču kulturno-političnih prizadevanj, kakršne seva Teden domačega filma ali katerakoli druga prireditev nacionalnega pomena s podobnim programskim konceptom na različnih geografskih območjih. Teden domačega filma ni le nekakšno odgovarjanje na prevladujočo mizerere o gledalčevem okusu, ni le kritika okusa in okostenelega odnosa gledalca do filma, do motivov njegovega obiska kinopredstave. Pierre Francastel je v študijah iz sociologije umetnosti zapisal približno takole: Ni mi neznano, da je pojem užitka, pojem hedonizma, danes preklet. A nisem niti malo prepričan v trajno vrednost tega zelo izraženega okusa našega časa za mizerabilizem. Prepričan sem nasprotno, da so te bolj ali manj sramotne oblike realizma že odigrale svoje, pa da je reakcija na tem področju najbrž zelo blizu.

Bednosti okusa ne bomo premagali s kritiko okusa in filmske kulture. Ne da bi videli mladenja socialnega procesa, ki niti od daleč ne vonja po dokaj tradicionalno uveljavljenem pojmu o dobrosrčnem »približevanju« filmskih vrednosti gledalcu. Navadno zožujejo pojem približevanja celo na delavca, češ da njega, delavca, moramo prosvetljevati, če hočemo, da si bo šel ogledat še kaj drugega razen širokovšečnih plažnatih izdelkov kateregakoli umetnostnega medija.

Teden domačega filma, vse kaže, da je začelo podobno hojo Borštnikovo srečanje, ves čas naglašja, povedano s političnim izrazoslovjem, celovit gledalčev položaj. Položaj delavca-samoupravljalca kot nosilca družbene reprodukcije, kot samoupravljalca, ki mora obvladovati tudi kinematografijo kot integralni del kulture in s tem združenega dela. Že pred petimi leti je vzniknila ideja o novi kvaliteti v družbenem dogovarjanju in samoupravnem sporazumevanju, v svobodni menjavi dela v filmski proizvodnji. Kako nastaja nacionalni program filmske proizvodnje? Kdo ga oblikuje, kdo financira in kdo uresniči? Šele letos bomo v občinskih kulturnih skupnostih prvič v Sloveniji organizirano pristopili k problemski razpravi o ponujenem načrtu slovenske filmske proizvodnje za prihodnja štiri leta. Morda bodo tokrat bolj angažirane le posamezne komisije za filmsko dejavnost pri kulturnih skupnostih. Morda le izvršni odbori. Sinteza razprav bo naznanila novo dejanje v demokratizaciji kulture in kulturne politike na Slovenskem. Prebijanje železnega obroča odtujenosti nekaterih polj kulturnega nemira ni lahko. Primerjave z letom 1973, letos bo doživel Teden domačega filma majhen jubilej, pa že kažejo na grmado sprememb. Na plaz sprememb v odnosih znotraj kinematografije in na bistveno spremenjen družbeno-ekonomski položaj celjskega delavca v slovenskih filmskih žokovih.



TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

Poglejmo spet nekaj deščic, ki so pomagale graditi doslej sezidano stavbo navedenih sprememb.

O srednja slovenska filmska manifestacija je rasla v stalni očetovski povezanosti z združenim delom, z organizacijami združenega dela na celjskem območju. V prvem letu bi na prste ene roke lahko prešteli gospodarske in družbene mecene, četudi se je redakcija Novega tednika in Radia Celje kot pobudnik in organizator na vse kriplje prizadevala razgrniti vse kulturno-politične vidike manifestacije. Postavljena je bila v model na novo nastajajoče samoupravno organizirane kulture v Sloveniji. Toda takrat smo igrali na odru šele prvo odločnejše dejanje podružbljanja kulture. Lanski Teden domačega filma je združil med materialne nosilce — soorganizatorje, pokrovitelje čez dvajset organizacij združenega dela. Z drugačnim tonom izjavljanja — za podporo, za sredstva, za svobodno menjava dela. Kako to?

Za širše družbeno vrednotenje Tedna domačega filma moramo v kritični presoji kakovostne rasti manifestacije navesti korelat izpostavljenemu preživelemu mecenstvu klasičnega tipa. Skoraj kot pogoj odločitvi za materialno podporo prireditvi so samoupravni organi postavili zahtevo po filmskih pogovorih, srečanjih v tovarnah, v proizvodnih obratih. Mnogi jugoslovanski kritiki, filmski delavci in ustvarjalci ocenjujejo ta zasuk Tedna domačega filma v delavske, krajevne in šolske sredine ob njegovem nefestivalskem značaju za koralni greben nekega kulturnega dogodka. Srečanja med delavci-filmskimi ustvarjalci in delavci v drugih organizacijah združenega dela so postala konkurent vsem znanim oblikam samoupravnega dogovarjanja med delavci različnih delov združenega dela.

Prvo leto se lahko pohvali z uvodnimi skromnimi začetki pogovorov iz oči v oči. Bogastvo skromnosti je v njenih sadovih — premagala je bojazen, nedorečenosti, lagodnost, odmaknjenost, odtujenost, neznanje, skrivnostnost, zadržke, vse, kar je naplavilo proračunsko varuštvo kulture, tudi njeno elitnost in vzvišenost. V štirih letih so se slovenski filmski delavci najmanj šestdesetkrat srečali v tovarnah, šolah, krajevnih skupnostih in ustanovah na širšem celjskem območju z gledalci, z delavci, z mladino.

Tipologija in struktura vprašanj, odgovorov, misli, predlogov prvih in zadnjih srečanj se stežka primerja, vzporeja. Če so pred štirimi leti, na prvih filmskih soočenjih, »neuki« udeleženci vpraševali filmarje, kako »naredijo« režiserji smrt, pa kako se igralec lahko pred kamero zjoče, sedaj problemske nadrobnosti zadnjih pogovorov presenečajo. Na Slovenskem resda visi v zraku prepričanje, kot da se na film in kinematografijo spozna prav vsakdo že zato, ker gleda filme. Toda ko gledalec — slovenski delavec (ki ga ne omejujem le na fizičnega delavca) začne vpraševati o razlogih za snemanje filma, na primer Ko pride lev, ali ko povzdigne glas proti eksperimentu; ali ko ga prizadene tematska nesodobnost domačega filma; ali ko odgrinja

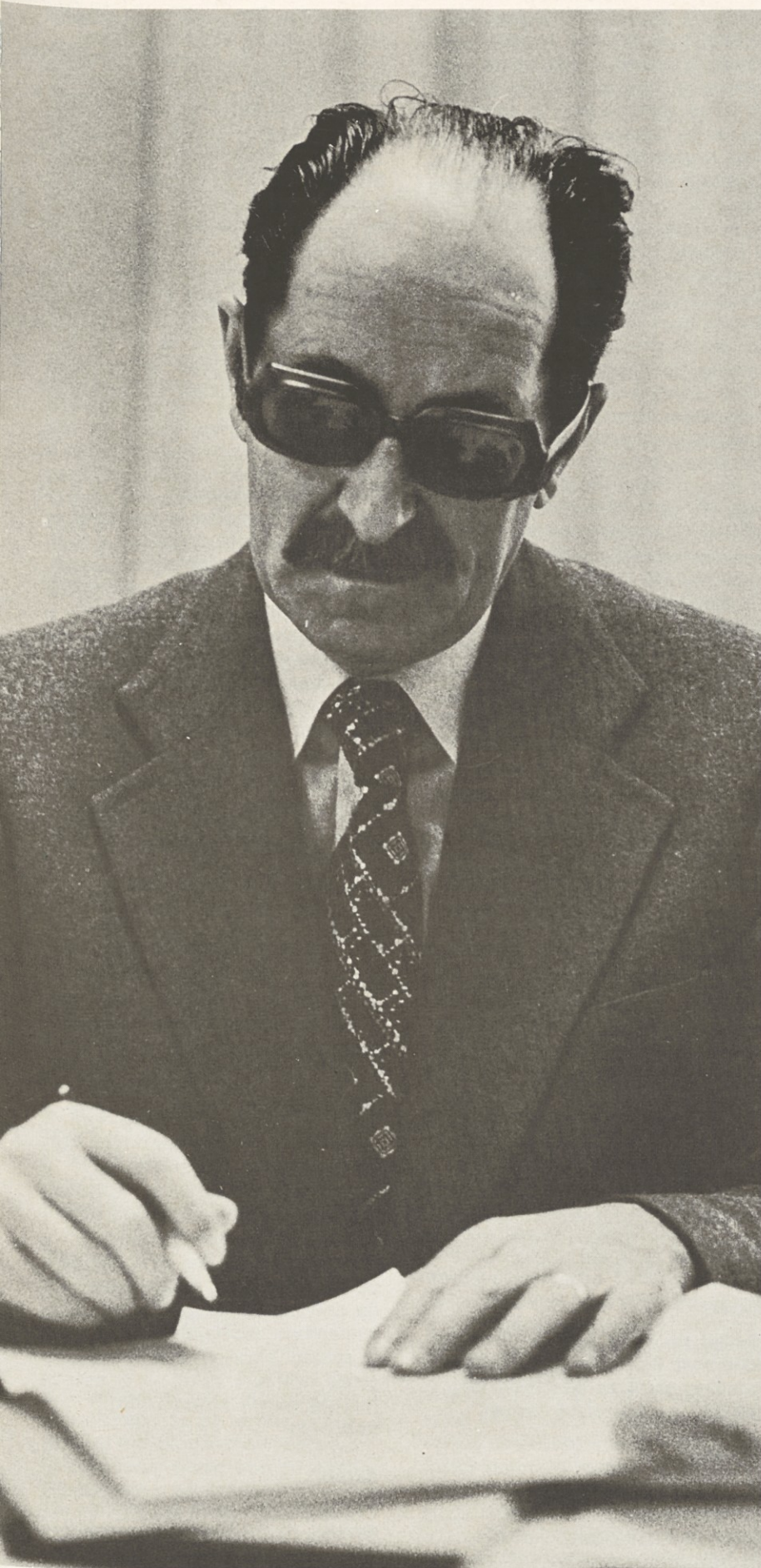
In spoznava vse križne in težave slovenskega filmskega delavca v bornih razmerah proizvodnje, se nenadoma znajde v središču razmišljanja in snovanja kulturne politike. Ne več le kot gledalec filma, kot »porabnik«, »uživalec« filmske stvaritve. Ne le kot kritik, ki sedi na svojem privzdignjenem stolu in z njegove vrhnje prečnice deli nauke o dobrem in slabem — ampak kot soustvarjalec poti, ki gleda, razmišlja, spreminja, zahteva, spodbuja, predlaga ter se sooča v konkretni socialni sredini tudi s tistim, kar ne odzvenja na njegovi valovni dolžini.

Ne le kot gledalec, zaznavalec, sprejemnik ali sopotnik kulturnega dogajanja. Predvsem kot njegov oblikovalec. In vsak dan bolj tudi kot ustvarjalec — v filmskih gledališčih, klubih in krožkih, v amaterskih filmskih skupinah, v foto krožkih in drugih.

Če potemtakem postavimo v precep in pod mikroskop Teden domačega filma kot nepogrešljiv dogodek v slovenskem kulturnem življenju, v procesu podružbljanja filmske politike, kljub njegovim slabostim, in še neizkoriščenim možnostim, ne moremo mimo širših kulturno-političnih razsežnosti tega in še nekaterih podobnih družbeno-kulturnih fenomenov zadnjih let. Njihove vrednosti in dosežke lahko merimo z različnimi metri. Na srečo ali povsem naravno je, kako vse manj odmevov na Teden domačega filma se zgrinja v besedno zvezo samovšečni provincializem. Ni nujno, da takoj ponarodijo prva ali druga mnenja in stališča. Resnost kritičnega kulturno-političnega pristopa k presoji vsake pomembnejše nacionalne prireditve mora sloneti na določenih idejno-političnih stebrih. Ti so bolj ko ne znani. Vsaj tisti, na katerih dozidavamo konkretizacijo globalnih ciljev kulturne politike. Težje bomo meditirali ali polemizirali, kadar kritike rasejo na zavestnem nerazumevanju ali v ne dovolj jasno definiranih miselnih, kulturno-političnih okvirih. Morda je bilo toliko bolj nujno brez pretirane zakritosti prikazati vsaj nekatere posebnosti slovenske filmske manifestacije, ki v sebi hoče nositi in izžarevati precej več kot snojevski samovšečni provincializem.

Opomba uredništva:

Podatki o obisku domačih filmov v letih 1970—76, ki jih navaja avtor, žal niso popolni, saj manjka v lestvici najbolj in najmanj obiskanih filmov vrsta del, kot so na primer Čudoviti prah, Ljubezan na odoru, Begunec itd. Četudi je uredništvo skušalo nadvse zanimivo in važno lestvico dopolniti, pa mu to ni uspelo, ker za filme, ki niso navedeni, nihče nima točnih in preverjenih podatkov. Zlasti nas čudi, da podatkov nima podjetje Viba film, ki bi ga moral obisk oziroma ogled njegovih izdelkov najbrž že zanimati, kot to zanima npr. gledališča, muzeje, knjižnice itd. Ali pa se mogoče v tem nezanimanju zrcali pravi odnos do filmskega gledalca?



intervju

Čas novih spoznanj

Govori
Ivo Tavčar,
predsednik izvršnega odbora
Kulturne skupnosti Slovenije

Ekran:

Izhodišče našemu pogovoru bodi vaš odgovor — vaše pojasnilo iz prve roke — na vprašanje, ki vznemirja vse slovenske filmske in kinematografske delavce, pa tudi vso kinematografijo naklonjeno javnost. Kako je moglo priti do tega, da so filmski kulturi v naši republiški skupščini, ko so oblikovali srednjeročni načrt slovenskega razvoja tja do leta 1981, odvzeli mesto med prioritetskimi panogami, kot ji je bilo pripisano dotlej — in kakšen je bil izid intervencij, ki jih je v zvezi s tem izrekla Kulturna skupnost Slovenije?

Tavčar:

Kulturna skupnost Slovenije si je res prizadevala, da bi bila med prednostna področja uvrščena tudi kinematografija. Dokazovali smo, da kinematografija že nekaj časa zaostaja in da so vanjo, v njeno obnovo, v njeno ureditev potrebne večje naložbe. Za nas je film pač že od nekdaj pomembna panoga, saj imamo vsi v spominu znane Leninove besede o pomenu filma za socialistično kulturo. Seveda so se časi od Lenina sem spremenili. Morda bi kdo danes

rekel, da je vlogo filma prevzela televizija, in bi imel nemara prav, vendarle mislim, da se vloga filma vseeno ni tako zmanjšala, da bi jo smeli zanemarjati, še zlasti glede na dejstvo, da je televizija med drugim sredstvo, prek katerega dandanes pravzaprav množično predvajamo filme. Tako bi se sicer dalo razpravljati o pomenu kinematografov, medtem ko se moramo o pomenu same filmske proizvodnje nesporno dogovoriti, da svoj pomen ohranja. No, mi pa smo seveda prav tako menili, da ohranja svoj pomen tudi tako imenovana reproduktivna kinematografija. Zaostajanje kinematografije je sicer res vezano na rast televizije, toda obenem so vzroki za upadanje števila kinematografov ter števila sedežev oziroma števila obiskovalcev tudi še kje drugje. Ob razpravah o vsem tem je bilo slišati mnenje, češ kako da se v Kulturni skupnosti zavzimate za prednostno obravnavo filma, ko pa je filmska proizvodnja tako zanič, tako slaba — in torej ne more biti vredna posebne družbene podpore. Sam na to pripominjam, da imamo dobro in slabo proizvodnjo povsod, na vseh področjih, zato film in filmska proizvodnja v tem pogledu res nista nobena posebnost. Tudi na drugih kulturnih področjih imamo takih pojavov obilo. V filmski proizvodnji najbrž ni bilo več slabših filmov, kot je bilo, recimo, v gledaliških slabih gledaliških predstav. To dokazuje navsezadnje tudi vrsta nagrad in priznanj, ki jih je naš film dobil doma in v tujini. Ob upoštevanju vsega tega lahko rečemo, da smo sorazmerno zadovoljni z uspehi in z dosežki naše filmske proizvodnje, pa čeprav ob tem seveda ostajamo kritični do posameznih primerov oziroma delov filmske proizvodnje.

Ekran:

Sodeč po vsem tem, se Kulturna skupnost Slovenije svoji nadaljnji posebni skrbi za slovenski film nikakor ne namerava odreči.

Tavčar:

Ta naloga ni bila nikoli pod vprašajem. Če je v skupščini oziroma v republiškem svetu zaradi pretirane kritičnosti ali celo

odpora do filma prišlo do črtanja filma, Kulturna skupnost česa takega ni storila in ne namerava storiti. Mi sami smo skupščino opozorili, da je do izpada besede »film« v končni redakciji besedila o srednjeročnem načrtu razvoja SRS prišlo najbrž pomotoma; podobno se je oglasil tudi Komite za kulturo. Žal pa na svoje pripombe nismo dobili odgovora, z izjemo ustnih obrazložitvev. Toliko v zvezi s tem. Poudariti hočem, da se položaj filmske proizvodnje nikakor ne sme poslabšati. Nasprotno, upi in obeti so, da bo celo boljši, kot je bil doslej.

Ekran:

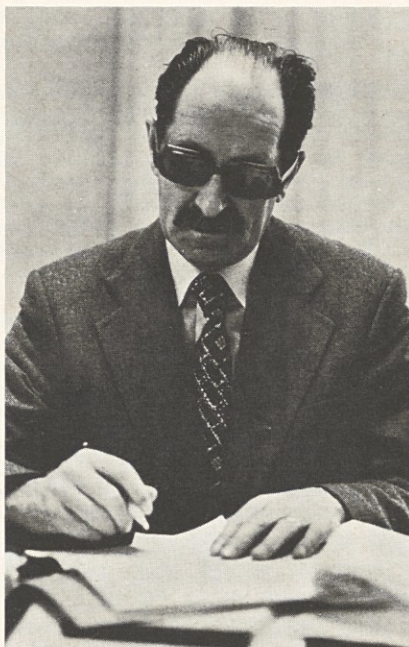
Če je tako, si kajpak zastavljamo vprašanje, h kakšni konkretni podobi, izraženi v številkah in v vsebinskih, kakovostnih oznakah, se po vašem mnenju lahko povzpne filmsko in kinematografsko dogajanje na Slovenskem tja do leta 1980, ki je mejnik našega sedanjega družbenega in kulturnega razvoja z oznako »srednjeročni razvoj«?

Tavčar:

O številkah bi seveda le stežka rekel kaj natančnejšega, saj bomo petletni načrt kulturnega razvoja sprejemali šele letos. Naš količinski obseg je seveda bolj ali manj določen v petletnem načrtu Socialistične republike Slovenije, kjer pa je zapisano, da se bodo prednostna področja v kulturi gibala skladno z rastjo družbenega proizvoda — in ker se bo družbeni proizvod predvidoma gibal na ravni 6 %, naj bi se na tej ravni gibala tudi ta področja. Gre za področja, kot so založništvo, knjižničarstvo, gledališka dejavnost ter varstvo kulturne dediščine. Ta področja naj bi se torej gibala z rastjo 6 %, medtem ko naj bi se druga po stopnji 5,2 %, kar pomeni, da pravzaprav ne gre za kakšno pomembno zaostajanje. To je torej ta splošni okvir, v kakršnem smo glede kulture v celoti — in seveda tudi na njenih posameznih področjih.

Ekran:

Kaj te stopnje rasti pomenijo, recimo, na področju reproduktivne kinematografije?



Tavčar:

Predvidevamo, da se bo položaj reproduktivne kinematografije izboljševal glede na predvidena sredstva za naložbe, ki jih bomo imeli na razpolago v naslednjih letih. Lani smo v okviru Kulturne skupnosti Slovenije prvič zbrali nekoliko večja sredstva za naložbe, in sicer okrog milijardo 350 milijonov starih dinarjev, kar sicer ni veliko, je pa pomembno glede na to, da v predlanskem letu nismo imeli v ta namen niti dinarja. S to vsoto spodbujamo gradnjo, obnovo in opremo kulturnih prostorov v občinah. Ker so kinematografi običajno v večnamenskih dvoranah, pogosto z obnovo večnamenskih dvoran posodobljamo tudi prostor za predvajanje filmov. Že prvo leto nam je uspelo vezati na ta razpoložljiva sredstva okoli šest milijard starih dinarjev. Že samo s temi sredstvi, ki nam bodo, kot vse kaže, zagotovljena tudi v naslednjih letih, si upamo precej prispevati k obnovi in k posodobitvi kulturnih prostorov in s tem seveda tudi k obnovi in posodobitvi kinematografov. Prizadevamo pa si tudi, da bi zbirali še posebna sredstva za novogradnje, kar pa je za zdaj še pod vprašajem. Mislim pa, da pri vsem tem ne bi smeli pozabljati tudi na lastna sredstva kinematografov. Kajti kinematografi, kot je znano, že nekaj časa ne plačujejo prispevkov za razvoj filmske proizvodnje, kar pomeni, da jim je ta razbremenitev olajšala pogoje za lastno gospodarjenje oziroma za lastni razvoj: sredstva, ki so se poprej uporabljala kot prispevek k filmski proizvodnji, bi se morala odslej obvezno uporabljati za izboljševanje in posodobljanje predvajanja filmov.

Ekran:

Precej drugačni so problemi filmske proizvodnje.

Tavčar:

Kar zadeva filmsko proizvodnjo, moram reči, da se je leta 1974 položaj na Slovenskem ustalil in da imamo odtlej bolj ali manj kontinuirano proizvodnjo vsaj treh filmov na leto, če ne celo več, zlasti še, če upoštevamo filme, posnete v medrepubliškem

sodelovanju, in filme ali filmske nadaljevanke, ki jih Viba film snema v sodelovanju s televizijo. Pa tudi število kratkih filmov ni tako majhno. Tako je obseg proizvodnje sorazmerno kar velik, zavoljo česar se v zadnjem času pojavljajo celo vprašanja, ali je ta naš osrednji producentski center zmožen slediti povečanim zahtevam. Za primer navajam samo, da se je lani Kulturna skupnost Slovenije zavezala, da financira Viba filmu za potrebe RTV Ljubljana filmsko proizvodnjo v obsegu dveh milijard starih dinarjev.

Ekran:

Vse torej kaže, da bomo postopoma vendarle prišli do večjega števila dvoran, v katerih bodo filmi lahko predvajani na bolj kvaliteten način, pa tudi do možnosti za realizacijo večjega števila lastnih filmskih del. Utegne pa se zgoditi, da bomo imeli premalo ljudi, premalo kvalitetnih delavcev, ki bodo zagotavljali zares bogato in kvalitetno podobo teh dejavnosti.

Tavčar:

Kadrovski primanjkljaji so ponekod res že kar očitni. Že prej sem omenil pomanjkanje dramaturgov in vseh tistih, ki sodelujejo pri obdelavi scenarijev ter pri pripravi snemalnih knjig, skratka ljudi, ki dajejo temeljno podlago za film. Vsem je znano, da je bilo obdobje v naši filmski proizvodnji, ko smo imeli, recimo, pri Triglav filmu kar devet dramaturgov. Danes je pri Viba filmu en sam dramaturg, in še ta je bil nastavljen tik pred koncem lanskega leta. Sicer pa tudi drugod ni mnogo bolje. Tudi gledaliških dramaturgov manjka. Tudi na televiziji jih ni dovolj. To je zagotovo ena izmed zelo kritičnih točk. Prav tako nimamo dovolj scenaristov, piscev, čeprav se ta trditev vsaj na videz ne sklada z izidi zadnjih razpisov, ki so nam navrgli kar precej novih scenarijev oziroma pobud za filme. Pravzaprav pa so bili ti razpisi izraz nekkih dodatnih spodbud za razvoj slovenske scenaristike, ki se lahko ponovno razvije le, če ji damo čas. Tako torej so obeti, da bodo ti kadrovski primanjkljaji sčasoma le odpravljeni. A težko je tudi pri tehničnih kadrih, ki nam jih

manjka tako na televiziji kot na Viba filmu. Potrebno boboljševati njihove osebne dohodke, da bomo zagotovili večji priliv. Z igralci pa najbrž nismo tako na slabem, saj se sem pa tja pojavljajo celo nekakšni presežki; res pa je, da to velja bolj za Ljubljano kot pa za druge gledališke kraje v Sloveniji. In tudi gledališčniki niso kaj prida plačani, gledališča pa so sploh v še večji finančni stiski kot kinematografija. Vsekakor pa se mi zdi, da je spričo kadrovske težave še tem bolj potrebno organizirano medsebojno sodelovanje. Marsikakšna težava izhaja iz premajhne medsebojne delovne usklajenosti in preslabega medsebojnega načrtovanja. Kot je znano, je bil sklenjen samoupravni sporazum o medsebojnem sodelovanju med televizijo, Viba filmom, Vesna filmom in kinematografskimi podjetji, toda ostalo je zgolj pri načelni sklenitvi. Sporazum še ni operacionaliziran, ni še dobil neposrednega delovnega značaja. Če torej je kaj pomembnega v naslednjem obdobju, so to integracijski procesi v slovenski kulturi, še posebej pa na področju televizije, filma in gledališča, ki tudi pripravljajo poseben samoupravni sporazum o medsebojnem sodelovanju.

Ekran:

Ob naštevanju storjenega in nestorjenega se nam zastavlja vprašanje, s kakšno naglico pravzaprav potekajo ti trendi integriranja. In še: kakšno je upanje, da bodo v prihodnjih nekaj letih potekli tako, kot si želimo. Je upanje vendarle večje od bojzani, da se že sklenjeni dogovori ne bodo uresničevali?

Tavčar:

Res je. Na tem področju je prišla do izraza družbena odsotnost. Marsikaj je ostalo prepuščeno nekakšnemu samoteku. Izraz družbene volje, da to področje bolje organiziramo, pa je bilo že samo sprejetje zakona o filmu. Plodovi so sicer še skromni, toda zakon je že sam po sebi odprl pozitivne težnje. Na njegovi osnovi je bil sklenjen že poprej omenjeni samoupravni sporazum o sodelovanju vseh prizadetih na filmskem področju od proizvodnje do predvajanja.

Zakon pa predvideva še dva samoupravna sporazuma, ki sicer nista sklenjena, sta pa v pripravi in bosta izrednega pomena za filmsko kulturo na Slovenskem. Eden predvideva ureditev vsega, kar je vezano na filmsko vzgojo. Mislim, da smo na tem področju v zaostanku glede na potrebe, možnosti pa so dokajšnje. Osnutek tega samoupravnega sporazuma je že napravljen, žal pa se že nekaj časa kotali sem in tja, ne da bi bil resno obravnavan. Drugi, nič manj pomemben sporazum pa se nanaša na odnose med kulturnimi skupnostmi in kinematografi. Gre za določitev ravni kinematografskih predstav in kinematografske dejavnosti sploh. Pomembno pa je, da si seveda tudi v letošnjem letu prizadevamo k urejanju položaja organizacij združenega dela s tega področja. Gre za uveljavitev družbene prisotnosti prek organov upravljanja v teh organizacijah združenega dela. Za zdaj je večji del ni, saj ima po nekaterih podatkih svoj družbeni organ upravljanja samo ena petina kinematografskih organizacij združenega dela. Doslej ga nista imeli niti Vesna niti Viba, ki je bila do nedavnega celo brez ustanovitelja.

Ekran:

Kolikšna je pravzaprav številčna moč slovenske kinematografije?

Tavčar:

Kinematografov imamo 199, toda takih, ki se imenujejo organizacije združenega dela, je le enaintrideset. Tudi med njimi pa jih je precej, ki ne zaposlujejo niti štirih ljudi, tako da imamo opraviti z organizacijami združenega dela, ki glede na število zaposlenih to sploh niso. In zato bi bilo že iz teh vzrokov, še bolj pa seveda iz vsebinskih, potrebno medsebojno združevanje ali vsaj povezovanje kinematografov. Tako bi marsikatera organizacija združenega dela lahko postala temeljna organizacija, nekatere pa bi bile seveda zgolj poslovne enote. Še pomembnejša pa bi bila vsebinska povezava, izkazana v skupni programski politiki, v skupnem nakupu in izboru

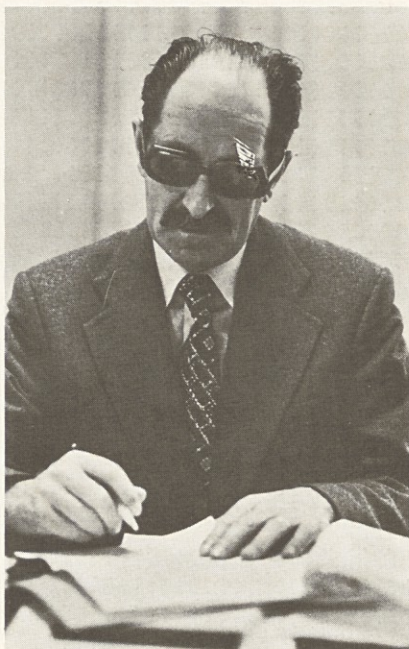
filmov, v skupni propagandi pa tudi v skupnem koledarju in repertoarnem načrtovanju, skratka, v vsem tistem, kar bi lahko resnično prispevalo k zviševanju kakovostne ravni v naših kinematografih. Če bi se združili, bi bilo probleme mogoče urejati z manjšimi stroški, predvsem pa veliko bolj kakovostno kot doslej. Mislim pa, da smo na tem področju še zmerom priče usedlinam starega, preživelega in času neprimernega zasebnitva, podjetništva oziroma skupinstva, ki bi ga bilo treba čimprej preseči.

Ekran:

Stvari gredo torej dejansko z roko v roki: organizacijska, materialna in vsebinska hotenja so med seboj soodvisna. Kaj lahko k vsemu temu prispeva zamisel o temeljnih filmskih skupnostih, ki naj bi bile ustanovljene po možnosti še letos?

Tavčar:

Temeljne skupnosti so po ustavi določene kot tisti vzvodi, ki naj prispevajo k bolj neposrednemu družbenemu vplivu na razvoj posameznih dejavnosti. Prispevale bodo k temu, da bomo presegali odtujenost med kinematografi in širšo družbeno skupnostjo. Kinematografi naj bi začutili svojo večjo družbenost, družba pa večjo odgovornost za razvoj kinematografije. Mislim, da bi se potem res tudi politika predvajanja filmov pokazala v širši luči. Ne zastavljalo bi se zgolj vprašanje, kdo bo dal denar za to ali ono, pač pa, kaj s to ali ono dejavnostjo dosehamo. Mislim, da bi se lahko spremenili zlasti odnos do filmske vzgoje, do repertoarnega izbora filmov, do kvalitete predvajanja filmov, do njegovega vsestranskega bogatenja. Filmski spored naj bi se začel takrat, ko začne trak teči, in se ne končal, ko se projektor ustavi, pač pa bi bilo treba uveljaviti tudi različne pripravljalne postopke, občasna predavanja in razgovore, po ogledu filmov pa bi kazalo organizirati razprave, zlasti za potrebe mladih. Širša vloga kinematografov je seveda možna ob pogoju, da bodo resnično povezani s svojim družbenim zaledjem.



Ob vsem tem pa se nam vse bolj utrjuje spoznanje, da potrebujemo pravzaprav posebno skupnost za film, skupnost, ki bo zajemala celotni slovenski prostor in v tem celotnem prostoru vse dejavnike, odgovorne za razvoj filmske kulture. To bi bila novost, ki je bila svoječasno sicer zamišljena kot zveza temeljnih skupnosti, kar pa se je izkazalo kot dvomljiva rešitev, saj temeljne skupnosti za film in kinematografijo najbrž ne bodo ustanovljene v vseh slovenskih občinah in za zdaj jih tudi še nikjer ni. Menimo torej, da bi bilo treba mimo temeljnih skupnosti za kinematografijo razviti še posebno filmsko skupnost za celotno Slovenijo in v njej povezati vse dejavnike filmske proizvodnje, filmskega predvajanja, televizije ter filmske vzgoje z vsemi drugimi uporabniki filma in tako ustvariti novo obliko družbene akcije, ki bi omogočala razreševanje nakopičenih vprašanj.

Ekran:

Filmski tisk pri vseh teh pospeševalnih procesih v kinematografiji najbrž nima nepomembne vloge. Kaj sodite o njem?

Tavčar:

Zdi se mi, da kritična beseda v javnih občilih šepa. Še najbolj organizirano in kontrolirano opravlja svoje delo radio. Pri dnevnikih je že slabše. Televizija zadnje čase poskuša z uvodnimi besedami k filmom prispevati k filmski vzgoji, medtem ko revija STOP ne odigra svoje vloge, saj raven filmske kulture prej znižuje kot zvišuje. EKTRAN pa bi lahko kaj več prispeval, če bi imel tudi večjo naklado. Strnitev naših kritičnih vrst bi bila zelo potrebna in koristna že zaradi boljšega in bolj smotrnega ocenjevanja domače in tuje filmske proizvodnje. Toda ne samo za ocenjevanje že dokončanih izdelkov, temveč tudi za ocenjevanje vseh pripravljanih del. Mislim, da bi morali kritiki prevzeti poleg pravice, da sodijo o končnih izdelkih, tudi dolžnost, da sodelujejo pri samih začetkih ustvarjalnega in proizvodnega dela. Sinopsisi, scenariji in druga besedila naj bi se podvrgla

panelnim diskusijam v okviru zbranih filmskih kritikov. Tako bi lahko ob taki pomoči in ob povečani odgovornosti vseh rasla raven slovenske filmske proizvodnje, raven slovenske kulture.

Ekran:

Te in take ideje zagotovo živijo med nami: ideje o združevanju sil in torej o »skupnem omizju«, ki bi v najširšem pomenu besede ustvarjalo prave možnosti za javno razpravo o vseh teh vprašanjih, vodilo k pravih dogovorom in utiralo pot naprej. Ko poslušamo resumeje o teh in takih hotenjih, ugotavljamo, da vsega tega pravzaprav na sedanji stopnji organiziranosti in ob materialnih možnostih, kakršne imamo, niti ne bi bilo težko doseči. To pač niso nedosegljive reči. Kje so torej vzroki, da jih vendarle ne dosežemo? Zdi se, da jih je kriva predvsem dezintegriranost naših sil — vsem spoznanjem navkljub.

Tavčar:

Čeprav z doseženim res ne moremo biti zadovoljni in čeprav govorimo predvsem o problemih in pomanjkljivostih, pa vendarle lahko rečemo, da smo v zadnjih nekaj letih na tem področju doživljali postopno razreševanje posameznih vprašanj. Na najnižji stopnji smo bili v letu 1972, ko smo izdelali en sam film. Po letu 1973, ko smo še lovili ravnotežje in se skušali izkupati iz težav, pa postopoma le napredujemo in iz leta v leto uredimo kakšno vprašanje. Lahko bi naštel vrsto dosežkov, ki so očitni in otipljivi in jih nihče ne bi mogel izpodbijati. Res pa je bilo to obdobje zadnjih treh let predvsem obdobje novih spoznanj in rasti naše zavesti o pravih vzrokih pa tudi o pravih izhodih iz obstoječih težav. Vzroki, da napredujemo počasneje, kot bi si želeli, pa celo počasneje, kot bi bilo mogoče, čeprav naša pričakovanja večkrat možnosti tudi prehitvajo, so med drugim tudi v razdrobljenosti naše kulturne zavesti, v naši šibki organiziranosti in v naših različnih interesih, ki so si večkrat tudi navzkrižni in nasprotujoči. Tu

imamo torej opravka z usklajevanjem hotenj in s preseganjem zasebnih ali skupinskih interesov, ki niso v skladu s širšimi družbenimi interesi. To usklajevanje je kajpada mučno; ob njem lahko komu tudi poide potrpežljivost, je pa najbrž edini trajnejši in zares zanesljiv izhod, pa četudi bi kdo mislil, da utegnejo biti administrativni ukrepi oziroma oktroiranje rešitev hitrejše in bolj učinkovito sredstvo. Kajti pokazalo bi se, da ima vsako oktroiranje ob morebitnih trenutno ugodnih rezultatih dolgoročno slabe posledice, saj rešitev ni dozorela na potrebah tistih, ki jih prizadeva. Zato se mi zdi, da je od naše akcije in od zavzetosti vseh nas odvisno, kako hitro bomo napredovali, saj sem prepričan, da so pogoji za rešitve dozoreli in da večjih zunanjih ovir ni. Seveda pa se je kljub temu treba zavedati, da delujemo v okviru objektivnih danosti, kar pomeni, da si hitrih velikih skokov le ne moremo obetati. Zato se pričakovanj, da bi si, recimo, lahko v kratkem času zgradili nov filmski center, ki bi terjal ne vem koliko milijard, najbrž ne da uresničiti od danes na jutri. Sicer pa najbrž tudi nihče nima izdelanih načrtov za kaj takega. Vendar bi bil tak center v prihodnje potreben in nujen. V sedanjem trenutku pa, se mi zdi, je bolj umestno, da obnovimo in dogradimo to, kar že obstaja. In za ta namen Viba film sam sredstva že ima, saj je iz leta 1975 izšel z več kot sto milijoni starih dinarjev dobička, mimo tega pa smo mu lani iz Kulturne skupnosti Slovenije tudi dodelili poseben znesek za obnovo in dograditev filmskega centra v okviru starih prostorov. Seveda so potrebne še dodatne nove naložbe, zlasti za tehnično opremo, kar pa se bo v sodelovanju z RTV Ljubljana dalo uspešno razrešiti, kajti televizija sama je najbrž tudi zainteresirana, da razvije ta filmski center, saj so njene potrebe tolikšne, da jih z lastnimi zmogljivostmi nikakor ne more pokriti. Že sredstva, ki jih ima zdaj na razpolago Kulturna skupnost Slovenije za obogatitev programov RTV, omogočajo, da v ustrezni meri prispevamo k sprotnemu nakupovanju in

obnavljanju tehnične opreme za filmsko proizvodnjo. Če torej resumiram: ni treba, da smo nezadovoljni z doseženim — vsaj v zadnjih treh letih ne. Mislim, da že primerjava s tem, kako je drugod po Jugoslaviji, dokazuje, da smo vsaj za tri leta pred njimi in da so drugod danes tam, kjer smo bili mi pred tremi leti. V okviru Jugoslavije imamo na Slovenskem najbolj urejeno filmsko proizvodnjo.

Glede na to mislim, da je položaj dovolj zadovoljiv, saj imamo pripravljenih oziroma napeljanih toliko zadev, ki čakajo na izvedbo in uresničenje, da v resnici lahko govorimo o dobrih perspektivah.

Ekran:

Zaključimo ta pogovor o železih v ognju v tej naši skupni kovačnici še z vprašanjem o reviji Ekran. Ali je revija take vrste uresničevalka želje po strnitvi filmske misli — in kakšen bodi njen učinek v prihodnje?

Tavčar:

Že sam novi Ekran je kritično ocenil zagato in stisko preteklosti, zaradi česar je stari Ekran tudi obstal in prenehal. Na temelju tega je novi Ekran seveda ugotavljal, da se mora bolj odpreti ter ponovno vzpostaviti natrgane niti s čim širšim filmskim zaledjem, ki naj bi sodelovalo pri ustvarjanju revije. Zato je treba biti za zdaj glede kritične ocene še sorazmerno dovolj prizanesljiv, saj gre šele za nastajanje novega Ekran. V tem prvem obdobju seveda še ni izpolnil vseh pričakovanih niti vseh ciljev, ki si jih je sam zastavil. Vendar pa je v svojih začetkih obetajoč in kaže na pametno povzetje izkušenj iz preteklosti, pri čemer je seveda prav tudi to, da ne namerava povsem pozabiti na izročilo poprejšnjega Ekran. Če gre za nadaljevanje izročila, mislim, da bi se moralo izražati predvsem v težnji po ohranitvi strokovne ravni. Ne kaže pa tega, kot se je dogajalo v preteklosti, zamenjavati s subjektivizmom, ki se je v preteklosti preveč razbohotil, tako da so se merila, izhodišča in kriteriji toliko razrahljali, da so se tu pa tam sprevračali v popoln

relativizem. Predvsem pa se mi zdi, da bi moral biti novi Ekran veliko bolj informativen, kot je bil stari Ekran — in kot je zdaj. Gre namreč za to, da bralcu ponudimo čim več objektivnih informacij o filmski proizvodnji, zlasti o proizvodnji v Sloveniji in Jugoslaviji, pa seveda tudi v svetu. Gre za hitro in vsebinsko informacijo, ki naj omogoči bralcu, da se iz prve roke spoznava s filmskimi tokovi v svetu, kajti tega iz drugega tiska ne more razbrati. Naše dnevno časopisje tega ne dela in ne omogoča; tega ne omogoča tudi tedenski tisk. Tako — razen Ekran — na strokovni ravni in na ravni objektivne informacije pravzaprav nimamo ustreznega tiska za to področje. Mislim, da bi si Ekran z izpolnjevanjem te funkcije lahko pridobil več bralcev. Sicer pa bi ne bilo slabo, ko bi skušal pridobiti sodelavce tudi iz vrst drugih panog kulturnega ustvarjanja. Kdaj pa kdaj bi bile sodbe o filmu koristne tudi izpod peresa tistih, ki sicer niso filmski kritiki, recimo izpod peresa pisateljev, gledališčnikov, likovnikov. Kdaj pa kdaj bi lahko o filmu razpravljali z družbenega vidika tudi sociologi, psihologi, pedagogi. Mislim, da je film celovita tvorba — in ga je tako tudi potrebno obravnavati. Ker ima več družbenih razsežnosti, je prav, da se v zvezi z njimi pojavljajo in oglašajo tudi strokovnjaki z različnih družbenih področij.

Zlasti pa se mi zdi, da bi lahko Ekran poiskal več povezav z mladimi. Na neki način bi se moral opreti na gibanje, ki bi ga (podobno glasbeni mladini) poimenovali filmska mladina. Tako bi Ekran lahko deloval kot glasilo mladih, ki so za film navdušeni in se z njim resno ukvarjajo bodisi kot filmski amaterji ali pa kot navdušeni gledalci, ki iščejo v filmu tudi več kot zgolj popoldansko zabavo. Sicer pa Ekranu želim, da bi izpolnil cilje, ki si jih je zastavil, in da bi ne zgubil širine obzorja, pred kakršnim je, kajti sleherna zožitev bi pomenila iti po poti bivšega Ekran.

Pogovarjal se je Viktor Konjar



teorija

Stil in snov v filmu (1)

Erwin Panofsky

Erwin Panofsky (1892—1968), vélikí umetnostni zgodovinar in najvidnejši predstavnik ikonološke usmeritve v sodobni umetnostni zgodovini.

Študiral je v Berlinu, Münchnu in Freiburgu; od 1921—1933 poučeval na univerzi v Hamburgu in hkrati tesno sodeloval v delu Warbugovega instituta. 1934 je emigriral v ZDA, kjer je večji del svojega življenja deloval na Institute for Advanced Studies v Princetonu (N. J.). Glavna dela:

Idea, Leipzig—Berlin 1924; Studies in Iconology, New York 1939; Albrecht Dürer, Princeton (N. J.) 1943; Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953; Renaissance and Renaissances in Western Art, Stockholm 1960; poleg njih vrsta knjig in še daljša vrsta pomembnih člankov, zlasti o poznosrednjeveški, renesančni in baročni umetnosti, o umetnostni teoriji, o antičnem izročilu v likovnih umetnostih itd.

Kot široko razgledan in intelektualno radoveden človek se je Panofsky večkrat lotil tudi področij, ki so sicer segala prek okvira njegovih običajnih znanstvenih zanimanj. Med rezultate takih »skokov v stran« spada tudi pričujoči članek; nastal je iz predavanja, ki ga je imel leta 1934 v Princetonu ob otvoritvi kinoteke Museum of Modern Art; pozneje je bil, spremenjen in dopolnjen, pod naslovom Style and Medium in the Motion Pictures objavljen najprej v reviji Transition, 26 (1937), str. 121—133, in nato v reviji Critique, 1, 3 (1947), str. 5—28. Kljub temu, da teze članka temeljijo predvsem na doživetju nemega filma (treba je opozoriti na zgodnji datum njegovega nastanka), je še danes konstantna referenca v razpravah zlasti anglosaških kritikov o filmski teoriji in kritiki.

Filmska umetnost je edina umetnost, katere razvoj so danes še živeči ljudje lahko zasledovali od samega začetka; in ta razvoj je toliko bolj zanimiv, ker se je dogajal v okoliščinah, ki so bile različne od okoliščin, v katerih so se razvijale prejšnje umetnosti. Ni bila umetniška nuja, ki bi povzročila odkritje in postopno izpopolnitev nove tehnike, temveč je bila tehnična iznajdba, ki je povzročila odkritje in postopno izpopolnitev nove umetnosti.

Pri tem mislimo na dve temeljni dejstvi. Prvič, da v začetku navdušenje za filme ni temeljilo na objektivnem zanimanju za specifično vsebino, kaj šele na estetskem zanimanju za formalno predstavitev vsebine, temveč na preprostem veselju nad dejstvom, da se stvari premikajo, pa najsi so bile te stvari kakršnekoli. Drugič, filmi — ki so jih najprej kazali v »kineskopih«, t. j. v kinematografskih omaricah s kukali, ki pa so jih začeli projicirati na platno že od 1894 naprej — so bili v začetku proizvod prave ljudske umetnosti (medtem ko nasprotno ljudska umetnost praviloma izvira iz t. i. »višje umetnosti«). Na samem začetku vidimo preprosto posnemanje gibanja: dirkajoče konje, vlake, gasilske vozove, športne dogodke, prizore z ulice. In ko se je nato začela proizvodnja pripovednih filmov, so le-te ustvarjali fotografi, ki so bili vse kaj drugega kot »producenti« ali »režiserji«, v njih so igrali ljudje, ki so bili vse kaj drugega kot igralci, in nad njimi so se navduševali ljudje, ki bi bili na moč užaljeni, ko bi jih kdo imenoval »ljubitelje umetnosti«.

Igralce teh prvih filmov so po navadi našli v kaki kavarnici, kjer so brezposelni statisti ali pa običajni ljudje primerne zunanosti imeli navado, da se zbirajo ob določeni uri. Podjetnemu fotografu je bilo treba le priti, izbral je štiri ali pet primernih oseb in posnel film, tako da jim je natanko povedal, kaj naj počno: »Sedaj se delajte, kot da bi hoteli udariti to gospo po glavi,« in (nato gospe): »Vi pa se delajte, da ste padli, kot ste dolgi in široki.« Takšne izdelke

so skupaj s popolnoma stvarnimi posnetki »gibanja zaradi gibanja samega« prikazovali v majhnih zakotnih kinematografih, ki so jih obiskovali večinoma pripadniki »nižjih razredov« in peščica mladostnikov, ki so iskali pustolovščin (spominjam se, da je bil okrog 1905 v Berlinu en sam zakoten kino slabega slovesa, ki so mu, kdo ve zakaj, dali angleško ime **The Meeting Room**). Ni čudno, da so ljudje iz »boljših razredov«, ko so začeli postopoma zahajati v te prve kinematografe, to počeli ne z namenom, da bi iskali normalno in morda resno zabavo, temveč z značilnim občutkom vzvišenosti, s katerim se v veseli družbi spustimo v ljudske globine Coney Islanda ali pa gremo v Evropi na proščenje; še pred nekaj leti je med socialno in intelektualno uveljavljenimi ljudmi veljalo kot pravilo, da človek lahko prizna, da mu ugajajo strogo poučni filmi kot npr. **Spolno življenje morske zvezde** ali filmi z »lepimi pokrajini«, nikakor pa ne, da bi mu resno ugajali pripovedni filmi.

Danes nihče več ne zanika dejstva, da pripovedni filmi so »umetnost« — resda pogosto slaba umetnost, brez dvoma, toda to velja tudi za vsa druga izrazna sredstva — in prav tako ne dejstva, da je film poleg arhitekture, stripa in »komercialnega designa« edina vizualna umetnost, ki je še popolnoma živa. Film je vzpostavil tisti dinamični stik med umetnostno produkcijo in umetnostno porabo, ki je iz vzrokov, ki so preveč zapleteni, da bi jih obravnavali na tem mestu, močno oslabljen, če že ne popolnoma pretrgan na številnih drugih področjih umetniškega ustvarjanja. Najsi nam je to všeč ali ne, je vendarle film tista sila, ki bolj kot katerakoli druga oblikuje mnenje, okus, izražanje, oblačenje, obnašanje in celo zunanji videz občinstva, ki zajema več kot 60 % prebivalstva zemlje. Če bi bili vsi resni lirični pesniki, skladatelji, slikarji in kiparji z zakonom prisiljeni prenehati s svojim delom, bi se tega zavedel le majhen del širokega občinstva, še manjši del pa bi to resneje obžaloval. Če bi pa se isto zgodilo s filmom, bi bile socialne posledice katastrofalne.

Na začetku so bili torej neposredni posnetki gibanja ne glede na to, kaj se je gibalo, tj. prazgodovinski predniki naših »dokumentarnih filmov«, in kmalu nato zgodnji pripovedni filmi, t. j. prazgodovinski predniki naših »celovečernih filmov«. Želji po pripovednem elementu je bilo mogoče zadostiti le z izposojanjem iz starejših umetnosti in človek bi pričakoval kot nekaj samoumevnega, da bi si film izposojal od gledališča, saj je gledališka igra na videz **genus proximum** pripovednega filma glede na to, da je prav tako kot film sestavljena iz pripovedi, ki jo prikazujejo ljudje, ki se gibljejo. V resnici pa se je posnemanje gledaliških uprizoritev začelo relativno pozno in je pripeljalo v popoln polom. To, kar se je dogajalo na začetku, je bilo nekaj popolnoma drugega. Namesto da bi posneli gledališko uprizoritev, ki je že obsegala določeno mero gibanja, so prvi filmi dodali gibanje umetniškimi stvaritvam, ki so bile prvotno nepremične, tako da je presenetljiva tehnična iznajdba lahko triumfirala sama, ne da bi vdiralna na področje višje kulture. Živi jezik (angleški), ki ima vedno prav, je potrdil to občutljivo izbiro, saj še danes govori o **moving pictures** ali preprosto o **pictures**, namesto da bi sprejel pretenciozni in v bistvu zmotni izraz **screen play**.

Nepremične stvaritve, ki so jih oživili zgodnji filmi, so bile resnično slike: slabe slike 19. stol. in razglednice (ali pa voščene figure à la Madame Tussaud), h katerim je treba pristeti stripe, enega najpomembnejših virov filmske umetnosti, in vsebino ljudskih pesmi, senzacionalističnega tiska in pogrošnih romanov; filmi, ki so črpali iz teh virov, so neposredno in zelo intenzivno vplivali na ljudsko mentaliteto. Ustrezali so — pogosto hkrati — prvič, elementarnemu čutu za pravico, kadar sta bili krepost in pridnost nagrajeni, pregreha in lenoba pa kaznovani; drugič, preprosti sentimentalnosti, kadar se je »drobna slutnja namišljena ljubezni« začela razvijati »po nekoliko vijugavih poteh« in kadar se je oče, dragi oče vrnil iz **saloon** in našel doma otroka, ki je umiral za davico; tretjič, prvobitni potrebi po prelivanju krvi in po krutosti, kadar se je Andreas Hofer znašel pred puškami eksekucijskega oddelka ali kadar je bilo (v nekem filmu iz leta 1893/94) videti, kako je padla glava Marije Stuart; četrtič, potrebi po ščepcu pornografije (z velikim veseljem se spominjam francoskega filma iz pribl. 1900, ki je prikazoval, kako se navidez zajetna, a v resnici ne tako debela ženska in navidez mršava, a v resnici ne tako suha ženska spravljata v kopalno obleko — to je bila poštena, odkrita **porcheria**, ki se ji more mnogo manj oporekati kot filmom pokojne Betty Boop in — žal mi je, a moram priznati — tudi nekaterim novejšim stvaritvam Walta Disneya; in naposled smislu za robot humor, ki je nazorno opisan z izrazom **burleska (slapstick)** in ki, bodisi posamič ali pa v povezavi, črpa svojo snov iz sadističnih in pornografskih teženj.

Šele okrog 1905 se je pojavila prva filmska priredba **Fausta** (igralci so bili še vedno »neznani«, kar je nadvse značilno) in šele 1911 je Sarah Bernhardt tvegala svoj ugled v neverjetno zabavni filmski tragediji **La Reine Elisabeth**. Ti filmi so prvi zavestni poskusi, da bi film prenesli z ravni ljudske umetnosti na raven »prave umetnosti«, obenem pa izpričujejo, da te hvale vredne namere ni bilo mogoče doseči na tako preprost način. Kmalu so ugotovili, da je posnemanje gledališke predstave z nepremičnim prizoriščem, natanko določenimi prihodi in odhodi ter izrazito literarnimi ambicijami prav tisto, čemur se mora film izogibati.

Tako so se avtentične poti za razvoj filmske umetnosti odprle ne s tem, da bi opustila ljudski značaj prvih filmov, temveč s tem, da se je razvijala naprej v mejah svojih možnosti. Prvi arhetipi filmskih proizvodov na ravni ljudske umetnosti — uspeh ali nagrada, čustvo, senzacija, pornografija in robot humor — so se lahko naprej razvili v resnične zgodbe, tragedije in romane, kriminalne in pustolovske zgodbe ali komedije, brž ko je prišlo ljudem na misel, da jih je možno spremeniti — in to ne z umetnim dodajanjem literarnih vrednot, temveč z izrabo edinstvenih in specifičnih možnosti novega izraznega sredstva. Značilno je, da so začetki tega avtentičnega razvoja starejši od poskusov, da bi filmu vsilili višje vrednote tuje vrste (ključno obdobje so leta med 1902 in pribl. 1905), in odločilne korake so storili ljudje, ki so bili s stališča resnega gledališča bodisi laiki ali pa **outsiderji**.

Te edinstvene in specifične možnosti je mogoče definirati kot **dinamizacijo prostora in specializacijo časa**. Ta trditev je tako očitna, da se zdi skoroda banalna, vendar pa spada med tiste resnice, ki jih prav zaradi njihove banalnosti zlahka pozabimo ali zanemarimo.

V gledališču je prostor statičen, t. j. tako prostor, ki je prikazan na odru, kot tudi prostorski odnos gledalca do uprizoritve sta nespremenljivo določena. Gledalec ne more zapustiti svojega sedeža in gledališkega dekorja med dejanjem ni mogoče spremeniti (izjema so postranski dodatki, npr. ko vzide luna ali se nakopičijo oblaki, in nekateri elementi, ki si jih gledališče neupravičeno izposoja od filma, kot so vrtljive stranske kulise in drsne kulise v ožadju). Vendar pa je ta omejitev gledališča izravnana s prednostjo, da je čas, medij, v katerem se odvijata čustvo in misel, ki ju posreduje govor, svoboden in neodvisen od česarkoli, kar bi se lahko zgodilo na vidnem prizorišču. Hamlet lahko recitira svoj znameniti monolog, tudi če je zleknjen na divanu v določeni razdalji, če ne počne ničesar in če ga gledalec le slabo vidi in sliši; in vendar njegove besede navdajajo gledalca z občutkom nadvse intenzivne čustvene akcije.

V filmu je situacija ravno nasprotna. Tudi tu gledalec sedi na nepremičnem sedežu, vendar le fizično, ne pa kot

subjekt estetskega doživetja. S stališča estetskega doživljanja je namreč v nenehnem gibanju, kajti njegovo oko se identificira z objektivom kamere, ki neprestano menja smeri in razdalje. In tako kot je mobilni gledalec, tako je iz istih razlogov mobilni tudi prostor, ki mu je prikazan, in ne da se samo telesa gibljejo v prostoru, temveč tudi prostor sam se giblje, približuje se, odmika, obrača, razblinja in zgošča, v soglasju s kontroliranim gibanjem in usmerjanjem kamere ter z montažo različnih posnetkov — da ne omenjamo specialnih efektov, kot so prikazni, preobrazbe, izginotja, upočasneni in pospešeni posnetki, inverzije gibanja in triki. Vse to odpira vrsto možnosti, o katerih gledališče ne more niti sanjati. Tudi če ne upoštevamo fotografskih trikov, kot so poseg breztelesnih duhov v dogajanje v seriji **Topper** ali pa še bolj učinkoviti čudeži, ki jih je ustvaril Roland Young v **The Man who Could Work Miracles**, obstaja na ravni dejanske stvarnosti neverjetno bogastvo tem, ki so za »pravo« gledališče prav tako nedosegljive, kot sta megla ali snežni metež nedosegljiva za kiparja: vsakovrstni siloviti elementarni dogodki, pa tudi pojavi, ki so nasprotno preveč mikroskopski, da bi jih lahko videli v normalnih okoliščinah (kot npr. odrešilna injekcija seruma, vbrzgnana v žilo v poslednjem trenutku, ali pa pik komarja, ki prenaša rumeno mrzlico); najrazličnejša dejanja od kirurške operacije pa do vsakršne stvaritve, uničenja in poizkusa, kot so npr. prikazani v filmih **Louis Pasteur** ali **Madame Curie**; sijajen sprejem, ki se dogaja v več sobanah gradu ali palače. Takšni dogodki in pojavi, pa najsi gre le za preprost prenos prizorišča z enega kraja v drugi, bodisi z avtomobilom, ki se s težavo približa skozi gost promet, ali pa z motornim čolnom, ki ponoči plove v pristanišče, ne bodo le vedno ohranili svoj prvobitni kinematografski čar, temveč bodo še naprej kar se dá učinkovito sredstvo za zbujanje čustev in ustvarjanje občutkov tesnobe pričakovanja. Povrh tega imajo filmi sposobnost, ki je gledališče nima, namreč da posredujejo psihološka doživetja, tako da neposredno projicirajo njihovo vsebino na platno in s tem tako rekoč nadomestijo zavest prikazane osebe z gledalčevim očesom (npr. v prizoru, ko se prikazni in halucinacije pijanca v sicer pretirano hvaljenem **Lost Weekend** kažejo kot prava resničnost, namesto da bi bile opisane zgolj z besedami). Toda sleherni poskus, da bi misli in čustva posredovali predvsem ali celo samo z govorom, nam pusti občutek zadrege, dolgočasje ali obeh hkrati.

Ko govorim o mislih in čustvih, ki jih »posreduje predvsem ali celo samo govor«, mislim preprosto na tole: v nasprotju z naivnim pričakovanjem iznajdba zvočnega zapisa ni bila zmorna spremeniti temeljnega dejstva, da je film (**a moving picture**), tudi tedaj, ko se je naučil govoriti, še vedno slika, ki se premika (**a picture that moves**), in da se ne spremeni v literarno delo, uprizorjeno na

gledališkem odru. Njegovo substanco sestavlja slejkoprej niz vizualnih sekvenc, ki jih združuje nepretrgan tok gibanja v prostoru (izjema so seveda zastoji in premori, ki imajo isto kompozicijsko funkcijo kot tišina v glasbi), in ne vztrajno raziskavanje v človeških značajev in usod, ki bi ga posredoval učinkovit, kaj šele »lep« govori. Ne morem se spomniti bolj zmotne trditve o filmu od tiste, ki jo je Eric Russell Bentley zapisal v pomladanski številki **Kenyon Review** leta 1945: »Možnosti zvočnega filma se razlikujejo od možnosti nemega filma v tem, da dodajajo dimenzijo dialoga — ki bi lahko bil poezija.« Jaz bi rekel: »Možnosti zvočnega filma se razlikujejo od možnosti nemega filma v tem, da združujejo vidno gibanje z dialogom, ki naj zato raje ne bi bil poezija.«

Vsi, ki smo dovolj stari, da se spominjamo obdobja pred 1928, imamo v spominu pianista lepih starih časov, ki je z očmi, uprtimi v filmsko platno, skušal dogajanje na njem spremljati z glasbo, ki bi ustrezala njegovemu ritmu in značaju; prav tako imamo v spominu nenavadni in pošastni občutek, ki nas je prevzel, kadar je pianist za nekaj minut zapustil svoj prostor in se je film odvijal sam, v mraku, v katerem je bilo slišati le monotono drdranje projektorja. Celotni film torej ni bil nikoli nem. Vidni prizori so vedno terjali in tudi dobili zvočno spremljavo, ki je že na samem začetku ločila film od navadne pantomime in ga je — **mutatis mutandis** — prej uvrščala skupaj z baletom. Nastanek zvočnega filma je prinesel s sabo ne toliko »dopolnilo« kot preobrazbo: preobrazbo glasbene spremljave v artikulirani govor in zato preobrazbo quasi pantomime v docela novo zvrst uprizoritve, ki se razlikuje od baleta in se približuje gledališču v tem, da je njena akustična komponenta sestavljena iz razumljivih besed, ki pa se razlikuje od gledališča in se približuje baletu v tem, da se te akustične komponente ne dá ločiti od vizualne. To, kar v filmu slišimo, ostane v dobrem ali v slabem neločljivo povezano s tistim, kar vidimo; zvok, pa najsi bo artikuliran ali ne, ne more izražati nič drugega, česar v istem času ne bi izražalo vidno gibanje, in v dobrih filmih tega niti ne poskuša. Povedano na kratko, scenarij ali, kakor ga zelo ustrezno imenujejo (v angleščini) **script**, mora upoštevati tisto, kar bi lahko imenovali **princip koekspresivnosti**.

Empirični preizkus tega principa je podan z dejstvom, da se, kadarkoli začasno prevlada element dialoga ali monologa, vselej z neogibnostjo naravnega zakona pojavi bližinski posnetek (**close-up**). Kakšna je funkcija bližinskega posnetka? S tem da nam v povečavi kaže bodisi obraz tistega, ki govori, bodisi obraz poslušalca ali pa izmenoma obraz enega in drugega, spremeni kamera človekovo fiziognomijo v neizmerno polje akcije, kjer — pač glede na sposobnost in znanje igralcev — sleharna, še tako neznatna sprememba poteza obraza, ki je z običajne razdalje skoraj ni videti,

postane ekspresivni dogodek v vidnem prostoru in se tako v celoti združi z ekspresivno vsebino govornega besede, medtem ko govornica beseda na gledališkem odru naredi prej močnejši kot slabši vtis, če nam ni dano, da bi preštevali dlake Romeovih brkov.

To seveda ne pomeni, da bi bil scenarij nepomemben dejavnik v realizaciji filma: pomeni le, da se njegov umetniški cilj po svoji vrsti razlikuje od umetniškega cilja gledališke igre in še mnogo bolj od cilja romana ali pesnitve. Kakor uspeh gotske **statue-colonne** ni odvisen samo od njene kvalitete kot kiparskega dela, temveč tudi ali celo bolj od njene povezanosti z arhitekturo portala, tako uspeh filmskega scenarija, ki se v tem pogledu ne razlikuje od opernega libreta, ni odvisen samo od njegove kvalitete kot literarnega dela, temveč tudi ali celo bolj od njegove povezanosti z dogajanjem v filmu.

Iz tega izhaja — in to je nov empirični dokaz principa koekspresivnosti — da dobri filmski scenariji običajno niso hkrati tudi dobre knjige, in da so bili le redko objavljeni v knjižni obliki; pa tudi nasprotno, dobra gledališka dela je treba korenito spremeniti, skrajšati in dopolniti z mnogimi dodatki, da bi lahko iz njih naredili dobre filmske scenarije. V Shawovem **Pygmalionu** sta preudarno izpuščena dejanski razvoj Elizine govorne vzgoje in, kar je še pomembnejše, njen končni triumf na veliki večerni prireditvi; vidimo ali bolje slišimo nekaj primerkov njenega jezikovnega napredovanja in naposled jo srečamo na vrtni s sprejema, zmagovalno in sijajno oblečeno, vendar hudo ranjeno zaradi pomanjkanja hvaležnosti in simpatije. V filmski prireditvi sta ta dva prizora ne le prikazana, temveč tudi posebej poudarjena: navzoči smo ob nadvse zanimivih dejavnostih v laboratoriju z njegovo opremo — z vrtečimi se ploščami, zrcali, orgelskimi cevmi in pleščočimi plameni — in udeležujemo se večerne prireditve na ambasadi, ko večkrat grozi katastrofa in majhen sekundarni zaplet omogoča tesnobno pričakovanje. Ta dva prizora, ki ju ni v drami in ki ju dejansko ni mogoče uprizoriti v gledališču, sta nedvomno vrh filma, medtem ko Shawov dialog, pa čeprav močno izrezan in skrajšan, postaja tu in tam malo dolgozezen. In povsod tam, kjer kot v toliko drugih filmih poetično čustvo, eksplozija glasbe ali literarna duhovitost (prisiljen sem priznati, da celo nekatere replike Groucha Marxa) popolnoma izgubijo stik z vidnim gibanjem, prizadenejo občutljivega gledalca kot nekaj dobesedno neumestnega. Gotovo je strašno, kadar navidez trd človek, ki pa ima mehko srce, po samomoru svoje ljubice ne more odtrgati pogleda od njene fotografije in kadar naposled reče nekaj popolnoma nekoekspresivnega, kar naj bi pomenilo, da je nikoli ne bo pozabil. Toda če namesto tega recitira tako hiperkoekspresivne verzice, kot je Romeov monolog nad Julijino krsto, je učinek še hujši. Reinhardtov

Sen kresne noči je najbrž najslabši film, kar jih je bilo kdaj narejenih, in **Henry V.** Laurencea Oliviera dolguje svoj relativni uspeh, če pustimo ob strani izredno možnost adaptacije tega nenavadnega dela, predvsem toliko **tours de force**, da bo, če le bog dá, ostal prej izjema kot pa postal vzor. Olivierov film kombinira »razumsko poenostavitev« in elemente »velikega spektakla«, neverbalno komedijo in melodramo; uporablja domislek, ki bi ga nedvomno lahko najboljše poimenovali z izrazom »indirektni bližinski posnetek« (**oblique close-up**) (lepi obraz Laurencea Oliviera posluša v notranjosti veliki monolog, ne da bi ga izgovoril), in kar je še bolj presenetljivo, dogaja se na treh ravneh arheološke stvarnosti: rekonstrukcija elizabetinskega Londona, rekonstrukcija dogodkov iz leta 1415, kot jih prikazuje Shakespearova drama, in rekonstrukcija te drame v Shakespearovem lastnem gledališču. Vse to je popolnoma legitimno, toda celo tako bodo film vedno najbolj pohvalili tisti, ki — kot kritik v **New Yorkerju** — nimajo pravega razumevanja ne za filme **au naturel**, ne za Shakespeara **au naturel**.

Podobno kot spisi Conana Doylea potencialno zaobsegajo vse moderne detektivske romane (z izjemo robatih primerkov šole Dashiella Hammetta), tudi filmi, narejeni med 1900 in 1910, vnaprej določajo vsebino in metode filma, kakršnega poznamo danes. Ta čas je ustvaril inkunabule **westerna** in policijskega filma (presenetljivi **Great Train Robbery** Edwina S. Porterja iz leta 1903), iz katerih so se razvili moderni filmi o gangsterjih, pustolovski in detektivski filmi (le-ti so, če so dobro narejeni, še vedno ena najbolj poštenih in naravnih oblik filmske zabave, saj je prostor dvojno napolnjen s časom, saj se gledalec ne sprašuje samo: »Kaj se bo zgodilo?«, ampak tudi: »Kaj pa se je zgodilo prej?«). Isti čas je videl nastanek fantastičnih domišljijjskih filmov (Méliès), ki so nato pripeljali do ekspresionističnih in surrealističnih poskusov (**Kabinett des Doktor Caligari**, **Le sang d'un poète** itd.) na eni strani in do kar se dá površnih in spektakularnih pravljic, kot je npr. **Mille et une Nuits** na drugi strani. Komični film je, še preden je triumfiral s Charliejem Chaplinom, s še vedno ne dovolj cenjenim Bustom Keatonom, z brati Marx in s predhollywoodskimi stvaritvami Renéja Claira, dosegel spoštovanja vredno raven s Maxom Linderjem in drugimi. V zgodovinskih in melodramskih filmih so bili postavljeni temelji izrazito filmske ikonografije in simbolike in v prvih delih D. W. Griffitha najdemo ne le pomembne poskuse psihološke analize (**Edgar Allan Poe**) in socialne kritike (**A Corner in Wheat**), temveč tudi temeljne tehnične novosti, kot so dolgi kader (**long shot**), **flashback** in bližinski posnetek. In skromni **trick films** in risani filmi so utrlj pot mačku Feliksu, mornarju Popaju in Feliksovemu enkratnemu potomcu Miki miški.

(Se bo nadaljevalo)



esej

Televizijski zapis

Milan Topolovački

Skrozi veke in brezkončni prostor; od prvega antičnega glasnika, ki je onemogel od teka, prinesel na kraljevski dvor radostno vest o slavni zmagi svojega vladarja, pa vse do današnjih dni, do odhoda prvih ljudi na mesec, z budnim očesom televizijskih kamer, je bil in bo ostal informativni zapis dejanska potreba številnega, zato pa toliko bolj radovednega avditorija našega planeta.

Stoletja so minevala, dogodki so si nenehno sledili, informativni zapis pa je suženjsko in kontinuirano sledil volji oblasti, izpisoval logiko politike in na ta način, hraneč nenasitno radovednost in neobveščenost množic, postal nujnost bivanja vsega človeštva.

Od prvega zapisa, vklesanega v zid antične votline z rokami našega praočeta novinarja-amaterja, pa vse do današnjih dni (pojav časopisov, radia in televizije) je postal informativni zapis nujnost človekovega duha, epohalne zgodovinske usode — kompleksnost socialno-političnega družbenega bitja.

Tako antični glasnik in prvi potopisec, kot prvi novinar, so se trudili, da bi, skrozi metodo svojih zapisov (kritično in metaforično), pri bralcu oziroma poslušalcu izzvali percepcijo slike določenega dogodka. Želja za čim bolj prepričljivo in plastično informacijo je rodila (po toliko stoletjih tehničnega in tehnološkega razvoja) prvo sliko (to je dokument!) kot materialni dokaz; sredstvo svojemu metaforičnemu sporočanju vesti — dogajanju, reproduciranju nekogaršnjega in nekakšnega pripovedovanja, razlaganja in dokazovanja. Ta prva deskripcija oziroma prvi novinarski zapis v osnovi svoje sugestije in na principih asociacij (izkustvenega in kombinatornega) je hotela vzbuditi fantazijo bralca v odnosu do objektivnega okolja, v sebi pa izgraditi (torej percepirati) in rekonstruirati omenjeni dogodek v konturah imaginarne slike kot kombinacije izsečkov iz življenja, okolja, zgodovine, mita — v tolikšni meri, v kolikršni je bil ta bralec (kulturno-socialno)

pripravljen percepirati fantazijo in konstruiranje (točneje rekonstruiranje) slike ponujenega dogodka.

Od antičnega poročevalca pa vse do pred nekaj desetletji (torej do prvih poskusov ustvarjanja avdio-video sistema kot medija informiranja) sta klasični in moderni novinar iskala možnost za čimbolj plastično in čimbolj sugestivno prenašanje vesti. Z močjo svojega talenta v deskripciji sta v bistvu težila za jasnimi dimenzijami slik in samo od njune sugestivnosti in spretnosti je bilo odvisno, koliko bo bralec (ali poslušalec radia) lahko samemu sebi pričaral sliko dogajanja, pravzaprav vrstni red slik v konstruiranju oziroma v rekonstruiranju dogodka (ali doživetja), ki mu ga novinarski zapis kot racionalni transfer omogoča. In ko je beseda o »doživetju«, kar pomeni o dogajanju, ne moremo mimo dejstva, da radovedni milijonski avditorij bralcev oziroma poslušalcev ni celo niti na istih izkustvenih, selekcijskih in estetsko etičnih relacijah eteričnega transfiguriranja svojega sogovornika, novinarskega zapisnikarja — lahko bi rekli, da se moč zapisovalca dogodkov (ki s transferno logiko svojega poklica) zainteresiranemu sogovorniku »ponuja« kot dogodek in doživetje.

In tako je iz dneva v dan injicirana, z dejansko potrebo za percepiranjem in prenašanjem določenih aktualnih informativnih zapisov (modificirane slike), tako pri zapisovalcu (novinarju) kot pri konzumentu (bralcu — poslušalcu) identična potreba za odslikavanjem dogajanja in to ne le iz svoje, temveč tudi iz drugih sredin in vse to na specifičen način približati s pomočjo reproducirane percepcije v obliki slike. Torej obojestranska želja je našla transfer v razvoju in v polnem razcvetu elektromagnetike v tridesetih letih našega tehničnega časa, za kar se ima zahvaliti naprednemu času in pojavu televizije izpred treh desetletij, da je prišel h gledalcu v stanovanje **informativni sogovornik** v dimenzijah avdio-video sistema telekomuniciranja. In to prvo, skorajda zgodovinsko

srečanje je bilo podobno srečanju starih prijateljev, ki sta v davnih časih v neki votlini skupaj prečitala prvi informativni zapis, ki je nekje daleč v preteklosti zagledal prvega antičnega glasnika, ki je zmagoslavno prinesel na svojem hrbtu prvo radostno vest — informativni zapis.

Od praktičnosti antičnega zapisa kot prve možnosti informacije (o stanju medčloveškega komuniciranja!) je v neskončnem prostoru prastari zapis nadgradil slučajnost svojega nastanka, pri čemer se je prebijal skozi različne oblike pripovedovanja o prostoru in beleženju v času, torej skozi avdio-video sistem eteričnosti prenašanja (potopis, vest — članek, poročilo, feljton, kritika, reportaža, esej), s tem da se je z daljšim zadrževanjem avdio-medija konkretnega, prvobitnega žurnala in časopisa (izjava, poročilo, reportaža, oddaja), da bi končno v našem času z doslednostjo in vztrajnostjo svojega prvobitnega iskateljstva diferenciral lastno deskripcijo, pač glede na potrebe časa ter glede na možnosti oblik najmodernejšega, kar pomeni tudi najmočnejšega — video sistema — predvsem racionalnega televizijskega informativnega medija (ter razgradil svoj obveščevalni karakter na kategorije: informativno-političnega sugeriranja, feljtonsko-dokumentarnega informiranja in kulturno-umetniškega resekciranja iz osnove karakterološke kategorizacije določene vesti, reportaže, potopisa, feljtona, kritike, eseja in podobnega). Na svoji dolgi poti je verbalni in kreativni zapis v estetskem in sociološkem vrednotenju časa in dogajanja, v inovacijski bazi svojega eksistiranja, ostal v svojem bistvu prastara **Informacija**, seveda to pot povedana z modernimi sredstvi obveščanja oziroma informiranja. V logičnem nizu tehnično-tehnoloških odkritij (pisava, tiskarna, časopis, radio) mladost televizijskega medija gotovo ne označuje konec iskanja hitrejših in čimbolj adekvatnih oblik informiranja.

Prastari zapis kot sugestija je ostal isti, načini prezentacije in kompletnost izražanja in obveščanja pa so postali izredno izpopolnjeni, in to predvsem v smeri gledalca (s tem da slika dominira nad besedo) — torej v relacijah materialno in kulturno razslojenih televizijskih potrošnikov, neustavljivih konzumentov televizijske slike, poslušnega bralca televizijskega zapisa.

Prav zaradi različnosti programov in neskončnega tkiva fantazije so se šele zadnja leta s pomočjo televizijskega medija pričeli izenačevati gledalci, sicer različni tako po izkustvu kot intelektu, seveda če o tem govorimo pogojno. Vsi sedaj sprejemajo televizijski informativni zapis kot vsakodnevno, toda nujno potrebo. In ta nujna potreba, to je nenehna radovednost širokih ljudskih množic, predstavlja dejansko priloženo željo, da bi čim več zvedeli iz **prve roke** o prijateljih in sovražnikih; da bi pogledali v tuje življenje, intimno neznanih, tujo žalost, tragedijo ali

katastrofo. V samem bistvu informacije se ta malomeščanska radovednost spreminja v iskreno željo po politični obveščenosti, premišljenim zapisom, ki bo dejansko kvaliteten. Iz tega izhaja, da bo sčasoma ta heterogeni televizijski avditorij prerastel na raven tendencioznih vzgojiteljev televizijskega medija z določenim profilom poznavalca, doktriranja in esteta; politično vzgojenega posameznika določene družbe, seveda spet razumljene pogojno... V skladu s tem prihaja tudi do tendence pri televizijskih gledalcih ustvarjati okus glede na televizijski zapis. Tisti gledalci, ki bodo ostali pod določenim povprečjem (kot pri minimalnih estetskih potrebah za selekcijo in rekonstrukcijo določenih slik dogodkov) analitičnosti, bodo sprejemali informacijo kot definitivno vizualno dimenzijo. Toda gledalci z več izkušnjami in večjo kulturo bodo s tem, ko bodo primerjali besedo in sliko v informaciji, nadgrajevali ponujeni dogodek — doživetje — in to na podlagi lastnih estetskih in — etičnih kriterijev. Takšna dvopolnost v reagiranju ogromnega televizijskega avditorija dejansko zelo racionalno regulira politično resničnost in novinarsko informativnost televizijskega zapisa. Široka informativnost in relativna objektivnost vesti (relativna, kar zadeva zorni kot, iz katerega analiziramo informativnost) v poudarjanju in adekvatnosti slike kot dokumentarne in ilustrativne strani informacije, pravzaprav jemlje primat dosedanji dvoličnosti in relativni neobveznosti novinarske besede, njeno neodgovornost, konstrukcijo, verbalizem, mogoče pa (lahko bi rekli včasih) tudi golo improvizacijo...

Moč televizijske observacije, kar zadeva selekcioniranje in nadgrajevanje amanetarne, že zdavnaj preizkušene, toda nedokazane novinarske in žurnalistične obveščenosti, je utrdila v osnovo svojih elektromagnetskih, sanjskih prikazni lastni zapis kot osnovo svojevrstne informativnosti premišljenega programskega delovanja na širok avditorij. Ta inovirani novinarski zapis televizijske objektivizacije predstavlja najmočnejši punkt, s katerega ta novi medij medčloveškega komuniciranja deluje skrajno politično, pedagoško in izredno narativno. Televizijska dejansko, s tem ko izkorišča mehanično gledanje programa, kontinuirano in v kontekstu slike in besede plasira izvirno informacijo, in to hitro, sugestivno in seveda superiorno. Zmeden od moči slike in besede (čeprav obkrožen z intimnim vzdušjem svojega doma!) gledalec sprejema njen prepričljivi zapis, in to brez odpora ali komentarja. Fasciniran je prav tako kot antična množica, ki je brez komentarja, navdušeno sprejela kot resnično vest prvega vojnega sla o slavni zmagi njihovega vladarja: navno... otročje... radovedno... in — poslušno!

S tem ko je prerasel že zdavnaj znane novinarske kategorije, katere moramo

seveda še kako upoštevati (podatek, vest, poročilo, članek, reportaža, potopis, feljton, kritika, esej), je televizijski zapis ustvaril lastno logiko informacije, in to na osnovi estetsko-etičnega vrednotenja in racionalne povezave avdio-video sistema posredovanja misli, modificirano tehnično-tehnološko obliko prezentiranja, pač glede na lastne, prav tako inovirane kategorije (vest, reportaža, potopis, feljton).

Ali točneje — rekel bi, da si televizija pomaga z inovirano **tehnološko** adekvatnostjo novega medija. Moč pisanega novinarskega dokumenta, ki si je desetletja prizadeval izpopolniti oblike posredovanja (ilustriranje posameznih dogodkov z ustreznimi fotografijami), je v novem mediju s pomočjo gibanja ter deskripcijo celuloidnega traku dosegla, da je novinarski zapis mnogo bolj avtentičen, kompleksen in za gledalce mnogo bolj razumljiv. Tako ilustriran (ne le s sliko, temveč tudi z gibom, kar pomeni z akcijo!) televizijski zapis lahko gledalca informira s sliko in besedo in prepriča o resničnosti določenega dogodka iz življenja določene družbe v določenem času. Kajti takšen zapis, poleg novinarske deskripcije, tudi po vizualni plati predstavlja in prezentira vest jasno in nadvse materializirano. Tako je gledalec na osnovi slike in besede povsem prepričan v tisto, kar mu je televizija ponudila kot totalno informacijo.

Iz kompleksnosti takšne informativne sugestije nujno izhaja tudi pregrupiranje osnovnih novinarskih kategorizacij v logiki novinarske doktrine, o čemer je že bil govor. Okvirji prvobitnega novinarskega zapisa (črtica, vest, poročilo, članek, reportaža, potopis, feljton, kritika, esej, pamflet itd.) doživljajo, v verbalnem smislu artistike in v deskripciji nadgrajenih doživetij, izzvanih z informacijo, določena pregrupiranja in strnjevanja prav tako po kategorijah, da bi v službi televizijske informativnosti (po namenu in ciljih novega medija) vso bistrino moderne deskripcije zožili na kategorije žive sugestije: **Informativno-politične sugestije, feljtonsko-dokumentarne naracije in kulturno-umetniške resekcije.**

Glede na to, da vse tri kategorije spadajo v prvobitni tok novinarskega zapisa (kot akcije volje in premišljene sugestije), bi bilo zgrešeno, da bi katerokoli od omenjenih vrst ustvrili v žanre (kar je pri estetih pogost primer), saj je informacija televizijskega zapisa dejansko ista tudi pri informativno-politični vesti kot pri reportaži dokumentarno feljtonskega tipa ali pa pri analiziranju določenega kulturno-umetniškega dogodka. Želja informirati je torej ista, le artistični pristopi (in razlogi) so različni...

Informativno politična sugestija (kot novinarska kategorija) ustvarja programsko vsebino na televizijskem ekranu na osnovi totalne obveščenosti



in koncipirane selektivnosti določenega dogodka iz vrste vesti, ki so prispele z vsega sveta (v obliki filmskega inserta, tonskega poročila ali foto-dokumenta). S tem ko podkrepljuje sliko z novinarsko besedo, deluje informativna sugestija, pač v skladu z osnovnimi principi medija, kateremu služi in na osnovi elektromagnetske imaginacije, neposredno na psiho in voljo različnega, toda številnega televizijskega avditorija. In to z enako močjo; za velikanski (socialno in intelektualno razslojeni) avditorij ima televizija za vsakega posameznika kakšno vest, ki bo pokrila svojo logiko z interesno sfero zainteresiranega gledalca-konsumenta takšnih programov. Kajti splet vesti v informativni oddaji je sestavljen iz političnih, vzgojnih, spoznavnih in kulturnih sporočil, kar pomeni, da že sam smoter takšnih oddaj izvablja zanimanje gledalcev.

Močna in eliptična (racionalna in koncizna!) novinarska poročila v kontekstu ene od informativnih oddaj (potencirane politične sugestije) so sposobna meritorno in odgovorno obvestiti široke ljudske množice pred ekranom o vsem, kar je aktualno — o vsem, kar je v središču domačega in svetovnega dogajanja. Ustrezno osnovni informativni logiki in politični sugestiji transkribira televizijski zapis kataklizme, vojne, tragedije in nesreče (človeško trpljenje, nadloge in drugo) in tako (pa seveda ni vselej nujno, da je tako) zagotavlja močno emocijo svojih transferjev v gledalčevi psihi. Prinašajoč vesti z vseh koncev zemeljske krogle in z vseh področij človeške dejavnosti, je potemtakem televizijski zapis skrajno resen in superioren. Na drugi strani pa, ko beleži duhovne dosežke, se hkrati diferencira v splošnem, vzgojnem in spoznavnem delovanju televizije kot informativnega medija.

Z normativnim razvijanjem in logičnim izpopolnjevanjem televizije kot medija bo kreativni opus informativno-politične sugestije razvil še boljše in bolj domiselne forme za prezentiranje lastnega zapisa.

Feljton kot novinarsko-literarna zvrst lahkega in popularnega žanra izhaja v spoznavni osnovi svojega programskega bistva iz bazičnih elementov informativnega zapisa. Le da njegovo sporočilo ni efemerno in trenutno (kot je pri informativno-političnem sugeriranju), temveč s splošno vsebino svojega dokumenta nudi gledalcu bolj kompletno in trajnejše doživetje. Prav deskripcija feljtonske vsebine nudi gledalcu zanimive (estetsko-etično selekcionirane) podatke na lahek, razumljiv in dostopen način; tudi **feljtonski zapis** je, tako kot informativni, dokumentaren, kar pomeni, da je podkrepjen z vrsto dokumentov-dokazov, toda estetsko je polnejši in novinarsko bolj osmišljen, tj. bolj funkcionalen. Misel televizijskega feljtona je bolj dalekosežna; s tem ko je izbrana iz množice podobnih si dejstev,

vpletena v tkanje določene ideje v kontinuiteti procesa mišljenja ne le, da gledalca obvešča, temveč ga tudi uči (razvija okus, uvaja gledalca v skrivnostni svet fantazije ter mu omogoča, da se znajde v novih, do tedaj neznanih mu okoljih).

V kontekstu slike in besede feljtonski zapis kontinuirano (predvsem s pomočjo filmske metode) razvija lastno politično-pedagoško idejo, ki postane šele v televizijskem mediju kompletna tako v odnosu do klasičnega novinarskega zapisa kot do informativno-političnega podatka, saj vsebuje ogromno raznolikost dokumenta (kot resnice!), kar v finalnem postopku (prezentaciji) asociira dvopolnost osnovne ideje kot simbioze informativnega, izkustvenega, didaktičnega in političnega sugeriranja.

Naslanjajoč se na prakso inovirane reportaže beleži televizijski feljton (izraz omenjene kategorije feljtonsko-dokumentarne naracije) v kreaciji avdio-video sistema prenašanja določenih dogodkov, na osnovi avtentičnega zapisa, ki ga prezentira gledalcu prav tako z modernimi izraznimi sredstvi. Od atraktivnega časopisnega podlistka (ki je navadno živahen in duhovit), s klasičnimi formami naraščanja in predavanja, je feljton še kako nadgradil svoj prvotni monološki in dialoški način pripovedovanja, ki je zelo blizu literaturi, na televizijskem ekranu pa skuša še povečati dimenzije svojega zanimanja.

V okviru feljtonsko-dokumentarne naracije bi bilo treba omeniti tudi pri nas zelo redko literarno-novinarsko kategorijo, ki izhaja iz klasičnega novinarstva — potopis. Za razliko od feljtona si potopis, v sicer razprostranjeni shemi različnih in raznorodnih programov televizije, le počasi in stežka utira pot. In to kljub temu, da ima fundamentalne prerogative, da bi polno zaživel na malih ekranih.

Če se hoče potopis, kot preizkušen literarni zapis, polno uveljaviti na televiziji, bi moral nujno doživeti določene tehnično-tehnološke inovacije. In to na dveh področjih. Najprej bi moral v odnosu do slike iznajti določeno racionalno objektivnost, kar zadeva proporce med verbalnostjo in novorojeno dokumentarnostjo (video-forma), kar pomeni, da bi našel metodo lastnega prezentiranja. Drugič pa bi moral potopis kot oblika literarnega sugeriranja spremeniti lastni odnos do deskripcije in to v prid vizualnega, živega televizijskega zapisa.

Potopis se bo torej polno uveljavil na malih ekranih le, če bo našel v poropich literarnih in vizualnih odnosov pravo mero. Osnova potopisu mora še naprej ostati literatura, toda filmska kamera mora odigrati bistveno vlogo. Kajti s pomočjo filmske kamere ima potopis končno možnost vstopiti v pejzaž in tako po mnogih desetletjih vplivanja (na bralce)

lahko učinkovito prezentira bogastvo barv, moč folklore in logiko nacionalnega idioma milijonom in milijonom gledalcev. Zelo popularno in skrajno dostopno.

Šele tako bo dosegel potopis literarno in tehnološko inovacijo ter s tem spodbudil med gledalci zanimanje za vsebino svojega sporočila. Tako bo gledalcu sugeriral, ga poučeval in plemenitil.

Izum tako imenovanih video-kaset omogoča inoviranemu potopisu še večji prodor med široke ljudske množice.

Podobno kot potopis tudi informativna kategorija kulturno umetniške resekcije (esej-kritika) vsaj do danes še ni našla prave poti do gledalca kot tudi ne specifičnega televizijskega izraza. Tako esej kot kritika še vedno v glavnem uporabljata besedo, svojih misli ne dopolnjujeta s sliko, s tem pa ostajata daleč od radovednosti in interesa široke televizijske publike in, resnici na ljubo, tudi od kulturnih dogodkov, o katerih skušata informirati.

Kulturno umetniška resekcija, vest kritike in eseja, se še vedno naslanja na močne individualnosti avtorja-kritika, od katerega je v takšni praksi v največji meri odvisno, ali bo gledalec sploh razumel, za kakšen dogodek ali kulturno umetniško doživetje gre. Kajti avtor-kritik govori v svojem imenu (brez ilustriranega kulturno-umetniškega dogodka), kar pomeni, da vrši resekcijo določenega dogodka z besedami, ne pa s slikami in tako, ne glede na to, koliko je elokventen in s kakšnim literarnim jezikom deskribira lastni zapis, vse to ostaja hladno tako na ekranu kot v gledalčevem ušesu — daleč, tuje, izumetničeno in skrajno površno — nerazumljivo! Kajti televizijski gledalec se je navadil razmišljati s sliko ne pa z besedo.

Ali bolj točno — močni informativni medij je naučil svojega gledalca, da percipira sliko, tj., da rekonstruira določen dogodek na osnovi dokumenta. Dokument pa v omenjenem primeru ni le kritikova prisotnost, temveč gibljiva slika pred njim, saj v kontekstu percipiranja zlahka prepričujejo, informirajo, poučujejo ali sugerirajo ponujeni dogodek.

Za televizijskega gledalca obstaja en sam zapis — vizualni.

V diapazonu hitre in vsestranske televizijske informativnosti sta doživela inovirano novinarstvo in klasični deskribični zapis dnevnega in periodičnega tiska določene modifikacije v interesu osnovnega, modernega televizijskega medija in njegovega izražanja — v smislu preraščanja slike glede na klasično novinarsko besedo ter novega dokumenta kot materialne baze in logične sugestije osme sile. V skorajda permanentni vojni novinarjev-avtorjev in televizijskega transferja — celuloidnega traku se beseda kot osnovni informativni zapis pomika v dimenzije bazične sugestije, medtem ko slika kot inovirani zapis in kot

forma prezentiranja na malem ekranu vse bolj in bolj obvešča oz. sugerira.

Zahvaljujoč televizijski tehnologiji ter hitrosti prenašanja slike beseda v kontekstu dogajanja dobiva svoje pravo mesto. Mesto udeleženca pri izpisovanju televizijskega zapisa — parcialno toda polnopravno ne bi smela biti beseda nekaj drugorazrednega, vsekakor pa mora biti nekaj kreativnega. Zato je težko trditi, da bi lahko obstajala televizijska slika (v logiki nastajanja kompletnega televizijskega zapisa) brez besed, toda gotovo je, da novinarska (feljtonska, potopisna, informativna, reportažna itd.) beseda ne more oditi v eter brez slike. Če že zaradi drugega ne potem ne zaradi smisla novega medija in konteksta njegove prezentacije (audio-video sistema), saj sama beseda v transkripciji zapisa pripada informiranju predvsem na radiu in v časopisu.

Televizijski način prezentacije je privabil že s samo svojo pojavo ogromni avditorij in slika je dobila primat na pisano besedo. Gledalci pa, ki se ne zadovoljujejo s sliko, najdejo iskano informacijo na radiu; to na določen način pomeni, da še vedno obstoja premoč radijskega obveščanja nad televizijskim in to predvsem zato, ker televizija še vedno ni v stanju pravočasno pripraviti in posredovati filmskih posnetkov.

Pa tudi tukaj vsaj zaenkrat ni dilem. Dileme nastanejo v zvezi z adekvatnostjo osnovnega namena televizijskega zapisa... V hotenju in želji!... Torej v ideji vesti (poročila, reportaže, feljtona, potopisa, kritike, eseja itd...) ter selekcioniranju materiala za posredovanje te iste vesti. V slabo koncipiranem filmskem insertu, sestavljenem iz površno posnetega materiala, dramaturško ogrodge bodoče vesti ne zagotavlja niti kvalitete niti adekvatnosti slike nad besedo. V takšnih primerih beseda navadno prevlada in postane dominantna akcija in edina kvaliteta televizijskega informativnega zapisa.

Toda takšni primeri slabega dela na televiziji ne bi smeli postati povod za negiranje obstoja specifičnega televizijskega zapisa, saj se je od pamtiveka do danes **informacija** trudila vzbuditi (pri poslušalcih, bralcih in gledalcih) percepcijo slike. In ta percepcija je tudi postala osnova televizijskega zapisa. Saj novinarstvo tudi ni nič drugega kot urejeno, sistematizirano so-dejanje hitrega zapažanja in plastičnega prezentiranja.

Od prvega primitivnega novinarja do današnjega družbeno odgovornega in političnega bitja se je razvijala predvsem metoda percipiranja in sugestivnega opisovanja. Deskripcija kot prvobitni zapis je ostala v bistvu enaka, le tehnika deskribiranja je še kako napredovala.

K nam.
K tem našem času...
In človeku prihodnosti.



celjska razmišljanja

»Dvojno življenje« ali kultura kinematografske predstave«

Milan Lindič

V okviru TDF v Cilju novembra lani, je bil tudi zanimiv posvet slovenskih kineoperaterjev o kvaliteti filmskih predstav pri nas. Objavljamo enega od treh prebranih referatov saj gre brez dvoma za zanimivo pa hkrati pri nas dokaj zapostavljeno problematiko.

Za »navadnega gledalca« predstavlja film najbrž isto kot roman ali gledališče: ponuja pa možnost, da — vsaj za majhen delček svojega življenja — zaživi drugačno življenje, življenje, kakršno žive drugi in drugačni ljudje, v drugem okolju in v drugih deželah. Filmsko platno, platnice knjig ali pa zastor na gledališki sceni so vrata, skozi katera vstopa ta naš »navadni gledalec« v nek drugi svet, v neko drugo okolje, najpogosteje pa mu filmska predstava omogoča, da zaživi »dvojno življenje«.

Ko govorimo o napisani zgodbi, je to drugo življenje predvsem notranje življenje, kajti naj so opisi v knjigi še tako živi in evokativni, realno življenje, ki ga opisuje romanopisec, obstaja zgolj v naši domišljiji. Tudi gledališče je svet, dostopen našim čustvom, toda gledalec vanj resnično ne bo nikoli prodril. Naj so čustva, ki jih prebujajo gledališka predstava, še tako močna, gledališki gledalec je vselej v položaju navadne priče dogodkov, opazovalec je, ki ga od zgodbe ločuje trdno zagazdana gledališka rampa, zgodbo pa ločujejo pavze, ki gledalca nasilno vračajo v realnost.

Nasprotno pa se film ne zadovoljuje s tem, da gledalcu predstavi stvarnost v njeni naravni resničnosti. Film ga na ravni afekta prenese v samo središče življenja, ki mu je ta stvarnost zgolj dekoracija. To je fenomen, ki smo ga vsi — seveda na veliko bolj preprost način — spoznali v šoli, ko je profesor fizike postavil pred zrcalo prižgano svečo: vsi smo lahko — da tako rečem — »znanstveno« ugotovili, da je sveča v zrcalu do pike enaka sveči pred njim. In z jezikom fizikov smo se tedaj naučili, da se sveča pred ogledalom imenuje »stvarni predmet«, tista v ogledalu pa »virtualni predmet«. Obe sveči sta bili praktično identični, s to razliko, kar pa je bistveno, da smo se »stvarne« sveče lahko dotaknili, »virtualne« pa ne. Omenili smo ta šolski primer predvsem zategadelj, da bi lahko konkretno ilustrirali filmsko »virtualno« stvarnost. Kadar nas kak film resnično »zagrabi«, se nam podoba stvarnosti, ki nam jo predstavlja, zdi prav tako resnična kot sama narava, čeprav lahko naravo v vseh njenih razsežnostih otipamo. Seveda pa nas lahko filmska predstava,

filmska zgodba čustveno »zagrabi« le v primeru, če so za to dani vsi psihološki pogoji.

Te psihološke pogoje pa utemeljuje tako imenovana »predfilmska« psihoza, ozračje, ki ga moramo ustvariti pred napovedanim dogodkom, to je filmsko predstavo. In kaj spet omogoča »predfilmsko psihozo«? Omogoča jo poznavanje in spoznanje kulture, estetike in psihologije filmske predstave, omogoča jo vsaj delno poznavanje in spoznanje pomembne »psihologije množic«, omogoča jo predvsem dober in zanesljiv občutek predavalca za obvladovanje dvorane, torej prostora, v katerem naj bi se odigrala drama gledalčevega »dvojnega življenja«, njegove identifikacije, njegovega čustvenega vstopanja v v dogodke na filmskem platnu, njegove čustvene priprave pred tem vstopanjem in potem, ko se je v snopu luči spet znašel na svojem stvarnem kinematografskem sedežu, sredi svojih vsakdanjih težav, takorekoč nasilno pahnjen iz nekega drugega življenja v realnost.

Še do nedavnega je temeljila naša civilizacija na pisanih dokumentih in na besedah. Človekovo duhovno življenje in tisti najpomembnejši proces človekovega bivanja, odnos med ljudmi, so tistikrat izhajali iz razmišljanja in razčlenjujočega umovanja. Toda: vse, kar nam kdo želi sporočiti, ali kar želimo mi sporočiti drugim, mora biti najprej podvrženo logični analizi, razčlenjeno na posamične vrvine, da bi potem vse skupaj dobilo obliko neke besedne strukture. Toda pojav nekega drugega jezika, kinematografskega jezika, nam je ponudil nov način medsebojnega spoznavanja, medsebojnih komunikacij, ki pa seveda terjajo nova pravila na področju mišljenja in umovanja. Ta kinematografski jezik prinaša sodobnemu človeku novo razsežnost, ki iz mnogih vzrokov brez dvoma bolj ustreza zahtevam sodobnega sveta kot pa verbalni jezik. Le na ta način lahko razumemo dejstvo, da v Združenih državah skoraj vsi učbeniki angleškega jezika zadnjih let vsebujejo tudi poglavje, posvečeno filmu. V tej deželi so dejansko doumeli, morda zgolj po nagibu, da se mora učenje jezika razširiti tudi na druga področja komunikacij, od katerih je film še najbližji in najbolj odprt mlademu človeku.

In tako smo prišli do spoznanja, da kinematografski jezik uči sodobnega človeka »vizualno misliti«.

Tako nas je ta uvod pripeljal do razmišljanja o tem, kakšno vlogo igra glede na vse te dejavnike v filmsko-kinematografskem svetu vplivanje na človeka — kinematografska predstava. Kakšno vlogo ima pri tem kinooperater kot ne zgolj mehanični in ne zgolj tehnični nosilec te kinematografske predstave? Lahko kinooperater, lahko njegov »subjektivni faktor« kakorkoli vpliva na kvaliteto, na kulturo, na duhovno ozračje določene kinematografske predstave? **Kinematografska predstava — kaj je to?**

Da, kaj je sploh kinematografska predstava? Je to preprosto »predvajanje« določenega filma? Je to 300 ali 400 ljudi v dvorani ter preprost, ležeren in morda celo zdolgočasen pritisk na gumb, da potem filmski trak steče skozi številne kanalčke, vrata in ožine in na platnu poustvarja velike človeške drame, gledalca pa vrača v zgodovino ali pa mu s komedijo za poldrugo uro skrajša vsakodnevene skrbi?

Prepogostoma je kinematografska predstava na žalost res samo to, toda takoj je treba povedati, da ima lahko taka predstava usodne in dolgoročne posledice, seveda predvsem za kinematograf, ki nima posluha za svojega obiskovalca. Kajti v podzavesti tega in takega gledalca se nelagodnost, ki jo zavoljo neosvedčnosti kinooperaterja vse pogosteje čuti, neopazno spreminja v upor. V končni posledici se seveda ta upor spremeni v izogibanje in zanemarjanje določene kinematografske dvorane.

Preden bi razmišljali, kaj je to »kinematografska predstava« in kaj so estetika, kultura in ne nazadnje tudi umetnost kinematografske predstave, naj navedem le nekaj konkretnih primerov iz ljubljanskih kinematografov. Pred nedavnim smo imeli na sporedu »film leta« režiserja Miloša Formana »Let nad kukavičjim gnezdom« z Jackom Nicholsonom in Louiso Fletcher. Kdor je film videl ve, da gre v bistvu za tragedijo človekovega razosebljenja v najglobljem pomenu te besede. Če velja za vse filme nepisano pravilo, da jih je potrebno »pripraviti«, velja to še posebej za velike in pretresljive človeške drame. V dvorani naj bi bila med vstopanjem gledalcev že prisotna psihoza filma »Let nad kukavičjim gnezdom«, kajti gledalci prihajajo gledat ta film deloma že pripravljeno: prebrali so to ali ono od objavljenih filmskih kritik ali reportaž, objavljenih v skoraj vseh jugoslovanskih časnikih. Gledalci torej natanko vedo, kaj bodo videli, in pričakujejo, da se bodo vizuelno in čustveno soočili z globoko in pretresljivo človeško tragedijo. Žal pa so jih ob vstopu v unionsko dvorano »pozdravile« hrupne trobente enega naših narodno-zabavnih ansamblov. Tej vse prej kot slovenski polki je sledila solzava popevkarska parada šampiona jugoslovanske pop-estrade Miša Kovača, nato pa še zadnji uspeh naših Avsenikov. Nič nimam zoper tak ali drugačen narodno-zabavni okus

in afinitete nekaterih kinooperaterjev. Mnogo ljudi — mnogo okusov! Toda pahnti pred film, kot je »kukavičji let«, ki človeka močnih čustev do kraja šokira, v dvorano najbolj nemogočo in za občutek takega filma že kar sovražno narodno-zabavno-popevkarsko muziko, je najbrž enako, kot če bi v popolno tišino operacijske dvorane vrgli plastično bombo. Tej zvočni uverturi seveda sledi še neizbežni komercialni uvod z reklamnimi dia-čokoladami in podobnim filmskim duhovičenjem. To razmišljanje sicer posega na področje rentabilnosti in ekonomičnosti kinematografskega podjetja, vendar pa velja poudariti, da bi ne bil odveč tudi razmislek o tem, ali pri določenih filmskih predstavah (teh je seveda v enem filmskem ali kinematografskem letu malo) predvajati filmsko reklamo ali ne.

Če je zunanji pritisk res tako velik in vabljev, potem je pač potrebno z izjemno visokimi tarifami omejiti reklamne apetite naših industrijskih gigantov.

Odnos med kinooperaterjem kot izvajalcem filmske predstave in kino-obiskovalcem kot pričjo tega dogajanja je neke vrste nasilje: nasilje subjekta nad množico. Kinooperater vsiljuje svoj okus in je v tem primeru njegovo stališče izrazito

monopolistično, saj je oblikovalec kinematografske predstave in uglaševalec tako imenovane »štimunge« pred začetkom dejanja, zavoljo katerega je gledalec prišel v kino. In če ima uglaševalec slab ali ne dovolj razvit posluš, bo tudi njegovo uglaševanje precej disonančno in neuglašeno, kar spet pomeni, da ljudje na sprejetje drame, tragedije, tragikomedije ali znanstvene fantastike, ki mu jo ponujamo, čustveno ne bodo pripravljeni. Če pa kinooperater živi za svoj poklic, potem mu seveda tudi ne more biti vseeno, kako bodo ljudje sprejemali, kar jim je pripravil: občutil bo potrebo, da v ozračje vnese »čustveno temperaturo«, ki bo ustvarila pogoje, zaradi katerih je lahko filmska predstava dobra in uglašena.

Kaj naj bi torej storil idealen kinooperater v idealnih razmerah, da bi bili vpostavljeni idealni pogoji za idealno kinematografsko predstavo? Imeti mora primerno optično in tonsko tehniko v optimalno opremljeni kinematografski dvorani. Z vsem tem mora ravnati z največjo možno mero strokovne in osebne zavzetosti.

Na voljo mora imeti magnetofonske trakove s posneto glasbo različnih vrst, in sicer: resnejšo, po možnosti filmsko glasbo, ki si jo lahko sproti posname ob številnih filmih in je namenjena za uvajanje filmskih predstav resnejše vsebine; »ritmo-simfonično« glasbo, ki sodi v vrst nevtralne glasbe in zadovoljuje v bistvu vse potrebe, še najbolj pa ustreza kot uvod v filmske melodrame ali v filme z ljubezensko tematiko; zabavno glasbo v instrumentalni izvedbi, namenjeno uvodu v filme komedijskih smeri ali pa akcijske filme; domoljubne skladbe (seveda tudi v instrumentalni izvedbi), ki naj bi služile kot uvodna glasba pred filmi domoljubnega žanra, vojnimi,

partizanskimi in podobnimi filmi; namenska glasba, ki jo posnamemo iz predvajanega filma, ali pa je že posneta na filmu kot njegov doživljajski uvod. (Primer je film »V vrtincu«, ki ima skoraj 20 minut glasbenega uvoda.) Poskrbeti mora za zaključek filma: v Ljubljani se kinooperaterji ravna po nepisanem zakonu, da po končani projekciji prižgo luči in zapro zastor, kjer ga pač imajo. S tem je po njihovem mnenju njihovo predvajalsko poslanstvo opravljeno; tako ravnanje je napačno. Kot smo gledalce čustveno pripravili na srečanje z določeno življenjsko zgodbo, v kateri bo sleherni poiskal tudi delček samega sebe, naj bi ga tudi vodili iz dvorane. Že občutek zaoliko nam naroča, da ga iz dvorane pospremimo, torej mu dajmo ob primerni glasbi tudi možnost, da se čustveno razrahlja. Kajti s trenutkom, ko pride na platno napis »konec«, so v gledalcu čustva, ustvarjena ob sodoživljanju filma, še vsa nagnetena. Teh čustev ni mogoče odpraviti s preprostim prižiganjem luči ali z zapiranjem zavese; ko odhaja iz dvorane, jih gledalec nosi s seboj. Vse to mora kinooperater vedeti, kajti nasilje nad gledalci je, če jih iz dvorane pospremimo brez slovesa in jim tako pokažemo, kako nas njihove emocije prav nič ne zanimajo.

Za vpostavitve »čustvene in doživljajske temperature« so poleg glasbe na voljo še nekatera druga sredstva, izmed katerih navajam enega, ki bi ga veljalo ponovno uveljaviti. Gre za gonge. Ko se končajo vsa uvodna dejanja (dia-reklame, reklamni filmi, filmske novice ali kratki filmi), pride do postopne zatemnitve, medtem pa trije toni gonga označijo trenutek, ko se začne film. Pri tem ne gre toliko za formalno uporabo gonga, temveč za vsebinski in torej globlji smisel te uporabe. Zakaj se je, denimo, gong ohranil v gledališču? Ohranil se je ne toliko kot znamenje za začetek predstave ali dejanja, temveč predvsem kot nekak čustveni spodbujevalec za gledalčevo začetno prilagajanje na življenje v drugačnem svetu. Isto velja za film: gledalec ima za seboj rutinsko predstavitev dia-reklam in reklamnih filmov, za seboj ima filmske novice ali kratki film — in zdaj je napočil trenutek, ko gre zares. Prav ta trenutek pa velja posebej poudariti. Še posebej pa naj bi bila uporaba gonga uveljavljena pri posebnih kinematografskih predstavah, kot so premiere, slovesne premiere domačih filmov, začetki različnih kinematografskih revij in podobno. Velikega pomena je za gledalčevo počutje tudi smotrna uporaba luči v dvorani. Večje ali manjše število luksov ima lahko vsebinsko oziroma programsko težo pri določeni kinematografski predstavi. Pri polni luči, ko gore v dvorani vsa svetlobna telesa, je moč sklepati, da bo film, ki ga bodo gledalci videli, odprt, vesel, po vsebini in sporočilu svetel. Bolj diskretna luč navaja na misel, da gre za film z melodramsko vsebino. Pri rahlo zatemnjeni dvorani pa gledalec nehote pričakuje filmsko dramo, saj ga pomanjkljiva svetloba skupaj s primerno glasbo uvaja v razpoloženje, ki bo ustrezalo vsebini filmske zgodbe.

Je kinematografska predstava — celovečerni film?

Kinematografska predstava naj bi bila to, kar si idealen gledalec (še vedno govorim o idealnih pogojih) predstavlja pod besedami: filmski večer. Tak filmski večer ima (oziroma naj bi imel) tri osnovne dele:

● Uvodni del, ko je gledalcem dovoljeno vstopati v dvorano, medtem pa se na platnu vrstijo filmske reklame.

● Kratki film, ki naj bi ga distributer redno priložil celovečernemu filmu in bi tako vsebinsko kot doživljajsko ustrezal vsebini oziroma žanru celovečernega filma.

● Če kratkega filma ni, ga deloma lahko nadomestijo filmske novice, ki pa z razvojem televizije krepko zgubljuje bitko s časom. Producenti bodo morali bodisi spremeniti fakturo, vsebino in namen tovrstnega filmskega obveščevalca bodisi poiskati novo obliko, kot so že pred mnogimi leti storili izdelovalci filmskih informacij v tujini: kinematografskim gledalcem prikazujejo efektne znamenitosti, geografske, prirodopisne, zgodovinske in podobno.

● Celovečerni film, ki podlega predvajalskim zakonitostim, o katerih je že tekla beseda.

Ko torej vemo, da celovečerni film sam zase še ni kinematografska predstava, vemo pa tudi kaj vse je treba storiti, da do celovečerne predstave pridemo, je nujno odmeriti lastne moči in možnosti pri trasiranju poti, ki pelje do kinematografskega gledalca. Kajti nikoli ne smemo pozabiti: če smo ga enkrat kakorkoli čustveno prizadeli, se nam bo stežka še kdaj vrnil v dvorano. Če pa smo mu pomagali, da je brez ovir premagal čustvene ovire pred filmom in po njem, smemo upati, da bo z njim prišel v našo dvorano še njegov prijatelj. Drugi člen slovenskega zakona o filmu (7. februarja 1974 je postal kodeks slovenske reproduktivne kinematografije) pravi: proizvodnja, promet in javno predvajanje filmov so dejavnosti posebnega družbenega pomena! Prevedeno na jezik prakse bi lahko rekli: tudi izvajalec javnega predvajanja opravlja dolžnost posebnega družbenega pomena. Zato mora biti po našem mnenju prežet z entuziazmom do predmeta, s katerim ima opraviti, ta entuziazem pa naj bo minimalni pogoj, ki naj ga izpolni. Citirajmo ob zaključku dvoje misli, ki se zelo otipljivo navezujeta na razmišljanje o vlogi kinooperaterja pri ustvarjanju kulturne kinematografske predstave: prvo je izrekel David Wark Griffith z besedami: »Gledalec naj se smeje, pričakuje, misli...« in je s tem opredelil trdelno doživljajsko strukturo kinematografske predstave. Druga misel, katere avtorja ne poznam, pravi: »Filmski umetnosti, ki nima publike, je težko verjeti!« Tudi ta misel se vsebinsko vklaplja v napore za dobro in uspešno kinematografsko predstavo.

Šele izmenjava mnenj med samimi kinooperaterji pa bo lahko izbrusila stvarno podobo kinematografske predstave, ki seveda ne bo idealna, saj tudi pogoji niso idealni, postala pa naj bi — če nič drugega — čim bližja človeku!

neznani — Slonokoščena obala

Pot iz anonimnosti

Semjon Čertok (ZSSR) posebej za EKTRAN

Kadar spregovorimo o afriški kinematografiji, imamo v mislih predvsem kinematografijo Senegala, ne le zato, ker je proizvodnja najbolj močna in je zato največ njenih del prišlo v Evropo in v svet, marveč zaradi pomembne kakovosti posameznih filmov in že proslavljenih režiserjev. Tudi pri nas smo se imeli priložnost seznaniti z dvema filmoma iz Senegala, s **Poštno nakaznico** in **Xalo — impotenco** tako imenovanega »očeta« kinematografije črne Afrike Sembena Ousmana.

Res je, da je v tem delu sveta kinematografija najbolj razvita v Senegal, ki je tudi prvi začel samostojno ustvarjati svoje filme v svojem jeziku, ne smemo pa zanemariti tudi drugih dežel, ki so se filma lotile kasneje. Tisti, ki so se hoteli filmsko uveljaviti, so morali iskati strokovno znanje v tujini in vse to je jemalo dragoceni čas. Znana in glede na že priznane filmske ustvarjalce tudi priznana kinematografija obstaja tako torej še v Slonokoščeni obali, Nigeriji, Nigru, Gvineji, Gabonu, Zairu, Kamerunu, Dahomeju in Somaliji, prebuja pa se tudi v drugih deželah.

Slonokoščena obala je postala samostojna 1958. leta, vendar je trajalo nekaj časa, da se je pojavila in uveljavila prva generacija treh filmskih ustvarjalcev: Timité Bassori, Henri Duparc in najbolj proslavljeni med njimi Désiré Ecaré. Prva dva ustvarjata doma, v Abidjanu, predvsem televizijske filme. Nacionalna televizija je podprla tudi prva dva Bassorijeva filma **Na bregovih osamljenosti** in **Žena z nožem**, Duparc pa je najprej ustvaril film **Mouna ali umetnikove sanje**. Ecaré ustvarja izključno v Franciji, ima tudi francoskega producenta, vendar so njegove teme izrazito afriške. Prva filma, ki sta doživela pariški premieri, sta bila **Koncert za izgnanca** leta 1968 ter **Pazi, Francija** leta 1970.

Že po teh dveh filmih ga je začela strokovna kritika imenovati enega najbolj nadarjenih stilistov vse afriške kinematografije. Razvil je svojo posebno estetiko, ne da bi nanj vplivale kakršnekoli tuje šole. Struktura

njegovih filmov temelji na muzikalnem ritmu, z nadihom humorja ali sarkazma. Ta muzikalni ritem dosega predvsem z montažo, ki poskuša uskladiti včasih stisnjen in krčevit ritem s prosto fantazijo in ostro ironijo.

Koncert za izgnanca je film srednje dolžine in pripoveduje o afriškem študentskem miljeju v Parizu; tudi njegov naslednji film, ki nosi naslov **Žene črne, žene gole**, obravnava življenje afriških prišlekov v Parizu. Ta prva generacija, ki je kasneje ustvarila še nekaj filmov (večinoma okrog 40 minut), Duparc **Družina** in **Kaj je novega**, Ecaré **Castigat ridendo mores** (Z nasmehom spreminjamo navade), je že dobila naslednike, med katerimi so se uveljavili G'noan M'bala s filmom **Amanle**, N'dabian Vodio z **Mujezinovim krikom** v letu 1974. Medtem sta končala svoja naslednja filma spet Ecaré **Memol toussa**, ki je posvečen afriški ženi in M'bala **Vallyz**, srednjemetražnik o sleparju in taka je tudi približna podoba celoletne senegalske filmske proizvodnje: 2—3 filme na leto, srednje in celovečerne dolžine. SIC, filmska družba Slonokoščene obale, ima zelo majhen proračun in domala vsi filmi doslej so bili ustvarjeni z individualnimi sredstvi in drugačno pomočjo, a vendar so tudi ta skromna sredstva (zadnji filmi so posneti tudi v barvah) pomagala, da se je kinematografija Slonokoščene obale že uveljavila v svetu. M. G.

Reference:

International Film Guide 1972, 1974, 1975
Guy Hennebelle, Les cinémas Africains en 1972
Ecran 74, št. 30

Désiré Ecaré: Smešno in resno

O tem, o čemer drugi afriški režiserji govore z jezo, govori Désiré Ecaré s humorjem. Njegovi filmi pa niso zato nič manj resni, tu in tam postanejo celo jedki, le njihov stil je poln šegavosti, ironije. Na stvari ne gleda tragično, čeprav se skozi šaljivo skorjo

v njegovih filmih neredko prikrađe žalost. Sam pravi o tem takole:

Odločil sem se za šaljivi ton, ker menim, da lahko človek tudi o pomembnih stvareh govori z nasmehom. Kadar pretrdo zadeneš ob oviro, storiš najbolje, če se buški nasmeješ: ne pomagata ne jeza ne zmerjanje, raje se potruji in se nasmejni.

Prvi film Désiréja Ecaréja »Koncert za izgnanca« — ki je dobil glavno nagrado na festivalu mladega filma v Hyèresu, in so ga z uspehom vrteli tudi na canskem, kartaginskem in taškentskem festivalu — je bridko ironična pripoved o težavnih razmerah, v kakršnih žive afriški študentje v Parizu. Socialni dokument? Ne povsem, zakaj Ecaré ne razgalja, ampak prikazuje resničnost tako, kakršno vidi: razisem gospodarjev, težko življenje emigrantov, drama pregnanstva, nedejavnost enih in sindikalistično demagogijo drugih. Po besedah francoskega kritika Guya Hennebellea to ni očitna obsodba, pač pa podoba iz rahlih in pretanjenih potez.

»Film ni avtobiografski,« pravi Ecaré, »čeprav sem sam doživel večino scen v njem. Stanoval sem v podobnih sobah, poznal sem podobnega gospodarja. Avtobiografsko je samo domotožje, ki ga je čutili v filmu in v njegovih junakih. Tudi bolečina. Trenutkom veselja vedno sledi potlačenost, ko nas iz začasne evforije iztrga spoznanje, da smo izgnanci. Vendar si kljub svojemu hrepenenju ne delamo praznih upov: zavedamo se, da bi tudi v Afriki zaman izgubljali čas — naše dežele in družba v njih nas ne potrebujejo takšne, kakršni smo.

Junaki filma so tipični Afričani, ki žive v Parizu, vendar poosebljajo prej različne vidike našega pregnanstva kot pa samo različne skupine pregnancev; ti vidiki so:

1. Najti zase opravičilo, alibi, da bi odložili trenutek izbire. To je stališče psevdosindikalista Hervéja.
2. Nagnjenje k zabavam, zavračanje razmišljanja. Takšno brezvoljnost pooseblja ženskar, ki ga igra režiser Henri Duparc.
3. Okolje proletarcev; v filmu tisto, v katerem ga prenoči prijatelj.
4. Tendencia h karierizmu. Za nekatere je to vrnitev v Afriko, kjer jih morda čaka dober položaj.

V tej galeriji portretov ne razkrinkavam, ne obtožujem in ne skušam opravičevati. Samo ugotavljam. In četudi je moj pogled kritičen, je v njem hkrati sočutje.

Zelo mi ugaja film Meda Honda »Sonce o«, katerega tema je podobna mojim — to je velik afriški film. Vendar ima vsak umetnik svoj slog. Tudi v mojem filmu je čutili žalost, le manj bridka je in bolj zadržana kot pri mojem mavretanskem bratu. Najina temperamenta se razlikujeta.



▲ Prizor iz filma »Koncert za izgnanca«

▼ Prizor iz filma »Pozor, Francija«



On kliče k uporabi, jaz se raje smejem buškam, ki si jih je nabrala Afrika, ko je zadela ob zahodni zid.«

Ecaréjev humor je čutiti tudi v njegovih besedah, kadar pripoveduje o svoji poti k filmu:

»Rodil sem se 1939. leta v Abidjanu, glavnem mestu Slonokoščene obale. V liceju sem imel srečo, da sem bil všeč neki dami, ki je prizadevno iskala mlade talente. Pridobil sem si njeno naklonjenost z deklamiranjem stihov, jaz pa sem se navduševal za gledališče. Končalo se je tako, da sem ostal brez diplome na liceju. Odločil sem se poskusiti srečo v Parizu; morda naredim kariero v gledališču. Toda kmalu je postalo jasno, da so mi vrata v konservatorij dramske umetnosti zaprta. Tolažil sem se, češ za genija tako ni prostora v tem hramu in se posvetil filmu. V IDHEC-u so me odklonili pod pretvezo, da afriški film pač ne obstaja in torej nima pomena poučevati ljudi, ki očitno nimajo kaj početi. Jaz sem mislil drugače; po moje bi prav izobraženi kadri lahko ustvarili afriški film. Podprla me je tudi vlada Slonokoščene obale in navsezadnje sem le prišel v ta inštitut, ki mi res ni dal zadovoljive izobrazbe, zato pa mi je vtil zaupanje v lastne sposobnosti. Tam sem se seznanil s finsko študentko, ki se je učila montaže. Postala je moja žena.

Ko sem končal študije na inštitutu, sem se pridružil pariški afriški gledališki skupini, ki jo je vodil Jean-Marie Serraut. Nastopala je v Romuniji in Kanadi, v Avstriji, Ameriki in Švici, v Parizu je dajala samo reprize. Takrat se mi je tudi rodila zamisel o »Koncertu za izgnanca«. V skupini so bili zelo različni ljudje, med njimi celo minister s Haitija. V Afriki ti ljudje nikoli niso delali v gledališču, nasprotno, življenje samo se je kot na odru razgrinjalo pred njihovimi očmi. Prišlo mi je na misel, da bi bilo vredno poskusiti in narediti film o tem malem, tako raznolikem in nenavadnem svetu. Snemati sem začel na šestnajstmilimetrski trak, nato pa sem se pogodil z neko francosko firmo in nadaljeval delo v bolj strokovnih okoliščinah. Scenarij sem napisal že vnaprej, vendar sem ga med snemanjem sproti prilagajal in šele montaža mu je nato dala končno obliko. Nisem imel namena posneti etnografskega filma o afriških izgnancih v Parizu, hotel sem oživiti atmosfero, okoliščine. V začetku niti nisem vedel, koliko ljudi bo nastopilo v filmu — nimam rad strogih, nepremakljivih shem. Junaki so zaživel polagoma — zapeljivec Doudou, sindikalni delavec Hervé, ki nehote, včasih tudi v svojo škodo, zamenja svojo listnico s skupno blagajno, obogateli uradnik, ki mu je v Afriki dolgčas po Parizu, Hervéjeva prijateljica, ki v Parizu hrepeni po Afriki, pa še Afričan, ki se ženi s Francozinjo.

Odločil sem se za muzikalni stil filma: igralci prihajajo in odhajajo,

iščejo in kličejo drug drugega, se srečavajo, razhajajo... Vse to je kot svojevrsten ples.«

... Leta 1970 je Désiré Ecaré posnel celovečerni film »A nous deux, France!«, v katerem spet pripoveduje o grenkih izkušnjah afriških emigrantov v Franciji. Tudi ta film je dobil nagrado na festivalu v Hyèresu. V njem je enak stil, enak način filmskega oblikovanja kot v prvem. Junaki nenehno hodijo sem in tja, prihajajo in izginjajo, se srečavajo, govore... Za obe deli je značilna muzikalna zgradba, le da je v drugem stil bolj oprijemljiv.

Zdi se, kot da se zgodba Doudouja in Jeamie Dubois v filmu »A nous deux, France!« nadaljuje. V »Koncertu za izganca« je Désiré Ecaré usmeril dogajanje na študente in se le rahlo dotaknil položaja črnih proletarcev, ki jim preostaja le pometanje ulic in čiščenje smeti. Film »A nous deux, France!« pripoveduje o črnopoltem dekletu, ki je prišlo v Pariz, da bi si našlo moža. Ali bolj natančno, da bi obvarovalo svojega bodočega soproga pred zapeljevanjem belih žensk. Désiré Ecaré pravi:

»Večina bodočih strokovnjakov Slonokoščene obale študira v Parizu. In mnogo mladih Afričank pripotuje v Pariz, da bi si poiskale moža izmed mož prihodnosti — izmed jutrišnje gospode. Mar ni krivično, da dobra polovica afriških študentov v Parizu pristane v mešanem zakonu? Vendar film ne govori o tem. Mešani zakoni so samo ena od posebnih sestavin obširnejšega procesa življenja v drugo kulturo. V filmu sem se hotel živjeti v položaj našega dekleta, ki potuje v Pariz, da bi poskusila vzpostaviti ravnotežje. Toda komaj pripotuje, že začenja posnemati Francozinje, trudi se, da bi privzela francoski način življenja, se spoji z zahodno civilizacijo. Takih je mnogo. Izgubljajo vse, kar je v njih afriškega. V njihovo opravičilo je treba povedati, da so bile in so delno še danes pod dvojnimi kolonialnimi jarmom: zatirajo jih Evropa in njihovi možje.

Poleg nje živi v mojem filmu lik Afričana. Imenujejo ga Tarzan. Kulturen je, do kraja se je vživel v novo okolje, oblečen je kot gentleman iz Oxforda, s klobukom in palico. Oženjen je s Francozinjo, ki jo imenujejo France (Francija) — od tod tudi naslov filma. Mar niso navzkrižja med Francijo in Afriko v resnici podobna družinskim razprtijam?

Kljub svoji »beli« maski in evropeizirani hoji pogosto Tarzan zasliši v sebi neuglasljiv klic Afrike, ki jo pooseblja njegova ljubica, Afričanka.

Prisotnost Afrike sem simboliziral tudi z likom pevca, ki se vedno znova vrača kot vodilni glasbeni motiv filma.

Marsikdo je mislil, da sem z njim hotel pokazati Afriko, ki ne dela



Režiser Désiré Ecaré

drugega kot pleše. Vendar to ne drži. Zame pomeni ta lik Afriko z njeno lastno kulturo. Bodite pozorni na to, kako Tarzan, ko za trenutek pozabi na družbeni ugled, ki si ga želi pridobiti, naredi nekaj korakov v ritmu afriške glasbe. Pa se takoj zdrami in kradoma pogleduje okrog sebe, ali ni kdo opazil njegove »slabosti«. Scenariju je bil pevec potreben, saj je tudi film bolj pesem kot klic k upor. To je prej melodija obupa kot pa krik po maščevanju.

... Dve sceni naredita v filmu posebno močan vtis.

Ena od njiju prav po brechtovski opisuje Tarzanovo srečanje s trgovcem, ki mu vsili srečko. »Zadeli ste,« mu pravi samozavestno in meče predenj na kup tkanine, obleke, pregrinjala. Tarzan začudeno gleda vse to, kakor bi hotel reči: »Počutite se kot doma. Jaz navsezadnje ne morem nič za to.« Ko je slepar pri koncu s svojo točko, pripravi Afričana do tega, da podpiše papir, ki ga zavezuje, da bo vsak mesec odplačeval to »darilo«. Ko se vrne domov njegova žena France, ji Tarzan pojasnjuje: »Eden tvojih 'cousinov' je prišel in 'pustil' tukaj vse tole. Samo snežni plug še manjka,« doda grenko. Tako avtor mimogrede ošvrkne pomoč, ki jo Evropa daje

Afriki, pomoč, ki jo je ta s prikritimi sredstvi prisiljena odplačevati.

Drug značilni prizor je zadnja scena filma. Zalostna prostitutka, Afričanka, spremlja svojega rojaka, delavca-emigranta po eni revnih pariških četrti; s plavkasto lasuljo, v kunjem kožuhi in izzivalno naličena. »Poglej no, jaz pa še vedel nisem, da je Pariz tako blizu Afrike,« je slišati ironično opazko komentatorja, ko se v kadru pokažejo zakotne podrtje. Delavec predlaga svoji sopotnici, naj sname plašč in lasuljo, toda ona se grenko posmehne: »Ne, pustite mi to, to je vse, kar mi je dala Francija.« In kamera se znova obrne k polpodrtim barakam.

Désiré Ecaré govori pravzaprav o resnih stvareh — o intelektualcih, ki so se znašli med dvema stoloma — dvema civilizacijama, o črnih študentih, ki so se vrnili v domovino, obremenjeni z zahodno kulturo in ki kmalu spoznajo, da s to odvečno prtljago v Afriki nimajo kaj početi. Désiré Ecaré natanko opisuje te razmere, le da v odenkih in poltonih, kar se mu čudovito posreči. Naznačuje silhujete, ne da bi jih do kraja izrisal, značaje le nakaže s humorističnimi ali zasmehljivo pikrimi potezami. Toda njegov lahkotni stil nemalokrat komaj prikriva obup, za šalo se skriva jeza, za gracioznostjo in posmehom grenkoba in za cinizmom — tragedija.

Kar zadeva oblikovno stran filma, je Ecaré eden najboljših stilistov afriškega filma. Izoblikoval je samosvojo estetiko, ne da bi iskal pomoči v tujih šolah. Njegovi filmi so zasnovani na muzikalnem ritmu, ki ga še krepi stroga in obenem lahkotna montaža. Filmí Désiréja Ecaréja uživajo večji ugled med francoskimi intelektualci kot pri afriški publikii; odkrito mu očitajo »parižanstvo«, vendar je Ecaré z vsemi svojimi vrlinami in napakami eden najboljših afriških režiserjev. Sam pravi takole:

»Naš film se šele izvija iz predzgodovine. Mi šele začenjamo delati bolj ali manj spodobne filme. Mislim, da se vsi dobro zavedamo nalog, ki so pred nami, vendar se moramo nujno naučiti pogovarjati se z gledalcem stvarno in preprosto. Varovati se moramo demagogije, ki se je tako razpasla po naši celini. Afriški film mora ponuditi gledalcu hkrati čustveno in duhovno hrano. Prepričan sem, da je mogoče govoriti o čemerkoli in pri tem ohraniti nasmeh, ki razorožuje.

Kar zadeva moje načrte, sanjarim o tem, da bi posnel film po narodni legendi. Začel bi ga z radijskim poročilom o izidih volitev v eni izmed afriških dežel; vladajoča stranka je dobila devetindevetdeset odstotkov glasov. Eden od junakov, sedé na terasi kavarne, se obrne k drugemu: »No, vidiš, ti pa si toliko govoril.« Naposled bi želel s filmskega platna pripovedovati o življenju naših kmetov, ki so toliko pričakovali od neodvisnosti in od nje tako malo dobili.«

poklic: snemalec

Jaz sem kamera ali razgovor s Tomislavom Pinterjem

pogovarjal se je Bogdan Tirnanić



Zdi se, da Tomislava Pinterja, filmskega snemalca, ki stanuje v Preradovićevi ulici 4 v Zagrebu, ni potrebno posebej predstavljati ljudem, ki so kakorkoli povezani z jugoslovanskim filmom, ali pa tistim, ki vsaj v dnevnem časopisju zasledujejo dogajanja v njem.

V časopisih pa se da pogosto prebrati prenapete in nesmiselne krilatice, kot so: »čarobna kamera Tomislava Pinterja«, »mojster kamere Tomislav Pinter« in podobne. Torej vsi vedo za Tomislava Pinterja. Nič nenavadnega: ta mož mladeniškega videza s svojo fizionomijo »baby face«, ki razkriva njegovih petdeset let šele, ko ga natančneje pogledamo od blizu, je posnel približno petdeset jugoslovanskih igranih filmov, večino med njimi na visokem profesionalnem nivoju.

Lahko bi rekli mojstrsko. Toda težko se bo poznavalec razmer v domačem filmu spomnil katerega od filmov, ki jih je posnel »mojster« Pinter s svojo »čarobno kamero«. Zopet nič nenavadnega: pogoji, ki vladajo v naši kinematografiji, so tako slabi in kalni, da redki profesionalni dosežki težko izstopijo, medtem ko je z druge strani še težje najti nekoga, ki bi jim lahko določil pravo vrednost.

Očitno je, da biti snemalec v jugoslovanskem filmu ni najbolj hvaležen posel. Če pa to že si, si kaj lahko outsider te kinematografije ali pa to prav lahko postaneš. Zaradi tega tudi ta pogovor.

Hoja nazaj ali kako preživeti do jutri

Ko pišejo o tebi, pišejo vedno v samih superlativih. To pisanje je nedoločeno, polno fraz, ki jih uporabljajo tudi takrat, ko je beseda o drugih snemalcih. Lahko, da tisti, ki pri nas pišejo o filmu, ne poznajo ustvarjalne vloge kamere pri nastanku filmskega dela in da jim je položaj snemalca v ustroju današnje jugoslovanske kinematografije še veliko bolj nejasen. Začnimo torej pri tem: kakšen je trenutni položaj, v katerem se nahaja Tomislav Pintar in njegovi kolegi?

Položaj je vedno težji. Če redno gledaš televizijo, pa na primer vidiš Nanovičev film »Čudežni meč«, »Dr« Soje Jovanović ali katerikoli film iz tistih starih časov, moraš nujno priti do sklepa, da nismo več sposobni napraviti kaj takšnega, ker za to nimamo možnosti. Ne materialnih, ne tehničnih, ne časovnih, z eno besedo, nikakršnih. Namesto da bi napredovali, nazadujemo, in kar je še huje, to počnemo zavestno, ker je to edina možnost, da preživimo. Preživeli pa bodo tisti, ki so najcenejši: pri današnjem angažiranju snemalca je najpomembnejše to, da je nezahteven; pa ne glede na honorarja — ker tukaj smo vsi poceni — ampak nezahteven glede pogojev, ki jih postavlja. Zato ima jugoslovanski snemalec v poprečju zelo razvito »obrnjeno invencijo«: njegova kreativna domišljija ni usmerjena v ustvarjanje, ker pazi, da ne zaide v kakršnokoli »izmišljanje«, da ne poskusi s kakšnim bolj zapletenim prijemom ali inovacijo. Vso svojo pozornost posveča prikrievanju »lukenj« v tehnični opremi filma.

Organizacijske sposobnosti in tehnični potencial naše kinematografije so trenutno na tako nizkem nivoju, da bi ne mogli narediti niti ene same poštene avtomobilske nesreče. Iskreno se bojim scenarija, v katerem bi bila scena prometne nesreče, ker vem, da bi bil ob realizaciji teh kadrov že vnaprej obsojen na nešteto nerešljivih problemov, od katerih pa prav gotovo niti en sam ne bi bil v zvezi s kamero in fotografijo. Ta strah pa je seveda

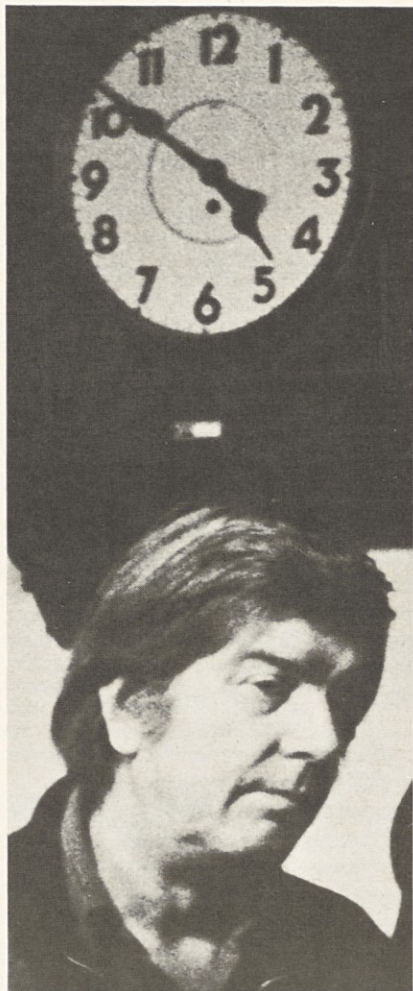
nepravilčen: pri nas se večinoma snema po scenarijih, katerih pisci vedo, da se morajo v tekstu izogniti vsemu tistemu, česar naša kinematografija ni sposobna narediti. Če pa bolj natančno pogledamo, ni sposobna narediti ničesar.

Ali je ta nezavidljiv položaj posledica neugodnega položaja kinematografije, njenega še vedno nerešenega družbenega statusa, ali pa je posledica njenega slabega notranjega ustroja?

Mislím, da so vzrok slaba organizacija, slabi in nesposobni ljudje, ki vodijo film, in zmotni kriteriji. Za nas je že velik uspeh, če nek domač film vidi deset tisoč ljudi v kinodvorani »Balkan«, tukaj za vogalom, potem pa to v časopisih neizmerno napihnejo. To pa seveda ni niti začetek pravega uspeha: danes film uspe samo, če ga vidi ves svet ali pa vsaj tisti del sveta, kjer imajo kinodvorane. Pri nas mora biti vse obrnjeno: »Peklenški stolp«, to je tisti film o požaru v nebotičniku, je stal 14 milijonov dolarjev, izkupiček pa je bil samo v prvi »rundi« prikazovanja 140 milijonov dolarjev. Potemtakem je to poceni film, kar pa »Neretva«, ki je stala približno enako, na noben način ni, ne glede na to, da je komajda pokrila svoje stroške, če jih sploh je.

Da pa bi lahko posneli vsaj en film, ki bi doživel priznanje kritike, imel veliko gledalcev in bil donosen, bi bilo potrebno vložiti več, veliko več, kot to trenutno zmora naša kinematografija. Poglejmo si kot primer področje kamere: kaj vse imaš na razpolago, ko snemaš domači film, ali drugače: kakšne so optimalne možnosti snemalca pri uslugah trenutne tehnične baze?

Lahko dobim kamero »Mitchell«. Toda možnosti, da jo dobim, so bolj teoretične kakor praktične: kamera je namreč last »Jadrana«, stane sto tisoč na dan, kar gre iz proračuna filma še takrat, ko je producent »Jadran«. Zato večinoma leži neizkoriščena. Bila je kupljena za film »Neretva« in je danes že nekoliko zastarela, vendar še vedno najboljša. Bolje bi bilo, da je ne bi imeli, bi vsaj ne imeli teh težav. Prav



paradoksalno, ne pa neresnično je, da smo film, kot je »Kmečki upor«, snemali z nekakšnim šklepetavim »Arifleksom«, medtem ko si drugje filma nekoliko večjega formata niti ne morejo predstavljati brez »Panavision«. To pa enostavno zato, ker bi ga drugače sploh ne mogli prodati. Pri nas pa delamo nekakšen račun brez krčmarja, majhne kalkulacije: Kmečki upor je posnet na klasični format, med drugim tudi zato, da bi bil kot serija prodan televiziji, ki pa, kot vemo, plačuje zelo slabo. Na drugi strani pa ima film v panavisionu že na začetku petkrat večjo ceno, in če je film za distributerja vsaj malo zanimiv, so stroški kriti že vnaprej.

Morda bo bralec ob mojem razmišljanju dobil občutek, da sem nekakšen nerazumljen producentki genij, ki ga že od nekdanj zanimajo tuji problemi. Kaj še! Vse to je moj poklicni problem, problem snemalca. Vsak dan grem v kino, čeprav me je tega strah, ker mi gre na jok, ko na primer vidim, da Vilmos Zsigmond vse svoje »majhne« filme dela s panavision tehniko, z enkratno tehniko, z lahko tonsko kamero, z optiko, ki se kljub temu, da je skoraj popolna, še vedno razvija, in da lahko v laboratoriju uresničijo vsako zamisel, pa naj bo na prvi pogled še tako prismojena. In mi? Naši laboratoriji, ki so pri končnem rezultatu snemalčevega dela še kako pomembni, niso že leta naredili niti koraka naprej. Kolega Zsigmond lahko enostavno pove, da bo snemal ulico ponoči in zaradi tega ne bo imel nobenih problemov, ker mu bodo v laboratoriju naredili tako imenovani »fleshing negativ« in potem, ko bo material že posnet, še »pushing«. Rezultat tega je, da se občutljivost negativa poveča na 400 ASA, jaz pa bi moral delati s 100 ASA; če bi le za malo povečal predekspozicijo, pa bi iz laboratorija dobil tak material, kot da sem posnel siv dan. S tem pa težav še ni konec: pri vsem tem pride v kavarno kateri domačih režiserjev in ti reče: Ravno kar sem gledal film, v katerem je Zsigmond naredil to in to, pa se mi zdi čudno, zakaj tudi ti ne narediš kaj

takega. Človek bi umrl od žalosti! 90 odstotkov naših režiserjev je grozno ponosnih na to, da so popolni tehnični analfabeti. Šarmantno se jim zdi, da ne vedo ničesar o objektivih. Toda zdi se mi, razumeš, zdi se mi, da je to njihova velika pomanjkljivost in da bi morali kljub temu nekaj vedeti. Režiser-analfabet je še dodatni handicap za snemalca. Velikokrat sem delal z ljudmi, ki so bili, kot da bi padli z lune. Pred kratkim sem končal film, pri katerem sem se skoraj postavil na glavo, preden sem režiserju razložil, da ne morem dobiti ponoči mesta v »totalu«. Zdi se mi, da takim režiserjem ne bi smeli dajati filmov. Pri nas pa danes režirajo ljudje, ki so »na vrsti« in ki so se tu slučajno znašli. Tudi sam sem slučajno postal snemalec, vse se je v naši kinematografiji začelo bolj ali manj slučajno. Toda ali nismo imeli 30 let časa, da se česa naučimo, ali pa da odidemo? Vsega tega pa se ni tako težko naučiti: objektiv, zaslonka, negativ — to vendar ni tabu, to poznajo že otroci v šolskih kinokrožkih. Zato bi bilo dobro, da bi nekateri naši režiserji namenili nekaj denarja za nakup navadnega, preprostega fotoaparata. Fotografirajo naj svoje otroke na izletih, pa se bodo naučili, kaj je objektiv in druge malenkosti, namesto da imajo tako mizerno znanje, ko dobijo priložnost pri igranem filmu, kot da bi ravnokar prišli iz ljudske šole. Taki režiserji postavljajo snemalca v zelo neprijeten položaj: ker si lepo vzgojen, ga pred ekipo podpiraš, da mu ne kvariš ugleda, po drugi strani pa ga kot analfabeta preziraš.

Pogled na drugo stran ali snemalec v deželi tehničnih čudes Iz tvojega dosedanega govorjenja je jasno, da je položaj snemalca pri nas bistveno drugačen od položaja snemalca drugje. Določneje, o kakšni razliki se da govoriti?

Drugje je snemalec kreativna oseba. On je tisti, ki si izmišlja, ki kreativno rešuje probleme, pred njim, za njim, z njim, povsod je armada tehnikov, ki realizira njegove ideje. Na primer Žrelo: v prvih dneh snemanja so bili problem valovi, ker je voda

pljuskala v objektiv. Recimo, da je Žrelo naš film, da sem ga posnel jaz in da sem problem rešil enako kot ga je Bill Butler; če bi od njih zahteval, da mi naredo nekaj takšnega, bi mi odgovorili, da sem nor. In kaj si je Butler izmislil? Izmisli si je vrteči filter, to je nekaj povsem preprostega, nekaj takšnega kot avtomobilski brisalec, le da se ta vrti in briše vodo s filtra, ki tako ostaja stalno čist, na njem ni vode, zamegljenost slike ni mogoča, kratka, vse je tako kot mora biti. Tako napravico se da danes izposoditi, vendar ne za film, ki bi ga snemal jaz. Pri nas je treba varčevati.

Prišla sva do tehničnih podrobnosti. Približno jasno mi je, kaj je vrteči filter, ne pa, kaj je prej omenjeni »fleshing« in »pushing«?

»Fleshing« je proces, pri katerem v kamero z objektivom vložijo surov negativ. Potem pred kamero postavimo belo platno, počasi osvetlimo in negativ se eksponira. Potem ta, pred belim platnom eksponirani negativ, zopet vstavimo v kamero in z njim ponoči posnamemo karkoli. Potem snemalec na kaseto tega materiala napiše »prosim, dve stopnji pushinga« in to pošlje v laboratorij. Tam pa ta filmski material, posnet na običajen, standardni filmski trak z občutljivostjo 100 ASA, obdelajo in dvignejo njegovo vrednost na 400 ASA. Po tem postopku ni na filmu nikjer več temnih lis, povsod je videti sliko, ker negativ registrira obliko in barve tudi v najtemnejših delih scene. Če slikaš Terazije ponoči z navadnim materialom, to pomeni, da imaš lahko veliko temnih površin in tu in tam celo popoln mrak, medtem ko ob uporabi »fleshinga« in »pushinga« dobiš sliko, ki je skoraj, če ne povsem, enaka tisti, ki jo registrira človeško oko pri enakih pogojih.

Govorila sva o »Panavisionu«, večkrat pa omenjaš tudi »Panafleks«.

»Panafleks« je kamera »Mitchell«. To je zelo majhna tonska kamera, lahka in neslišna, da lahko z njo snemaš skoraj v vsaki situaciji. Zsigmond je posnel Texas Express Stevena Spielberga prav s takšno kamero in v filmu se vidijo vse njene prednosti. V nekem kadru je

kamera montirana v avtomobilu in spremlja policajca, ki prihaja po cesti in ki obkroži avto in se končno ustavi na tisti strani, s katere je prišel. Kamera vse to tonsko beleži med samo vožnjo in se vrti še okoli svoje osi.

Sklepam, da ti je ta Zsigmond še posebej pri srcu. Ali se motim?

Po mojem mnenju je Zsigmond danes eden vodilnih v našem delu. Zelo mi je všeč način, kako je posnel Rydallov film »Osvoboditev Pepelke« ali »Ljubezen do polnoči«. Njegova kamera je vedno kreativna. Res je, da ne snema velikih spektaklov kakor Freddie Young ali James Wong Howe, ampak filme, ki bi jih tudi jaz rad delal, ker verjamem, da so takšni filmi naši kinematografiji potrebni in da se dajo tehnični problemi, ki se pri njih pojavljajo, z malo iznajdljivosti rešiti. Vilmos Zsigmond pa je zame pomemben tudi zato, ker me njegov primer opominja, da so kreativni dosežki možni v vseh situacijah. Vedno se spominjam tistega, kar je naredil v Boormanovem »Osvobajanju«; modri pridih, ki je dajal posebno »hladnost« celi sliki, me vzpodbuja, ker stalno upam, da se bom nekega lepega dne v naših laboratorijih le lahko dogovoril o gami svetlobe ali gami barve in da bo to narejeno tako, kot sem se dogovoril.

Katerega od ostalih snemalcev razen Zsigmonda še ceniš?

Nekoč sem se navduševal nad Raoulom Coutardom. Zakaj? Coutard je rušil vsa pravila. To se sicer banalno sliši, toda rušenje pravil v času, ko je to počel Coutard, je bila senzacionalna drznost. Takrat so bila pravila še kako važna in veliko bolj stroga kot danes, bolj ortodoksna. Če nisi snemal po teh pravilih in si počel kaj drugega, je to pomenilo, da si se zmotil. Ko sem se začel baviti z igranim filmom, sem se ob neki priložnosti domislil, da bi na kamero, ki je bila na kolesčkah, pritrtil 75 mm objektiv. Skoraj bi me bili vrgli na cesto, ker je takrat veljalo pravilo, da se lahko na kameri, pritrjeni na kolesa, uporablja samo širokokotni objektiv, ker se kolesčki tresejo.

Vendar pa sem imel tega dne tudi srečo: režiser me je podprl, scena se je slučajno posrečila in nadaljeval sem z delom. Danes se to zdi smešno, toda pred Coutardom ni bilo tako. Danes novosti hitreje sprejemajo.

Ali to pomeni, da se tudi v naši kinematografiji podirajo okostnela pravila?

To se mi ne zdi dovolj. Pravzaprav pri nas ni ničesar, kar bi lahko porušili, ker tudi ni nikakršnih pravil.

Kaj je najvažnejše, kar je vplivalo na tebe in na tvojo snemalsko generacijo, ko so bila pravila še zelo pomembna?

Prava senzacija za nas je bil cinemascope. Način, po katerem je James Wong Howe posnel »Had«, v cinemascopu in črno-beli tehniki in pa način, kako je posnel »Piknik«, je zame še vedno nepozaben. To so bili časi Josepha Ruttenberga in mnogih drugih, ki so pomenili napredek.

Če je kdo kaj pomenil, je bil to pred vsemi Gregg Toland, največje ime kamere ne samo, ko se govori o rezultatih, marveč tudi takrat, ko je govor o inovacijah?

Točno. Toland je nedvomno ena največjih osebnosti v našem poklicu. Vsi smo mu veliko dolžni. Za vse nas je vzornik brez primere. Njegove iznajdbe so še danes enkratne in nedosegljive. Z eno besedo, je fenomen, o katerem se vedno bojim govoriti. Vendar pa bi rad povedal, da je bil Toland kot pojav mogoč izključno v ameriški kinematografiji in nikjer drugje.

Tukaj in tam ali sindikalna vprašanja in ostalo

Ali danes obstojajo pomembnejše iznajdbe od Tolandove optike v »Državljanu Kaneu« ali njegove kamere v »Majhnih lisicah«?

Seveda. Nekateri od teh iznajdb sem že omenil. Na prvi pogled res niso pomembne in senzacionalne, so pa zelo važne. Lep primer za to: film »Mladi Winston«, to je film o mladeniškem obdobju Winstona Churchilla, je posnel nek mlad angleški režiser in želel, da bi imel

ves film nekakšen rjav nadih, da bi bilo videti vse kakor na stari fotografiji, kot dagerotipija, vendar pa naj bi pri tem barve ne izgubile svoje vrednosti. Recimo: Churchill sedi na belem konju, vse je rjavo, konj je bel in vse tisto, kar je zeleno, je zeleno kljub temu, da je istočasno rjavo. Videti je bilo, da zamisli ni mogoče realizirati in snemalca se je prijemale malodušje: sedel je potr v svoji sobi, gledal na vrt, zunaj je sijalo sonce, metulji so letali, na sploh je bilo življenje lepo in takrat, skoraj v trenutku, je bila rešitev na dlani. Odboj zastora proti soncu je padal na steklo okna in tako je cel vrt dobil zelen pridih. To je bila vsa skrivnost. Snemalec je šel k nekemu Saavelsonu, ki je najpomembnejši mož tehnike, mu povedal, kaj hoče in kako se to da narediti. 50 inženirjev gospoda Saavelsona se je ukvarjalo z realizacijo problema in poskušalo narediti nekakšen okvir za steklo. Enostavno, mar ne? Tako se lahko zgodi, da snemalec dela zunaj z odprto zaslonko 16, včasih pa tudi s 5,6; moč refleksa, ki pada na steklo, se mora spreminjati. V tem okviru je sistem žarnic, ki na steklo mečejo takšen refleks, ki je primeren za zaslonko. Le tako je v »Mladem Winstonu« vse enako rjavo, konj pa je vedno bel.

Celotna zgodba bi za najin pogovor ne imela pomena, ko bi si je ne predstavljal kot anekdoto iz domačega filmskega življenja: recimo, da jaz kar tako sedim v svoji mansardi in opazujem sosedov vrt, sonce sije, metulji poplesujejo, tudi življenje je lepo in zavesa je zelena; vse je enako, razen neke malenkosti. Naš producent ne bi pristal na to, da bi plačal izdelavo takšnega pripomočka (med drugim, kdo bi ga pa naredil), ampak bi le rekel, da bomo ta odtенок dodali v laboratoriju. Le da je tam vse lahko zelo zeleno, strašno rdeče, močno modro, seveda z belim konjem vred.

Tako bi bilo to videti v praksi. Ali bi bilo vsaj načelno možno, da bi si tudi ti kaj takega izmislil? Ti sploh lahko pridejo na misel tako »nore« ideje?

Seveda si lahko izmislim kaj takega. Ali pa bi si vsaj lahko bil.

Z Aleksandrom Petrovićem si naredil dva zelo pomembna filma: »Tri« in »Zbiralci perja«. To je dvoje del, ki bosta v zgodovini naše kinematografije ostali kot pomembnejša dosežka na področju fotografije. Mislim predvsem na film »Tri«, kjer je bila struktura slik v posameznih epizodah različna, pa kljub temu stilno enotna za cel film.

Petrović veliko ve. Z njim je včasih prijetno delati. Zdi se mi, da sva v filmu »Tri« dobro sodelovala. Slabi odnosi temeljijo v naši kinematografiji tako, da sodelovanje ni bilo tako plodno pri »Zbiralcih perja«. Kaj se ve, morda je bila vsemu kriva le situacija: to je bilo v času »avtorskega« filma in Petrović je hotel biti v tem filmu vse. Da bi dokazal, da je on najvažnejši, je počel vse mogoče. Tisto sekvenco, kjer Bekim Fehmiu v rokah drobi kozarce, sem si zamislil posneto statično, da bi bilo vse sivo in mrakobno, kot v tistem meglenem jutru, ko je ta človek omagal pod težo alkohola in življenja. Petrović je zahteval, da primem kamero v roko in tekam okoli, kar je po moje nasprotovalo atmosferi celotne scene.

Po vsem sodeč nisi pristaš kamere »iz roke«?

Sem med prvimi, ki so pri nas tekali s kamero, se z njo vzpenjali na drevo in podobno. Kamera »iz roke« ni nič posebnega, večinoma je to linija najmanjšega odpora kot zoom ali teleobjektiv. Tak način se navadno pojavi kot nuja, potem pa postane moda. V tistih časih, ko je bil film v materialni krizi, je bilo zoom treba uporabljati. Potlej pa so ga začeli uporabljati kot frazo, saj je z njegovo pomočjo lažje skonstruirati mizansceno. Resne in bolj ambiciozne filme danes snemajo brez zooma, vendar pa le-ta kljub temu ostaja moderen pri tistih, ki niso sposobni uspešno aranžirati bolj zapletenega prizora. Vse to je pripeljalo do prodora televizijskega načina v film: važno je, da se v kadru nekaj premika. V Klopčičevem »Strahu« ni niti en kader brez zooma, pa ga vendar nisem niti enkrat samkrat aktiviral: uporabljal sem ga le kot »kombinirani« objektiv. Ko že govoriva o tem, sem se spomnil

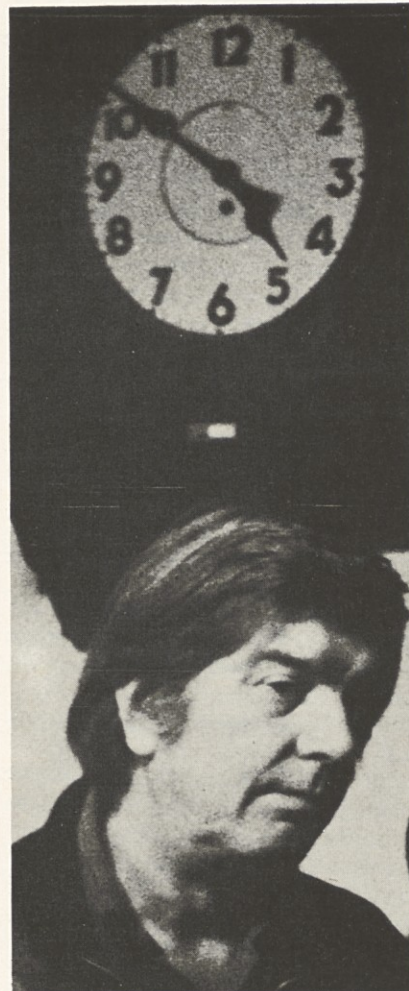
nekega prizora iz tistega filma s Hardyjem Krügerjem. Takrat sem enostavno moral uporabiti kamero »iz roke«. Snemali smo namreč v Jeruzalemu, kjer se po ulicah, ki so strašno ozke, preriva nepopisna množica ljudi in kjer ima poleg vsega tega še policija to lastnost, da teče za igralcem in ga aretirajo čim ga vidi teči. Vedel sem, da s teleobjektivom ne bom ničesar napravil, da množice tako ne bom dobil, pa sem vzel lažjo kamero, jo dal v košaro, akumulator pa za pas in se tako s policijo za petami spustil v tek za igralcem. Sprejemam tako uporabo kamere iz roke; če ni druge rešitve, ima kamera iz roke svoj pomen. Vendar pa je snemanje iz roke le zato, da bi se lahko reklo, da je nekaj snemano iz roke, oslarija. Če imam možnost, da postavim kamero na voziček in tako naredim dober »far«, si lahko prepričan, da bom to prav gotovo storil.

V »Timonu« Tomislava Radića si redkokdaj dal kamero na voziček. Za tiste, ki jim je pri srcu snemanje »iz roke«, je ta film pravi prikaz primernosti takega načina dela, ker je bila po dolgem času kamera »iz roke« uporabljena na resnično smotern način: gibajoč se med junaki je kamera postala igralec v drami, eden od junakov filma, »subjekt«.

Ta primer je precej značilen. Proračun za film je bil majhen, posneli smo ga s štiridesetimi igralci na objektih med Zagrebom in Zadrom. Bilo je zelo naporno, delati je bilo treba hitro. Razen tega smo snemali v tesnih prostorih — garderobah igralcev, hotelskih sobah, kupejih v vlaku — tako da mi ni preostalo nič drugega kot dati kamero na rame. Kljub temu pa sem postavljaj tirnice vedno, ko je to bilo mogoče.

»Timon« je bil prikazan v isti sezoni kot »Sutjeska«, ki je popolnoma drugačna. Kaj ti je, kot snemalcu, prineslo snemanje filmov kot sta »Neretva« in »Sutjeska«?

Kar se kamere konkretno tiče smo imeli velike možnosti. Predvsem smo imeli »Mitchell« kamero, ki je bila tedaj največji dosežek. Toda, to sta bila orjaška filma z več sto člansko ekipo in po naši



Kot sem že na začetku rekel, je važna vzgoja: naš snemalec je tako vzgojen, da vedno najde najenostavnejšo rešitev, ne glede na to, v kakšni meri to uničuje stilno enotnost celega filma. Snemalec se vedno izogiba nasprotovanju: njegova inovacija, ki bi morala biti ustvarjalna, raziskovalna, se spremeni v inovacijo za kamufliranje, skrivanje, krpanje. Do zdaj sem posnel že okoli 50 domačih filmov, v vsakem od njih pa sem moral nekaj skrivati. Moja inventivnost se uporablja zgolj v ta namen. Čudno se mi zdi, da se policija ne zanima bolj za moje delo, ko pa toliko skrivam.

Ali bi lahko tako vzgojen snemalec delal kje v tujini in bi bila njegova inovacija zaradi obrnjenega konteksta normalna?

Moje izkušnje to potrjujejo. Sem in tja sem delal po svetu, med drugim tudi z Orsonom Wellsom — material, ki so ga kasneje uporabili za »Resnice in laži«. Veliko novih stvari sem takrat lahko naredil, veliko mojih idej je bilo sprejetih; vse, ki so bile sprejete, pa so bile tudi realizirane.

Zakaj potem pogosteje ne delaš v tujini?

To je zelo težko, mislim sindikalno. Če sem delal zunaj, je bilo to vedno nekako slučajno. Pred kratkim je nek producent naredil marsikaj, da bi me angažiral, pa vse ni nič pomagalo. Pravzaprav me lahko angažira kadarkoli hoče, saj je denar njegov, vendar pa potem ne bo mogel angažirati nikogar drugega, ker bo sindikat prepovedal tonskim mojstrom, garderoberjem, maskerjem in drugim delo pri filmu. Sindikat je še posebej nepopustljiv pri tako imenovanih »union« filmih, to je velikih koprodukcijah, ki jih snemajo hiše z lastno distribucijsko mrežo. Bolj popustljivi so pri »non union« filmih, to je pri tistih, ki jih lahko snema skupina državljanov, majhnih podjetij brez lastne distribucijske mreže in z zelo majhnim kapitalom. Obstaja tudi tretja možnost, ki pa je zelo redka: Hardy Krüger je zahteval, da nek njegov film v Izraelu snemam jaz, oni pa so hoteli nekega zvezdnika

in so zato morali sprejeti njegovega snemalca.

Kakšen je položaj v Jugoslaviji v tem pogledu? Ali lahko tuji snemalci delajo pri nas brez kakršnihkoli težav?

To je zelo neprijetno. Naš filmski delavec ni zaščiten, ker nima sindikata.

Kaj pa združenje filmskih delavcev?

To ni nič. Je samo zato, da lahko plačujemo članarino. Trdim, da društva filmskih delavcev ne ščitijo svojih članov in tako naši ljudje ne morejo delati zunaj zaradi tamkajšnjega sindikata, doma pa tudi ne, ker njihovo delo opravljajo tujci. Lansko jesen se je skorajda smešno naključilo. Miklos Jansco je hotel, da bi jaz posnel »Mayerling« (Zasebne napake, javne kreposti). Ker pa je bila to koprodukcija z Italijani, zame na listi sodelavcev ni bilo prostora, ker so na njej že bili direktor filma z nekaterimi sodelavci. Tako je moral biti snemalec Italijan. Jansco je začel snemati film z Italijanom, se z njim sprl že drugi dan, ga odpustil in tako sem ga jaz zamenjal. Ne vem, če je bila celotna scena inscenirana, vendar se je zgodilo tako, da je bil volk sit in koza cela. Sindikat je dosegel svoje, italijanski snemalec je dobil celotni honorar, Jansco in jaz pa sva končala film.

Primer me je spomnil na to, da je v veljavni nomenklaturi profesionalnih poklicev v jugoslovanskem filmu snemalec med sodelavci, ki jim odrekajo avtorstvo filma. Kako to?

Naša posebnost so neprestani veliki valovi in visoka moda, eden od teh valov pa je tudi avtorski film. Do tega je prišlo pred desetimi leti, ko je režiser pomenil vse. Ozračje je bilo zelo ugodno za razcvet takšne teorije in režiserji so, kar jim je treba priznati, to znali dobro izkoristiti. Nastopili so tako enotno kot še nikoli. Pri kritiki, v Puli in drugje, so ustvarili psihozo, ki jim je koristila. Tako je režiser postal edini avtor našega filma, kot so-avtorji pa so bili mišljeni scenaristi, skladatelji, scenografi, kostumerji, torej predstavniki

umetniških poklicev v tradicionalnem pomenu besede. In snemalec? Nič. Montažer? Nič. Film pa se, kolikor jaz vem, kljub temu snema s kamero in reže na montažni mizi. Pri nas so montažerji, ki so rešili desetine neumno napisanih, diletantsko režiranih, obupno glasbeno opremljenih filmov; so tudi snemalci, ki so »večji« avtorji od številnih režiserjev. Tisočkrat sem videl in se prepričal, kaj je avtorstvo režiserjev v naših filmih. Dim.

Biografija ali o dobrih starih časih

V »filmografiji jugoslovanskega filma« je tvoje ime prvokrat omenjeno v zvezi z nekim reklamnim filmom o varčevanju, ki ga je režiral Radenko Ostojić.

Lahko da. Veliko tega sem posnel.

Koliko je od tega igranih filmov?

Svojih filmov ne štejem. Posnel sem med 40 in 50 igranih filmov. Prvi je bil Fulgozijeve »Majhna Jola«, ki pa ni končan in je tudi ostal v bunkerju po tisoč posnetih kadrih. Potem sem s Fadilom Hadžićem posnel »Abecedo strahu« in »Koto 905« z Matom Reljo. Tako se je vse začelo.

50 filmov ni 50 režiserjev, zato lahko lažje poveš, s katerim si v svoji karieri najbolje sodeloval?

Glede tega nimam kaj razmišljati. To je Babaja v filmu »Breza«. Razlaga: Babaja je eden redkih režiserjev pri nas, pri katerem sem dobival navdih. Pri Brezi nam je šlo za to, da bi cel film imel nekakšno težko vzdušje, da bi ljudje, ki z velikimi koraki stopajo po tej mokri zemlji, stopali resnično težko, da bi bilo vse tako, kot je videti na Hegedušičevih slikah, kjer prav tako »hodijo« ti »mokri ljudje«. Rekel sem Babaji: če se že odločimo za takšno koncepcijo, sem to sposoben narediti, vendar pa se je potem tega treba držati, kar pomeni, da ne more biti nobenih improvizacij z igralci med snemanjem, nobenih prikupnih »domislic«. Babaja je to sprejel in celotna mizanscena je bila v največji možni meri podrejena tej novi ideji.

splošni filmski tradiciji je bilo treba tudi tu marsikaj skrivati. Pri takih ekipah se najbolje vidi, kako naša organizacija šepa. V »Neretvi« in »Sutjeski« je bilo na primer premalo pravih asistentov režije, ki jih sploh nimamo, saj nihče noče biti asistent, ko pa je lahko režiser. Kljub vloženemu denarju marsikaj ni bilo v redu. Nič ni pomagalo, da je bil glavni pirotehnik pravi mojster v svojem poklicu, ker je bil vedno velik problem, kdo in kako bo prižgal ogenj.

Pri teh filmih ste velikokrat delali v dveh ekipah. Kako si sodeloval s snemalcem druge ekipe?

»Sutjesko« smo večkrat snemali s tremi kamerami hkrati, vendar pa sem bil vedno jaz tisti, ki je v sodelovanju z režiserjem Delićem vsakič določal položaj in osvetljenost.

Ko že govoriva o luči, bi ne bilo odveč spomniti se filma »Ključ«, pravzaprav njegove druge epizode, ki je, zdi se mi, naš prvi moderni film z dobro rešenim problemom svetlobe v interijerju, ki ga je še bolj poudarjala kombinacija z eksterijerno lučjo. Veš zakaj?

Zelo težko odgovorim na to vprašanje. Zdi se mi, da naši snemalci luči ne posvečajo dovolj pozornosti, čeprav je to ena najvažnejših, če že ne najvažnejša komponenta snemalčevega dela. O luči sem včasih precej razmišljal. Njeno skrivnost pa mi je odkril Carravaggio in me vzpodbudil, da sem šel k Stančiću, čigar princip osvetljave sem potem uporabil v »Ključu«, kasneje pa še v »Rondoju«, ki ga imam za svoj najboljši (interijerni) film. Če gledaš Stančićeve slike, njegov interijer, vidiš, da ima na eni strani vedno okno, na drugi pa skupino ljudi, ki je osvetljena nizko mehko s strani. »Ključ« in »Rondo« smo delali v tistem srečnem obdobju, ko smo lahko sedli in razmislili, razpravljali in ko se je v studiu dalo marsikaj narediti. Z Željkom Senečićem, scenografom obeh filmov, sem se domenil, da v studiu zgradi stanovanje z velikimi okni. Potem smo vzeli veliko belo platno, 10 × 10 metrov, ga razpeli, na mostovže pa postavili 5—6 deset kilovatnih reflektorjev (kar tedaj ni

bilo drago) ter jih usmerili v platno, tako da je v interijer padala mehka in razpršena svetloba. Treba pa je poudariti, da so luči postavljali za nekaj sto kadrov, s čemer smo tudi dosegli enakomerno vzdušje v obeh filmih. Mislim, da je bil to dober način dela in razmišljanja o razsvetljavi, vendar pa so ga opustili in problem luči s tem potisnili v ozadje. V studiu se ni dalo več delati. Snemalo se je na ulici, snemalec pa ni imel več možnosti za razmislek. Zatekal se je k najpreprostejšim rešitvam, ki pa so sčasoma postale splošna navada: danas usmerijo nekaj reflektorjev v strop, dobijo nekakšno zadovoljivo zaslonko, ni velikih senc, vse je videti dobro, pa je v resnici kriminalno, prava katastrofa. Treba je samo pogledati igralca v našem filmu, pa je takoj jasno za kaj gre. Vsi, z majhnimi otroci vred, imajo obupne podočnjake. Ali na primer »Užiška republika«: praviloma je znotraj bolj svetlo kot zunaj.

Carravaggio, Stančić — se snemalec resnično lahko kaj nauči od slikarja?

Nekaj?! Vse! Najprej je treba slikarstvo vzljubiti, ga občutiti kot potrebo. Osebnost sem do slikarjev zelo šibak: rad se, recimo, pogovarjam z Mićom Popovićem, kar tako, ker mi je všeč. Vedno pa v takih pogovorih odkrivam njegove probleme, za katere se pozneje izkaže, da so tudi moji. Bil sem v mnogih muzejih po svetu. Kot vsak turist, ki ima rad kulturo, se sprehajaš, odkrivaš pa tudi stvari, za katere nisi vedel, da obstojajo. Dneve in dneve sem bil obseden od Goye: kako določene stvari postavlja v prvi plan, zakaj jih poudarja, in se spraševal, kako bi lahko dosegel isti efekt z objektivom, lučjo, kako doseči impozantnost tistih ljudi v belih srajcah, ki jih bodo ustrelili tam pred tistim temnim zidom. Sicer pa je svetloba tista komponenta slikarstva, h kateri se lahko zateče vsak snemalec kot k rešitvi svojih problemov. Toda na to pozabljamo. Ko naš režiser stopi na sceno, sta prva stvar, ki jo vidi, miza in stol, pa se vsa njegova domišljija zacementira okrog te mize, ki je tu slučajno, medtem ko okno to ni, ker je večnost. Vse lahko premikamo, mizo, igralca, le okna

ne: to je torej tista komponenta, ki se ji moramo prilagajati. Pri nas je to obratno: premikajo okno, da bi lahko bolje slikali mizo. Seveda, ljudje, ki to počnejo, ne hodijo dostikrat v galerije.

Osebna izkaznica ali človek brez stila

Poskušajva končati pogovor z nekaj kratkimi vprašanji. Tvoj najljubši objektiv?

Uporabljam vse objektivne. Zdi se mi, da so vsi objektivni tu samo zato, da bi jih uporabljali, pa je vsa umetnost v tem, da uporabiš pravi objektiv v pravem času.

Toda vsak objektiv daje slike drugačen pomen, vsak zase je vrsta »znaka«, ki se razlikuje od vsakega drugega znaka.

To je na nek način res. Moj ideal je, da bi bil film videti kot en sam kader, pa ne v montažnem smislu, temveč kot slika. To pomeni, da ne maram mešanja stilov v enem filmu. 200, 250, 300 ali 400 mm objektivni dajo popolnoma drugačno fakturo od 25 mm objektivna: snemalčeva umetnost pa je v tem, da poveže kader, posnet z 200 mm objektivom s kadrom posnetim s 25 mm objektivom, ne da bi bilo to mogoče opaziti.

Če damo vsaki optiki isti pomen, nam to onemogoča ustvariti si lasten stil. Mar ni tako?

Jaz sploh nimam svojega stila. Če lahko rečem, da je stil to, da nimam stila, potem sem to jaz, človek brez stila. V največji možni meri se podrejam scenariju in režiserju, poskušam posneti film, kakršnega od mene pričakujejo in ne takšnega, ki bi ga jaz hotel napraviti. Vzemimo za primer »Neretvo«, ki jo je posnel Bulajić. Ima svojo koncepcijo filma, ki se ji jaz podrejam — ta koncept smo videli. Nekaj povsem drugega pa je, kaj osebno mislim o tem, kako bi bilo treba film posneti. Hotel sem ga posneti z »Arifleks« kamero, 35 mm objektivom, iz roke, da bi bilo videti, kot da ga je posnel vojni reporter. Bulajić pa je hotel nekaj drugega in to je tudi dobil.

pojavi

Pam, Tam-Tam in ostali centri filmske pornografije

Krešimir Mikić

Da se časi spreminjajo, je že stara in mnogokrat izrečena misel.

Ko je svoje čase kdo rekel film ali kinematografija, ni bilo dileme. Vsi so vedeli, za kaj gre. Danes pa ima ta pojem mnogo pomenov, izenačujejo ga celo z vrednostno sodbo tako, da se je v vsej tej zmedu kar težko najti.

Tako je tudi tisto, kar se je nekdanj prikazovalo na zaprtih projekcijah v stanovanjih, ali v ekskluzivnih klubih, dandanašnji dostopno vsem odraslim prebivalcem ZR Nemčije. Med tednom hodi v kino v glavnem moška publika, ob koncu tedna pa prihajajo tudi pari. Reklamni panoji objavljajo ekskluzivni, novi mednarodni non-stop program — nekaj, česar doslej še niste videli — poleg »kina radosti« pa vam postrežejo tudi s pijačo in brezplačnim striptizom. Tako je v Hamburgu, Münchnu in mnogih drugih velikih mestih.

Na platnu se menjavajo filmi iz raznih dežel, kratkometražni in dolgometražni, formata od 8 do 35 milimetrov. Lastniki kinematografov so v kabinah montirali projektorje, ki delajo na principu zaprtega kroga, tako da se, ko se ves material izteče, vse začne znova. Pogosto je mogoče predvajane filme »izpod pulta« tudi kupiti pri blagajni. Kar zadeva udobnost dvoran ter kvaliteto kopij, gre za dva tipa in kvaliteti. Na eni strani so udobne dvorane, pogosto urejene celo ekskluzivno, včasih pa so to stare, razdrapane luknje, pač ustrezno filmom, ki se vrte v njih. Nekateri lastniki, ki želijo ohraniti določeno raven uslug (k temu spadajo tudi pomanjkljivo oblečene biljeterke),

prikazujejo odlične kopije (tehnična ocena 1 ali 2), tisti pa, ki računajo na prehodno klijentelo, vrtijo kopije, na katerih je sliko komajda mogoče razločiti, da o reprodukciji zvoka sploh ne govorimo.

Večina filmov je, kot je to običajno, sinhroniziranih v nemščino, spolni akt pa na začetku vselej spremlja kot kulisa klasična glasba. Igra je neprepričljiva, nespretna, pravzaprav komična. In kako je konkretno videti obisk v tako imenovanem »Pam« ali »Tam-tam« kinematografu?

Najprej pripravite 12 DM in že ste v dvorani. 7 mark od tega odpade na pijačo, medtem ko stane vstopnica 5 mark. Po predpisih, ki vladajo v ZR Nemčiji, mora biti cena vstopnice nižja kot pa del, namenjen konsumaciji za pijačo. Tudi to je eden od razlogov, da je porno-kinematograf od dneva v dan več. V pogovoru z nekim münchenskim lastnikom takšnega kinematografa sem zvedel, da posel cveti. O tem priča tudi gneča pred blagajnami. Obiskovalci so pretežno moški srednjih let in starejši. V kino vstopajo s počasnimi dostojanstvenimi koraki kot v svetišče. Toda so tudi takšni, ki čakajo za vogalom, da gneča pri vhodu poneha, potem pa se na hitro, da jih ne bi kdo videl, izmuznejo v mrak dvorane.

Predigra je skrbno izbrana. Najprej so na vrsti reklamni filmi, ki jih je mogoče videti tudi v drugih kinematografih, kar je dodaten vir zaslužka; potem je na vrsti krajši dokumentarec, s katerim lastnik kina odigra svojo

kulturno in prosvetiteljsko vlogo. Potem pa pride na vrsto glavno. V montaži kratkih kadrov se izmenjavajo sekvence občevanja, posameznih ženskih in moških organov, včasih pa v te igrice kot partner zaide tudi kakšna živalca. V glavnem programu se stupidne fabule navadno pričnejo z enim parom, končajo pa se s šestimi, ali pa se en moški zabava z večimi ženskami hkrati. Dialog je vselej isti:

»Pridi!«

»Prihajam!«

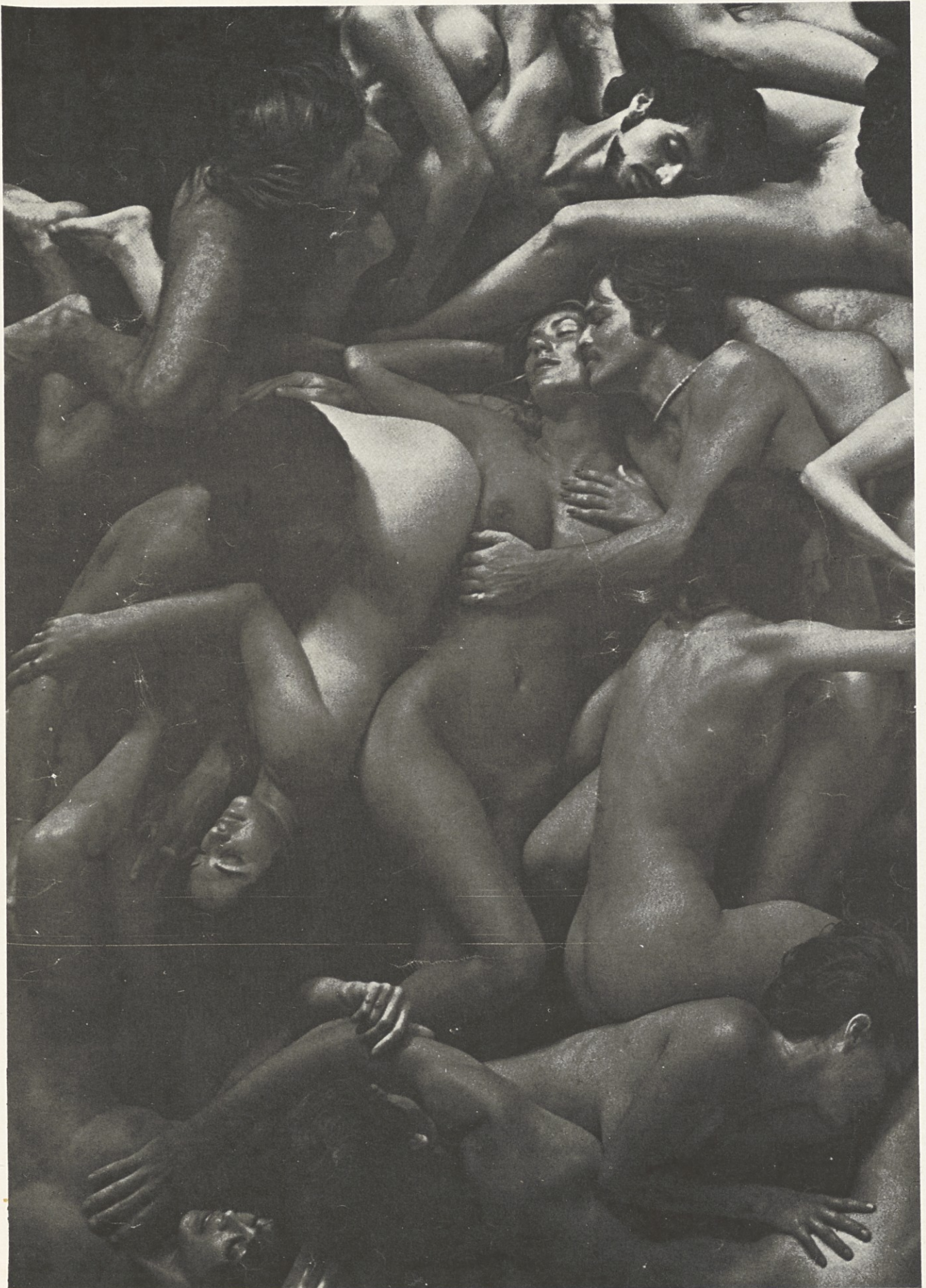
»Hitreje!«

»Globlje!«

Filmi brez dogajanja, filmi, ki vselej prikazujejo le eno samo stvar. To so filmi, v katerih sta moški in ženska identificirana s svojimi spolnimi organi ne glede na to, ali gre za bogataša, profesorja, lažnega vodovodnega instalaterja, policaja ali plemiča. Neinventivnost, iste situacije z dodatkom neokusa — to so glavne značilnosti tovrstnega filmskega blaga. Toda, kot kaže, publika drugega niti ne zahteva. Zanimivo je, da v dvorani vlada molk in da nikomur ne pade na pamet, da bi se smejal. Le tu in tam kdo plaho zakašlja.

Razlika med navadnim kinematografom in »Pam« dvorano je morda predvsem v tem, da gledalci med projekcijo pogosteje hodijo na stranišče in tam ostajajo nekoliko dalj kot običajno. Toda temu je do določene mere vejetno vzrok tudi pijača.

Filmi se vrte, marke žvenketajo, mnogi očitno najdejo tudi svoje zadovoljstvo in na koncu so vsi srečni.



jubileji

Petindvajset let revije POSITIF



Letos mineva 25 let od ustanovitve filmske revije Positif. Ustanovil jo je maja 1952 v Lyonu študent Bernard Chardère. Chardère je s skupino sošolcev iz posebnega razreda gimnazije pogosto obiskoval filmske klube, ki so prav tedaj doživljali svoje veliko obdobje. Mladenci so črpali svoje filmsko znanje in navdušenje iz **Revue du cinéma**, ki jo je upravljal Jean Georges Auriol, revije, katere nasledniki so postali **Cahiers du cinéma**, in iz revije **Raccords**, ki jo je, kot se ve, vodil in nadzoroval Gilles Jacob. Takrat so vsi mislili (in tudi obžalovali), da film nima, gledano z univerzitetnega in kulturnega stališča, tistega položaja, do kakršnega bi po njihovem mnenju moral imeti pravico. Leta 1952 je bila ta zahteva nova.

Positif, lyonska revija, je najprej izhajala na malem formatu šestkrat letno, leta 1953 pa je izšla posebna številka, posvečena Jeanu Vigoju, in doživela pomemben odziv. Nekoliko kasneje se je **Positif** preselil v Pariz, kjer ga je prevzela založba Éditions de Minuit. Od nje jo je prevzel založnik Fasquelle, nato pa, leta 1966, Eric Losfeld (Éditions du Terrain vague); periodičnost revije se je spreminjala, po letu 1966 pa je dokončno postala mesečnik. Eric Losfeld, nekomformistični založnik, ki ga je nadlegovala cenzurna komisija, je moral, zapleten v številne procese zaradi objavljanja nekaterih literarnih del, leta 1973 opustiti izdajanje **Positifa**. Po šestih mesecih negotovosti je revijo sprejela založba Opta. Danes izhaja **Positif** na velikem formatu, v skrbni opremi, s številnimi ilustracijami, v nakladi 12.000 izvodov, ima tri tisoč naročnikov, prodajajo ga v kioskih, knjigarnah in nekaterih kinodvoranah.

V petindvajsetih letih se je **Positif** očitno razvil, sorazmerno z naraščajočim pomenom, ki ga je dobival film v francoskem kulturnem življenju, s pojavljanjem specializiranih rubrik v dnevnikih in tednikih, na njegov razvoj pa so vplivale tudi novonastale konkurenčne revije. Toda bil je prvi, ki se je postavil »na levo«, in to v času, ko ta opredelitev še ni bila zlorabljana. Njegov uredniški odbor, ki danes šteje šestnajst članov, se je redno obnavljal, tako da najdemo v njem predstavnike vseh generacij: Jacques Demeure, Paul Louis Thirard in Albert Bolduc (skupaj z Michelom Subiello, Charlesom Chaboudom in Adom Kyrourjem spadajo k »starejšim«), Robert Benayoun in Jean-Paul Torok sta se jim priključila po 30. številki, Gérard Legrand in Michel Ciment po 60., Michel Sineux in Frédéric Vitoux po številki 100. Olivier Eyquem, Alain Garsault, Jacques Goimard, Michaël Henry, Jean-Pierre Jeancolas, Hubert Niogret in Michel Perez so prišli kasneje. Svet revije sestavljajo Bernard Chardère, Raymond Borde (iz kinoteke v Toulouseu) in Freddy Buanche (iz švicarske kinoteke), prijatelji že od vsega začetka, ter Eric Losfeld. Uredniški odbor se sestaja vsak teden, da prebere in ovrednoti tekste, ki bi prišli v poštev za objavo.

Kritiki, ki so redno zaposleni drugje, pišejo brezplačno.

V zvezi s **Positifom** je treba vsekakor omeniti **Cahiers du cinéma**, kajti reviji sta bili v petdesetih letih konkurenčni in sta med seboj vodili polemike. **Positif** je imel tudi svojo »avtorsko politiko«, podpiral je Autant-Laro, Bunuela, Hustona, Brocksa, Antonionija, Tashlina (toda iz te politike ni nikdar izoblikoval sistematične teorije), brezpogojno je branil vse filme svojih izbrancev. Hitchcock in Hawks, priljubljena režiserja pri **Cahiers**, nista bila cenjena, in »vojna revija« je močno angažirala obe strani. Truffaut je silovito napadel ideologijo in duh **Positifa** (za tarčo je izbral predvsem Kyroura), v članku, ki je hkrati sijajen in pristranski (»Positif: kopija O«). **Positif** je zabavljaval čez »novi val«, ki so ga zagovarjali v **Cahiers du cinéma**, in neprestano napadal Godarda. Reviji sta si veselo podajali žogico, toda ljubezen do filma je bila ne glede na različnost pogledov na iste filme in iste avtorje na obeh straneh enako močna in iskrena.

Vemo, da je skoraj celotna prva redakcija **Cahiers du cinéma** prešla med filmske ustvarjalce, kar je povzročilo radikalno transformacijo revije, zlasti po maju 1968. S strani **Positifa** sta se samo Benayoun in Kyrour odločila za ta korak. **Positif** je torej ohranil, kot družina, ki se z leti vse bolj širi, prakso kritičnega pisanja, ki sicer ostaja tradicionalna, toda pripravljena slediti glavnim tokovom filma. Ta kritika izhaja iz zgodovinskih in bolj analitičnih pozicij kot informativno pisanje v dnevnikih in tednikih. Biti hoče berljiva in dostopna vsem, zato se izogiba strukturalistične govornice, ki se bohoto drugod, in preveč ostrih političnih opredelitev, zaradi katerih se ponekod daje prioriteta vsebini ali namenskosti filma, ne da bi bile upoštewane še druge možne sodbe. Danes **Positif** vzdržuje »umirjeno« redakcijsko linijo in se redkokdaj spušča v polemike z drugimi revijami. Iz svoje godrnjave mladosti pa je ohranil smisel za ironični napad. Tako je v eni svojih nedavnih številik nastopil proti Louisu Marcorellesu, sodelavcu Le Monda. Kljub humorju je zadeva izpadla neokusno. Rajši pozabimo tovrstne pomanjkljivosti in se spomnimo kvalitet, ki jih izražajo naslednje tri konstante:

— zanimanje za popularni oziroma tako imenovani »komercialni« film, ki se pojavlja že na samem začetku, z zanimanjem za zvrsti ameriškega filma. **Positif** je prva revija, ki spregovori o italijanskem filmu na drugačen način, brez sklicevanja na priznane cineaste. Prek svojega rimskega dopisnika, Lorenza Codellija, je francoski publiko odkril italijansko komedijo, Dina Risija, ter omogočil ponovno odkritje Luigija Comencinija, ki ga je francoska kritika dolgo in po krivici zanemarjala. V tej optiki je **Positif** pred kratkim objavil odlično številko, posvečeno melodrami (Borzage, Matarazzo, Fassbinder, Sirk).

— zanimanje za umetniški in eksperimentalni film (»cinéma d'art et

d'essai) ter za marginalne cineaste. Znamenita formula pogovorov z avtorji — značilna tudi za **Cahiers du cinéma** — med drugim daje jasnejšo podobo nekaterih režiserjev in njihovih del, namenjenih ožjemu krogu občinstva. **Positif** se ne odloča za avtomatično podpiranje vseh filmov tretjega sveta, vseh nacionalnih kinematografij, političnih filmov ali filmov, ki so jih posnele ženske. Raje v zvezi z določenimi filmi »odkriva« posamezne osebnosti: Američanko Barbaro Loden, Kanadčana Denysa Arcanda, Grka Thea Angelopoulou, Angleža Barneya Platts-Millsa. Ta kritiška dejavnost **Positifa** traja že nekaj let, revija vpliva na izbiro programa v nekaterih dvoranah, kjer vrtijo filme, ki veljajo za težke ali »drugačne«. Taka je bila v svojem času **Ceremonija** Japonca Oshime. Pod okriljem **Positifa** so letos februarja v kinu »La Seine« začeli predvajati sovjetski film Gleba Panfilova **Prosim za besedo** (poklicno in zasebno življenje ženske, županje industrijskega mesta). V kulturnih domovih in kino-klubih na francoskem podeželju **Positif** organizira filmske vikende, ki pritegnejo številno občinstvo.

Končno je **Positif** tudi revija, ki se skuša filmom približati skozi njihov sociološki, ekonomski in tehnični kontekst (na primer posebna številka o Franku Capri in ameriškem populizmu v 30-tih letih). Filmarje obravnava kot ustvarjalce oblik, znotraj njihovega produkcijskega sistema soočene s prevladujočimi ideologijami. Če so sodbe bolj izbrušene, bolj estetske kot v 50-tih letih, je v pogledih na sodobno stvarnost leva opredelitev še vedno prisotna.

V številki 189, ki je pravkar izšla, **Positif** začne razpravo na temo »Film in zgodovina« (v razgovoru sodelujejo René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard in Emmanuel Le Roy Ladurie), in nadaljuje raziskave filmske glasbe v člankih, posvečenih Miklosu Rozsi.

To je pomembna filmološka in kulturnozgodovinska usmeritev: obravnavajo se različni filmski poklici in odnosi filma z drugimi področji. Po 25. letih **Positif** ohranja od svojih univerzitetnih izvorov hotenje po vzpostavitvi in prenašanju popularne kulture, filmu pripisuje isto pomembnost kot ostalim umetnostim, s tem, da se neprestano sklicuje na njegovo preteklost, na njegovo zgodovino, na sistem splošne izobrazbe. Zaradi tega je pri svojih zvestih in novo pridobljenih bralcih uspešen, v svojem položaju pa stabilen.

Priredil B. K.



in memoriam

Umrl je Henri Langlois

Jacques Siclier

13. januarja je v Parizu za posledicami srčnega napada umrl Henri Langlois, ustanovitelj in pobudnik Francoske kinoteke. Langlois je bil rojen 13. novembra 1914 v Izmiru. Najprej se je začel udejstvovati kot novinar, leta 1935 je ustanovil Filmski krožek (Cercle du cinéma), leta 1936 pa Francosko kinoteko, ki jo je kot generalni tajnik vodil od leta 1964 do smrti. Leta 1964 je v Hollywoodu dobil posebnega Oskarja.

Henri Langlois ni bil (in tudi ni mogel biti) običajen človek. Vsi, ki so se mu približali, so se o tem lahko prepričali. Že od mladeniških let ga je prevzemala strasna predanost filmu. Toda ta strast zanj ni bila pogubna, nasprotno, hranila ga je, iz njega je naredila čuvarja kulturnih bogastev, ki so z leti naraščala. Skratka, bil je mitološko bitje, kakršna so dandanes redka.

Langloisa so imenovali »čuvar filmskih zakladov«. Obilnejši od Orsona Wellsa, s hipijevsko frizuro, se je v filmskem muzeju palače Chaillot, kjer je razstavljal del zakladov, iztrganih pozabi in uničenju, razvijal v pravcati spektakel: primitivne aparature, scene, kostumi, lepaki, fotografije. Pojasnjeval je, komentiral in celo, ko je molčal, smo vedeli, da ne misli na druge stvari. Radi si domišljamo, da bo njegova senca spet obiskovala te kraje, ki brez njega ne bodo nikoli več to, kar so bili. Langlois je imel nešteto prijateljev in tudi nemalo nasprotnikov. Celo tisti, ki so dolgo ugovarjali njegovim odločitvam, ki so mu očitali, da s filmskimi arhivi Francoske kinoteke razpolaga kot s svojo privatno lastnino, ne morejo zanikati, da je bil Langlois, ki je vse svoje življenje posvetil spoznavanju in ljubezni do filma, izjemna osebnost.

Danes, ko po svetu obstajajo nacionalne in zasebne kinoteke, je morda težko razumeti, kaj je bila in pomenila Langloisova nora ideja v 30-tih letih.

Znova odkriti, kupovati, ohranjati, zbirati kolote filmskega traku kot redke knjige in rokopise. Posvečati se nemim filmom, ki so s pojavom zvočnega postali nedonosni in s tem obsojeni na zavrženost in predelavo kot odpadno blago. Langlois se je s prijateljem Georgesom Franjujem lotil zbiranja trakov nemih filmov. Govoril je: »Lotil sem se zbiranja, ker sem ljubil te stare filme, ki jih ni bilo več moč videti.«

Vemo, da jih je najprej spravljal v svojo kopalno kad, lahko pa bi jih tudi hranil po omarah in jih namenjal svojemu edinemu kultu, svojemu edinemu užitku. Ne. Z zamisljivo zbirke se je v Franciji rodila temeljna zamisel kinoteke.

S finančno pomočjo Paula-Augusta Harléja, ustanovitelja in glavnega urednika revije »La Cinématographie française«, sta Langlois in Franju lahko rešila večji del zgodovinske preteklosti filma. Ustanovitev Filmskega krožka (1935), v katerem so predvajali filme, in nato Francoske kinoteke (1936), je dala konkretno obliko nečemu, kar bi lahko bilo le privid, utopija, in postala začetek dolge pustolovščine.

Zlasti po letu 1945 in uradnem razmahu dejavnosti Kinoteke je cela generacija odkrila Langloisa in se naučila deliti njegovo strast. Dandanes je filmsko ljubiteljstvo mnogo

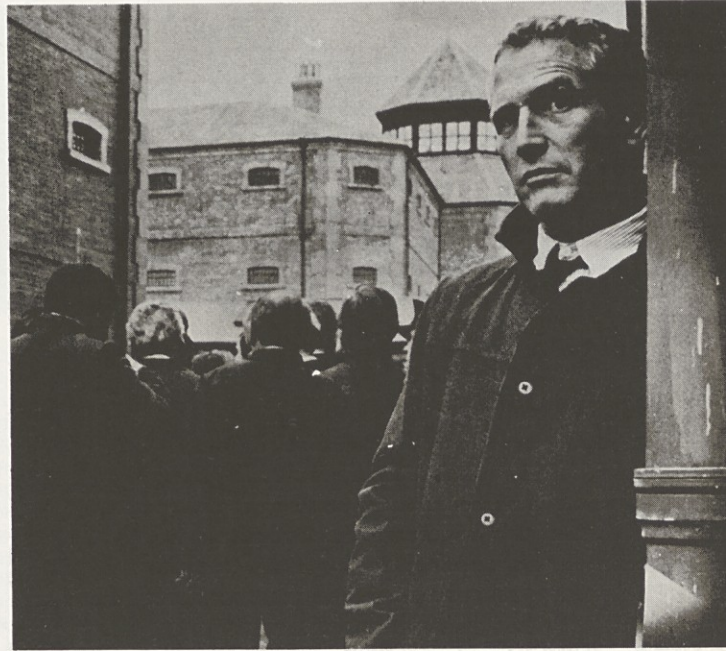
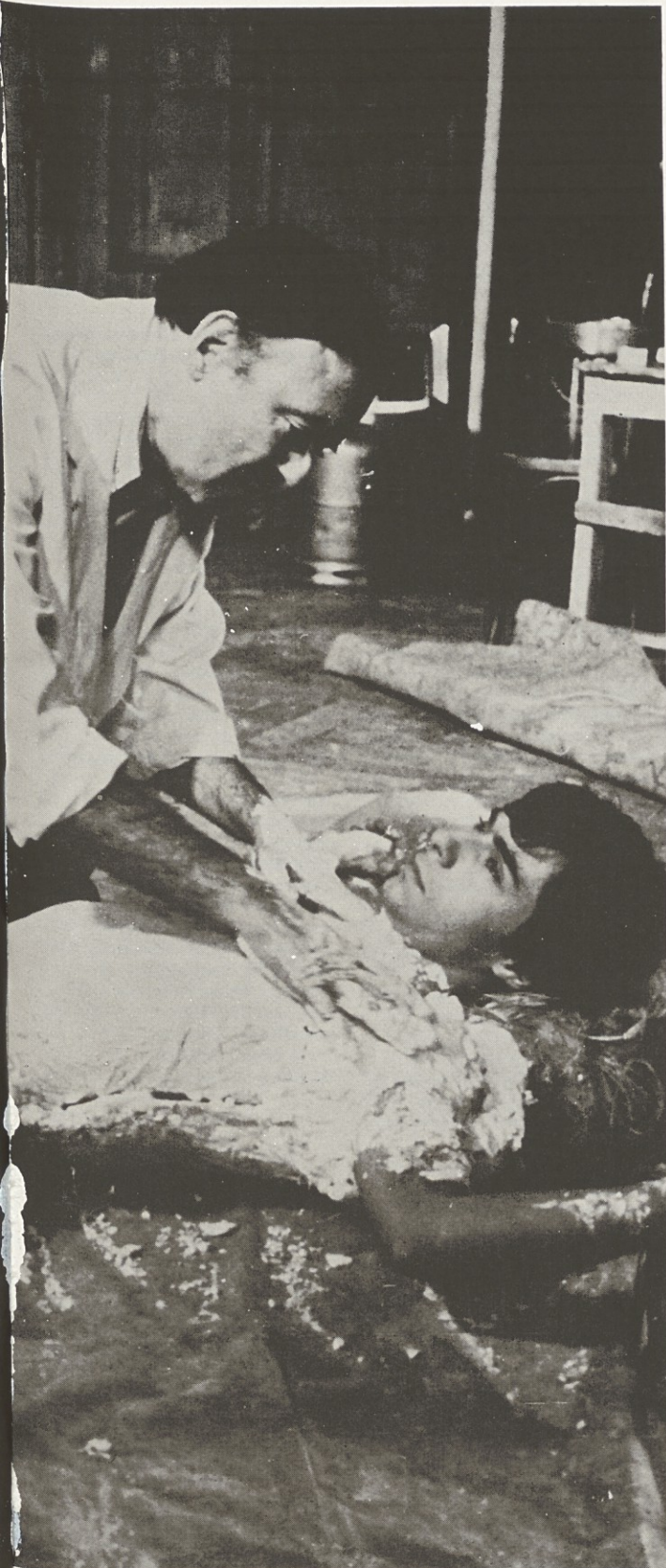
hladnejše, bolj razumsko in dlakocepsko. Tisti, ki so prvi pouk iz ljubezni do filma dobili v mali, vedno polni dvorani na Avenue de Messine in kasneje v večjem, a še vedno natlačnem kinu v Rue d'Ulm, so tja prihajali z razbijajočim srcem, zavedajoč se nezaslišane priložnosti, da bodo videli filme, ki se jih nikjer drugje ne da videti in o katerih govorijo dela zgodovinarja Georgesa Sadoula. Da, imeli smo vtis, da nam Langlois, in samo Langlois nudi na ogled filme, vse filme, pa naj bodo »komercialni« ali »umetniški«, kajti teh dveh besed pri njem nismo poznali. Kinoteka je bila kot bajeslovna Atlantida, kot znova odkriti kontinent. Zgodilo se je — ostalo je tradicija, postalo je legenda — da je bil najavljeni spored v zadnjem trenutku zamenjan z drugim, da so bili filmi v originalnih verzijah predvajani brez podnapisov, da so bili koloti med projekcijo zamenjani. Vse to smo sprejemali brez godrnjanja. Filmska slika je ostajala filmska slika, film kot film je bil le najmočnejši. Danes je občinstvo v dvorinah palače Chaillot mnogo manj očarano. Še vedno obstajajo filmi, ki jih moramo odkriti: Langlois se ni zadovoljil z ohranjanjem kulta preteklosti, ponujal nam je tudi sodobne filme, mlade cineaste. Le da je danes Kinoteka nekaj samo po sebi umevnega, naravnega, vzpostavljena institucija. Obiskujemo jo kot kino v svoji četrti. Vendar, brez Langloisa . . .

Vedno znova moramo prihajati tja, čeprav bi o tej subvencionirani instituciji, o Langloisovih odnosih z državo, lahko diskutirali . . . Kinoteka je njegovo delo, svetu je postala vzor. Ta strastni mož je vzbudil strasti, vprašanja njegovega nasledstva ne bo lahko rešiti. Prihodnost bo popravila, morda celo preusmerila poteze Langloisovega zgodovinskega portreta. Langlois je Kinoteko organiziral na svoj način, obdan s skupino zvestih somišljenikov (še posebno Mary Meerson, Lotte Eisner, Marie Epstein) na način, ki ga je pogosto predstavil kot nadležno osebo ali avtokrata. Zapomnili si bomo to, kar nam je dal: okus, ljubezen, strastno predanost filmu, celostno kulturo, ki nas je oblikovala, in ki je ne moremo zožiti na raven računovodstva in upravljanja.

»Kdo so tisti filmski mogotci, ki ne vedo, da se niti za sekundo ne zavedajo, da z očitki Langloisu kljubujejo vsej zgodovini filma, da jih bo le-ta vse napadla? Kakšni načrtovalci so tisti, ki Langloisu očitajo njegovo poslovanje?« so se spraševali v »Cahiers du cinéma«, ko so podajali poročilo o odrinjenju Langloisa po preteku njegovega mandata umetniškega in tehničnega direktorja 9. februarja 1968. »Afera Langlois«, ki je izbruhnila v začetku vročičnega leta 1968, je bila slutnja majskega dogodka, povzročila je pravo mobilizacijo cineastov in tehnikov, tako francoskih kot tujih, avtorjev, igralcev, ljubiteljev filma vseh starosti. Tedaj smo se zavedli Langloisove popularnosti in tistega nenavadnega fenomena, ki ga je kot očeta, kot boga vezal na množico pristašev, zagrizencev. Po smrti, ob uri obračuna — ta trenutek vedno pride — se bodo nekateri prav gotovo lotili demitizacije te »religije«.

Naj se je le! Langloisu, strastnemu privržencu filma, bomo ohranili to, kar mu dolgujemo: prijateljstvo, občudovanje in hvaležnost.

na naših platnih



▲ Mož iz Avstralije

Pregon ▼



◀ Govori mi o ljubezni



▲ Buster je ljubil Billie

Govori mi o ljubezni

(Parlez-moi d'amour)

proizvodnja: PORT ROYAL FILMS, Francija, 1975
 scenarij: Gilbert Tannig
 režija: Michel Drach
 vloge: Louis Jullien, Nathalie Roussel, Michel Aumont, Jean Topart
 distribucija: Croatia film



Pripovedovanje zgodb, ki so neposredno, realistično in obenem kritično razkrivanje življenjske sedanosti, je ena izmed strasti francoskega filma. Osnova tega pripovedovanja je realno življenje, skoraj neizogibni pridih pa njegova estetska poetična interpretacija.

Junak filma »Govori mi o ljubezni« je mladenič, čigar usoda vzbuja v nas svojevrstno sočutje. Živeti mora sam, saj nam je predstavljen kot »žrtev« razkrojene družine: oče je poročen z drugo, mati hodi kdovekje. Fant z nikomer na svetu ne najde intimnega stika. Polteni ljubezenski odnos s sosedo, ki je vsaj enkrat starejša od njega, ga pahne le še globlje v odtujenost in klateški brezup, v katerem se srečuje z vsakovrstnim dnom življenja. Rešilno bilko najde v čisti ljubezenski strasti do mlade ambiciozne igralko, toda le za kratek čas. Varljivi sen njegovega upanja se razbije, ko se dekle vda prigovarjanju svojega režiserja. Mladi »junak« si kot edino pot iz brezupa izbere samomor. Obesi se na stropno svetilko, ki pa se pod njegovo težo utrga s stropa in fantu reši življenje v trenutku, ko se od nekd prikáže njegova mati. Od filmske zgodbe se poslovimo z nekakšnim happy endom, ki pa je v resnici samo navidezen. Tragičen brezup, kakršnemu je v svojem svetu zapisan mladi junak, neizogibno obvisi v zraku.

Toda zgodba je kljub temu tenka, brez dimenzij, ki bi individualno usodo nekega mladeniča projicirala v občo problematiko generacije, kaj

šele celotne družbene skupnosti.

Namesto socialnih dimenzij pa so v pripovedi zvrhoma nakopičene epizode in epizodice, tako da se film dotika dejansko vseh pojavnih oblik življenja: družinske razkrojenosti, seksualnih deformacij, zvodništva, alienacijske problematike in še masičesa, kar sodi v te in take kategorije. Vsega je očitno preveč. Nagrmedenost je odvečna in nepotrebna. Vse kaže, da gre za mladega avtorja, ki je s tem filmom plačal dolg preobilju svojih izpovednih hotenj, ki pa se v njem še niso smiselno uredila oziroma razporedila.

Trdno in jasno razpotegnjene rdeče niti v filmu domala ni. Tako si z mladim Danielom, junakom tega filma, kljub najboljši volji ne znamo kaj prida pomagati. Zdi se, kot da je — vsem režiserjevim prizadevanjem navkljub — stopil mimo nas, ne da bi nas bil prevzel ali prizadel.

Ocena: *****

6 zvezdic izmed desetih možnih

Mož iz Avstralije

(The Men from Australia)

proizvodnja: WARNER BROSS, ZDA, 1973
 scenarij: Walther Hill
 režija: John Huston
 vloge: Paul Newman, Dominique Sanda, James Mason, Harry Andrews
 distribucija: Croatia film



Film je, milo rečeno, zmeden, nejasen in neenovit. Spremešana je cela vrsta vsebinskih in izraznih nivojev. Kriminalka se je sprepletla z nekaterimi elementi družbeno-kritične drame, in ta spet s primesmi nekakšnega filozofsko-ideološkega razčiščevanja. Vsi ti posegi vstran so pesek v oči, saj skušajo ustvariti vtis o globini, ki je v filmu preprosto ni. Miselni plitvosti zgodbe so pridodani vsakovrstni fabulativni zapleti, ki naj bi prikriili njeno skromno zasnovu, dosežen pa je prav nasproten učinek: cenenost ostaja, jasnost pa je zapravljena.

Osrednji lik zgodbe je »mož iz Avstralije«, najemniški kriminalc, ki mu je naložen rop dragocene poštne pošiljke, kar pa ga pripelje v ječo; obsojenemu na dvajset let pa prek skrivnih zvez vendarle uspe pobegniti; toda rešitev ni popolna — namesto na prostost se znajde v skrivnostni palači neznane tihotapske tolpe, skupaj z agentom, ki je bil z njim že v zaporu in čigar identiteto odkriva ves čas, tudi po dramatičnem pobegu iz skrivnostne palače nekje na Irskem. Beg in zasledovanje si sledita v sklenjenem toku.

Naš »mož iz Avstralije« namreč na vsem lepem odkrije, da je osrednja oseba skrivnostnih tihotapstev, v kakršne je zapleten tudi sam, neki ugledni poslanec v parlamentu. Sledi mu na Malto in po dramatičnih peripetijah na poslančevih jahti in v neki cerkvi razkrije ozadje vseh zapletenih

dogodkov in odnosov, ki mu jih je bilo dano doživeti in podoživeti.

Logičnih in dramaturško utemeljenih dogodkov je v tem filmu izredno malo. Nejasnost in zamršenost sta fenomenalni. Ves fabulativni del filma je v popolnem nasprotju s principi dramaturgije, katere bistvena domena je, da dogodke utemeljuje v njihovi vzročno-posledični povezanosti in jih razvršča v jasen, razviden in nedvoumen miselno-pripovedni tok. Mož iz Avstralije je na vsej črti na skrajno nasprotni točki.

Ta zmedena in neuravnovešena fabula pa je zadobila izjemno dobro izpovedbeno strukturo: dinamičen ritem predstave, kvalitetno kamero in vse pozornosti vredno igralsko stvaritev Paula Newmana — »moža iz Avstralije«. Kakšno nesorazmerje, med ničevostjo vsebine na eni in izvedbeno (igralsko in tehnično) dognanostjo na drugi strani.

Ocena: ****

(4 zvezdice izmed desetih možnih)

Pregon

(Posse)

proizvodnja: **PARAMOUNT, ZDA, 1975**

scenarij: **William Roberts**

režija: **Kirk Douglas**

vloge: **Kirk Douglas, Bruce Dern, Bo Hopkins, James Stacy**

distribucija: **Croatia film**



Presenetljivost tega filma je njegova vsestranska obrtna, tehnična in igralska izdelanost. Vnovič lahko brez pridržkov ocenjujemo dovršenost in profesionalno obvladanost ameriške filmske produkcije, ki ji je tokrat kot producent, režiser in seveda tudi glavni igralec »botroval« **Kirk Douglas**.

V nasprotju z vizualnimi elementi filma njegove vsebinske dimenzije niso na kdove kako visoki ravni, čeravno jih v nobenem primeru ne kaže zanikati ali zavračati. Tudi vanje — kot v svoje celotno prizadevanje — je avtor vložil nedvoumni ustvarjalni prispevek. V osnovi projekta je western, pač ena izmed njegovih neštetihih variant, pa vendar varianta, ki zavestno sega iz povprečja in ga presega. Gre za poskus politične drame v »arhaičnem« okolju divjega zapada, torej za dimenzijo, ki je bila v dolgi vrsti tozadavnih filmov le malokdaj obdelana. V tej drami si stojita nasproti razpiti vodja roparske tolpe na eni in državni šerif — kandidat za senatorja na drugi strani. Šerifov poglobitni predvolilni adut je uspeh v pregonu, ki ga z obilnim pompom uprizori zoper moteči madež na podobi svoje priljubljenosti med volilci, pri čemer je ta podoba vključena v okviru malomeščanskega mesteca, avtorjeve (in naše) simpatije pa so očitno na nasprotni strani, v anti-malomeščanstvu, v rušenju malomeščanskega reda in zlagane demokracije. V tej smeri poteka ne le zgodba, pač pa tudi interpretacija obeh »junakov«: šerifa Strawhorna in roparskega poglavarja Nightingala. Slednji je veliko bolj po naši meri:

spretnejši, bolj pošten in predvsem nasprotnik skorumpiranosti, ki je utelešena v šerifovem ravnanju in še posebej v ravnanju množice, tiste oblasti in meščanskim idealom varnosti naklonjene »molčeče večine«. Pa celo izid tega dvoboja je v nasprotju z meščanskimi pričakovanji in navajenostjo. Pregarjani Nightingale se svojemu zasledovalcu ne le izmakne, pač pa ga tudi osmeši, politično onemogoči, predvsem pa človeško in moralno nadvlada: šerifove ljudi, ki so se zavedli svojih majhnih šans po opravljenih volitvah, pridobi na svojo stran in jih popelje za seboj. Obzorja upornišva in svobode so močnejša od obzorij politične negotovosti.

Ne gre sicer za velik ali kdove kako pomemben film, pa vendarle je pred nami stvaritev, ki vzbuja razmišljanje, je v svojih idejnih posegih v ustaljeni ritem westerna sveža, še posebej pa dognana v svojem izrazu, v atmosferi filmske pripovedi, v mizansceni in celo v sklenjeni dramaturški strukturi.

Ocena: *****

(6 zvezdic izmed desetih možnih)

Buster je ljubil Billie

(Buster and Billie)

proizvodnja: **COLUMBIA, ZDA, 1973**

scenarij: **Ron Turbeville**

režija: **Daniel Petrie**

vloge: **Jean-Michael Vincent, Joan Goodfellow, Pamela Sue Martin, Clifton James, Robert England**

distribucija: **Makedonija film**



Zgodba tega ameriškega filma skuša kolikor mogoče verno in s sredstvi realističnega filmskega pripovedovanja ponazoriti življenje ameriške mladine, katere doživljanje poteka na podeželju. Dovolj očitno je, da si je njegov avtor prizadeval k filmu, ki bi bil s svojo prisotnostjo protiutež zlaganemu in posladkanemu svetu Ljubezenske zgodbe, po drugi strani pa tudi ena izmed variant Ameriških grafitov. Namere so v filmu, kakršen je, prav gotovo uresničene, čeprav očitneje v samem načinu pripovedovanja kot v dramaturških temeljih zgodbe, kjer ob natančnejšem »branju« odkrivamo kali konstruiranja.

Pred nami so dijaki — maturantje ene izmed podeželskih srednjih šol. Njihovi starši so farmarji, mirni, delavni, verni, malomeščansko neizraziti pripadniki molčeče večine. Drugačna, navzven in navznoter nemirna je generacija mladih. Film nam sam po sebi pravi o tem, čeprav se tem ugotovitvam ne posveča in torej niso vtkane v njegovo sporočilnost. V ospredju avtorjeve pripovedne pozornosti je drama, ki io doživita dva izmed teh mladih ljudi: on Buster, fant, ki z vsemi svojimi psihofizičnimi lastnostmi prekaša svoje vrstnike, in ona, Billy, njegovo deklo, katere razkrojeno in skrajno siromašno družinsko okolje je bilo vzrok ne le njenemu prejšnjemu čudaštvu, pač pa tudi nenavadnemu spolnemu izživiljanju: Busterjevi sošolci so — preden je začela hoditi z njim — kolektivno občevali z njo. Njegova ljubezen in

dobrota, ki ji jo izkazuje, je zanjo odrešujoča. Dekle je ob njem srečna — pa tudi on sam doživlja (kljub vsem težavam, ki mu jih ta ljubezenski odnos povzroča) novo življenjsko kvaliteto. Toda v ozadju te ljubezenske sreče je napoved tragedije. Busterjevi sošolci namreč posilijo deklo; ona se brani in je v pretepu z nasilniki ubita. Buster v gnevem maščevanju, ki sledi, ubije dvojico izmed petih. Priča smo tedaj eni izmed številnih sodobnih variant tragičnega motiva Romea in Julije, kar pa je še eno izmed dejstev, ki nas opozarjajo na prevlado scenarijske konstrukcije nad neposredno življenjsko izpovedjo. Film *Buster je ljubil Billie* se je živi, realistično dojeti stvarnosti približal očitneje kot njegovi filmi — vzorniki, konstruiranja fabulativnega motiva pa se vendarle ni izognil. Glede tega še zlasti izstopa Busterjeva nenadna zavzetost za Billie, pa četudi skuša biti utemeljena z njegovimi seksualnimi motivi; docela prepričljiva ta argumentacija ni; ves čas imamo občutek, da skoznjo sili papir.

Vrednost tega filma bomo torej iskali nekje vmes, med okusom pravega življenja ameriške mladine v provinci in primesmi fabuliranja.

Ne glede na to pa smemo temu delu priznati mesto v zgornjih plasteh filmsko-repertoarne kvalitete.

Ocena: *****

(7 zvezdic izmed desetih možnih)



Na naslednjih straneh Ekрана smo zbrali vrsto informacij s področja kinematografije, video tapea, stripa in fotografije.

Po eni strani naj bo to nekakšen vodnik in informacija o najbolj pomembnih filmskih dogodkih minulega leta, po drugi strani pa, predvsem kar zadeva predstavitev video tapea, stripa in fotografije, pričetek smotrnejšega spremljanja teh treh področij vizualnega komuniciranja na straneh Ekрана.

Vsa štiri področja smo razdelili v dva dela, na osnovno informacijo in na pregled najbolj pomembnih manifestacij, revij in knjig, v katerih bo bralec lahko našel dopolnilne informacije glede na svoj interes.

Nekatere izmed naštetih revij, publikacij in knjig so v seznamih naših knjižnic in so tako dostopne bralec, ostale pa je moč naročiti bodisi prek Državne založbe Slovenije bodisi prek Mladinske knjige.

Pri zbiranju in urejanju informacij so sodelovali: za področje kinematografije Jože Dolmark, Silvin Furlan, Miša Grčar, Milan Lindič in Matjaž Zajec, za področje video komunikacij Nuša in Srečo Dragan, za področje stripa Igor Vidmar in za področje fotografije Milan Pajk.

film

Za razumevanje »nekega domačega stanja«

Jože Dolmark

Verjamem, da je čas, ko je potreben iskren pomenek med nami, ki smo »od močne-usodne udeležbe v filmu«, pa do ljudi rahle, bodisi slučajne navezanosti na območja perforiranega celuloidea, ki je zmožen kot mlada umetnostna tvorba neizpodbitno moderno pričati resnice živetega časa tudi na Slovenskem.

Dogaja se, da mi to pisanje teče in da mi je do tega, da zapišem nekaj misli ob informacijah, ki jih dajem, ker se tudi te dotikajo zarisa problematike bivanja domače kinematografije kot celote. Ne skrbi me nikakršna tradicionalno oproščevalna slovenska »majhnost«, kar se filma, pa še zlasti domačega, tiče, ker sem kvečjemu prepričan, da je ravno film s svojo intenzivno sproščeno medijalnostjo ter mladostno neobremenjeno označevalno prakso lahko ena najpopolnejših afirmacij domače kulture. Ker v to verjamem, se mi v soočenju s trenutnim stanjem v domači kinematografiji, ki omenjene perspektive ne odpira (ampak jo prej onemogoča in zapira), zastavljam prenekatera vprašanja. Nekatera od njih postavljam v tem skromnem zapisu kot želje, ki so prav gotovo že potrebe.

Mislím, da smo pripotovali prek obrobij površnosti in dekorativnosti pisanja o filmu v razmere, ko je treba vzpostaviti arheologijo slovenske teoretične, zgodovinske in kritične misli o filmu prek načrtno zastavljene in izpeljane kadrovske politike štipendiranja za tovrstne študijske opredelitve. Vsa dozdajšnja zgolj kritična praksa je pri nas dozorela iz sicer spoštovanja vrednih, slučajno posamezno intimnih ljubezni do filma in žurnalističnih spretnosti, pa se danes drobi kot pomanjkljiva in neustrezna potrebam sodobnih razmišljanj in rokovanj, ki od tod vodijo, s fenomenom filma. Izpopolniti to vrzel, pomeni »obnašati se dolgoročno«: zagotoviti štipendijski sklad, da omogoči izšolanje ljudi, ki bi si kot osnovno nalogo postavili realizacijo študija filma kot znanstvene discipline na univerzi. Le tako bi bilo poskrbljeno za strokovno usposobljene zgodovinarje, teoretike, kritike, ekonomiste, pedagoge filma, odgovorne uslužbenke v distribucijskih in kinematografskih podjetjih kakor za animatorje na področju kinematografije pri temeljnih kulturnih skupnostih v posameznih občinah.

V tej smeri se postavlja tudi nuja po ustrežnejših, adekvatnejših filmsko proizvodnih strukturah (zlasti kadrovski vseh profilov) Vibe in televizije, po reorganizacijah in odprtju sodobnim težnjam in mentaliteti. Spoštujem vse dobro narejenega v tridesetih letih domače kinematografije, kličem pa po sodelovanju nas vseh, tistih, ki so razmere v slovenskem filmu postavljali in so v tem delu ostali sprejemljivi za dimenzije prepletanja današnjega časa in filma, in nas mladih, ki v ta odnos šele vstopamo. Upam, da sem razumljiv: s filmom in s prostori, ki nam jih omogoča, moramo zaživeti izvorno, pristno, intenzivno, sodobno.

Za takšno so-bit se je treba potruditi, odvreči zmote (priznajmo, da jih ni malo) in odgrniti plašče nevednosti, polne načičkane hotene provincialne puhlosti, s katerimi pokrivamo tisto lepo, pametno izvornost, ki jo moramo imeti. Hudo je, ko se leta 1977 počasi zavedamo, da s filmom na Slovenskem po nekaj obetavnih začetkih in morda kakšni vmesni srečni postaji nismo nikoli znali v celosti, v sistemu, ki ga kot moderen medij nudi v izkoristek še ne doživeti, povsem novih bivanjskih izkušenj. Nočem pametovati, dajem le vedeti, da so pri nas ljudje, in to ne samo mladi, ki razumejo sistem domače kinematografije v samoupravni družbi izrazito ustrezno in kreativno, vem, da imajo voljo in načrte. Pri njih je najti nekaj tiste vzpodbudne atmosfere iz časov Štiglicvega prvenca, pa pustimo sentimente: vlak mora na novo odpeljati s postaje. Treba bo prisluhniti in pomagati tem težnjam za dobro jutrišnjega slovenskega filma. Kdor tega ne zmore ali noče, naj tem prizadevanjem ne škoduje, naj jih pusti, da nekje vzporedno so, če že ne morejo takoj biti povsod, dasiravno bi bilo to precej nujno. Če temu ne bo tako, potem brez slabe vesti obtožujem ljudi, strukture in institucije, ki bi iz malomarnosti ali lagodnosti, s pretvezo nevednosti, nezainteresiranosti ali neobčutljivosti dopustili, da sredi radikalnih možnosti socialistične samoupravne družbe živimo s filmom na nezadostnih način.

Nisem za pasažna obrekovanja, »ki so v večini še pomanjkljiva«, ne menim, da je teh nekaj dejstev površnih, pristajam na razboritosti, če le-te vodijo v konstruktivno reševanje napak in temeljito iskanje pozabljenih ali skritih ustvarjalnih potencialov. Teh nekaj naslednjih informacij je povabilo na prijateljsko delo v ustvarjanje takšne kinematografije, ki jo vsak pravi delavec zasluži. Spodnji spisek ni zavezujoč, ker ne more biti rezultat kakšne znanstvene metodologije, ker je v teh razmerah delo nekega osebnega, neobveznega zanimanja, nastalega iz okoliče ljudi, »filmskih ljudi«, ki si danes ne morejo privoščiti »biti režiser ali pa samo teoretik«, ampak so dolžni sistematizirati, pa jih bo to lahko stalo, da ne bodo nikoli »ne dobri režiserji in ne dobri teoretiki«. Gotovo pa bo ta »okolica« ostala občutljiva za nepravilnosti v srečevanju dveh zamotanih bitij: človeka in filma, in se bo vedno borila, da bodo ta srečanja lucidna in prijetna. Ta skromni informator posvečamo vsem tistim ljudem, ki jim postaja jasno, da je proučevanje filma vsakdanja in univerze kot šolskega sistema v celoti vredna zadeva ter da je solidarnost s filmarji, ki bi filme delali, in ljudmi, ki bi z njimi živeli mimo mitov in nestimulativnih kalupov v sistemu kinematografije, ki je je nujno revolucionirati, radikalna poteza in dolžnost.

Za prihodnje številke je v delu dokumentacija o tuji filmski literaturi, periodiki, založbah in knjigarnah z osnovnimi informacijami o študijih filma doma in v tujini, s spiskom najzanimivejših festivalov in mrežo art-kinematografov... in še kaj.

I. Domaća bibliografija

Izdaje INSTITUTA ZA FILM iz Beograda

zbirka »Umetnost ekrana« (pomembna dela sodobne teorije filma)

1. Bazin André: **ŠTA JE FILM?** Ontologija i jezik, 1967
2. Bazin André: **ŠTA JE FILM?** Film i ostale umetnosti, 1967
3. Bazin André: **ŠTA JE FILM?** Film i sociologija, 1967
4. Bazin André: **ŠTA JE FILM?** Estetika realnosti: neorealizam, 1967
5. Burch Noël: **PRAKSA FILMA**, 1972
6. Cohen-Séat Gilbert: **OGLED O NAČELIMA JEDNE FILOZOFIJE FILMA**, 1971
7. Kracauer Siegfried: **PRIRODA FILMA I**, 1972
8. Kracauer Siegfried: **PRIRODA FILMA II**, 1972
9. Laffay Albert: **LOGIKA FILMA** (Stvaranje i predstava), 1971
10. Lotman Jurij: **SEMIOTIKA FILMA**, 1976
11. Metz Christian: **OGLEDI O ZNAČENJU FILMA I**, 1973
12. Metz Christian: **JEZIK I KINEMATOGRAFSKI MEDIJUM**, 1975
13. Mitry Jean: **ESTETIKA I PSIHLOGIJA FILMA I**, 1967
14. Mitry Jean: **ESTETIKA I PSIHLOGIJA FILMA II**, 1967
15. Mitry Jean: **ESTETIKA I PSIHLOGIJA FILMA III**, 1971
16. Mitry Jean: **ESTETIKA I PSIHLOGIJA FILMA IV**, 1972
17. Morin Edgar: **FILM ILI ČOVEK IZ MAŠTE**, 1967
18. Plazewski Jerzy: **JEZIK FILMA I**, 1972
19. Plazewski Jerzy: **JEZIK FILMA II**, 1972
20. Wollen Peter: **ZNACI I ZNAČENJE U FILMU**, 1972

v pripravi:

Bettetini Gianfranco: **FILM: JEZIK I PISMO**
 Garroni Emilio: **SEMIOTIKA I ESTETIKA**
 Metz Christian: **OGLEDI O ZNAČENJU FILMA**
 Zdan Vitalij Nikolajevič: **UVOD U ESTETIKU FILMA**

zbirka »Pogledi i traganja«

1. Aristarco Guido: **MARKS, FILM I FILMSKA KRITIKA**, 1971
2. Barbaro Umberto: **FILM I MARKSISTICKI DOPRINOS UMETNOSTI**, 1972
3. Munitić Ranko: **O DOKUMENTARNOM FILMU**, 1975
4. Pavlović Živojin: **ĐAVOLJI FILM**, 1969
5. Petrović Aleksandar: **NOVI FILM**, 1971
6. Ranković Milan: **DRUŠTVENA KRITIKA U SAVREMENOM JUGOSLOVENSKOM FILMU**, 1970
7. Volk Petar: **MOĆ KRIZE**, 1972

v pripravi:

Fulchingnoni Enrico: **CIVILIZACIJA SLIKE**

zbirka »Ekran«

1. Bessy Maurice: **TRIKOVI NA FILMU**, 1967
2. **FILMSKA ZANIMANJA U FRANCUSKOJ I SSSR**, dokumentacija, 1968
3. **JUGOSLOVENSKI FILM U INOSTRANIM CASOPISIMA 1947—1966**, bibliografija, 1968
4. Munitić Ranko: **BEOGRADSKA ŠKOLA DOKUMENTARNOG FILMA**, 1967
5. **O PROBLEMIMA EKRANIZACIJE KNJIŽEVNOG DELA** — izbor tekstova reditelja, scenarista, književnika i estetičara, 1969
6. **OBRAZOVANJE FILMSKIH KADROVA ZA KINEMATOGRAFIJU SUTRAŠNICE**, dokumentacija, 1972
7. **OSAM REDITELJA — OSAM RAZGOVORA**: izbor tekstova iz časopisa Cahiers du Cinéma, 1967
8. **POMOĆ O FINANSIRANJU FILMA**, dokumentacija, 1972
9. **SEDAM REDITELJA — SEDAM RAZGOVORA**: izbor tekstova iz časopisa Cahiers du Cinéma, 1967
10. Stojanović Dušan: **SISTEMATIZACIJA TEORIJE FILMA U SVETU I KOD NAS**, 1974
11. Todorović Aleksandar: **FILMSKI OKUS KOD OMLADINE**, 1971
12. **FILMOGRAFIJA JUGOSLOVENSKOG FILMA, 1945—1965**, 1970
13. **FILMOGRAFIJA JUGOSLOVENSKOG FILMA, 1966—1970**, 1970
- 14.—19. **KINEMATOGRAFIJA U SR SRBIJI 1969, 1970, 1971, 1972, 1973** (godišnjak)

v pripravi:

KINEMATOGRAFIJA U SR SRBIJI 1974-godišnjak

zbirka »Istorija kinematografije«

1. Robinson David: **VELIKANI SMEHA** — Istorija filmske komedije, 1975

v pripravi:

Gregor-Patalas: **ISTORIJA FILMA I** deo. Nemi film 1895—1929
 II deo. Zvučni film 1930—1949
 III deo. Zvučni film 1950 do naših dana
 Leyda Jay: **ISTORIJA RUSKOG I SOVJETSKOG FILMA**. Sovjetski film 1917—1930

revija

FILMSKE SVESKE, izbor članaka o filmu iz svetske štampe letniki: 1968, 1969, po 10 številik
 urednik Dušan Stojanović
FILMSKE SVESKE, časopis za teoriju filma i filmologiju letniki: 1970/71, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976 po 4 številke
 urednik dr Dušan Stojanović

II. Spisek najosnovnejših filmskih knjig in publikacij raznih založb

1. Eisenstein Sergij Mihajlovič: **MONTAŽA ATRAKCIJA**, Nolit, Beograd, 1964
2. **ALMANAH DVADESET GODINA AKADEMIJE ZA POZORIŠTE, FILM, RADIO I TELEVIZIJU**, Umetnička akademija, Beograd, 1971
3. **AMERICKI NEMI FILM 1894—1929**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1972
4. Aristarco Guido: **ISTORIJA FILMSKIH TEORIJA**, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1974
5. Arnheim Rudolf: **UMETNOST I VIZUELNO OPAŽANJE**, Umetnička akademija, Beograd, 1971
6. Arnheim Rudolf: **FILM KAO UMETNOST**, Narodna knjiga, Beograd, 1962
7. Balász Béla: **FILMSKA KULTURA**, Cankarjeva založba, Ljubljana
8. Bergman Ingmar: **FILMSKA TRILOGIJA** (scenarij), Matica hrvatska, Zagreb, 1966
9. Bogdanovich Peter: **HOWARD HAWKS**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1969
10. Bogdanovich Peter: **ALFRED HITCHCOCK**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1966
11. Chaplin Charles: **MOJ ŽIVOT**, Matica hrvatska, Zagreb, 1966
12. D'Allessandro Angelo: **TELEVIZIJSKI SCENARIO**, Umetnička akademija, Beograd, 1970
13. razni avtorji: **DOVŽENKO**, jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1965
- 14.—16. **FEST '73, FEST '74, FEST '75**, katalogi mednarodnega filmskega festivala, Festival jugoslovenskega filma, Beograd, 1973, 1974, 1975
15. **FEST '76**, katalog mednarodnega filmskega festivala, Beograd-public 1976
17. Goodman Ezra: **PEDESET GODINA USPONA I PADA HOLLYWOODA**, Naprijed, Zagreb, 1968
18. Grčar Miša (izbor tekstov): **CARL T. DREYER**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1970
19. Kažić Dragoljub: **ELEMENTARNA TEHNIKA FOTOGRAFIJE**, Umetnička akademija, Beograd, 1973
20. Kečkemet Duško: **POČECI KINEMATOGRAFIJE I FILMA U DALMACIJI**, Muzej grada Splita, Split, 1969
21. Kihou Vincent: **TEHNIKA SMINKANJA ZA FILM I TELEVIZIJU**, Umetnička akademija, Beograd, 1972
22. Klopčič Matjaž: **JOZEF VON STERNBERG**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1970
23. Klopčič Matjaž: **ERNEST LUBITSCH**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1972
24. Kostić Branislav: **SOCIOLOŠKI ASPEKTI TELEVIZIJSKOG MEDIJUMA**, Tehnička knjiga, Zagreb, 1972
25. Lindgren Ernest: **UMETNOST FILMA**, Matica srpska, Novi Sad, 1966
26. Lukić Vladeta: **UZANI FILM**, Umetnička akademija, Beograd, 1970
27. Ljubojev Petar: **FILMSKA ČITANKA**, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1970
28. Ljubojev Petar: **IZAZOV NEPONOVLJIVOG FILMA**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1973
29. Mailer Norman: **MARILYN MONROE**, biografija, Prosvjeta-Alfa, Zagreb, 1974
30. **MAJSTORI EKRANA**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1972
31. Marion Denis: **ERICH VON STROHEIM**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1964
32. Meillant Jacques: **MARCEL CARNE**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1964
33. Munitić Ranko: **FANTASTIKA NA EKRANU**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1971
34. Munitić Ranko: **FANTASTIKA NA EKRANU**, II. deo, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1973
35. Munitić Ranko: **O ANIMACIJI**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1973
36. Munitić Ranko: **ŽIVJET ĆE OVAJ NAROD**, Jugoslovenski film o revoluciji, RK SOH- »Publicitas«, Zagreb, 1974
37. Musek Vitko: **HENRI GEORGES CLOUZOT**, Jugoslovenska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1964
38. **NEOREALIZAM U ITALIJANSKOM FILMU**, izbor napisa iz italijanskih filmskih časopisa, Kultura, Beograd, 1961
39. Peters J. M. L.: **FILMSKO OBRAZOVANJE**, Jugoslovenski zavod za proučavanje školskih i prosvetnih pitanja, Beograd, 1970
40. **slovenski prevod: FILMSKA VZGOJA**, Prosvetni servis, Ljubljana, 1965
41. Petrić Vladimir: **OSMA SILA** (knjiga o televiziji), RTB, Beograd, 1971
42. Petrić Vladimir: **UVODENJE U FILM**, Umetnička akademija, Beograd, 1968
43. Petrić Vladimir: **ČAROBNI EKRAN**, Narodna knjiga, Beograd, 1962
44. Petrić Vladimir: **PREGLED FILMSKIH ZVRSTI IN ŽANROV**, Scena, Ljubljana, 1971
45. Peterlić Ante: **POJAM I STRUKTURA FILMSKOG VREMENA**, Školska knjiga, Zagreb, 1976
46. Ranković Milan: **KOMPARATIVNA ESTETIKA**, Umetnička akademija, Beograd, 1973
47. Ranković Milan: **SOCIOLOGIJA UMETNOSTI**, Umetnička akademija, Beograd, 1967
48. **RTV PEDAGOGIJA** (grupa autora), RT-Zagreb-Mladost, Zagreb, 1970
49. Stojanović Dušan: **FILMSKI MEDIJ**. Teze o sodobnem spoznavanju filmskega medija, Prosvetni servis, Ljubljana, 1966
50. Stojanović Dušan: **VELIKA AVANTURA FILMA**, samozaložba, Beograd, 1969
51. Stojanović Dušan: **FILM KAO PREVAZILAŽENJE JEZIKA**, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1975
52. Šakić Janja, Milošević Banko: **FILMSKI KATALOG VOJVODINE**, Televizija-Programski sektor, Novi Sad, 1973
53. **TELEVIZIJA DANAS**, Zbornik istraživanja stranih i domaćih autora: Televizija i kultura — Jezik televizije, Eksperimenti (uredila: Vera Horvat-Pintarić), Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1972
54. Volk Petar: **SLOBODA FILMA**, Slavija, Beograd, 1970
55. Volk Petar: **SVEDOCENJE — HRONIKA JUGOSLOVENSKOG FILMA 1896—1945**, samozaložba avtorja in Slobodana Mašića, 1973
56. Vtabcac Miroslav: **FILM I ODGOJ**, Školska knjiga, Zagreb, 1967

III. Revije

EKRAN, revija za film in TV, 10 številik letno, od 1962
zdajšnja urednika: Viktor Konjar in Sašo Schrott, Ljubljana

FILM, filmski časopis, od 1976, urednik: Krešimir Trampetić, Zagreb

FILMSKA KULTURA, časopis za filmska pitanja, od 1957, 6 številik letno
urednika: Fedor Hanžeković in Stevo Ostojić, Zagreb

SINEAST, filmski časopis, od 1967, 4 številke letno
urednik: Nikola Stojanović, Sarajevo

FILMOGRAF, filmski časopis, od 1976, četrtletno,
urednika: Božidar Zečević, Predrag Golubović, Beograd

Vse naštete knjige in publikacije je moč naročiti pri knjigarni
beogradskega filmskega instituta: INSTITUT ZA FILM, FILMSKA
KNJIŽARA, 11000 Beograd, Čika Ljubina 15/II, tel.: 625-131, 634-253

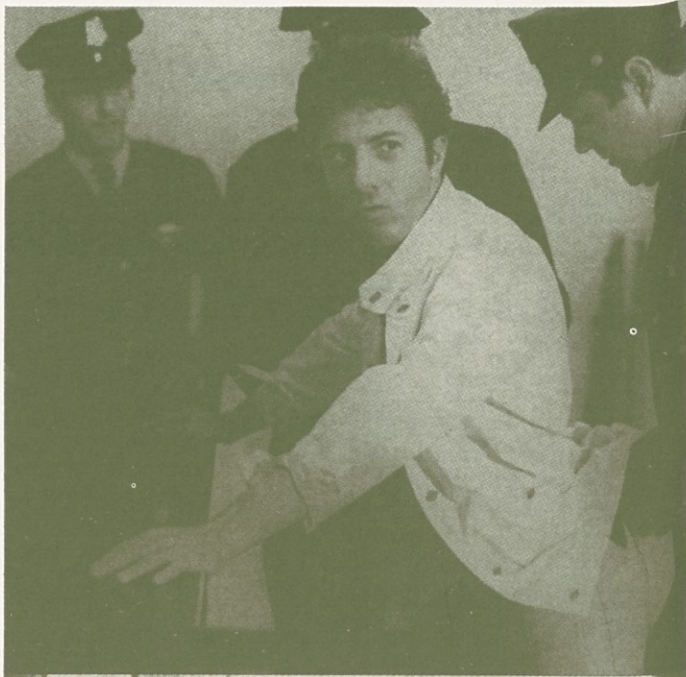
Seveda večino naštete literature hranita tudi dve osrednji filmski
knjižnici v Ljubljani:

Knjižnica AGRFT, Nazorjeva 3, tel. 20 401, knjižničarka: Slavka Lokar
Filmski muzej in Knjižnica DSFD, Ulica talcev 6, tel. 313 716
knjižničarka: Lili Nedić

Sledi seznam nekaj tistih osnovnih filmskih knjig, ki jih ni več
po knjigarnah že precej časa (ponatisi so za tovrstno literaturo
pravcata redkost) ali pa so pošle v bližnji preteklosti.

1. Agel Henry: **ISTORIJA FILMSKE ESTETIKE**, Jugoslovenska
kinoteka, Beograd, 1965
2. Amengual Barthélemy: **ROMAN I FILM**, Institut za film,
Beograd, 1964
3. Bandini Baldo in Glauco Viazzi: **O FILMSKOJ SCENOGRFIJI**,
Biblioteka komisije za kinematografiju pri Vladi NR Hrvatske, 1949
4. Belan Branko: **SCENARIJ, ŠTO I KAKO**, Epoha, Zagreb, 1960
5. Berthomieu André: **ESEJI O FILMU (FILMSKA GRAMATIKA)**,
Biblioteka komisije za kinematografiju pri Vladi NR Hrvatske,
Zagreb 1947
6. Čeremuhin Mihael: **MUZIKA TONFILMA**,
Biblioteka komisije za kinematografiju pri Vladi NR Hrvatske,
Zagreb, 1949
7. Eisenstein Sergej M.: **ČETIRI STUDIJE O FILMSKOJ MONTAŽI**,
Filmska biblioteka, Beograd, 1950
8. **EISENSTEIN-ŽIVOT, DELO, TEORIJE** (redakcija: Filip Ačimović),
Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1957
9. Golovnja Anatolij: **SVETLOST U UMETNOSTI SNIMATELJA**,
Filmska biblioteka, Beograd, 1950
10. **IZ SOVJETSKE KINEMATOGRFIJE, ESEJI, ČLANCI I KRITIKE**:
(Pudovkin Vsevolod: Ideje Stanislavskog i film Ščerbina V.:
Protiv formalizma i zanatljivstva u filmskoj dramaturgiji
Veisfeld Ilja: Pripovetka i roman na filmu
Volkenštejn Vladimir: Drama i epos na filmu)
Biblioteka komisije za kinematografiju pri Vladi NR Hrvatske,
Zagreb, 1949
11. Martin Marcel: **FILMSKI JEZIK**, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1963
12. May Renato: **FILMSKI JEZIK**, Biblioteka komisije za kinematografiju
pri Vladi NR Hrvatske, Zagreb, 1948
13. Merleau-Ponty Maurice: **FILM I NOVA PSIHOLOGIJA v:**
Nova filozofija umjetnosti (red. Danilo Pejović)
Matica Hrvatska, Zagreb, 1972
14. Musek Vitko: **KRATKA ZGODOVINA FILMA**, Ljubljana 1960
15. Novaković Slobodan: **VREME OTVARANJA** (ogled i zapisi
o »novom filmu«), Kulturni centar, Novi Sad, 1970
16. Pansini Mihovil: **ŠTA JE TO ANTIFILM**, Knjiga GEFFA (redakcija),
Geff, Zagreb, 1963
17. Pudovkin Vsevolod: **SCENARIO I KNJIGA SNEMANJA**,
Filmska biblioteka, Beograd, 1949
18. Pudovkin Vsevolod: **GLUMAC U FILMU**, Zora, Zagreb, 1950
19. Rieupeyrou Jean-Louis: **WESTERN ILI PRAVI AMERIČKI FILM**,
Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1960
20. Roger Jos: **FILMSKA GRAMATIKA**, Jugoslovenska kinoteka,
Beograd, 1960
21. Rotha Paul: **FILM DO DANAS II deo: TEORIJA**,
Biblioteka komisije za kinematografiju pri Vladi NR Hrvatske,
Zagreb, 1948
22. Sadoul Georges: **ZGODOVINA FILMA**, Cankarjeva založba,
Ljubljana, 1960
23. Sarma Ramantha: **PRINCIPI, TEHNIKA I ZNAČAJ STVARALAČKE
MONTAŽE U FILMU**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1959

Sistematizaciju bistvenih članaka in študij s področja teorije in
zgodovine filma domačih in tujih avtorjev v naši periodiki je spretno
opravil dr. Dušan Stojanović v svojem lucidnem, v že citiranem
»programu« za študij filma »SISTEMATIZACIJA TEORIJE FILMA
U SVETU I KOD NAS«, Institut za film, Beograd, 1974, zato mi
takšnega dela in okvirih teh informacij o filmski literaturi, ki je izšla
pri nas, nismo ponovno opravili.



kinematografska Ljubljana

Malo nazaj, malo naprej in malo v številkah

Milan Lindič

In medias res: predstavljamo filmsko »top-pop« letevico. Velja za Ljubljano. In za minulo leto, torej 1976. Saj se razumemo: to je lestvica NAJBOLJ GLEDANIH FILMOV, ne pa NAJBOLJŠIH FILMOV. Kar pa seveda ne izključuje možnosti, da so lahko najbolj gledani filmi tudi najboljši filmi. Odvisno od mnogih »činiteljev«: tu je struktura prebivalstva, tu je »kinematografski tradicionalizem«, tu je — bi rekli — navajenost, navezanost na dobro, kvalitetno, angažirano, izpovedno filmsko dejanje.

Torej — lestvica NAJBOLJ OBISKANIH FILMOV 1976! Desetih filmov, kajpada, ker bi nas 184 premiernih filmov, kolikor jih je Ljubljana zavrtela svojim gledalcem 1976, odvrnilo od namena tega zapisa.

1. Ta čudovita bitja	84.000 gledalcev
2. Let nad kukavičjim gnezdom	65.000 gledalcev
3. Žrelo	56.000 gledalcev
4. Lenny	35.000 gledalcev
5. IDEALIST	34.800 gledalcev
6. Mož z zlato pištolo	30.500 gledalcev
7. Peklenski stolp	30.400 gledalcev
8. Zaljubljeni bolničar	30.300 gledalcev
9. Velika avantura	28.400 gledalcev
10. ČUVAJ PLAŽE V ZIMSKEM ČASU	26.000 gledalcev

Če naj to lestvico komentiramo, potem:

- nas prijetno pouči, da sta med najbolj obiskanimi desetimi filmi kar DVA domača, in sicer na 5. mestu slovenska »Zlata Arena« iz Pule IDEALIST in na 10. mestu filmski proizvod debutanta Paskaljevića ČUVAJ PLAŽE V ZIMSKEM ČASU;
- razvidimo, da »vodijo« absolutno kvalitetni filmi, preverjeni pred esteti in gledalstvom. Primer: Formanov »Let nad kukavičjim gnezdom« ali pa (za »široke gledališke množice« razmeroma hermetičen) Fossejev »Lenny«;
- spoznamo, da »največji«, »najbolj spektakularni«, »z rekordnimi obiski« itd. itd. ni — vsaj v Ljubljani — praviloma tudi najbolj gledani. Izjema potrjuje pravilo: »Žrelo«, »Mož z zlato pištolo« in »Peklenski stolp«.

Statistika ... statistika ...

Za nami je ljubljansko kinematografsko leto 1976. Natanko 1.644.041 gledalcev (brez šolskih predstav, brez naročenih projekcij itd.) si je ogledalo 184 premierne filme. To da 8935 gledalcev povprečno na en film. Videli smo filme 22 nacionalnosti, in sicer: 76 ameriških filmov z 870.730 gledalci (povprečno 11.457 na en film), 16 francoskih filmov s 161.239 gledalci (povprečje: 10.077), 17 domačih filmov (123.071 gledalcev, povprečno 7239 na film), 17 italijanskih (131.235 gledalcev, povprečje 7720 na film), 15 angleških (147.084, povprečje 9806 gledalcev), po 6 nemških in japonskih filmov, 8 sovjetskih, 3 češke filme in po dva ali enega švedskega, danskega, švicarskega, kanadskega, argentinskega, turškega, španskega, poljskega, egiptovskega, romunskega, alžirskega in drugih.

Najbrž pa bo zanimiv pogled tudi v »žanrsko« razvrstitev: le-ta nam odkrije že kar presenetljiv smisel Ljubljančevom (in zatorej sploh Slovencev) za komedijo, kajti na prvem

mestu je s 40 filmi komedija, z enim filmom manj drama, potem si sledijo kriminalka, western, vojni film, pustolovski, otroški (risanka, dokumentarni ipd.), akcijski, ljubezenski, glasbeni in tako naprej.

In kako so bile udeležene posamezne distribucije v ljubljanskem filmskem programu? Največji obisk je prineslo 28 filmov zagrebške »Croatie«, in sicer 319.529, za njo je edina slovenska distribucija »Vesna film« z 18 filmi in z 278.188 gledalci, potem sarajevska »Kinema« z 20 filmi in 200.717 gledalci, pa beograjska »Morava film« z 22 filmi in 195.256 gledalci, nato budvanska »Zeta film« z 18 filmi in 183.081 gledalci, beograjski »Avala-Pro film« z 22 filmi in 151.646 gledalci, zagrebški »Kinematografi« z 21 filmi in 121.411 gledalci, beograjski »Inex-film« s 16 filmi in 106.214 gledalci, pa skopska »Makedonija film« s 13 filmi in 73.251 gledalci, zagrebška »Adria« z 2 filmoma in 11.786 gledalci, pa beograjska distribucija združenja predvajalcev »Biro« z 2 filmoma in 2.546 gledalci ter naposled »Kosovo film« z dvema filmoma in 416 gledalci.

Res je, da nam te številke ne prezentirajo tudi poprečne kvalitete repertoarne izbire, vendar pa nam vsi drugi pokazatelji (filmske ocene, prikazovani na Festu, nagrade itd.) odkrivajo »najkvalitetnejšo« distribucijo, t. j. podjetje za uvoz filmov z najboljšim repertoarjem, torej najbolj izčiščenim kriterijem: to je vsekakor ljubljanska »VESNA FILM«.

Malo naprej, pa ne preveč ...

Pogled naprej je lahko: izjemno spodbuden za pravega ljubitelja dobrega, kvalitetnega filma, manj spodbuden, skoraj že usodno tragičen za potrošniškega obiskovalca »masovnega filma«, skratka, za neformiranega, filmsko neosveščene »poprečnega« obiskovalca naših kinematografov. Februar in marec bosta v znamenju slovenskih premier filmov VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER in SREČA NA VRVICI Matjaža Klopčiča in Janeta Kavčiča, april pa s premiero prvega jugoslovanskega »znanstveno-fantastičnega« filma REŠITELJ (Izbavitelj) Krste Papića, ki so ga, kot vemo, izbrali za kandidata za letošnjega »Oskarja«.

Sicer pa prvo polletje prinaša nekatera pomembna filmska dejanja: Scorsesejevega TAKSISTA s cannsko »Zlato palmo« okrog vrata in z upanjem na vsaj enega letošnjega Oskarja, pa še drugega ameriškega predstavnika v Cannesu, Paula Mazurskega film NASLEDNJA POSTAJA: GREENWICH VILLAGE. Kmalu bomo videli tudi Bergmanovo ČAROBNO PIŠČAL, pa seveda enega od Chaplinovih »dolgov« — ODRSKE LUČI, Bogdanovičev veristično meditacijo ZADNJA FILMSKA PREDSTAVA, sovjetski filmski balet SPARTAK na Hačaturjanovo muziko in s solisti Boškoj teatra v Moskvi. Pa kmalu zatem še en Chaplin: LUČI VELEMESTA, potem pa vrsta letošnjih festovskih filmov z ODLIČNIMI TRUPLI Francesca Rosija z Linom Venturo v glavni vlogi, nemški angažirani film POGLEDI KLOVNA v režiji češkega emigranta Vojtecha Jasnyja in s Helmutom Griemom v glavni vlogi. Potem pa MARATONEC, MAHOGANI, DEDIŠČINA in še in še. Najbrž pa tudi KING KONG. Da bo pravici zadoščeno!

za leto 1977 so jugoslovanski distributerji uvozili 154 filmov

Veliko število — malo dobrih

Devet jugoslovanskih distributerjev je za več kot milijon dolarjev uvozilo 154 celovečernih filmov, od tega pretežno večino iz Združenih držav Amerike. Tako se bo tudi v letošnjem letu znova potrdila že znana orientacija naše distribucije, ki se predvsem zaradi ugodne cene (če seveda zanemarimo kakovost nekaterih filmov in seveda zanimanje občinstva zanje) še vedno pretežno odloča za filme ameriške proizvodnje. Premiki v smeri manj znanih kinematografij in kinematografij dežel tretjega — neuvrčenega sveta so vse premajhni, kar je zagotovo v odločnem razkoraku z našo zunanje politično usmeritvijo.

Enako tudi ne beležimo premika kar zadeva distribucijo kratkometražnih filmov. Le redki so na seznamih odkupa naših distributerjev, pa še ti največkrat ne pridejo do kinematografov. Tudi kar zadeva kratki film se ni prav nič premaknilo, da o tem, da še vedno ne uvažamo najboljših tujih kratkometražnikov za predvajanje v kinematografski mreži, niti ne govorimo. Slej ko prej ostaja televizija še vedno edina možnost za kratkometražne in dokumentarne filme.

Avala film (Beograd): 18 filmov

Med Avalinimi filmi velja omeniti predvsem domači Jankovičev film Vojni zločinci, ki je sestavljen v glavnem iz nepoznanega filmskega gradiva o vojnih zločincih, ki so se za svoje zločine zagovarjali pred našimi sodišči. Iz ameriške filmske proizvodnje naj omenimo dva filma, s kanksko Zlato palmo nagrajenega Taksista režiserja Martina Scorsessa in film Naslednja postaja: Greenwich Village. Med Avalinimi filmi je tudi španski Divji lovci, ki je dobil nagrado Zlata školjka na festivalu v San Sebastianu.

Croatia film (Zagreb): 15 filmov

Po mnogih letih si bomo lahko ogledali Chaplinov film Kralj v New Yorku, film, zaradi katerega je moral Chaplin

iz Amerike in ga ameriške oblasti vse do nedavnega niso dovolile izvoziti. V Croatinem programu je tudi lanskoletni z Oskarjem nagrajeni film Akira Kurosawe Dersu Uzala, pa Jasnyjev film Klovnovi pogledi in sovjetski film Cirkus v cirkusu.

Inex film (Beograd): 16 filmov

Med Inexovimi filmi naj omenimo tri: Pes, ki je rešil Hollywood, Loseyvevega Gospoda Kleina z Alain Delonom in Jean Moreau v naslovnih vlogah in zadnji Viscontijev film Nedolžni.

Kinema (Sarajevo): 12 filmov

Med dvanajstimi filmi je zanimivost celovečerni program sedmih dokumentarcev na temo 35-letnice vstaje jugoslovanskih narodov in narodnosti. In še film Vojvodinja in potepuh režiserja Melwina Franka, Avanture srečne lady in italijanski film Nenavadna trupa z Linom Venturom v glavni vlogi.

Kosovo film (Priština): 13 filmov

Uvozni spored tega našega najmlajšega uvoznika je najbolj skromen, omeniti pa je treba njihovo prizadevanje, da bi predstavili filme kinematografij, ki jih bolj slabo poznamo, turško (Usoda), romunsko (Past), najzanimivejši pa je gotovo dokumentarni film o obisku predsednika Tita na Kosovu Tito na Kosovu 75.

Makedonija film (Skopje): 22 filmov

Med filmi velja na prvem mestu omeniti Viscontijev film V družinskem krogu, zatem Chaplinov film Luči velemeta, ameriški film Robin in Marianne, pa domači filmi Najdaljša pot, Jad in Dekliški most.

Morava film (Beograd): 17 filmov

Iz serije filmov o katastrofah je Morava uvozila film Potres, tudi sicer so v Moravinem sporedu pretežno ameriški filmi, med njimi dva, ki smo ju pred leti že videli — Kleopatra in Spartak.

Vesna film (Ljubljana): 12 filmov

Vesna za letošnje leto ponuja dva slovenska filma, Klopčičevo Vdovstvo Karoline Žašler in Kavčičev film Sreča na vrvi. Med ameriški filmi sta vredna pozornosti Mirna potnika s Petrom Fondo in Jackom Nicholsonom v naslovni vlogi in Bogdanovičev film Zadnja kinematografska predstava. V Vesninem programu je dobro zastopana tudi italijanska kinematografija, med italijanskimi filmi močno izstopa Tartarska puščava, ki je nastal v sodelovanju s Francozi. S po enim filmom so zastopane še madžarska (Širota), švedska (Dekle in njen fant) in sovjetska (Sužnji ljubezni) kinematografija.

Zeta film (Budva): 29 filmov

Zeta nam ponuja najboljše spored uvoženih filmov, ki pa po kakovosti ne ustreza povsem številčnosti. Zatorej naj omenimo le nekaj najbolj zanimivih, na prvem mestu znova Chaplinov film Odrske luči, pa Televizijsko mrežo (film je bil po anketi revije Films and Filming proglašen za najboljši film leta 1976), Dick in Jane, pa francoski film Žena tedna, marokanski Vojna za petrolej, perujski Moč zemlje in nemški Rdeči orkester.

Tako, v skromnih obrisih je program za leto 1977 pred nami, med filmi ni veliko tistih, ki so se predstavili na letošnjem Festu. Škoda.



filmska anketa

10 najboljših filmov leta 1976

Letos tretjič po vrsti je Sekcija filmskih in televizijskih kritikov in publicistov Slovenije pozvala svoje člane, da izberejo najboljše med filmi, ki so bili v koledarskem letu 1976 predvajani v rednem slovenskem kinematografskem sporedu. Med 33 člani je svojih deset favoritov izbralo 19 članov: Mirjana Borčić, Miha Brun, Sandi Čolnik, Jože Dolmark, Tone Frelj, Silvan Furlan, Stanka Godnič, Miša Grčar, Majda Knap, Manca Košir, Neva Mužič, Janez Povše, Franček Rudolf, Saša Schrott, Koni Steinbacher, Rapa Šuklje, Meta Šubic, Majda Umnik in Matjaž Zajec.

Glasevali smo drugače kot prejšnji dve leti. Na voljo smo imeli 20 točk, ki smo jih porazdelili med največ deset filmov. Izidi glasovanja so naslednji (številka v oklepaju pred naslovom filma pomeni, na katerem mestu je film na seznamu po številu obiskovalcev, številka v oklepaju za številom glasov pa pomeni, koliko članov Sekcije se je odločilo za izbor tega filma):

1. (27) **Let nad kukavičjim gnezdrom**, ZDA — 67 glasov (17)
2. (16) **Amarcord** — Italija — 65 (18)
3. (38) **Nashville** — ZDA — 44 (11)
4. (17) **Prizori iz zakonskega življenja** — Švedska — 32 (13)
5. (4) **Lenny** — ZDA — 20 (9)
6. (165) **Rdeča kalina** — SZ — 19 (7)
7. (29) **Somrak bogov** — Italija — 17 (7)
8. (12) **Čuvaj plaže v zimskem času** — Jugoslavija — 14 (10)
9. (1) **Ta čudovita bitja** — ZDA — 12 (5)
10. (5) **Idealist** — Jugoslavija — 10 (8)

Nadaljnjih 27 filmov je tudi imelo privrženca med člani Sekcije, vendar premalo, da bi se uvrstili med prvih deset:

- 11.—12. (41) **Alice ne živi več tukaj** — ZDA — 7 (4)
(52) **Gustav Mahler** — Velika Britanija — 7 (4)
- 13.—14. (60) **Dan kobilic** — ZDA — 5 (3)
(93) **Pasijon po Mateju** — Jugoslavija — 5 (4)
- 15.—17. (152) **Daisy Miller** — ZDA — 4 (2)
(170) **Vsi drugi se imenujejo Ali** — ZRN — 4 (2)
(55) **Poletne želje, zimske sanje** — ZDA — 4 (2)
- 18.—23. (57) **Enooki Charley** — ZDA — 3 (1)
(154) **Romanca o zaljubljenih** — SZ — 3 (2)
(25) **Janis Joplin** — ZDA — 3 (2)
(3) **Žrelo** — ZDA — 3 (1)
(78) **Zaprta projekcija** — Francija — 3 (2)
- 24.—28. (30) **Zeleno sonce** — ZDA — 2 (1)
(149) **Sredi morja, sredi poletja** — Italija — 2 (1)
(109) **Nekoč je bil Hollywood** — ZDA — 2 (2)
(36) **Romantična Angležinja** — Vel. Brit. — 2 (1)
(105) **Stara puška** — Francija — 2 (1)

Od 29. do 37. mesta pa so se zvrstili filmi, ki so dobili samo po en glas in seveda tudi samo od enega člana:

(35) **Boter II.** — ZDA, (20) **Štirje mušketirji** — Velika Britanija, (157) **Nova dežela** — Švedska, (174) **Pes, violina in avtomobil** — SZ, (120) **Dogodek v avtokampu** — Francija, (24) **Bele trave** — Jugoslavija, (70) **Jaz, Petek** — Velika Britanija, (13) **Hollywoodski frizer** — ZDA, (18) **Mladi Frankenstein** — ZDA, (19) **Serpico** — ZDA.

Kot že dvakrat poprej tudi letos ugotavljamo, da se le malo razlikujemo od širšega občinstva, saj med prvimi desetimi najdemo kar štiri filme, ki so tudi po obisku med prvimi desetimi; tudi drugi filmi med izbranci kritikov so na visokih mestih glede na obisk, razen sovjetskega filma *Rdeča kalina*, ki bi glede na svojo kakovost in odprto razumljivost zaslužil tudi pri širšem občinstvu boljše mesto, vendar gre pri tem še vedno za predsodek, ki ga goje do sovjetske kinematografije.

Sicer pa ni presenetljivo, da je na seznamu kritikov toliko ameriških filmov, saj je tudi med 184 filmi, predvajanimi lani, največ ameriških. Edini predstavnik kinematografij socialističnih dežel na seznamu kritikov je Sovjetska zveza s kar tremi filmi, sicer pa najdemo v celotnem seznamu le še dva češkoslovaška ter po enega iz Poljske in Romunije. Razveseljivo je dejstvo, da ima domači film spet dovolj privrženca, še bolj pa, da sta dva med desetimi najboljšimi pri kritikih.

Naj za primerjavo z listo desetih najboljših v lanskem rednem kinematografskem sporedu obudimo spomin na glasovanje domala istih kritikov po končanem lanskem FESTU. Zmagal je film *Let nad kukavičjim gnezdrom*; sledijo mu: *Prizori iz zakonskega življenja*, *Poklic: reporter* (še ni bil na rednem sporedu), *Družinski krog*, *Skrivnost Kasparja Hauserja* (ni odkupljen za redno predvajanje), *Obljubljena dežela* (predvajan samo na TV), *Nashville* ter še *Dan kobilic* in *Lenny*.

In še spomin na prejšnja leta: leta 1976 sta zmagala z delitvijo prvega in drugega mesta francoska filma *Urar iz St. Paula* in *Lacombe Lucien*, leta 1975 pa Bergmanov film *Kriki in šepetanja*.

M. G.



Priznanja jugoslovanskim filmom v tujini leta 1976

Oberhausen — nagrada FIPRESCI dokumentarnemu filmu **Okno** Živka Nikolića in priznanje za film na témo žene in častna diploma: Darko S. Mar **STOP**

Krakow — glavna nagrada »Zlati zmaj« **En dan Rajka Maksima** — Zlatka Lavonića in nagrada FICC

Ottawa — 2. nagrada v kategoriji animiranih filmov, daljših od 3 min. **Dezinfekcija** Anteja Zaninovića

Grenoble — priznanje I. mednarodne žirije **STOP** Darka S. Mara

Praga — TV festival za najboljšo žensko vlogo Zorici Lazić v filmu **Ozračeni**

Sitges — 2. nagrada **Hotelska soba** Vanče Kljakovića

Kranj — 3. nagrada »Bronasti Triglav« **Šesti igravec** Koče Nedkova; 1. nagrada za režijo Petru Laloviću za film **Pustinjska ladja**

San Sebastian — prva nagrada »Zlata školjka« za animirani film **Ouverture 2012** Milana Blažekovića

Moskva — plebiscit bralcev revije »Sovjetski ekran« v kategoriji filmov iz socialističnih dežel 4. mesto (med 5.) **DEPS** Antuna Vrdoljaka.

Prodaja jugoslovanskih celovečernih filmov v tujino leta 1976

Atentat v Sarajevu

Bolgarija, NDR, Madžarska, Poljska, Romunija, SZ

Avstralija, Avstralija

TV NDR

Bele trave

TV Poljska, Bolgarija, ČSSR, TV NDR, SZ, Indonezija

Bitka na Neretvi

Anglija

Bomba ob 10.10

Zambija

Bombaša

Indonezija, Zambija, Mehika, Finska

Brat dr. Homerja

Bolgarija

Črno seme

Portugalska

Štiri dni do smrti

TV NDR, Poljska (filmski klubi), SZ, Danska

Čuvaj plaže v zimskem času

NDR, Bolgarija, Madžarska, Poljska, SZ, Hong Kong, Indonezija, TV Danska, Portugalska

Deček in violina

Izrael

De Jongovi

TV Holandija

Deps

Indija, Indonezija, Libija, Srednja Amerika, Peru, Ekvador, Bolivija

Derviš in smrt

TV Norveška

19 deklet in 1 mornar

Hong Kong, Zambija, Srednja Amerika, Peru, Ekvador, Bolivija, Burma, Indija

Dekliški most

ČSSR, NDR, Madžarska, Romunija, Singapur, Mozambik, Angola, Uganda, Finska

Dr. Mladen

Alžirija, Uganda, Indonezija, Venezuela, Tajska, Zahodna Afrika, Zambija, Hong Kong, Singapur, Filipini

Kekčeve ukane

NDR, Izrael

Horoskop

ČSSR (filmski klubi)

Idealist

TV NDR, Madžarska, Romunija

Jad

Poljska (filmski klubi)

Kapetan Mikula Mali

Izrael, Hong Kong, Indonezija, Uganda, Švedska, Danska

Košava

Uganda

Ljubezenski primer

uslužbenke PTT

Španija, Italija

Maškerada

Italija, Portugalska

Most

Japonska

Muke po Mateju

Španija, Portugalska, Uganda

Naivec

TV Poljska, NDR

Najdaljša pot

Poljska

Medolžnost brez zaščite

Holandija, Španija

Navzdol za soncem

Alžirija

Knock out

Angola, Mozambik, Peru, Ekvador, Bolivija, Latinska Amerika, Srednja Amerika

Obračun

Madžarska

Odpisani

Filipini, Zambija, Finska

Ovčar

TV NDR

Partizani

Burma, Sri Lanka, Iran, Uganda, Zambija, Peru, Ekvador, Bolivija, Avstralija, Švica, Grčija, Holandija

Povest o dobrih ljudeh

TV DDR

Pomladni veter

Alžirija, Uganda

Prometej z otoka Viševica

TV NDR

Kmečki uobor

Bolgarija, DDR, Romunija, SZ, Alžirija, Madžarska, Poljska, Hong Kong, ZRN, Avstrija, Švica, Italija, Portugalska

Slike iz življenja udarnika

Španija

Sol

Zambija, Finska

Sutjeska

Latinska Amerika, Zahodna Afrika, Alžirija, Iran, Sri Lanka, Burma, Tajska, Hong Kong, Danska, Švedska

Kdor poje ne misli zlo SZ

Užiška republika

Alžirija, Zambija, Etiopija, Iran, Zahodna Afrika, Mehika, Venezuela, Gvatemala, Srednja Amerika, Peru, Ekvador, Bolivija, Finska, Danska, Grčija

Wagon lits

ČSSR, NDR, Madžarska, Poljska

Walter brani Sarajevo

Zambija, Finska

Vlak v snegu

Poljska, SZ, Uganda, Indonezija, Portugalska

Vojakova ljubezen

NDR, TV Poljska

Vrhovi Zelengore

Madžarska, Poljska, Mozambik, Angola, Indonezija, Uganda, Singapur

Volk samotar

Izrael, Indonezija, Japonska, Hong Kong, TV Francija, Avstrija

Prezimovanje v Jakobsfeldu

Izrael

Žeja

TV NDR

Živeti od ljubezni

Alžirija

Živeti navkljub

ČSSR (filmski klubi)

Najbolj pomembni mednarodni filmski festivali



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM · CANNES 75

DU 9 AU 23 MAI

BERLIN

25. junij — 6. julij (v letu 1977 morda marec)
Bundesallee 1—12, Berlin 15

Nagrade v letu 1976:

»Zlata medved«: Robert Altman, ZDA, BUFFALO BILL in INDIJANCI

»Srebrni medved«: Filipe Cazals, Mehika, LINCANJE V CANOI

najboljši režiser: Mario Monicelli, Italija, DRAGI MICHELE

najboljša ženska vloga: Jadwiga Baranska, Poljska, NOCI IN DNEVI

najboljša moška vloga: Gerard Olschewski, ZRN, ZAPRAVLJENO ZIVLJENJE

najboljši režiserski debut: Laszlo Lugossy, Madžarska, CLOVEK BREZ IMENA; Parviz Kimiavi, Iran, KAMENITA OGRAJA

»Zlata medved« za kratki film: Takeo Yanagawa, Japonska, REZBAR MUNAKATA

»Srebrna medveda«: Caleb Deschanel, ZDA, VLAKI, Massimo Squillage, Fusako Yasaki, Paolo Villani, Italija, PRACLOVEK

FIPRESCI: Jaime Camino, Španija, DOLGE POČITNICE V LETU 1936

UNICRIT: Jerzy Antczak, Poljska, NOCI IN DNEVI

CANNES

13.—28. maj (v letu 1977: 5.—20. maj)
Festival International du film, 71 rue du Faubourg Saint-Honoré,
75008 Paris

Nagrade v letu 1976:

»Zlata palma«: Martin Scorsese, ZDA, TAKSIST

Posebna nagrada žirije:

»Srebrna palma« ex aequo: Carlos Saura, Španija, VZGOJA

KROKARJEV; Eric Romer, ZRN, MARKIZA VON O

najboljša ženska vloga, ex aequo: Mari Töröcsik, Madžarska, KJE JE GOSPA, DERY?; Dominique Sanda, Italija BOGASTVO FERRAMONTIJEV

najboljša moška vloga: José-Luis Gomez, Španija, PASCUAL DUARTE

najboljša režija: Ettore Scola, Italija, GRDI, UMAZANI, PODLI

FIPRESCI ex aequo: Win Wenders, ZRN, V TEKU CASA;

Alexander Kluge, ZRN, FERDINAND MOCNI

»Zlata palma« za kratki film: Barry Greenwald, ZDA, METAMORFOZA;

1. nagrada žirije: Gerald Frydman, Belgija, AGULANA

2. nagrada žirije: Robin Lehman, ZDA, NOČNO ZIVLJENJE

GRENOBLE (festival kratkih in dokumentarnih filmov)

21.—27. junija 1976 (festivala ne bo več)
5 rue Labie, 75015 Pariz

Nagrade I. mednarodne žirije:

1. Rolf Orthel, Holandija, SENCA DVOMA

2. Jorge Silva, Marta Rodriguez, Kolumbija, KMETJE

3. Patricio Guzman, Kuba — Čile, BITKA ZA ČILE — DRŽAVNI UDAR

Nagrada Francoskega urada za filmsko ustvarjalnost:

Jean-Michel Carre, Francija, OTROK JETNIK

Posebno priznanje:

Carlos Alvarez, Kolumbija, OTROCI ZAOSTALOSTI

Priznanja:

Alain d'Aix, Kanada, PROTI CENZURA; Walter Heynowski in Gerard Schumann, DRN, MINUTA TEME NAS SE NE OSLEPI;
Per Mannstaedt, Danska, VEC ATOMSKIH CENTROV; Mike Beckham, Alan Segal, Gavin McFayden, Velika Britanija, VZPON IN PADEC
C. I. A.; Darko S. Mar, Jugoslavija, STOP; Mihail Sieriebriakov, SZ, VLAK SPOMINA

Nagrade II. mednarodne žirije:

Laurent Chevalier, Francija, VJENCI SE PREBUJAJO;
Jérôme Ricardou, Francija, Z BORCI IZ ERITREJE; Suzanne Jasper, ZDA, BITI V JEČI; PROTI CENZURA, SENCA DVOMA, MINUTA TEME NAS SE NE OSLEPI, Carlos de Jesus, ZDA, PIKNIK; OTROK JETNIK; VEC ATOMSKIH CENTROV; OTROCI ZAOSTALOSTI; Simone Boruchowicz, Francija, 1942; Gordian Troller, Claude Delfarge, ZRN, BELA REVOLUCIJA.

FIPRESCI: SENCA DVOMA

Nagrada francoskega združenja kritikov,
nagrada Novais Texeira: KMETJE

KRAKOW (festival kratkih in dokumentarnih filmov)

1.—6. junija 1976
Festival Bureau, Plac Zwiczestwa 9, PO 127, 00-950 Varšava

Glavna nagrada »Zlata zmaj«:

Zlatko Lavonić, Jugoslavija, EN DAN RAJKA MAKSIMA

Posebni nagradi »Zlata zmaj«:

Andrzej Piekutowski, Poljska, PROLOG; Igor Gelejn, SZ, SKUPAJ Z VOJAKI

Glavne nagrade »Srebrni zmaj«:

Borislav Sajtinac, ZRN, BESEDNA IGRA, Otto Foky, Madžarska, NORCIJE FIZOLCKOV (BABFILM); Carlo Sacchettoni, Italija, 6. APRILA — DRAMATIZACIJA SPOMINA; Ghaleb Shaatha, PLO, KLJUC;

»Bronasti zmaji«:

Stojan Dukov, Bolgarija, MIMOGREDE; C. Nawaan, C. Gombo, Mongolija, NASELJE V PUSCAVI GOBI; B. Nasimov in V. Grunin, SZ, NINA;

Castne diplome:

Bernard Longpré in André Leduc, Kanada, GOSPOD POINTU;
Jean-Paul Deniss, Francija, ZIDovi REVOLUCIJE; Karl Gass, NRD, PREKLETI TOSKANCI; Otto Horsch, Holandija, UCENCI NA ODELKU.

Posebna častna diploma:

sovjetska kinematografija za najboljši tekmovalni izbor;

FIPRESCI ex aequo: Piotr Szulkin, Poljska, DEKLE S HUDICEM, SKUPAJ Z VOJAKI

CIDALC: častna diploma: A. F. Darwish, Egipt, OBLIKE; posebno priznanje: D. Cerkaski, SZ, KOGA SE DRZIS?

FICC, diploma: EN DAN RAJKA MAKSIMA

priporočilo filmskim klubom: NORCIJE FIZOLCKOV, KOGA SE DRZIS?

LEIPZIG (kratki in dokumentarni filmi)

20.—27. november 1976
Burgstrasse 27, 102 Berlin DDR

Zlata goloba:

KDO SE BOJI CRNEGA MOZA, Sabine Katins, NRD
ZIVETI, DA BI BIL PRICA, Mariko Akiyoshi, Japonska

Posebna nagrada žirije:

BOJ ZA ČILE — 2. DEL, Patricio Guzman, Antifašistični komitet, Čile

Srebrna goloba:

POT DO TUNELA, A. Kowal, M. Mamiedov, SZ
ex aequo: VSAKDAN AVANTURISTA, Kurt Tetzlaff, NRD
ANGOLA, Henrik Jantos in Antoni Staskiewicz, Poljska
STENICE, OTROCI ULICE, Ciro Duran, Kolumbija
SIRNO POLJE, Gothold Gloger in Volker Köpp, NRD

Posebna nagrada za animirani film:

IKAR IN MODRECI, Fjodor Hitruk, SZ

Castne diplome:

TOVARISI, ZDRUŽITE SE, Wolfgang Kroke in Klaus Volkenborn, ZRN;
ZVEČER, Oksar Kristanov, Bolgarija; CLOVEK S STEVILKO, Janusz Kidawa, Poljska; SANJE IN SANJE, Jadwiga Zajick, Poljska;
Z VSEM SRCEM, Anatolij Slesarenko, SZ

Posebna nagrada združenja filmskih in televizijskih delavcev NRD:

NOVO O »STAREM IN NOVEM«, Leonid Kristi, SZ

Nagrada Egona Erwina Kisch (TV)

ZMAGA, Colectivo de cine de Madrid, Španija

LOCARNO (festival celovečernih filmov, »Nove filmske tendence«)

5.—15. avgusta 1976
Moritz de Hadeln, Festivals internationaux de cinéma, 11 rue d'Italie,
CH 1204 Gênéve

Velika nagrada »Zlata Lampart«:

Francis Reusser, Švica, VELIKI VEČER

Posebna nagrada »Srebrni Lampart«:

Haile Gerima, Etiopija, TRI TISOC LET: ZETEV

»Bronasti Lampart«:

Marco Bellochio, Italija, ZMAGOVITI MARS

Posebna priznanja:

Ivan Terziev, Bolgarija, MOČNA VODA; Rodrigo Gonzales, Marilu Mallet in Jorge Fajardo, Kanada, NI POZABE
Reussera, Jonas, ki bo štel 25 let leta 2000, Alaina Tannera, snemalec, CLOVEKA ZA VSE, Thomasa Koerfera

FIPRESCI:

Helma Sanders, ZRN, SHIRININA SVATBA
JONAS, KI BO STEL 25 LET LETA 2000

FIPRESCI, posebna nagrada, Peir Paolo Pasolini, Italija, SALO ALI
120 DNI SODOME

Nagrada Ekumenske žirije:

Velika nagrada: TRI TISOC LET: ZETEV

Priznanja:

Naceur Ktari, Tunizija, AMBASADORJI
Schrab Shahid-Saless, ZRN, ZRELOST
Wilhelm Pellert, Avstrija, JEZUS Z OTTAKRINGA

MANNHEIM (dokumentarni film, debitantski filmi, animacija)

4.—9. oktober 1976
Filmwochenbüro, 68000 Mannheim, Rathaus, E5

Velika nagrada mesta Mannheima:

Gabor Body, Madžarska, POSTA IZ AMERIKE

Posebna nagrada župana mesta Mannheim za dokumentarni film s posebnim političnim pomenom:

Richard Dindo in Niklaus Meienberg, Švica, USTRELITEV IZDAJALCA
DOMOVINE ERNSTA S.

Nagrada Josefa von Sternberga za najbolj nenavaden film:

Janos Vészi, Madžarska, GOSPOD MUNDSTOCK

Pet enakopravnih filmskih dukatov:

Giles Foster, Anglija, SPRETNOST IN ZELJE; Piotr Szulkin, Poljska, DEKLE S HUDICEM; Giovanni Doffini, Švica, ... IN MI UCENCI;
Maja Borisova, Bolgarija, 5 + 1; Thomas Mauch, ZRN, KAZENSKI
PROTOKOL ZA VSE IN VSAKEGA.

Posebna nagrada za najboljši TV film, ex aequo:

David Helpern, ZDA, HOLLYWOOD PRED SODISCEM; Albert Kisch, Kanada, KANADCANI V ŠPANIJI

FIPRESCI: HOLLYWOOD PRED SODISCEM

Castni priznanji FIPRESCI:

KANADCANI V ŠPANIJI; Jifi Menzel, CSSR, V SAMOTI POD GOZDOM

Nagrada Evangelistične žirije:

... IN MI UCENCI, HOLLYWOOD PRED SODISCEM

Priznanja Evangelistične žirije:

Helena Solberg-Ladd, ZDA, DVOJNI DAN; Janusz Kidawa, Poljska, CLOVEK S STEVILKO; Benno Trautmann in Brigitte Toni Lerch, ZRN, PRESELJENEC; Donald Blank, ZDA, NE BOJ SE, SAJ JE SAMO FILM

Nagrada katoliške žirije: 5 + 1**Priznanje katoliške žirije:**

Maoumen Smihi in Mohamed Sekkat, Maroko, EL CHERGUI ALI
TIHO NASILJE

KARLOVY VARY (celovečerni filmi)

7.—20. junij 1976 (alternira z Moskvo)

Velika nagrada:

Humberto Solas, Kuba, KANTATA ZA CILE

Jubilejni nagradi:Vaclav Vorliek, CSSSR, KIPECE VINO
Gleb Panfilov, SZ, PROSIM ZA BESEDO**Posebni nagradi:**Eduard Zahariev, Bolgarija, PODROČJE VIL;
Sembene Osumane, Senegal, XALA**Nagrada »Vrtnica Lidic«:**

Frank Cassenti, Francija, RDECI PLAKAT

Glavne nagrade:Sid Ali Mazif, Alžirija, NOMADI; Jaroslav Balik, CSSR, EN SREBRNI;
Salyajit Ray, Indija, POSREDNIK; Buntara in Zigzidsurena,
Mongolija, BALADA O OAZI.
ter: Laszlo Ranody, Madžarska, za režijo filma NIKOGARSNJI OTROK;
Zygmunt Malanowicz za kreacijo v filmu JAROSLAW DABROWSKI;
Gheorghe Dinica, Romunija za kreacijo v filmu IGRA S SMRTJO;
Hildegard Knef, ZRN za kreacijo v filmu VSAK UMIRA V SAMOTI;
Karin Schröder, NDR za kreacijo v filmu CLOVEK PROTI CLOVEKU.

FIPRESCI: Baya Okona, Svica—Turčija, AVTOBUS

FICC: AVTOBUS

NYON (kratki in dokumentarni film)

oktober 1976

Moritz de Hadeln, 27 rue de la Gare, CH- 1260 Nyon

OBERHAUSEN (kratki in dokumentarni film)

25.—30. april 1976 (isti datum 1977)

D-4200 Oberhausen, Grillostrasse 34

Velika nagrada mesta Oberhausen ex aequo:Martha Rodriguez in Jorge Silva, Kolumbija, KMETJE;
Rolf Orthel, Holandija, SENCA DVOMA.**Glavne nagrade:**realizacija Arbeitskreis gegen die Berufsverbote, ZRN,
SOVRAZNIK USTAVE; Hannes Karnick, Wolfgang Richter, ZRN,
POZDRAV IZ NECKARSULMA; Walter Heynowski in Gerhard
Scheumann, NRD, DENARNE SKRBI.**Nagrade:**Roman Karmen, SZ, SRCE KORVALANA; Zbigniew Rybczynski, Poljska,
NOVA KNJIGA; Fjodor Hitruk, SZ, RAVNOTEŽJE STRAHU;
ex aequo: Pirjo Honkasalo, Finska, POKOLENJA; Jiří Karasek, CSSR,
QUO VADIS, HOMINE.**Častne diplome:**Jacques, Armand Cardon, Francija, ODTIS; Darko S. Mar,
Jugoslavija, STOP; Zivko Nikolić, Jugoslavija, OKNO**Nagrada Willa Wehlinga:**

Shuij Terayama, Japonska, POVEST O LABIRINTU

Nagrada žirija Ministrstva za religiozne zadeve:

SENCA DVOMA

FIPRESCI: OKNO

FIPRESCI posebna priznanja: Kolektiv čilskih filmskih delavcev,
Čile, MIGUEL ENRIQUEZ — BARVE KRVI SE NE POZABI**Nagrada katoliške žirije: ODTIS****Posebna priznanja:**SENCA DVOMA, Ciro Duran, Mario Mitrotti, Kolumbija,
BIKOBORBE V SINCELEJU**Nagradi evangelistične žirije:**

SOVRAZNIK USTAVE, SENCA DVOMA

Priznanje za žensko tematiko:

OKNO; Bonnie Friedman, Deborah Shaffer, ZDA, CHRIS IN BERNIE

Priznanje za latinsko ameriško tematiko:

KMETJE; Carlos Alvarez, Kolumbija, OTROCI ZAOSTALOSTI;

DENARNE SKRBI

Priznanje: Kolektiv amsterdamskega časopisa Stadsjournal,
Holandija, AMSTERDAMSKA MESTNA KRONIKA — CLOVEK NE ZIVI
SAMO OD KRUAHA**Nagrada delavcev festivala:**

Borislav Sajtinac, ZRN, BESEDNA IGRA

Posebna nagrada:

Ian Moo-Young, Velika Britanija, BALADA O LUCY JORDAN

OTTAWA (festival animiranega filma)

10.—15. avgust 1976 (bienačni)

Velika nagrada:

Caroline Leaf, Kanada, ULICA

Posebna nagrada:

Jacques Drouin, Kanada, PEJSAZIST

Častna nagrada:

Lotte Reiniger za ves izbor

Nagradi v kategoriji filmov, daljših od 3 minute:1. Manfredo Manfredi, Italija, DEDALUS;
2. Ante Zaninović, Jugoslavija, DEZINFEKCIJA**Nagradi v kategoriji filmov, krajših od 3 minute:**1. David Cox, Kanada, SIMBIOZA;
2. Niek Reus, Holandija, RISANI FILM**Nagradi v kategoriji reklamnih filmov:**1. Richard Purdom, Anglija, TIK TAK, SOBARCEK;
2. Kurtz and Friends, ZDA, DINOZAVER**Nagradi za debije:**1. Paul Demeyer, ZDA, MUZA;
2. Joan Freeman, ZDA, TOALETA**Nagradi za otroški film:**1. Caroline Leaf, Kanada, SOVINA POROKA;
2. Gyorgy Csonka, Madžarska, ALTATO**Nagrada za vzgojni film:**

Lynn Smith, Kanada, PROSIM, TOVARISICA, LESTER ME GRIZE

PESARO (festival novega filma)

15.—22. september 1976

Mostra internazionale del Nuovo cinema, Via della Stelletta 23,
00186 RomaNa festivalu se ne podeljujejo nagrade. V program je bilo sprejetih
20 filmov iz 13 dežel in trije koprodukcijski. Jugoslavija ni sodelovala.
Poleg glavnega programa so še trije programi.Lani: pregled 25 filmov v programu »Film arabskih dežel«, 9 filmov
»Nove kinematografije Mehike«, 8 filmov zahodnonemškega režiserja
Alexandra Kluga.**SAN SEBASTIAN** (celovečerni in kratki filmi)

11.—22. september 1976

Festival Internacional de cine, Teatro Victoria Eugenia, San Sebastian

Posebno častno priznanje Luchinu Viscontiju za celotni opus.**Velika »Zlata školjka«:**

Emil Lotianu, SZ, CIGANI GREDO V NEBO

»Zlata školjka« za kratki film:

Milan Blažeković, Jugoslavija, OUVERTURE 2012

Posebna nagrada:

Donald Crombie, Avstralija, CADDIE

Nagrada San Sebastian za najboljšo žensko vlogo:

Helen Morse v filmu CADDIE

Nagrada San Sebastian za najboljšo moško vlogo:

Zdislaw Kozien v poljskem filmu OBSOJENI

»Srebrne školjke«:Jean Charles Tacchella, Francija, BRATRANEC-SESTRICNA;
Vojtech Jasny, ZRN, POGLEDI KLOVNA**»Kantabrijski biser«:**za najboljši film v španščini: Roberto Bodegas, Spanija,
ZACASNA SVOBODA**Nagrada OCIC:** Jiří Menzel, CSSR, V SAMOTI POD GOZDOM**Priznanje OOC:** POGLEDI KLOVNA**Nagrada Ateneo:** POGLEDI KLOVNA**Nagrada združenja filmskih piscev:** POGLEDI KLOVNA**Nagrada distributerjev »Zlata vstopnica«:**

Richard Donner, Anglija, OMEN

Nagrada novinarjev (neuradna) za najslabši med najslabšimi filmi:

Luigi Cozzi, Italija, POSVEČENO STELLI

Najslabši film: Raul de la Torre, Argentina, SAMA**SITGES** (festival fantastičnega filma in grozljivk)

2.—9. oktober 1976

Zlata medalja za realizacijo:

Dario Argento, Italija, GLOBOKA RDECINA

Srebrna nagrada za scenarij:

William Fuet, Kanada, SMRTNI WEEKEND

Srebrna medalja za najboljši kreacijo:Brenda Vaccaro v filmu SMRTNI WEEKEND; Peter Cushing,
Velika Britanija za film VAMPIR**Srebrna medalja za kamero:**

Jean-Jacques Mathy, Belgija, NOSFERATU

Srebrna medalja za posebne efekte:

Phil Cory, ZDA, HROŠC

Srebrna medalja za kratki film:

Vanča Kljaković, Jugoslavija, HOTELSKA SOBA

Nagrada mednarodne kritike:

SMRTNI WEEKEND

Priznanji:Jeannot Schwarz, ZDA, HROŠC; Maurice Rabinowich, Belgija,
NOSFERATU**TAŠKENT** (festival filmov Azije, Afrike in Latinske Amerike)

19.—29. maj 1976, bienalni

Festival nima tekmovalnega značaja, ne podeljujejo nagrad. Odvija
se v uradni in informativni sekciji. Lani so sodelovale kinematografije
naslednjih dežel: Afganistan, Alžirija, Bangladeš, Brazilija, DR Vietnam,
Egipt, Indija, Irak, Iran, Japonska, Kamerun, Kuba, Libanon, Mehika,
Mongolija, Pakistan, Peru, Somalija, Sri Lanka, Sirija, Tunis,
Turčija ter sovjetske republike: Armenija, Azerbejdžan, Gruzija,
Kazakstan, Kirgizija, RSRR, Tadžikistan, Turkmenija, Uzbekistan.**TEHERAN** (festival filmov za otroke in mladino)

31. oktober — 7. november 1976

Takhte — Tavous Ave. No. 3, Jam St. Tehran, Iran

Velika nagrada:

Jurij Norstein, SZ, NOZ V OBLAKU

Zlati kipec za neanimirani celovečerni film:

Torgny Anderberg, Švedska, PUSTOLOVŠCINA V DZUNGLI CAMP, CAMP

Zlati kipec za neanimirani srednjemetražni film:
Arsalan Sassani, Iran, PARCHIN

Zlati kipec za kratki animirani film:
Otto Foky, Madžarska, VRAGOLIJE FIZOLCKOV (BABFILM)

Zlati kipec za kratki neanimirani film:
Robert Bloomberg, ZDA, ANIMIRANA POTICA

Zlata plaketa za najboljšega igralca:
Zsuzsa Cinkoczy, (Nikogaršnji otrok), Madžarska

Nagrada iranskega ministrstva za kulturo in umetnost:
Katsuhiko Fujii, Japonska, ZASTAVA, RAZRED 4.

Nagrada in diploma iranskega radia in televizije ter priznanje Ministrstva za kulturo in umetnost:
Stanislaw Jedryka, Poljska, KONEC POCITNIC

TRST (festival znanstveno fantastičnih filmov)

10.—17. julij 1976

Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, San Giusto, Trieste

Velika nagrada »Zlati asteroid«:
Jérôme Laperrousaz, Francija, HU MAN

Posebna nagrada žirije:
Rihard Viktorov, SZ, SRECANJE NA KASIOPEJI

»Srebrni asteroid« za moško kreacijo:
Terence Stamp v filmu HU MAN

»Srebrni asteroid« za žensko kreacijo:
Halina Gryglaszewska, Poljska v filmu BOLJ BEL KOT SNEG

»Zlati pečat« mesta Trst za najboljši kratki film:
Krzysztof Kiwerski, Poljska, AWARIA

BILBAO (festival kratkih in dokumentarnih filmov)

29. november — 4. december 1976

Certamen internacional de cine documental y cortometraje,
Gran Via 17, Bilbao 1

Velika nagrada »Zlati miqueldi«:
Ciro Duran, Kolumbija, STENICE

»Srebrni miqueldi«:
Enrique R. Baixeras, Spanija, KRSTA

»Bronasti miqueldi«:
Brahim Tsaki, Belgija, IZBIRNA POSTAJA

Nagrada Instituta za špansko kulturo »Srebrna ladja«:
Alfred Brandler, Venezuela, RODIN, POSTAVLJEN V ZIVLJENJE

Priznanji upravnega odbora festivala:
Roberto Gomez za snemalsko delo in Jésus San Jose za montažersko delo

Nagrada filmskega kluba FAS:
Miguel Alcomendas, Spanija, CIGANI

Velika nagrada mednarodne žirije:
Lorenzo Soler in Jaime Rodri, Spanija, CANTATA SANTA MARIE
IZ IQUIQUE

Druga nagrada:
Jose Antonio Zorrilla, Spanija, TEZAVA VIZNARJA

Tretja nagrada:
Matty Aslan, Romunija, ORGANIGRAMI b

Četrta nagrada:
Robert Grant, Judith Bronowski, ZDA, PEDRO LINARES,
OBRTNIK S KARTONOM

Peta nagrada ex aequo:
András Suranyi, Madžarska, DVE FOTOGRAFIJI;
Ciro Duran, Kolumbija, STENICE

Posebna nagrada:
Walter Heynowski, Peter Scheumann, NDR, DENARNE SKRBI

Posebni priznanji:
Anton Mericaechevarria, Spanija, GLOBOKO SVETISČE;
Gisele in Ernst Ansoerge, Švica, »SMILE 1 + 2 + 3«

Akademske nagrade »oskar« v letu 1976

Najboljši film: LET NAD KUKAVICJIM GNEZDOM

Najboljša režija: Miloš Forman za LET NAD KUKAVICJIM GNEZDOM

Najboljši igralec: Jack Nicholson za glavno vlogo v filmu
LET NAD KUKAVICJIM GNEZDOM

Najboljša igralka: Louise Fletcher za glavno vlogo v filmu
LET NAD KUKAVICJIM GNEZDOM

Najboljša moška epizodna vloga: George Burns v filmu
SONCNI FANTJE

Najboljša ženska epizodna vloga: Lee Grant v filmu
HOLLYWOODSKI FRIZER

Najboljši scenarij (naslonjen na drugo gradivo): Lawrence Hauben in
Bo Goldman za LET NAD KUKAVICJIM GNEZDOM

Najboljši izvirni scenarij: Frank Pierson za PASJE POPOLDNE

Najboljša fotografija: John Alcott za BARRY LYNDON

Najboljši dekor: Ken Adam in Roy Walker za BARRY LYNDON

Najboljša kostumografija: Ulla-Britt Soderlund in Milena Canonero
za BARRY LYNDON

Najboljša montaža: Verna Fields za ZRELO

Najboljša izvirna pesem: Keith Carradine za »I'am Easy« v filmu
NASHVILLE

Najboljša glasbena adaptacija: Leonard Rosenman za BARRY LYNDON

Najboljši ton: Robert L. Hoyt, Roger Herman, Earl Madery in
John Carter za ZRELO

Najboljši dokumentarni film: MOZ, KI JE SMUČAL PO EVERESTU

Najboljši dokumentarni kratki film: KONEC IGRE

Najboljši tuji film: DERSU UZALA, Akire Kurosawe

Najboljši kratki igrani film: ANGEL IN VELIKI JOE

Najboljši kratki animirani film: VELICASTNO Boba Godfreyja

Nagrada Jean Hersholt: Jules Stein

Nagrada Irving Thalberg: Mervyn LeRoy

KRANJ — mednarodni festival športnih in turističnih filmov

15. do 21. september (vsako drugo leto)

Interfilm Festival, Zrinjskega 9, 61000 Ljubljana

Grand prix — »Zlati Triglav«:
MUHAMED ALI — NJEGOVA DRUGA BORBA, Švica

»Srebrni Triglav«:
DVIKANJE UTEZI, SZ

»Bronasti Triglav«:
SESTI IGRALEC, Jugoslavija

Nagrada ISCOPE — UNESCO:
JACK RABBIT, Kanada

Nagrada za režijo:
Petar Lalović za film PUŠČAVSKA LADJA

Nagrada za scenarij:
Bogdan Dziworski za film HOKEJ, Poljska

Nagrada za kamero:
Jacques Hubinet za film BANDAMA 75, Francija

Nagrada za glasbo:
Brij Bhushan za film MATA GANGA, Indija

**Nagrada Društva slovenskih filmskih delavcev »Metod Badjura«
za najboljšo kamero:**

Alec Sherinad za film LETEČI ANGELI, Velika Britanija

Nagrada CIDALC — »Pierre de Coubertin«:
VRNITEV, Madžarska



prva 1/2 celine video
osećanja

predstava "šarada ili darja"
iskustvo na video
aprilski susret proširenih medija
beograd '76

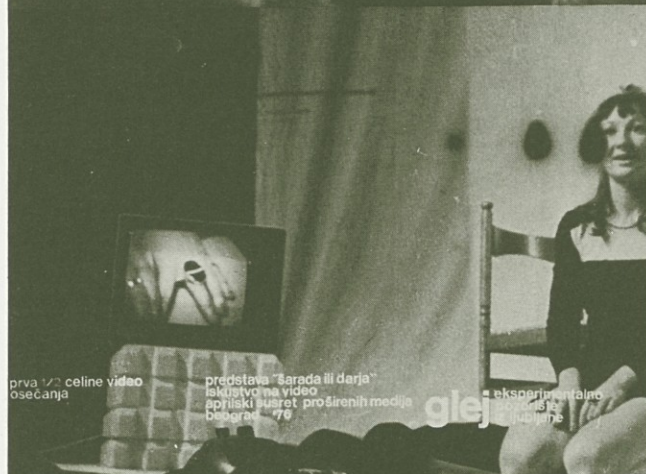
eksperimentalno
pozorište
iz ljubljane
glej



prva 1/2 celine video
osečanja

predstava "Šarada
ali darja"
iskustvo na video
aprilski mesec
beograd '76

nedelja
glej eksperimentalno
pozorište
iz ljubljane



prva 1/2 celine video
osečanja

predstava "Šarada ali darja"
iskustvo na video
aprilski mesec
beograd '76

glej eksperimentalno
pozorište
iz ljubljane



druga 1/2 celina video
osečanja

vt mediator- snimak video
razgovora pre predstave
iz ljubljane
iz razgovor pošte predstave

glej eksperimentalno
pozorište
iz ljubljane



prostor iskustva razgovora
predstave šarada ili darja

vt- mediator- kontinuirani
video- razgovor- intervju

glej eksperimentalno
pozorište
iz ljubljane

začetak prve celostne predstavitve
v reviji Ekran

Video komunikacije (VT)

Nuša in Srečo Dragan

Potreba po preoblikovanju prostora na način informacije zahteva prostor z možnostjo stalnega sprejemanja in oddajanja izvornih informacij. Ta prostor naj bi nudil in obenem omogočal informativni center alternativnih izkušenj vizualnih komunikacij znotraj revije Ekran. Ta center naj bi namreč upošteval vedenje, voljo in razvoj sodobne tehnike posredovanja informacij, oziroma razširitev prostora različnih medijev v celostno predstavitev avdio vizualne kulture. Predvsem želiva govoriti o področju videotape komunikacije. Ta se je že razvil do stopnje, ko je potrebno računati z njim. Namreč, kolikor bi ignorirali tovrstno komunikacijo, bi bili onemogočeni spremljati ustvarjalne informacije, ki so delane ali posredovane samo skozi ta medij. Predčasni razgovori v reviji Ekran so morda zamišljali drugačno predstavitev, vendar je morda danes in tu pravi korak ob pravem času, vendar zaradi nezasedenosti vedenja o tem področju pri nas, ne moremo govoriti kaj več, kot o začetku video komunikacije, vključene v predstavitev gledališča Glej.

Tekst, ki se tu objavlja, je nastal pred predstavitvijo monodrame »Šarada ali Darja« Rudija Šeliga, v režiji Žarka Petana, v igralski vlogi Polone Vetrhove, v sezoni 75/76.

Predstavitve, ki je bila izbrana in predstavljena na 5. aprilskem srečanju razširjenih medijev (Expanded Media Beograd '76).

Razume se lahko kot skript in obenem smer razumevanja razširitve samega medija gledališča v smislu stapljanja z video medijem.

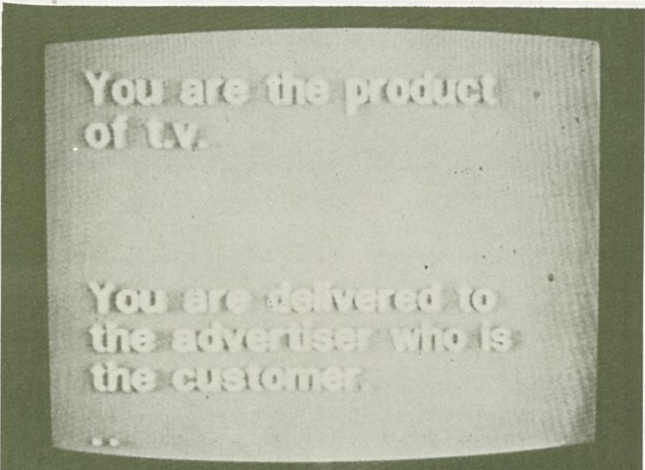
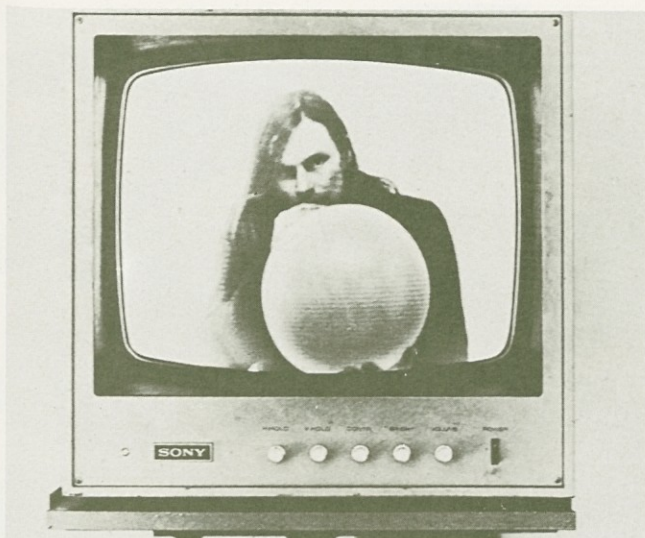
1.0. Izvori in poimenovanja:

Izvirna različnost televizije, filma in video komunikacije je v tem, ker film in TV omogočata enosmerno komunikacijo, kar pomeni, da TV gledalci mislijo na ta medij, samo ko gledajo TV program in se lahko iz te komunikacije izklučijo samo tako, da izklučijo TV sprejemnik.

Pri video (VT) pa je gledalec participiran v obojestranski komunikaciji, kar pomeni, da gleda in je gledan, da dela dogodek in je v dogajanju. Sama po sebi pa je komunikacija kot ustvarjalni dialog med gledalcem-participantom, video kamero in monitorjem, kar pomeni, da ne vnaša estetiko ali kakršnokoli estetiziranje.

Dvosmernost komunikacije poimenuje VT medij kot naravni medij.

1.1. To poimenovanje sega v izvornost gledališke predstavitve v relaciji skript—drama—gledališče—predstava kot fluid izkušnje skozi inkarnacijo kozmosa narave in hkrati omogoča hkratnost zaznave sveta — pred — med — in po videnju, drugače povedano to pomeni: skript (pisanje), skript (VT zapisa), skript (drame), skript (gledališke predstavitve).



Le tako začetek skripta VT zapisa sodi v začetek zapisa Šarada ali Darja Rudija Šeliga, v začetek predstave Šarada ali Darja režiserja Žarka Petana.

1.2. Začetek predstave je pred vhodom v gledališče Glej. Tu se postavi televizor, na katerem je posnetek Darje v simetriji sveta kot enakosti notranjega sveta. Ta enakost se zgodi v predprostoru (fizičnem in duhovnem) prihajanja k predstavi.

1.3. Začetek drame vedno prvič tukaj in nadaljevanje predstave in skripta.

- A) Celota odra je zatemnjena, ekran TV sprejemnika, ki je položen-obrnjen pravokotno na oder, je vključen in osvetljuje Darjo in njene roke, ki so položene na osvetljen ekran. Gre za stopnjo, ko sta bog in človek v jasnosti pomešana.
- B) Celota dvorane zatemnjena. Participant. Misliva na vse udeležence, ki so prisotni v dvorani z Darjo skupaj, so odprti proti nebu, zvezani z zemljo, kar je isto kot enajst televizorjev, ki so postavljeni v prostor, v dvorano s sedeži, in so vključeni tako, da prenašajo samo svetlobo nezasedenega kanala. Pri tem gre za zaporedne stopnje, ki se ponavljajo z vključitvijo in izključitvijo televizorjev (vse do 6. strani). Glasba tu prihaja simultano v obliki šuma, ki preide v določeno glasbeno sprostitvev, morda Globokarjeve izkušnje, verjetno je to potrebno, kajti če Šeligo kaj tako predlaga, že ve zakaj.
- C) Začetek drame, vedno prvič od tu naprej in v nadaljevanju predstave in skripta v realnem dogajanju med dogajanje na video tape in na odru na video tape zapisu dogajanja v Kranju. To se kaže na način simultane snemanja dogajanja v dvorani, ki se snema z video kamero v povezavi s petnajstimi televizorji, ki sliko direktno prenašajo, postavljeni nazaj in naprej. Snemajo se posamezni gestualni premiki v začetku mišljeno snemanje gledalcev, nato pa vse bolj proti koncu, geste Darje, ki je v relaciji igre in bi drugače izpadli iz percepcije gledalca zaradi njegove gledljivosti celote, katerih del pa so pri takem načinu ti posnetki.

D) Skript realnega snemanja v Kranju

D 1) Slika VT — Darja hodi naravnost, kar naprej naravnost, od konca ulice proti Bučarju in noter k Bučarju. Od pomanjšave proti povečavi, iz zadnje strani Darje proti VT kameri.

D 2) Slika VT — Darja, ko gre ven od Bučarja, ven od vsepovsod — od povečave do pomanjšave, od sprednje strani Darje proti kameri.

Velikost in ritem pomanjšave se ne spremenita in sta simetrična s snemanjem naprej poti. Spremeni pa se kot, ki meri od Darjinega pogleda nazaj, kar pomeni, da je prejšnja simetrična slika bila statično postavljena (iz stojala snemanje) in je sedaj stalno v drugem gledanju.

D 3) Slika VT — Darja izbira stran v levo in stran v desno s pogledom po ulici.

V celoti kot ostri rezi na levo stran z desne strani in na desno stran z leve strani — način hoje rakovice in način sestavljanja pogleda rakovice.

D 4) Slika VT — Krožno snemanje prostora — kamera se vrti po svoji krožni poti, zaustavlja se (osebno od Darje) za hip v izrezu določene slike — npr. del cerkvenega stolpa.

Gre za razmerje, ko je afirmativna pojavnost določenega objekta in senzibilnost Darje po skriptu in Darje kot Polone enaka.

Stopnja lepote slike in senzibilnost gledanja kot kazanje obeh v isti sliki.

D 5) Slika VT — Pravi trenutek ob pravem času ali Darja nosi VT kamero v roki ali ritem hoje sam snema pred sabo pot proti Kokri.

D 6) Slika VT — Od tu naprej se snema po dva posnetka ene in iste stvari, kar pomeni 9 sličic v sekundi, kar pomeni isto kot polovica ritma filmske projekcije v očeh

gledalca. Opazovani ritem ni več opazovan v sferi percepcije slike v čistem razumu, ampak v čisti imaginaciji.

D 7) Slika VT — Dež se snema skozi okno, statično ves čas dogajanja realnega dogodka. Tako se slika in občutek te slike, ki je zadržana v gledalčevi percepciji, vleče v nedogledanje.

D 8) Slika VT — Prehod iz vloge v vlogo, sneman na način animacije, kot da ni vmesnega prehoda spreminjanja maske. Čas prehoda iz slike v sliko vloge naj traja, kot je za občutenje spremenjene vloge potrebno.

Pot gledalčevega in igralkinega vstopa v dogajanje gledališke predstavitve se na prikazan način zlije s stvarmi na odru v Kranju in percepciji gledalca, kajti sedaj pri koncu tako ali drugače ni važno, kje so stvari, samo da so nekje.

Uporaba tega skripta je lahko takšna, kot je tu zapisana, drugačna uporaba bi bila izven te relacije.

1.4. S pred mislijo v misel pa je pot samega dogajanja, ki se lahko pred posameznimi predstavami (datumsko) predstavlja preko videotape in televizorja, postavljenega v pasaži Mestnega gledališča, slučajnim participantom-pasantom.

Gre namreč za eksperiment prenosa in izkoriščanje tehničnega bloka, ki ga bo imelo gledališče Glej. Obenem pa bo to primer za projekt ulične videotape komunikacije, prenosa kulturnih informacij, ki ga ravnokar končujeva po naročilu Kulturne skupnosti Ljubljana.

Skript za to predstavitev bo izdelan posebej na način videno razgovorne grupne komunikacije — režiserja-konsultanta-igralka in prvih gledalcev predstave Šarada ali Darja — ter pisca Rudija Šeliga.

Možnost stalnega spremljanja video izkušnje — selekcija — izvorna izkušnja

RADICAL SOFTWARE

Revija za alternativno umetnost, v sferi Feedback-Feedforward
SUITE 1304, 440 PARK AVENUE SOUTH, NEW YORK

FLASH ART

Vsaka posamezna številka prinaša video kreacije, v meri kot je zasedenost današnje kreativne zavesti posredovane samo prek video media

INTERNATIONAL REVIEW OF ARTS 36, VIA DONATELLO
20131 MILANO

KLUB MIĘDZYNARODOWEJ KSIAŻKI I PRASY

Publikacija. Revija št. 5 predstavitev teoretična in videna posameznih video projektov, ki so danes v špici kreativne realizacije
GALERIA WSPOLCZESNA

REVIJA BIT INTERNATIONAL

Številka 8/9 72 prinaša teoretične članke televizije in VT kulture, jezik TV in VT ter eksperimente
ZAGREB 72

EDUCATION BROADCASTING

Izkušnje v uporabi video media v permanentnem izobraževalnem procesu, v smislu učitelj in učenec postaneta selektorja in z video materiala v procesu vzgoje in izobraževanja

BARRINGTON PUBLICATIONS, INC. 825 S. BARRINGTON AVENUE
LOS ANGELES
90049 CALIFORNIA

DIE KUNST

V celoti knjiga prinaša inovacijo v teoriji miselne vizualizacije objekta
DES 20. JAHRHUNDERTS IM ZEICHEN VON WISSENSCHAFT UND TECHNOLOGIE
DUMONT — PRAXIS KUNST

RTV — TEORIJA I PRAKSA

Številka 5, leto 76, objavlja članke o znanosti komunikacije sedemdesetih let in prenosna elektronska kamera
IZDAJA RTV BEOGRAD

CAYC

Ideja izbor in organizacija mednarodnih razstav, razgovorov, predstavitev z naslovom »Open Encounter on Video«. Število dosedanjih razstav in katalogov iz področja video — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

CENTRE OF ART AND COMMUNICATION
ELPIDIO GONZALEZ 4070
BUENOS AIRES
ARGENTINA

TRIGON 73

Razstava, katalog, uvodne študije, razgovori ob razstavi video umetnosti Avstrije, Italije in Jugoslavije

AUDIO VISUALLE BOTSCHAFTEN
NEUE GALLERIE
GRAZ

EXPENDED MEDIA

Vsakoletno srečanje umetnikov in kritikov iz celega sveta na temo razširjenih medijev, s stalnim vključevanjem video projektov
STUDENTSKI KULTURNI CENTAR BEOGRAD

CENTER ZA FILM, FOTOGRAFIJO, TELEVIZIJO IN VIDEO

Center, ki je v stalnem spremljanju več medialnih predstavitev in realizacij v svetu in pri nas posamezne razstave so namenjene predvsem video predstavitvi

PRI GALERIJI SUVREMENE UMETNOSTI
KATERININ TRG
ZAGREB

GALERIJA

STUDENTSKI KULTURNI CENTAR

Organizator video razstave, z uporabo lastnega tehničnega bloka, na ravni, ki jo dosega galerije selektor
ZAGREB

FAVIT

CENTER ZA FILM, AUDIO VIDEO IZKUŠNJE TV IN VT

Mednarodni center za večmedialno predstavitev kreativne izkušnje. Kontinuirano ustvarjanje in povezava s centri kreativnosti pri nas in v tujini.

Izdaja Favit časopisa — International
Izvorni poriv media video pošte in udeležba na vseh razstavah video doma in v svetu

NUSA & SREČO DRAGAN
MUČERJEVA 4
LJUBLJANA

VIDEO FREE AMERICA

Stalno vključevanje video v več medialne predstavitve tega studia

ARTHUR GINSBERG
1948 FELL ST.
SAN FRANCISCO

GLOBAL VILLAGE

Prezentacija video gledališča, enviroments, video konsultacije

RUDI STEREN, JOHN REILLY
454 BROOME ST.
NEW YORK CITY 10012

IMPACT GALERIA

Organizator razstave
Art Video Art 74
študije, katalogi, srečanja
31 BIS, RUE CENTRALE
1003 LAUSANNE, SUISSE

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, MONTREAL

Mednarodne razstave video



FAVIT 00001
center for
film audio
video
experience open encounter-buenos
aires

nusa & srečo dragan
gogalova 20 ljubljana
yugoslavia phone 345895

cayc fourth
international
aires

fotografija: poskus temeljne bibliografije

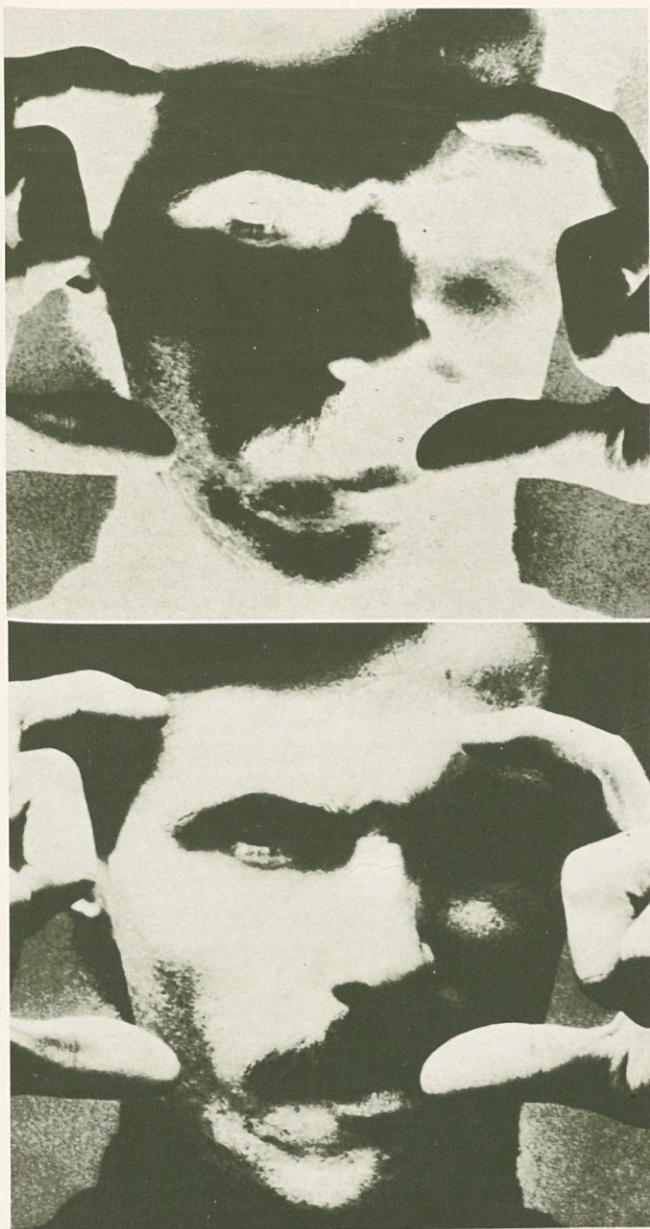
Fotografija danes

Milan Pajk

Porast fotografije v prostoru likovnih umetnosti zadnjih desetih let ni toliko pomemben zaradi statusa, ki si ga je fotografija tako potrdila, kot zaradi dejstva, da jo je ta ekspanzija privedla v situacijo, ko je zaradi izčrpanja izraznih možnosti nujno preveriti temeljno znanje o avtonomiji fotografskega medija in določiti tiste perceptivne kategorije, ki omogočajo tako branje, kot verjetje v fotografsko podobo. Odkritje fotografije je spremljala misel, da smo na pragu umetniškega medija, ki mu ne bo moč vladati z zakoni trga, saj nimamo opraviti z unikatnimi izdelki, ampak s sliko, ki jo moremo reproducirati v praktično neomejeni količini in v povsem enaki kvaliteti. Praksa je to kmalu ovrgla, fotografska borza danes pa je pripeljala sistem instrumentov, s katerimi drži nivo cen fotografij, do vrhunca. Omejene izdaje, signirani izvodi, uničevanje negativov in podobno, so ključni, ki so fotografski medij podredili trgovskim zakonom struktur, ki imajo v posesti revije in galerije, danes glavne informacijske točke o dogajanju v mediju. Če tem »mehanskim« instrumentom pridamo še vse tiste, ki so znani v svetu drugih umetnosti — estetika, okus, moda — in jih zopet definirajo iste vladujoče strukture, potem se nam popularizacija fotografije v sedanjem času kaže drugače, kot bi jo mogli oceniti po kvantiteti. Popolnoma jasno je, da interesi niso omejeni na obvladovanje samega fotografskega trga, temveč istočasno pokrivajo tudi samo ideologijo fotografske podobe. Analiza večine fotografskih del pokaže, da so podrejena bodisi estetski perfekciji, običajno brez ideološkega temelja, ali pa izhajajo iz mistične izkušnje. Razredna narava umetniške produkcije ni prisotna v nobeni od obeh smeri, kar je vzrok več, da je objavljane takih fotografij v zahodnih revijah popolnoma odprto, obenem pa je opazen odkrit odpor proti fotografijam, ki bi mogle v ta urejen svet vnesti spremembe. Z razvojem kritične fotografske misli in poglobljeno semiologijo fotografske podobe se najavlja konec takemu »fotografskemu fašizmu«. Osvobodena mitologije tehnike se nam fotografija odkriva kot čisto delo uma. Sama slika je iluzija, torej v bistvu abstraktna, sama prisotnost kamere v fotografskem postopku pa nas sili v verjetje, da je to, kar gledamo, posnetek »resničnega« stanja. S takimi spoznanji se fotografija potrjuje kot specifičen in avtonomen likovni medij, ki more, v veliki meri tudi zaradi svoje majhne zgodovinske obremenjenosti, neposredno reflektirati našo situacijo tu in danes.

Bibliografija

Pričujoča bibliografija je poskus zbrati na enem mestu tiste najosnovnejše materiale, ki nudijo možnost prve orientacije v fotografskem prostoru. Viri so omejeni na tiste, ki jih je še možno doseči v naših knjižnicah ali naročiti v knjigarnah. Sama bibliografija je razdeljena na podatke o teoretskih delih, ki so izšla ali kot samostojne publikacije ali pa na straneh vidnejših umetnostno teoretskih revij in na podatke o publikacijah fotografij. Dodan je pregled važnejših svetovnih fotografskih revij in glavnih galerij, ki je povzet po reviji Printletter.



I. Zgodovina fotografije in teoretski članki

Adhemar Jean, Carjat, Gazette des Beaux-Arts, no 1242-43/1972

Arnheim Rudolf, O prirodi fotografije, Filmske sveske 1, 1976, Beograd

Barthes Roland, Le message photographique, Communications 1, Paris, 1966

Bazin André, Ontologija fotografske slike, iz knjige Sta je film (I., 1. poglavje), Institut za film, Beograd, 1967

Benjamin Walter, Das Kunstwer im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, 1963

Boice B. — Jan Dibbets, The Photograph and the Photographed, Artforum, april 1973

Burgin Victor, Photographic Practice and Art Theory, Studio International, julij/avgust 1975

Chini Renzo, Il linguaggio fotografico, Torino, 1968

Coleman A. D., The Directorial Mode, Artforum, september 1976

Czarotyska Urszula, Grafična umetnost, fotografija, resničnost, Sinteza 20, junij 1971

Damisch Hubert, Cinq notes pour une phenomenologie de l'image photographique, L'Arc, no 21, Paris, 1963

Denegri Ješa, Fotografija — predodžba ili jezik, Spot 7/1975

Dorfles Gillo, Per una estetica fotografica, La Biennale di Venezia, 1963

Farova Anna, Josef Sudek, Camera 4/1976

Fawkes Caroline, Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetics, Studio International, julij/avgust 1975

Fenton D., ed Shots, Photographs From the Underground Press, London, Academy Edition, 1972

Focal Encyclopedia of Photography, London 1965

Foot Nancy, The Antiphotographers, Artforum, september 1976

Frampton H., Digressions on the Photographic Agony, Artforum, november 1972 — Incisions in History, Segments of Eternity, Artforum, oktober 1974

Gercke Hans, Fotografie in der gegenwartigen Kunst, Das Kunstwerk 1, 1975

George Eastman House, Photography in the Twentieth Century, Rochester, 1967

Grčević Nada, Počeci fotografije u Hrvatskoj, Zivot umjetnosti, 6/1968

Gernsheim H., Creative Photography, Aesthetic Trends 1839—1960, London, 1962 — The History of Photography, London, 1955 — A Concise History of Photography, New York, 1965

Hiley Michael, The Photographer as Artist, Studio International, julij/avgust 1975

Hill Paul, Apropos Great Britain, Camera 8/1976

Jonson Eric, A Composer Vision, Ernest Bloch, Camera 2/1976

Levine Les, Camera Art, Studio International, julij/avgust 1975

Lindekens Rene, Essai de theorie pour une semiolinguistique de l'image photographique, Symposium International de Semiotique, Varšava, 1968

Kozloff Max, Nadar and the Republic of Mind, Artforum, september 1976 — The Territory of Photographs, Artforum, november 1974 — Photos Within Photographs, Artforum, februar 1976 — The Coming to Age of Color, Artforum, januar 1975 — How to Mystify Color Photography, Artforum, november 1976

Kracauer Siegfried, Fotografija (iz uvoda v knjigo Nature of film, srbohrv. prevod Priroda filma, Institut za film, Beograd, 1971)

Murko Matija, Nova fotografija prvič, Sinteza 30/32, september 1974

Newhall Beaumont, The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York, 1964

Ovenden G., Pre-Raphaelite Photography, London, Academy Edition, New York, St. Martin's Press, 1972

Porter Allan, Aesthetics and Criteria for Photograph Evaluation, Camera 6/1976

Penrose Roland, Man Ray, London, 1975

Samaras Lucas, Autopolaroid, Art in America, november, december 1970

Scharf Aaron, Creative Photography, Gillo & New York, 1965 — Art and Photography, The Penguin Press, 1968

Sekula Allan, On the invention of photographic meaning, Artforum, januar 1975

Tematske številke revij: L'Art vivant 44, november 1973: Special Photographie Studio International, julij/avgust 1975: Art and Photography Artforum, september 1976: Special issue on Photography

II. Fotografi

oznake:

bibl — dela o avtorju, bibliografije
CC — Creative Camera
CCYB — Creative Camera Year Book

Adams Ansel — Taos Pueblo, San Francisco, 1930 — Making a Photograph, London, 1935 — Sierra Nevada, Berkeley, Calif., 1938 — Yosemite Valley, San Francisco, 1954 — Death Valley, San Francisco, 1959 — CC 7/75, CCYB 76, Camera 10/74, 12/75, 1/76
bibl — Camera 1/76 intervju — Newhall N., Ansel ADAMS? San Francisco, 1963 — Newhall B & N, Masters of Photography, New York, 1958

Arbus Diane — Aperture Monograph, New York, 1972 — CC 5/74, Photo 60, 70
bibl — Amy Goldin, Diane Arbus: Playing with Conventions, Art in America, marec, april 1973 — Max Kozloff, The Uncanny Portraits, Artforum, junij 1973

Avedon Richard — Observation, New York, 1959 — Nothing Personal, New York, 1964 — Photo, 38, 100, Camera 11/74, 11/75

Atget Eugene — Photographe de Paris, New York, 1930 — The World of Atget, New York, 1964 — CCYB 75, Photo 87, Camera 2/75
bibl — Newhall, The Masters of Photography, 1958

Barnardo dr. — CC 8/73

Baron Susan — CC 11/74

Blakemore John — CCYB 76, Camera 8/76

Bourke-White Margaret — Eyes on Russia, New York, 1933 — You Have Seen Their Faces, 1937 — Say, Is This the USA, 1941 — Portraits of Myself, 1963

Bragaglia Anton — Fotodinamismo futurista, Rim, 1912
bibl — P. Racanichi, Fotodinamismo futurista, Popular Photography, ed. italiana, januar 1963 — Caroline Tisdall, Angelo Bozzolla, Braglia's Futuris Photodynamism, Studio International, 7/8 1975

Brandt Bill — The English at Home, London, 1936 — A Night in London, London, 1938 — Camera in London, London, 1948 — Literary Britain, London, 1951 — Perspective of Nudes, London, 1961 — Camera 11/75
bibl — R. Doty, The Photographs of Bill Brandt, Image, vol 12 no 2, 1963

Bravo Manuel Alvarez — CCYB 76, Camera 12/75

Brassai — Paris de nuit, 1933 — Camera in Paris, London, 1949 — Graffiti, Stuttgart, 1960 — Picasso & Co., Garden City, N. Y., 1966

Bruno — CC 6/76

Burrows Larry — Photo 65, 94

Bullock Wynn — Camera 7/75, 2/76 — The Aperture, History of Photography Series: Wynn Bullock

Callahan Harry — An Adventure in Photography Minicam, februar 1946 — The Multiple Image, Chicago, 1961 — Photographs: Harry Callahan, St. Barbara, 1964 — Harry Callahan, Aperture 1976

Capa Robert — Slightly out of Focus, New York, 1947 — Death in Making, 1938 — Images of War, 1964 — CC 6/73, Photo 94
bibl — Magnum Photos, Robert Capa War Photographs, New York, 1960

Caponigro Paul — Camera 11/74, 12/75 — Paul Caponigro, An Aperture Monograph

Cameron Julia Margaret — The Annals of My Glass House, Phot. Journal, januar 1927 — CC 4/75

Carrol Lewis — CC 2/74, Photo 106
bibl — H. Gernsheim, Lewis Carrol, Photographer, London, 1949

Cartier-Bresson Henry — The Decisive Moment, New York, 1955

— D'une Chine a l'autre, Paris, 1954 — The Europeans, New York, 1955 — The People of Moscow, 1955 — CCYB 75, Photo 15, 24, 38, 57, 60, 63, 75, 91, Camera 11/75, 7/76
bibl — The Photography of Cartier Bresson, The Museum of Modern Art, 1947 — B. Newhall, The Instantaneous Vision of Cartier Bresson, Camera 10/1955

Cunningham Imogen — Camera 10, 11/75

Daguerre Louis Jaques Mandé — Historique et description des procedés du Daguerreotype et du Diorama, Paris, 1839
bibl — H. A. Gernsheim, L. J. M. Daguerre, London, 1956

Dater Judy — Camera 12/75

Emerson P. H. — Life and Landscape on the Norfolk Broads, London, 1886 — Idylls of the Norfolk Broads, 1887 — P. H. Emerson, An Aperture Monograph, bibl N. Newhall 1975 — CC 10/74

Erwit Elliot — CC 3/73, Photo 17, 48, 65, 86, Camera 11/75

Evans Walker — The Bridge, Paris, 1930 — The Crime of Cuba, Philadelphia, 1933 — Let Us Now Praise Famous Men, Boston, 1941 — Many are called, New York, 1966 — Message from the Interior, New York, 1966
bibl — The Museum of Modern Art, American Photographs, New York, 1938 — Masters of Photography 1958, Newhall B & N

Frank Martine — CC 11/74, Photo 104, Camera 11/75

Frank Robert — The Aperture, History of Photography Series, Robert Frank, 1976 — CCYB 75, Camera 11/75 — Les Americaine, Paris, 1958

Freed Leonard — Camera 12/75

Friedlander Lee — Selfportraits, Haywire Press, New York, 1970 — Photo 77, Camera 12/75

Gibson Ralph — The Somnabulist, 1973, Lustrum Press, New York — Deja Vu, 1973, Lustrum Press, New York — Days at Sea, 1975, Lustrum Press, New York — CCYB 75, CC 10/76, Photo 72 87, 100, Camera 12/75

Gowin Ennet — CCYB 77, Camera 10/74

Harbutt Charles — CC 10/75, Photo 19, 83, 90 — Travelog, New York, 1955

Hill Paul — CC 4/75, Camera 8/76

Hine Lewis — Man at Work, New York, 1932 — CCYB 76
bibl — R. Doty, The Interpretive Photographs of Lewis Hine, Image, maj 1957

Hosoe Eikoh — Man and Woman, Camerart, 1961 — Killed by Roses, Shuei-sha, 1963 — Kamaitachi, Gendaishicho-sha, 1969 — Embrace, Shashinhyoron-sha, 1971 — Ordeal by Roses, Shuei-sha, 1971 — Photo 71, Camera 9/74, 12/75

Hurn David — CC 12/74, Photo 48

Ionesco Irina
— CC 12/73, Photo 80, 97, 104

Josephson Kenneth
— CC 8/74, Camera 5/74

Kane Art
— Photo 3, 15, 42, 50, 64, 88, Camera 10/74, 12/75

Karsh Jusuf
— Photo 96, Camera 6/74, 11/75

Keegan Kevin
— CC 3/73

Kertesz Andre
— Enfants, Paris, 1933
— Nos amis les betes, Paris 1936
— Day of Paris, New York, 1945
— Photo 54, 61, Camera 11/75

bibl
— The Museum of Modern Art, Andre Kertesz, 1964
— Andre Kertesz, Paragaphic Books, New York, 1966
— The Aperture, History of Photography Series, Andre Kertesz, 1976

Koudelka Josef
— Gipsies, The Aperture, New York, 1976
— CC 2/76, Photo 102, Camera 12/75

Krims Leslie
— The Little People of America, 1971
— The Deerslayers
— Making Chichen Soup
— Ultimate Archival Prints
— The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders
— Les Krims, 1975
— Fictryptokrimsographs, 1976
— CCYB 75, Photo 60, 67, 78, 110, Camera 12/75

Lange Dorothea
— An American Exodus, New York, 1939
— Photographing the Familiar, Aperture, vol 1, no 2, 1952
— The American Country Woman, Texas, Amon Carter Museum, 1967

bibl
— N & B Newhall, Masters of Photography, New York, 1958
— The Museum of Modern Art, Dorothea Lange, New York, 1966

Lartigue Jaques Henry
— The Family Album of Gilded Age, Paris, 1966
— Photo 11, 19, 42, 60, 74, 82, 93, Camera 11/75

bibl
— The Museum of Modern Art, The Photographs of Jaques Henry Lartigue, 1963

Luskacova Marketa
— CC 11/73, CCYB 76, Camera 7/74, 12/75

Martone Michael
— CC 9/73

Meatyard Eugene Ralph
— The Aperture Monograph, vol 18, no 3 & 4, 1974
— R. E. Meatyard, Jonathan Green, Gnomon Press, 1970
— CC 4/74, Camera 7/74

Michals Duane
— CC 10/76, Photo 53, 58, 60, 66, 76, 90, 100, 106, Camera 5, 12/75

bibl
— The Photographic Illusion, Masters of Contemporary Photography, Thames and Hudson, London, 1975

Moholy-Nagy Laszlo
— Malerei, Fotografie, Film, Munchen, 1925
— Vom Material zur Architektur, 1929
— Vision in Motion, Chicago, 1947

bibl
— F. Roh, L. Moholy-Nagy, 60 Fotos, Berlin, 1930
— S. Moholy-Nagy, Moholy-Nagy's Experiment in Totality, New York, 1950

Model Lisette
— CCYB 76, Camera 11/75

Moore Raymond
— CC 6/73, CCYB 77, Camera 8/76

Moriyama Daidoh
— Nippon Theatre, Muromaschi-Shobo, 1968
— Farewell to Photography, Shashinyoron-sha, 1972
— A Hunter, Chuokoron-sha, 1972

Muybridge Eweard
— The Horse in Motion, Boston, 1882
— Human Figure in Motion, 1901
— Descriptive Zoopraxography, Philadelphia, 1893

bibl
— Univ. of Pennsylvania, Animal Locomotion, the Muybridge Work, 1888
— B. Newhall, Muybridge and the First Motion Picture, Image, jan. 1956
— A. Scharf, Painting, Photography and the Image of Movement, Burlington Magazine, maj 1962

Nadar Paul
— Quand j'etais photographe, Paris, c. 1900
— Photo 89, Camera 2/74

bibl
— J. Prinett & A. Dilasser, Nadar, Paris, 1966
— B & N. Newhall, Masters of Photography, New York, 1958
— Camera dec. 1960, The History and Legend of Nadar

Narahara Ikko
— Where the Time Has Stopped, Kajima Shuppankai, 1967
— Espana Grand Tarde, Kyuryudo, 1969
— The World of Kazuo Yagi, Kyuryudo, 1970
— Japanesque. Mainichi Newspapers, 1970
— Man and His Land, Chuokoron-sha, 1971
— Celebration of Life, Mainichi Newspapers, 1972
— Where the Time Has Vanished, Asahi Shimbun-sha, 1975

Owens Bill
— CC 4/74

Pino Giuseppe
— CC 11/75, Photo 102

Plossu Bernard
— Surbanalisme, Chene, Paris
— CC 4/74, Photo 61, Camera 7/74, 12/75

Ray Man
— Self Portrait, Boston, 1963
— 12 Rayographs, Stuttgart, 1963
— Photo 2, 54, 88, Camera 11/75

bibl
— J. T. Soby, Photographs by Man Ray, 1920—1934, Hartford, Conn., 1934
— L. F. Gruber, Man Ray Portraits, Gutersloh, 1963

Riebesohl Heinrich
— CC 11/75, Camera 12/75, 1/76

Rodchenko Aleksander
— CC 5/73

Semak Michael
— CC 8/73

Shinoyama Kishin
— Nude by Kishin Shinoyama, Mainichi Newspaper
— The World of Kishin Shinoyama, Shueisha
— Olele Olala, Shueisha
— Kabuki Male Actress, Tamasaburo, Kodansha
— Hi Marie, Asahi
— Iramours 106
— A Fine Day, Heibonsha
— Meaning of the House, Ushio
— Camera 10/74, 12/75

Sief Jean Loup
— Photo 2, 7, 10, 18, 41, 46, 50, 62, 85, 106, 111, Camera 10/74, 12/75

Siskind Aaron
— Aaron Siskind, Photographs, New York, 1959

bibl
— George Eastman House, Aaron Siskind Photographer, New York, 1965

Steichen Edward
— The Family of Man, New York, 1955
— A Life in Photography, Garden City, New York, 1963

bibl
— Museum of Modern Art, Edward Steichen the Photographer, 1961
— B & N Newhall, Masters of Photography, New York, 1958

Steiner Otto
— Subjektive Fotografie, Bonn, 1952

— Subjektive Fotografie 2, München, 1955
— Camera 7, 11/75

bibl
— J. A. Schmolli gen. Eisenwerth, Otto Steiner, der Initiator einer fotografischen Bewegung, 1959

Stieglitz Alfred
— Picturesque Bits oh New York and Other Studies, New York, 1897
— Camera Work, založnik in urednik revije 1907—1917

bibl
— H. Seligmann, Alfred Stieglitz Talking, New Haven, 1966

Strand Paul
— Photographs of Mexico, New York, 1940
— Time in New England, 1950
— La France de profil, Lausanne, 1952
— Un Paese, Torino, 1954
— Tir-A-Mhurain, London, 1962
— CC 2/73

bibl
— B & N Newhall, Masters of Photography, New York, 1958

Sudek Josef
— CC 7, 11/73, 11/75, Camera 10/74, 11/75, 4/76

Summerfield Paddy
— CC 1/74, 12/75

Sykes Homer
— CC 3/74, CCYB 75

Talbot William Henry Fox
— Camera 9/76
— Some Account of the Photogenic Drawing, London, 1839
— The Pencil of Nature, London, 1844—1846, ponatis Image, junij 1959

bibl
— B & N Newhall Masters of Photography, New York, 1958
— D. B. Thomas, The First Negative, London, Science Museum, 1964

Tomatsu Shomei
— II : 02 Nagasaki, Shashindohjin-sha, 1966
— Nippon, Shaken, 1967
— Salaam Aleikoum, Shaken, 1968
— Okinawa, Shaken, 1969
— Apres — Guerre, Chuokoron-sha, 1971
— I Am a King, Shashinyoron-sha, 1972
— The Pencil of the Sun, Okinawa & S. E. Asia, Mainichi Newspaper

Tooming Peter
— CC 11/76

Uzzle Burk
— CC 1/76, Photo 106, 108, Camera 12/75

Vogt Christian
— CC 1/76 Photo 106, 108, 111, Camera 3, 9/74, 9, 12/75

Walker Todd
— CC 7/73, Camera 11/75

Ward Patric
— CC 7/76

Webb John
— CC 5/74

Weegee (Arthur Fellig)
— Naked City, New York, 1948
— Naked Hollywood, 1953
— Weegee by Weegee, New York, 1961
— Camera 10/74

Welpot Jack
— Camera 5/75

Wessels Henry
— CC 9/76

Weston Edward
— Photography, Pasadena, Calif., 1934
— California and the West, New York, 1940
— My Camera on Point Lobos, Boston, 1950
— The Daybooks of Edward Weston, New York, 1961—1966
— CC 4/74

bibl
— Aperture, vol. 6, no 1, 1958
— B & N Newhall, Masters of Photography, New York, 1958

White Minor
— Equivalence — The Perennial Trend, PS A Journal, julij 1963

— Zone Sistem Manual, New York, 1963
— Aperture, 1952—1976, urednik
— Camera 7, 11/75

Zulpo Bill Dane
— CC 9/76

III. Revije

Ze samo dejstvo, da je fotografska industrija danes velik komercialni posel, ki ga seveda ne vzdržuje profesionalna fotografska aktivnost, temveč predvsem tisoči amaterjev z željo registrirati svojo prisotnost v tem svetu, je vzrok, da je fotografskih revij na kupe. Seveda je večina zgolj sredstvo za reklamiranje fotografskih proizvodov in le pičlo število je takih, ki uspevajo s svojim programom zasledovati fotografijo kot dejanje umetnosti. Od teh navajam tu najvažnejše.

Creative Camera
(19 Doughty Street, London, WCIN 2 PT, Anglija). Izredno dober mesečnik, ki je izšel iz kroga nove angleške fotografije. Orientiran je predvsem v angleško in ameriško fotografijo, vendar dovolj odprt tudi za ostalo evropsko fotografijo. Pogosto objavlja tudi portofolije iz zgodovine fotografije.

Creative Camera Year Book
je razširjena publikacija gornje revije, ki izhaja enkrat letno z namenom zbrati na razširjenem prostoru fotografije od starih mojstrov do avantgarde. Vsi taki izbori so seveda vedno dokaj subjektivna zadeva tako, da tudi tu po treh številkah, ki so do danes izšle (1975, 76, 77) ugotovljamo določeno monotonost in ponavljanje, kar seveda lahko kaže tudi na stanje fotografije danes, vendar sem nmenja, da so tudi druge možnosti izbora.

Camera
(C. J. Bucher Ltd, CH-6002 Lucerne, Svica). Revija s 55-letnim stažem, ki izhaja kot mesečnik v nemški angleški in francoski izdaji. Posamezne številke so urejene z izdelanim konceptom glode na čas, smer fotografije ali avtorje s precejšnjim povdorkom na zgodovino fotografije. Zdi se da je uredniška politika v rokah Alana Porterja dokaj zaprta, tako da tudi ta revija deluje v precej ozkem polju.

Printletter
(P.O.Box 250, CH-8046 Zürich, Svica) Informacijska revija, ki je pričela izhajati v letošnjem letu in jo vodi Marco Misani, je že v začetku opravičila svoj obstoj, saj je trenutno to edina publikacija, ki galerijah, novih fotografskih knjigah in cenah fotografij na svetovni brzci. Izhaja šestkrat letno v črnobeli tehniki.

Photo
(63, Champs-Elysées, Paris 8^{eme}, Francija). Izrazito komercialna publikacija, ki pa prinaša dosti uporabne fotografije in občasno tudi res kak dober portofolio, posebno če je erotske narave. Izhaja kot mesečnik.

Contrejour
(59, Rue Froedevaux, Paris 14^{eme}, Francija). Avantgardni mesečnik, ki izhaja v časopisni obliki in na časopisnem papirju s številnimi polemičnimi članki, kar sicer pogrešamo skoraj pri vseh ostalih revijah.

Zoom
Obširen mesečnik, ki s svojo vsebino presega sam fotografski medij, tako da objavlja tudi članke o ostalih vizualnih medijih. Objavlja pretežno avantgardno fotografijo.

II Diaframma
(Via Brerallo, Milano, Italija). Revija, ki skupaj z galerijo istega imena in lastnika kroji smer italijanske fotografije. Gre za problem monopolov, ki so s področja galerij

prešli tudi na revije. Sicer zanimiva revija, ki pa ni odraz vsega kar se dogaja v italijanski fotografiji.

Foto Magazine
(Ortlerstrasse 8, 8 München 70, ZR Nemčija).

Color Foto Journal
(Stridbeckstrasse 48, 8 München 71, ZR Nemčija). Oba velika mesečnika v ZRN sta izrazito komercialna in skoraj primer fotografskega kiča.

Revue Fotografie
(Dlouha Trida 12, 11589 Praha 1). Obsežna revija, ki izide štirikrat letno v češki, angleški, nemški in francoski izdaji. Je edina kvalitetna fotografska publikacija v vzhodni Evropi.

Spot
(Galerije grada Zagreba, Katerinin trg 2, 41000 Zagreb). Dokaj avantgardna revija z željo obravnavati fotografijo skupaj z ostalimi likovnimi mediji. Zaradi pomanjkanja sredstev je izhajanje neredno, je pa to verjetno edina resna možnost za kvalitetno fotografsko revijo pri nas.

Aperture
(Elm Street, Millerton, New York 12546). Zelo znana revija, ki jo je ustanovil Minor White in jo do svoje smrti letos tudi vodil. V zadnjem času je zaradi sprememb v fotografskem mediju in vztrajanja na starih konceptih prišla v vsebinsko krizo, tako da se sedaj z novim izdajateljskim svetom najavlja tudi nova politika. Revija izhaja štirikrat letno, ista založba pa poleg nje izdaja tudi fotografske knjige.

Camera 35
(Box 9500, Greenwich, Connecticut 06830). Zelo popularna vendar povprečna revija, ki je mešanica komercialne fotografije, tehničnih nasvetov in reklam.

Camera Mainichi
(Mainichi Shibun, Tokyo 100, Japonska). Največji japonski mesečnik, ki izhaja na preko 300 straneh, je pa pretežno komercialnega značaja.

Camerart
(Camerart Inc. C.P.O. Box 620, Tokyo, Japonska). Vodilna japonska revija za fotografijo. Izhaja mesečno, v japonski in angleški izdaji.

History of Photography
(P.A. Box 407, State College, PA 16801, ZDA). Specializirana revija za zgodovino fotografije, ki bo s pričetkom v 1977 izhajala štirikrat letno.

IV. Galerije

Anglija

The Photographers' Gallery
8, Great Newport Street
GB-London WC 2

Half Moon Gallery
27, Alie Street
GB-London E 1

Asahi Pentax Gallery
6, Vigo Street
GB-London W1X 1AH

National Portrait Gallery
2, St. Martins Place
GB-London WC 2

The Royal-Photographic Society Gallery
14, South Audley Street
GB-London W1Y 5DP

Kodak Photo Gallery
High Holborn Street 246
GB-London WC1

The Photographic Gallery
The University
GB-Southampton SO9 5NH

Impressions Gallery of Photography
39a Shambles
GB-York

The Sutcliffe Gallery
1 Flowergate
Whitby
GB-Yorkshire YO21 3BA

Midland Arts Centre
Cannon Hill Park
GB-Birmingham 12

Spectro Arts Workshop
Whitley Bay
18, Station Road
GB-Northumberland

Fox Talbot Museum
Lacock
GB-Wiltshire

Scottish Arts Council
19, Charlotte Square
Edinburgh
Scotland

Avstrija

Die Brücke
Bäckerstrasse 5
A-1010 Wien

Galerie Heide im Café Corso
Draupromenade
A-9500 Villach

Fotogalerie im Forum Stadtpark
Stadtpark 1
A-8010 Graz

Fotogalerie »Klo«
Prokopigasse 16/1
A-8010 Graz

Avstralija

The Australian Center for Photography
76a Paddington Street
Paddington
Sydney

Hogarth Galleries Pty Ltd.
7—9 Mc Laughlan Place
Paddington NSW 2021

Brummels Gallery of Photography
95 Toorak Road
South Yarra
Melbourne

Belgija

Paule Pia Photo Galerij
Kammenstraat 57
B-2000 Antwerpen

Photo + Filmcentrum
International Cultureel Centrum
Meir 50
B-2000 Antwerpen

Galerie Spectrum
15, rue de la Chapelle
B-1000 Bruxelles

Galerie & Fils
105, bd. Brand Whitlock
B-1200 Bruxelles

Ilford Gallery
180 Terkamerenstraat
B-1200 Brussel

Galerie 5,6
St. Michielsplein 14
B-9000 Gent

Finska

Finska Fotografiska Museet
Högbergsgatan 2 b F 72
SF-00140 Helsinki 14

Francija

Labo-Expo-Photo Clich
320, rue Saint-Honoré
F-75001 Paris

Galerie photographique de la
Bibliothèque Nationale
58, rue de Richelieu
F-75002 Paris

Agathe Gaillard
3, rue du Pont-Louis-Philippe
F-75004 Paris

fnac Châtelet
6, Boulevard de Sébastopol
F-75004 Paris

Galerie Delpire
92, rue Bonaparte
F-75005 Paris

Photo Galerie
2, rue Christine
F-75006 Paris

Galerie Nikon
1, rue Jacob
F-75006 Paris

Centre culturel americain
3, rue du Dragon
F-75006 Paris

Odéon-Photo
110, Boulevard Saint-Germain
F-75006 Paris

fnac Montparnasse
136, rue de Rennes
F-75006 Paris

Galerie La Tortue
11, rue Jacob
F-75006 Paris

Photogalerie de la
Société française de photographie
9, rue Montalembert
F-75007 Paris

fnac Etoile
26, avenue de Wagram
F-75008 Paris

Bistrot des Photographes
55 Fg Montmartre
F-75009 Paris

Centre International
de séjour de Paris
Club photographique de Paris
(Les 30 x 40)
6, avenue Maurice Ravel
F-75012 Paris

Galerie municipale du Château d'eau
Place Laganne
F-31400 Toulouse

Galerie 74
16, rue teste-du-bailler
F-38200 Vienne

Galerie Delta
59, rue Auguste Comte
F-69002 Lyon

fnac Lyon
62, rue de la République
F-69000 Lyon

Musée Nichéphore Niépce
28 Quai des Messageries
F-71100 Chalon-sur-Saône

Nicéphore
8, rue de la gare
F-68540 Bollwiller

Atelier 6
22—24, rue Richard Coeur de Lion
F-47000 Agen

Italija

Galleria II Diaframma
Via Brera 10
I-20121 Milano

Luciano Inga-Pin
Diaframma
Via Pontaccio 12/A
I-20121 Milano

Galleria dell'Immagine
Piazza Vecchia 4
I-24100 Bergamo

Danska

G.C.P. Fotografisk Galleri
Vesterfaelledvej 2
DK- 1750 København V

Japonska

The Asahi Pentax Gallery
21—20, 3-chome
Nishi-Azabu, Minato-ku
Tokyo

The Nikon Salon
5—6, 3-chome
Ginza, Chuo-ku
Tokyo

The Canon Salon
9—9, 5-chome
Ginza, Chuo-ku
Tokyo

Jugoslavija

Fotogalerija Koper
Verdijeva 3
YU-66000 Koper

Fotogalerija Focus
Podhod Zvezda
YU-61000 Ljubljana

Kanada

The Toronto Gallery of Photography
11 Charles Street West
Toronto 5, Ontario

Galerie Optica
453 St. François Xavier
Montréal, Québec

Déjà-Vue Galleries Inc.
122 Scollard
Toronto, Ont. M5R 162

Galerie Yajima
1625 Oest, rue Sherbrooke
Montréal, Québec

mind's eye
52 Water Street
Vancouver 4 B. C.

The Photography Gallery
62, Temperance Street
Bowmanville

National Film Board
150 Kent Street
Ottawa, Ontario

Nemčija

Galerie Wilde
Försterstrasse 27
D-5 Köln 30

DGPh-Photogalerie
Neumarkt 49
D-5 Köln 1

Lichttöpfen
Kockerellstrasse 19
D-51 Aachen

Spectrum
Holzmarkt 6
D-3 Hannover

Photogalerie der
Staatlichen Landesbildstelle
Hamburg
Kielerstrasse 171
D-2 Hamburg 54

Photogalerie des BFF im
Congress Centrum
Hamburg
Am Dammtor
D-2 Hamburg 36

Galerie Levy
Magdalenenstrasse 26
D-2 Hamburg 13

Galerie Mikro
Carmerstrasse 1
D-1 Berlin 12

Trockenpresse
Schlüterstrasse 70
D-1 Berlin 12

Galerie A. Nagel
Markelstrasse 46
D-1 Berlin 41

Galerie miniature
Buch- und Kunsthandlung
Camille Speth
Kurfürstendamm 38/39
D-1 Berlin 15

Galerie im Kettenlände
Paulinenstrasse 53
D-7 Stuttgart 1

Galerie im Riek
Ruhrstrasse 44
D-43 Essen-Kettwig

Raum 315 der
Gesamthochschule Essen
Abtei
D-43 Essen 16

Fotoforum der
Gesamthochschule Kassel
Menzelstrasse 13
D-35 Kassel

Galerie Walter Kober
Leopoldstrasse 54
D-8 München 40

Galerie Arnoldi-Livie
Maximilianstrasse 36
D-8 München 22

Galerie m
Haus Weitmar
D-463 Bochum-Weitmar

Camera, Galerie für Photographie
Bolkerstrasse 49
D-4 Düsseldorf

Galerie FOGRA
Lauteschlägerstrasse 11
D-6100 Darmstadt

Marion Grcic-Ziersch
Barbarossastrasse 30
D-5600 Wuppertal 1

Galerie Z
Silberstr. 30
D-3000 Hannover

Fotogalerie f/32
Erikastrasse 89
D-2000 Hamburg 20

Kunstkabinett G. A. Richter
Königstrasse 33
D-7000 Stuttgart 4 1

Nizozemska

Canon Photo Gallery
Reestraat 19
NL-Amsterdam

Photogalerie Fiolet
Herengracht 86
NL-Amsterdam

Spanija

Spectrum
Balmes 36
E-Barcelona 3

La Photo Galeria
Pza. de la Republica Argentina, 2
E-Madrid 6

Švedska

Fotografiska Museet
Skeppsholmen
S-11149 Stockholm
Fotograficentrum
Malmskillnadsgatan 45
S-11138 Stockholm
Malmö Konsthall
S. T. Johannesgatan 7
S-21146 Malmö

Svica

Kunstgewerbemuseum Zürich
Ausstellungsstr. 60
CH-8005 Zürich
Galerie 38
Kirchgasse 38
CH-8001 Zürich
Neufeld-Galerie
Haus Monstein
CH-9434 AU/SG
Galerie Rivolta
1, rue de la Mercerie
CH-1003 Lausanne
Canon Photo Gallery
3, rue Saint Léger
CH-1205 Genève
Galerie Sonnabend
Rue Etienne-Dumont 14
1204 Genève
Galerie de photographie
Jesus Moreno
25, rue du Pont-Neuf
CH-1227 Carouge
Picture Gallery
Fortunagasse 20
CH-8001 Zürich
Photogalerie Kunsthaus Zürich
Heimplatz 1
CH-8001 Zürich
Soft art galerie
31, rue Centrale
CH-1003 Lausanne

ZDA

(samo važnejše)
The Witkin Gallery
243 East 60th Street
New York, N. Y. 10022
Light Gallery
1018 Madison Avenue
New York, N. Y. 10021
Neikrug Galleries Inc.
224 East 68th Street
New York, N. Y. 10021
Robert Schoelkopf Gallery
825 Madison Avenue
New York, N. Y. 10021
Scott Elliott Gallery
26 East 78th Street
New York, N. Y. 10021
The Museum of Modern Art
Dept. of Photography
11 West 53rd Street
New York 10019
Nikon House
437 Madison Avenue
New York, N. Y. 10021
Soho Photo Gallery
30 West 13th Street
New York
International Center of
Photography (ICP)
1130 Fifth Avenue at 94th Street
New York, N. Y. 10028
Fourth Street Photo Gallery
67 East 4th Street
New York, N. Y. 10003
Sonnabend Gallery
420 West Broadway
New York City, N. Y. 10012
Kodak Gallery
1133 Avenue of the Americans at
43rd Street
New York, N. Y. 10017
Parent's Magazine Gallery
52 Vardebitt Avenue
New York, N. Y. 10017
Focus 11 Photo Gallery
163 West 75th Street
New York, N. Y. 10023
Castelli Graphics
4 East 77th Street
New York, N. Y. 10021
Marlborough Gallery Inc.
40 West 57th Street
New York, N. Y. 10019
Columbia Gallery of Photography
1015 East Broadway
Columbia, Missouri

Discovery Galleries/Modernage
319 East 44th Street
New York City
Photo Graphics Workshop
212 Elm Street
New Canaan, Conn. 06840
Inner Visions Gallery
520 South Avenue West
Westfield, New Jersey 07090
The Image Makers Gallery
920 Central Avenue
Alameda, California 94501
Friends of Hostra's
Emily Lowe Gallery
Hofstra University
Hempstead, N. Y. 11550
Betty Gold Gallery
723.5 North La Cienega Blvd.
Los Angeles, California 90069
G. Ray Hawkins Gallery
9002 Melrose Avenue
Los Angeles, California 90069
Andromeda Gallery
493 Franklin Street
Buffalo, N. Y. 14203
Foto
492 Broome Street
New York City
Galerie Ariadne
410 West Broadway
New York City
Janet Lehr
45 East 85th Street
New York City
Metropolitan Museum of Art
82nd St. at 5th Avenue
New York City
Multiples Inc.
55 East 80th Street
New York, N. Y. 10021
Rochester Institute of Technology
1 Lomb Memorial Drive
Rochester, N. Y.
Visual Studies Workshop Gallery
4, Elton Street
Rochester, N. Y.
George Eastman House
900 East Avenue
Rochester, N. Y.

Strip

Igor Vidmar

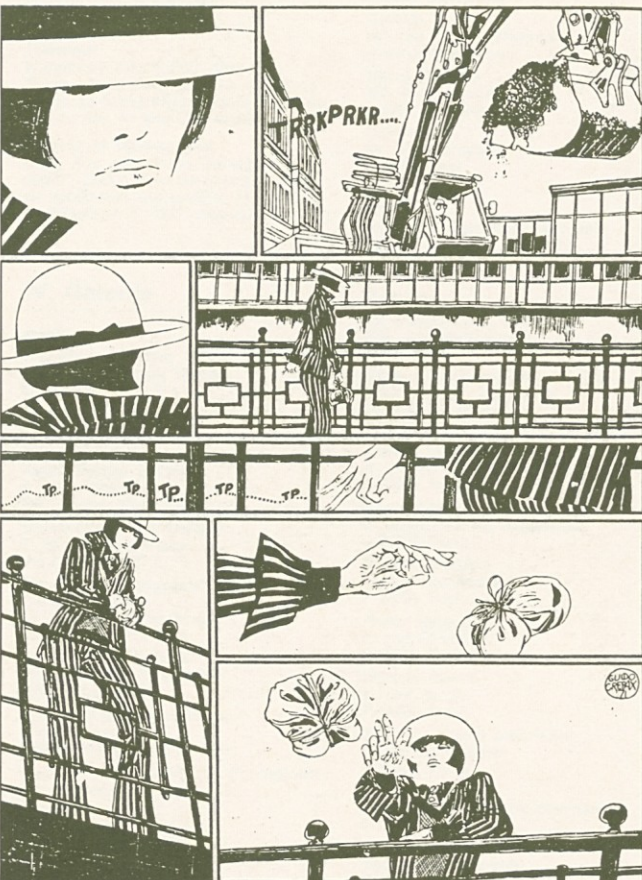
Resno, estetsko, sociološko, semiološko ... obravnavanje stripa kot avtohtone oblike kreativnosti, kot množičnega medija, dejavnika socializacije itd. je postalo intenzivnejše — in deležno višjega »kulturnega statusa« — v začetku 60. let — in to ne toliko v domovini stripa — ZDA kot v Evropi, posebej v Italiji in Franciji. Eden glavnih vzrokov za to je bilo — poleg množične popularizacije stripa v 50. letih — najbrž tudi ponovno odkritje starih (ameriških) mojstrov, in pa nastajanje »domaćih« stripov, ki niso zbužali pozornosti zgolj kot potrošniški artikli meščanske »množične kulture«, ampak so nadaljevali tradicijo grafične, tematske in specifično stripske inventivnosti, katere najvidnejši predstavniki so bili — po prvem »pravem« stripu — Yellow Kidu R. F. Outculta, ki se je pojavil 1895. leta (torej istočasno s filmom) — ameriški avtorji Winsor McCay, G. Herriman, Harold Foster, Burne Hogarth, Will Eisner idr. Raziskovanja medsebojnih vplivov stripa in filma (posebej animiranega, a tudi igranega — npr. stripske inspiracije Resnaisa in Fellinija), stripa in »popularne« mladinske literature, designa, vsakdanje govornice, pa likovne umetnosti (posebej pop-arta) so izpostavile njegovo kapilarno, čeprav pogosto »nezavedno« vgrajenost v »vladajočo zavest«, a tudi posamezne preboje/zoperstavitve le-tej.

Vendar: dejstvo, da na jugoslovanskem (in slovenskem) »tržišču množične kulture«* že malone desetletja dominira — večinoma uvožen — stripski kič, ne bi smelo biti alibi za elitistično, apriorno ignoriranje in odklanjanje stripa en bloc, ampak nasprotno — spodbuda za kritično preučitev vseh vidikov njegovega učinkovanja.** To je tudi prvi pogoj za destrukcijo/prestrukturiranje tega pomembnega segmenta »množične kulture«. Pričujoč izbor informacij pa nujno le delno zadošča temu smotru, saj je takšna praksa/teorija tako v svetu kot pri nas še na začetkih in prej ko slej pogojena z lastno »družbeno bazo«.

* Tedenska naklada vseh jugoslovanskih strip-edicijs je okrog milijon izvodov; v Sloveniji pa jih prodajo mesečno kakih 180.000.
** Tehtnejše prispevke slovenskih avtorjev je dobesedno moč prešteti na prste; v jugoslovanskem merilu je precej bolje.

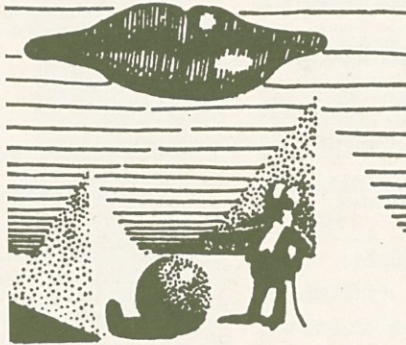
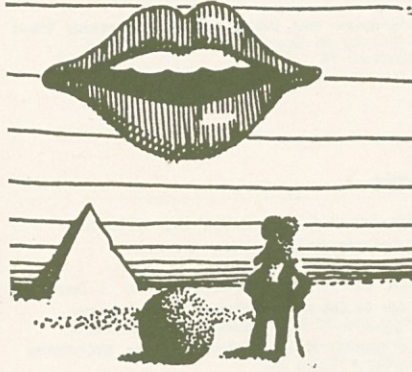


Guido Crepax: Valentina



LUNA

TOON



Revije

- Cartoonist Profiles** — P. O. Box 325 Fairfield Conn. 06430 U. S. A.
Comics-Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti-Via Falvio Domiziano 9/6 00145 Roma
Charlie Mensuel — 10 Rue des Trois-Portes 75005 Paris
Inside Comics — P. O. Box J. J., Old Chelsea Station New York City 10011
Linus-Milano Libri Edizioni-Corso Garibaldi 86 20121 Milano
Panel. Comics, Literatur, Film, Fernsehen-Heinz Moss Verlag-Hartnagel Str. 11 8032 Gräfelfing BRD
Pegaz-Revija za istoriju i teoriju stripa i vizuelnih medija koji se izražavaju grafičkim putem Kulturni centar Beograda Knez Mihajlova 6/1, Beograd
Phenix-revue internationale de la bande dessinée-SRP Ed. 38 Rue Marceau 94-Ivry Paris 14199-85
Schtroumpf-Les Cahiers de la Bande Dessinée-Jacques Glénat Ed. 6 rue Lieutenant-Chanaron 38000 Grenoble
Sgt. Kirk-Ivaldi Ed. Viale Sauli 4 16121 Genova
C-linea-Revista latinoamericana de estudio de la historieta Calle 23 No 201 Vedado Habana Cuba

Bibliografija

a) Zgodovina stripa

- Pierre Couperie-Maurice Horn: **Bande Dessinée et Figuration Narrative-SOCERLID Paris 67** (ameriška izdaja: History of the Comic Strip-Crown Publ.-New York 68)
 Les Daniels: **Comix-The History of Comic Books in America-Outerbridge & Dienstfrey New York 71**
 Mark James Estren: **A History of Underground Comics-Straight Arrow Books-San Francisco 74**
 Maurice Horn: **75 Years of the Comics-Boston Book and Art 71**
 David Kunzle: **The History of the Comic Strip Vol. 1-The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the Early European Broadsheet 1450-1826**

b) Estetika, sociologija, psihologija

- Gerard Blanchard: **La Bande Dessinée-Gerard Ed.-Verviers 69**
Comics-The Art of the Comic Strip-The Graphis Press-Zürich 72
 Sol Davidson: **Culture and the Comic Strip-New York Univ. Press 69**
 Ariel Dorfman-Armand Mattelart: **Para Leer el Pato Donald-Valparaiso 71** (ameriška izdaja: How to Read Donald Duck-International General New York 75)
 Wolfgang Fuchs, Reinhold Reitberger: **COMICS-Anatomie eines Massenmediums-Heinz Moos Verlag München 71** (angleška izdaja: Comics-Anatomy of a Mass Medium-Studio Vista London 72)
 Roman Gubern: **El lenguaje de los Comics-(Italijanska izdaja: Il linguaggio dei Comics-Milano Libri Ed. 75)**
 Imbasciatti/Castelli: **Psicologia del fumetto-Guaraldi Ed.-Firenze 75**
 Francis Lacassin: **Pour un 9e Art-La Bande Dessinée-Union Generale d'Editions-Paris 71**
 Gaetano Strazulla: **I fumetti-Sansoni-Firenze 1970**
Strip — deveta umetnost? — "Kultura" št. 28/75 — Beograd (tematska št.)
 Coulton Waugh: **The Comics-Mc Millan 47, Luna Press New York 74**
 David M. White-Robert H. Abel: **The Funnies-An American Idiom-The Free Press of Glencoe-Boston 63**
 France Zupan: **Masovna kultura-strip-Problemi 69/73-74**
Comic Strips: Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung der Bildgeschichten. Ausstellungskatalog der Berliner Akademie der Künste-1969 Berlin
 Pierre Fresnault-Deruelle: **Comic-strips et Comic-books-Revue d'Esthetique 1974/no 3/4**

c) Semiotika

- La Bande Dessinée et son discours-Communications No 24/76** (tematska številka)-Ed. de Seuil Paris¹
 Umberto Eco: **Apocalittici e Integrati-Bompiani Milano 64**
 Pierre Fresnault-Deruelle: **La Bande Dessinée-Hachette 72**
 Rastko Močnik: **Strip — Naši razgledi — 12. januar 73**
 Braco Rotar: v: B. Rotar: **Likovna govornica-str. 163-168-DZS in Založba Obzorja-Ljubljana, Maribor 72**
 fenomeni: **Strip — Treći program broj 30, 1976** (teksti: Pierre Fresnault-Deruelle, Od linearnega do tabularnega Umberto Eco, Mit o supermanu Vicky du Fontbare in Philippe Sohet, Kulturni kodi in razredna logika v stripu Michel Covin, Skrajšana slika Luigi Allegrì: **Fumetto strutture narrative-v: Cultura, comunicazioni di massa, lotta di classe-Savelli-Rim 1976**
 Maria Grazia Lutzemberger-Sergio Bernardi: **Introduzione a un fumetto alternativo-v: Cultura . . . Savelli-Rim 76**

d) Enciklopedije, bibliografije

- Claudio Bertieri: **AZ Comics-Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti Roma 69**
 Pierre Couperie, Henry Filippini, Claude Moliterni: **Encyclopedie de la Bande Dessinée-Editions Serg Paris 76**
Enciclopedia del fumetto-Milano Libri Edizioni-Milano 69
World Encyclopedia of Comics-Chelsea House Educational Communications-New York 76
 Wolfgang Kempkes: **Bibliographie der internationalen Literatur Über Comics/International Bibliography of Comics Literature-Verlag Dokumentation, Pullach/München 74**

Raziskovalne institucije

- Centro de Expresión Grafica-Paseo Olazabal 15,6º San Sebastian**
Imagine-Centro di Studi Iconografici-Via Flavio Domiziano 9-00145 Roma
Incos-Interessengemeinschaft Comic Strip-Geltzstrasse 35 1 Berlin 30
INDIM-Instituto Nazionale Per la Documentazione sull'Immagine-Palazzo Collacchioni-Via Aggiunti 79 52037 Sansepolcro (Arezzo)
SOCERLID-Société Civile d'etudes et de recherches des littératures dessinées-36 rue des Boulangers Paris 5e

Specializirane pireditve, muzeji

- Salone Internazionale dei Comics e del Cinema d'animazione-Lucca⁵
 Salon Internationale de la Bande Dessinée-Angouleme⁶
 Museum of Cartoon Art-Greenwich (Connecticut)
 Muzej stripa-Rapallo⁷

Strip in film

- Robert Benayoun: **Comics et cinéma-La Methode No 10/1963 Paris**
 Robert Benayoun: **Filmographie des comics-St. Cinema des Press No 2/1950 Paris**
 Claudio Bertieri: **Cinema e fumetti-Comics (rev.)-Bordighera 1965**
 Michael Caen/Pierre Lacassin: **Fellini et les fumetti-Cahiers du Cinema No 172/1965 Paris**
 David Kunzle: **Comic strip and film language-Film Quarterly-Vol. 26-Autumn 1972 Berkeley Cal.**
 Francis Lacassin: **Alain Resnais et les bandes dessinées-L'Avant Scène du Cinema No 61-62/1966 Paris**
 Georges Sadoul: **Le cinema et les bandes dessinées-Les Lettres Francais No 1138/1966 Paris**

Knjigarne

- Francija:
Futuropolis-130 rue du Théâtre 75015 Paris
Le Kiosque-19 rue Ferdinand-Duval 75004 Paris 4e
Tschann-Underground generalisè 84 Boulevard du Montparnasse 75014 Paris
Volume 31-Librairie du Cinema et des Arts-31 au Mc Mahon 75017 Paris 17 e
 Italija:
Bancarella dei servi-Strada maggiore 53 Bologna
La Borsa del fumetto-Via Lazzaretto (angolo Viale Tunisia)-Milano
La Casa del Fumetto-Borgo San Frediano 51 r. Firenze
Libreria Bertoni-Corso Italia 107 Gorica

Opombe:

- ¹ ² dosegljivo prek Ameriškega informativnega centra v Ljubljani
³ ⁴ dostopno v Knjižnici Oddelka za primerjalno književnost Filozofske fakultete v Ljubljani
⁵ od 1965. vsako leto; zadnja leta konec oktobra — v začetku novembra
⁶ od 1974. — konec januarja
⁷ ustanovljen pred kratkim; tako ni točnih podatkov



Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.

Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predvsem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebnim stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka
avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj slike opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.

Najboljši film leta: Čuvaj plaže v zimskem času
Najboljša režija: Goran Paskaljević
Najboljši originalni scenarij: Gordan Mihić: (Čuvaj plaže...)
Najboljši scenarij po literarni predlogi: Vitomil Zupan (Idealist)
Najboljša moška vloga: Radko Polič (Idealist)
Najboljša ženska vloga: ni priznanja
Najboljša moška stranska vloga: Danilo Stojković (Čuvaj plaže...)
Najboljša ženska stranska vloga: Dora Čalenić (Čuvaj plaže...)
Najboljša fotografija: Kiro Bilbilovski (Najdaljša pot)
Najboljša montaža: Kmečki punt 1573
Najboljša scenografija: Veljko Despotović (Kmečki punt 1573)
Najboljši kostimi: Ferdinand Kulmer (Kmečki punt 1573)
Najboljši film s tematiko NOB: Pristava v Malem ritu
Najboljši film s sodobno tematiko: Čuvaj plaže v zimskem času
Najboljša komedija: ni priznanja
Najboljši otroški film: ni priznanja
Najboljši zgodovinski film: Kmečki punt 1573
Najboljši dokumentarec: Avstralija, Avstralija
Najboljši animirani film: Meja (Darko Marevski)
Najboljša glasbena oprema: ni priznanja
Najboljša zvočna oprema: Med strahom in dolžnostjo
Najboljši zvočni efekti: ni priznanja
Največje razočaranje: Atentat v Sarajevu
Najbolj precenjen film: Vlak v snegu in Bele trave
Najbolj podcenjen film: Najdaljša pot
Najbolj neokusen film: Spalnik
Najboljši debitant — režiser: Goran Paskaljević
Najbolj obetaven debitant — igravec: Irfan Mensur
Najbolj obetavna igralka — debitantka: ni priznanja

Posebno priznanje revije Ekran:

- Igorju Pretnarju za vodenje igralske ekipe v filmu *Idealist*
- Goranu Paskaljeviću za prispevek k vračanju vere v domači film