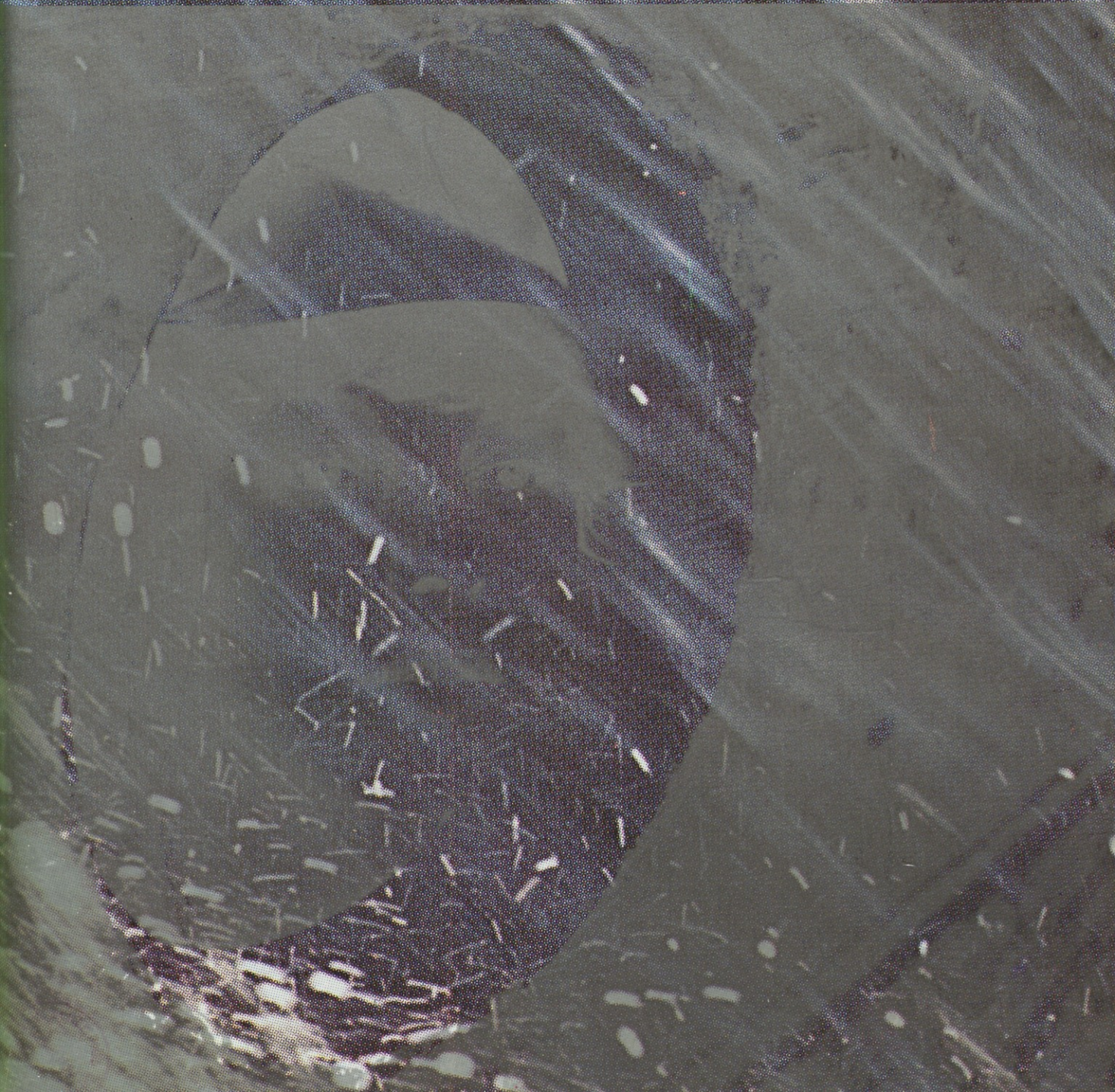


revija za film in televizijo

# ekran

vol. 3  
(letnik XV) 1978/cena 25 din

5/6





# ekran

revija za film in televizijo  
vol. 3

volumen je 10 števil  
številka 5—6/1978

(letnik XV)

ustanovitelj  
Zveza  
kulturnih organizacij  
Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

Jaro Novak (lektor)

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

priprava stavka  
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk  
Tiskarna Slovenija, Ljubljana  
naslov uredništva in uprave  
Ljubljana, Ulica talcev 6.  
telefon: 317—645

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

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

žiro račun  
50101—678—49110

devizni račun  
50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po  
pristojnem sklepu Republiškega  
sekretariata za kulturo

2	komentar	Muke iskanja drugačnih poti	Jože Dolmark
3	intervju	Niko Matul — scenograf	Jože Dolmark
7	FEST 78	Lovci	Zdenko Vrdlovec
		Teodor Angelopoulos	
10		Črno belo v barvah	Brane Kovič
11	ob FESTu 78	Hudič verjetno	Jože Dolmark
13		Robert Bresson	
14		Vzpon	Silvan Furlan
15		Larisa Šepitko	
16		Stroszek	Toni Gomišček
		Werner Herzog	
18		Otroka omare	Brane Kovič
19		Benolt Jacquot	
20	festivali	Oberhausen-78/Smer političnega dokumentarca	Stanka Godnič
22	razprave	Film in zgodovina	Marc Ferro
25		Film-protinaliza družbe	Marc Ferro
28	razmišljanja	Beležke o filmu sedemdesetih let	Marcel Martin
34	televizija	Televizijska izkušnja in estetika	Umberto Eco
38	film na univerzi	Združene države Amerike	Brane Kovič
43	vzgoja	Projekt Mirano 76	Judita Hribar
47	pobude	Vzporedne oblike profesionalne kinematografije	Fillip Robar-Dorin
56	avtorji	Fernando Solanas	Bojan Grobovšek
58	odmevi	Pogovor o filmu "Ko zorijo jagode"	Brane Kovič
59	in memoriam	Dragoslav-Zira Adamović	
60		Slobodan Perović	
61		John Howard Lawson	
63	posveti	Filmski spored na televiziji	Tone Frelj
66	informacije	Nagrade festivala v Cannesu	
68		revije, prejeli smo, popravek	



Poleg uvodnega komentarja, v katerem se JOŽE DOLMARK loteva nekaterih aktualnih in perečih vprašanj domače filmske situacije, velja opozoriti tudi na njegov pogovor z gotovo najbolj plodnim slovenskim filmskim scenografom NIKOM MATULOM, ki pa presega raven zgolj ozko strokovnega pristopa k temu bistvenemu segmentu filmske tvornosti.

STANKA GODNIČ piše o letošnjem festivalu kratkega filma v Oberhausenu, ob filmih T. ANGELOPOULOSA (Lovci) in J.-L. ANNAUDA (Črno belo v barvah), ki sta bila letos predstavljena na beograjskem FEST-u, predstavljamo še film Hudič verjetno (R. BRESSON), Vzpon (L. ŠEPITKO), Strozsek (W. HERZOG) in Otroka omare (B. JACQUOT), ki bi, če bi bil FEST dejansko tisto, kar naj bi bil, morali biti prikazani v Beogradu.

Gotovo velja opozoriti tudi na prevodni del revije, kjer objavljamo dva teksta MARCA FERROJA o odnosu filma in zgodovine, tekst MARCELA MARTINA o filmih v 70-ih letih ter tekst UMBERTA ECA "Dogodek in zaplet" o vprašanih televizijske izkušnje in estetike. BRANE KOVIČ je pripravil pregled študija filma v ZDA, JUDITA HRIBAR pa v članku "Projekt Mirano 76" predstavlja filmsko vzgojna prizadevanja v Italiji.

FILIP ROBAR-DORIN je avtor teksta, ki nosi naslov "Vzporedne oblike profesionalne kinematografije", v katerem govori o možnostih nizkopredračunskega filma v Sloveniji (o pogovoru o tej temi, ki ga je organiziralo Društvo slovenskih filmskih delavcev, bomo pisali v naslednji številki).

Z argentinskim režiserjem FERNANDOM SOLANASOM se je pogovarjal naš sodelavec BOJAN GROBOVŠEK, s krajšimi zapisi pa se oddolžujemo spominu nedavno preminulih: ADAMOVIČU, PEROVIČU in LAWSONU.

uredništvo

In an introductory commentary in this issue of EKTRAN, JOŽE DOLMARK discusses some topical and acute questions connected with the situation of the Slovenian film. Besides this, he has also contributed a conversation with NIKO MATUL, doubtlessly Slovenia's most productive film designer, which goes beyond the narrow specialistic aspects of this essential facet of film production.

STANKA GODNIČ gives us news of this year's short film festival in Oberhausen. Beside the films "The Hunters" by T. Angelopoulos and "Black and White in Colour" by J.-L. ANNAUD, which were presented at the Belgrade FEST film Festival this year, we are also introducing "The Devil Probably" by R. BRESSON, "The Ascent" by L. ŠEPITKO, "Strozsek" by W. HERZOG and "The Closet Children" by B. JACQUOT, which would most certainly have been shown in Belgrade if FEST were really what it is supposed to be.

In the translated section of this issue we are printing two texts by MARC FERRO on the relationship between film and history, a text by MARCEL MARTIN on films in the seventies, and a text by UMBERTO ECO "Event and Involvement" on questions of television experience and aesthetics. BRANE KOVIČ has prepared a review of the study of film in the USA, while JUDITA HRIBAR has contributed an article entitled "Project Mirano 76" dealing with the efforts at film education in Italy.

FILIP ROBAR-DORIN is the author of a text entitled "Parallel Forms of Professional Cinematography", in which he speaks of the opportunities for the production of low-budget films in Slovenia (the next issue of EKTRAN will carry a report on the discussion on this theme, which was organized by the Association of Slovenian Filmmakers).

BOJAN GROBOVŠEK reports a conversation with the Argentinian director FERNANDO SOLANAS and this issue also includes short obituaries for ZIRA ADAMOVIČ, SLOBODAN PEROVIČ and J.H. LAWSON.

THE EDITORS



komentar

# Muke iskanja drugačnih poti

Jože Dolmark

Pričujoči komentar hoče predstaviti nekaj osnovnih težaj urednštva pri urejanju *Ekрана*, ki si jih je pozoren bralec na osnovi zadnjih števil v marsičem že predočil. Zato ni moj namen, da napišem aroganten programski uvodnik. V uredništvu smo namreč začutili, da je čas, ko si z vami, bralci, mimo običajno staromodne retorike zaupamo pot, po kateri smo skupaj krenili s filmom, še posebno domačim.

Menimo, da z našim pisanjem vzbujamo zanimanje za pozornejšo spremljanje, za boljši (domači) film in odprto, intenzivno bivanje z njim. Kajti *dekorativno* sprejemanje "krize filma", če pomislimo na domačo filmsko ustvarjalnost, in postopno vdajanje domačnosti televizijskega sprejemnika sta dejstva, ki sta iz nas ustvarili izrazito novega gledalca. Ta "kriza", na kateri se da tako hitro spozabiti in poleniti, lahko pomeni "umiranje ob filmu", nikakor pa ne daje možnosti "umirati za film", kajti biti novi gledalec, pomeni danes v Sloveniji vsaj dvoje:

\* da se nezadovoljstvo z organizacijo domače filmske proizvodnje in njenimi neustreznimi dosežki *nujno* spreminja v gledalčevo zanimanje — prizadevanje za primerno kulturno-politično in novo socialno prakso domače kinematografije, kjer bo vsako "tehnološko" vprašanje filma (tudi) v smiselni povezavi z njegovo ideologijo in kjer gledalec v naporih za moderen slovenski film postaja tudi njegov junak;

\* da pomeni sprejemati filmski program preko televizije določeno spreminjanje gledalca samega, saj gre za zapuščanje (ki ni dokončno) fenomena "projekcije", spovedniškega akta v zamačenem prostoru, kjer se iščejo vsa možna ravnotežja sveta in sanj, vprid bolj zavestnega opredeljevanja do kinematografske iluzije.

Dejstvo je, da se je filmski gledalec spremenil, in to tudi pri nas. Ta rafinirani in zahtevni gledalec se s precejšnjo dozo omike, povzete po velikih filmih preteklosti (njega dni so bili hrana cinéphilov, dandanes pa so s posredstvom televizije "klasika") umika gledalcu, ki je ravno tako kultiviran, a je "uporabnik" raznovrstne kulture. To je posledica premen, ki se dogajajo v medijih in ki filmu približujejo ostalo avdiovizualno prakso v izkoriščanju masovne posesti imaginarnega. Treba je torej računati z učinkovitostjo jezika reklam, televizije, videa, fotografije, stripa: kajti večina aktualne filmske publike (mlade, urbanizirane, s filmskimi klubi oziroma gledališči in z ustreznim šolskim filmskim programom nemara celo kultivirane, radovedno klepetave) *lahko* pričakuje od filma tudi ideološko debato na več ravneh, ne pa s "krizo filma" preračunano filmsko ponudbo, ki je lansirana kot diverzija na kulturni trg, kjer se novi,

mladi gledalec šele formira in išče iz plitvih anekdot "Gadov" in "Jagod".

Te premene filma so v zvezi s pisanjem o filmu. Prav gotovo ne moremo več vztrajati na klasični filmski reviji, čeprav vemo, da iz preteklosti domače filmske kritike nismo dediči neke strokovne in profesionalne hipoteke filmske misli. Nekoliko bolj nedavno "odkritje" (ob preseljevanju knjižnice DSFD — knjižnice nekdanjega Triglav filma) precejšnjega števila v 50-ih letih aktualne filmske literature, ki jo je nekdo vestno naročal, a maločdo bral, saj je bilo večini knjig potrebno razrezati strani. Potrebno je namreč vzpostavljati arheologijo strokovne filmske misli in vzporedno misliti na vsa nujna in času zadostna spreminjanja. Zato moramo tu in tam še braniti "samo" film in se hkrati naravnovati na sodobna gledanja ob upoštevanju sorodnih medijev. Ta razcepljenost je prav gotovo nekaterim pogodu, drugim pa ne. Toda prepričani smo, da moramo nadaljevati s kritiko, ki ne bo proizvajala samo sodb, mnenj in analiz, ampak bo skušala ujeti (domači) film v vsej njegovih raznovrstnosti. Tega zaenkrat ne počenjamo profesionalno v okviru univerze, kjer bi se strokovno in kadrovske dovolj močno odzivali na izzivajoče potrebe ter študirali film v vsej njegovi heterogenosti — njegovo zgodovino, estetiko, socialno-ekonomsko, tehnološko in obrtniško prakso, njegova medsebojna srečanja, odnose in bližine z ostalimi mediji. Taka opredelitev ne pomeni več o filmu samo pisati, temveč se zanj tudi bojevati, ga z miselnimi zavzemanji tudi bolj ali manj *delati*. (Godardova praksa v tem oziru ni presežena in je vedno bolj aktualna: preseči moramo zmotno delitev na teorijo in prakso).

Večina teh misli ni novih (spomnimo se Ekranovega uredništva za časa Šömna in Tršarja), nov je pogled na širino stvari (kar je v veliki meri tudi zadeva časa) in na dejstvo, da je za izpeljavo takega načrta Ekranu potrebna profesionalna organizacija in uredniška odprtost do ljudi, ki bodo *delali*. Delati pa je treba iz znanja in v naravnosti do potreb celotne kinematografije: to pomeni, da mora film postati predmet univerzitetnega študija (ob prestrukturiranju zdajšnje AGRFT), slušatelji pa morajo dobiti socialni status delavcev v kinematografiji, v vzgoji, v proizvodnji in v distribuciji. Le tako se bomo lahko imenovali filmski delavci, ki bomo delali in iz-govarjali filme.

Zdajšnji napor Ekranu niso torej "ozko delo kritike", ampak pomenijo prostor, kjer se vsa prizadevanja v tej smeri lahko srečujejo (izprašujejo in so izpraševana), lahko tukaj bivajo in se dograjujejo v *kollektivno* razmišljanje in v pravnšnje akcije.

Vabimo vas, bralci Ekranu, da o tem presodite in nam pišete.





Pogovor s scenografom Nikom Matulom pričanja našo serijo srečanj s filmskimi ustvarjalci, ki jih navadno prištevamo med "tehnike", četudi to v primeru scenografa ne drži docela.

Naša pobuda se nima namena ubadati s problemi "avtorstva"; ne glede na to pa želimo problem filmske tehnike in tehnikov (snemalcev, toncev, montažerjev ...) postaviti v sistem ideologije filmskega dela.

(V ta namen priporočamo bralcem, da si ogledate razpravo Jeana-Louisa Comollija "Technique et idéologie", ki je v nadaljevanjih izhajala v Cahiers du Cinéma.)

V tem smislu smo se tokrat pogovarjali z Nikom Matulom in skušali skupaj z njim poiskati odnose med "sceno, masko, gesto in ceremonijo" filmskega prostora in socialno prakso filma.

Nekoliko smo zaobšli probleme scenografske tehnologije in nekatera splošna vprašanja filozofije, psihologije, fenomenologije filmske scene, njenih plastičnih materialov in njenih načinov pojavljanja in vklapljanja v temne in svetle predele arhitektonskih prostorov in prostorov kamere.

Upamo, da smo z logiko tako zastavljenega pogovora načeli razgovor o "tehniki — praksi" in o "teoriji — ideologiji".



intervju — Niko Matul

# "Zelo malo je ljudi, ki bi bili pripravljeni priznati, da so ga polomili."

## Ekran

**Za začetek našega pogovora nas preprosto zanima, kako gledate po mnogih letih izkušenj na mesto filmskega scenografa v domačem filmu?**

## Matul

Menim, da je mesto scenografa pri likovnem oblikovanju končnega učinka filma nadvse pomembno. Scenograf se na eni strani bori z nalogami, ki mu jih prinaša posamezni tekst, na drugi strani pa s skromnimi finančnimi sredstvi, ki mu ožijo določene zamisli. Tako je naše delo načrtano znotraj skromnih tehničnih možnosti, s katerimi sploh razpolaga naša filmska proizvodnja. Lahko domišljavo rečem, da je bilo na tem področju v zadnjih letih tako malo napravljenega, da je težko načelno ocenjevati preciznejše mesto našega poklica znotraj domače kinematografije. Vibiin atelje nam sicer omogoča scenografsko svobodo, ki je večja kakor v primerih adaptacije določenih obstoječih interierov, težave pa se v glavnem pojavljajo pri ljubljanskih eksterierih, ki v večini ne ustrezajo določenim scenografskim zahtevam, tako da je treba večkrat potovati ali celo pomisliti na rekonstrukcije v ateljeju.

## Ekran

**All se vam ti problemi postavljajo tudi pri vašemu trenutnemu scenografskemu delu, v "Praznovanju pomladi" Franceta Štiglicca?**

## Matul

Ta projekt je izjemen, ker nekako obsega vse probleme, o katerih sem vam pravkar govoril. Tudi v scenografskem smislu pomeni

izredno vablivo priložnost, saj gre za zgodovinski film in za film z zadovoljivimi sredstvi, ki ob primerni delovni iznajdljivosti omogočajo zanimivo scenografsko delo.

## Ekran

**Kakšna je vaša opredelitev do bistvenih načel scenografije: avtentičnosti in vizualnega "pokrivanja" dramaturških razsežnosti filmskega teksta?**

## Matul

Menim, da se morajo likovni elementi v filmskem prostoru avtohtono zlititi s tokom filmske pripovedi in zahtevami mizanscene. V primeru, ko seže eden izmed njih preko meje sistema tega zlitja, se kaj hitro dogodi, da npr. dekor postane sam sebi namen in skuša posiljevati zgodbo. Vprašanje likovnosti filma je neodtujljivo povezano z ustrojem filma nasploh in skupina "sestavljalcev" slike (scenograf, kostumograf, rekviziter, snemalec) mora z režiserjem in ostalimi sodelavci okrog filmske pripovedi poiskati takšno sodelovanje, katerega rezultat bo sozvočje slike in vtisa življenja, v katerem se dogaja določena filmska zgodba.

## Ekran

**Brez dvoma se pri vašem delu držite določenih konceptov in določene metodologije; oboje se veže na določene slikarske in arhitektonske reference, ki sodelujejo v izgradnji scenskega sistema.**

## Matul

Filmska scenografija je posel, ki ima določene reference v tradiciji gledališke scenografije, v anekdotičnem slikarstvu in v

prostorskih principih arhitekture. Sam sem pričel kot arhitekt in si počasi nabral dovolj specifičnih izkušenj, ki jih ta posel predstavlja. Mnogo sem se naučil tudi pri sodelovanju v tujih koprodukcijah. Pri nas smo scenografi pričevali s poklici "določenih vizualnih praks" (arhitekti, slikarji) in smo se poklica filmskega scenografa vesekozi učili. Žalostno dejstvo je le, da je ta pot izredna življenjska skušnja, ki jo je le malokdo po začetnem navdušenju bil zares pripravljen do konca doživeti.

## Ekran

**Če spoštujemo vašo vzdržljivost, potem vas moremo povprašati po nečem, kar presega to "arheološko" fazo "učnih let" domačega filmskega scenografa. Kaj menite, kako se ta problematika zastavlja danes mladim ljudem, ki bi jih ta poklic zanimal, pri čemer dobro vemo, da ni mogoče študirati filmske scenografije niti na AGRFT niti na ALU ali njima sorodni šolski ustanovi?**

## Matul

Sam sem imel veliko asistentov, ki pa niso bili vztrajni. Mislim, da danes lahko razumem mlade ljudi, ki si predstavljajo, da bi morala biti pot do izobrazbe filmskega scenografa pot šole ...

## Ekran

Sicer pa tu ne gre samo za problem šolanja scenografov, temveč za širšo skupino filmskih ustvarjalcev, ki jim vi pravite "sestavljalci" slike, od rekviziterjev do maskerk in kostumografov. Toda pri nas trenutno šolamo le igralce, dramaturge in režiserje, in je kar hudo ta pogovor zasukati na





Scenski osnutek za Groblerjevo Dobro morje (1957)



Ples v dežju (1961), režija Boštjan Hladnik



Praznovanje pomladi (1978), režija France Štiglic

## Niko Matul

Rojen v Ljubljani 1928. Diplomiral na fakulteti za arhitekturo in gradbeništvo v Ljubljani 1956. Pri filmu dela od 1948. Kot asistent scenografa je sodeloval v 17 domačih in tujih filmih.

Samostojne filmske scenografije:

- 1957: NE ČAKAJ NA MAJ; DOBRO MORJE,
- 1958: KLEMPO,
- 1959: TRI ČETRTE SONCA,
- 1960: AKCIJA; VESELICA; TI LOVIŠ,
- 1961: PLES V DEŽJU,
- 1963: ZAROTA,
- 1965: PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ,
- 1968: SEDMINA; KEKČEVE UKANE,
- 1971: KO PRIDE LEV,
- 1972: CVETJE V JESENI; PASTIRCI,
- 1973: BEGUNEC,
- 1974: ČUDOVITI PRAH; STRAH; POVEST O DOBRIH LJUDEH,
- 1975: MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO; BELE TRAVE,
- 1976: SREČA NA VRVICI,
- 1977: TO SO GADI,
- 1978: PRAZNOVANJE POMLADI.

**problem šolanja še nekaterih profilov filmskih delavcev, recimo snemalcev, montažerjev, toncev ... če ostanemo pri "tehničnih" poklicih.**

### Matul

Vaše pripombe so na mestu. Mislim, da ne smemo tehtati, koliko ljudi smemo izšolati in kaj bodo počeli v kinematografiji, ampak da je problem v tem, kako jih čimbolje in čim bolj vsestransko izšolati. Za pripravljene ljudi je dela vedno dovolj. Zato je prepotrebno, da razmislimo o šoli, ki bo zares šolala najrazličnejše filmske kadre, tudi take, kot so ekonomisti in drugi organizatorski poklici v produktivni in reproduktivni kinematografiji.

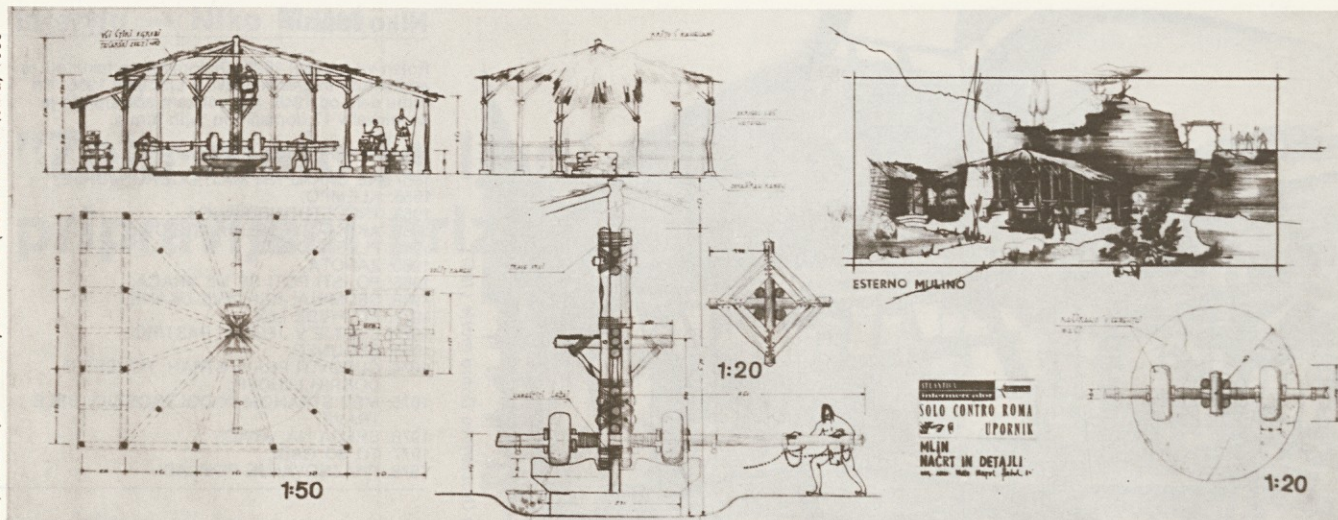
### Ekran

**Po eni strani ni pravnšnje šole, po drugi pa je mlade ljudi tudi minila cinéphilija, ki je v preteklosti v marsičem prispevala k celovitejšemu vpogledu v poznavanje filma. Kakšno je vaše zanimanje za scenografsko preteklost filma?**

### Matul

Strinjam se z vašim opažanjem. Mislim, da mladi ljudje danes nujno potrebujejo šolo, ker je stopnja njihovega zanimanja za določene problematike filma sicer lahko vznemirljiva, a premalo radovedna, da bi vodila k zadostnemu poznavanju filma. Nasploh pa je že pri formiranih filmskih delavcih opaziti zelo malo zanimanja oziroma spremljanja tega, kaj se dogaja s filmom in okoli njega. Literature v glavnem ne berejo, ker na žalost izhaja predvsem v tujih jezikih ... Sam se trudim, da sem kolikor mogoče na tekočem z dogajanjem na





svojem področju. Moram vam reči, da nisem popolnoma prepričan, da bi to nezainteresiranost povsem rešila tudi najboljša šola. Tukaj gre za nekatera specifična vprašanja iz naše tradicije in navad ...

#### Ekran

Zanima nas vaše razmerje do scenografov, ki niso vaši "vzorniki", pač pa predvsem kolegi, deležni vašega spoštovanja v skupnem poslu. Vprašali bi vas tudi po filmih, ki ste jih zapazili, glede na vašo osebno profesionalno zavzetost, in vam tako ostajajo v kreativnem spominu.

#### Matul

Nisem človek, ki bi rad govoril o Hermanu Warmu, Ottu Hunteju, Lazarju Meersonu, Alexandru Traunerju ... ali o natanko tem ali onem filmu, pač pa se počutim dobro, ko vidim "anonimno" delo, kjer vsi elementi filma držijo skupaj tako, da je zadoščeno likovnosti in anekdotičnosti filma. Takrat sem navdušen nad najmanjšimi črkami s filmskih špic, ker so za temi imeni ljudje, ki dobro vedo, da lahko slaba luč uniči še tako dobro scenografijo in da je tega uničenja sposoben tudi režiser, če to hoče ali če enostavno ne zna občutiti razsežnosti likovnosti. Če že ne morem mimo imen, moram omeniti profesorja Kobeta, s katerim sem začel delati pri Štiglichevem TRSTU in za katerega mi je žal, da se po VISOŠKI KRONIKI ni več ukvarjal s filmsko scenografijo. Žal mi je tudi, da je odnehal kolega Spinčič (JARA GOSPODA, DOLINA MIRU), Mirko Lipužič (VESNA, SAMORASTNIKI, PAPIRNATI AVIONI, SONČNI KRIK) pa se je začel ukvarjati z drugimi arhitekturnimi praksami.

#### Ekran

Film resda predstavlja skupinsko delo. Vendar so scenaristi in režiserji tisti, ki v marsičem opredelijo izbor in vlogo scenografija. Če se za trenutek sklicujemo na "avtorsko teorijo", potem imamo pravico reči, da slovenski avtorji niso žanrsko razgibali domačega filma, kar nedvomno omejuje določene scenografske raziskave.

#### Matul

Na taka vprašanja je težko odgovoriti. O tem sem bil že večkrat vprašan. Prepričan sem, da redko prihaja do pravega sodelovanja med režiserji in scenografi, pa ne samo zaradi njihove prepogoste nonšalance ali premajhne občutljivosti; večkrat je vmes tudi način dela, ki onemogoča intenzivnejše soustvarjanje.

#### Ekran

Čeprav menimo, da tiči nekaj teh problemov tudi v neustrezni mentaliteti glede metodologije snemanja, opazamo določeno flagrantnost do vizualnih problemov filma, in v ožjem pomenu do scenografije, tudi pri generaciji mlajših režiserjev. Zdi se, da so mnogo bolj osredotočeni na probleme dramaturgije, sisteme pripovednih modelov, montažnih sklopov ... Mislite, da gre za premajhno zaznavanje kultur, kot so slikarstvo, arhitektura, urbanistika, in masovnih medijev, kot so strip, fotografija, televizija?

#### Matul

To drži, to sem zapazil tudi sam. Rekel vam bom celo to, da že pisanje scenarija vsebuje zelo važne scenografske zamisli. V proces nastajanja filma smo

scenografi redko povabljeni, kakor je redko, da pri izdelavi scenografije sodeluje tudi snemalec, kar bi bilo povsem normalno.

#### Ekran

Ali gre za nepripravljenost, za neznanje — ali za preprosto neobčutljivost do tako zastavljenega sodelovanja? Se ti problemi vključujejo v širšo problematiko domačega filma danes, od njegovega kulturno-političnega in socialnega položaja pa tja do najbolj specifičnih stvari, kakršne so drobne dileme vaše stroke, o katerih ste pravkar govorili? Mislite, da je mogoče kaj spremeniti in popraviti?

#### Matul

Določene stvari prav gotovo. Vsi ti problemi pa v glavnem niso rešljivi. Zato pač, ker je zelo malo ljudi, ki bi bili pripravljeni priznati, da so ga polomili.

Pogovarjal se je  
Jože Dolmark



**Lovci**  
(1 kinigul)

scenarij In režiija: Teodor Angelopoulos  
 kamera: Georgis Arvanitis  
 glasba: Lukijanos Kilajdonis  
 igralci: Mari Hronopulu, Eva Kotamanidu,  
 Vangelis Kazan, Stratos Pahis, Aliki  
 Georgiuli, Georgis Danis





Ko so prvi kritički zapisi z lanskega Cannesa, pa tudi nekatere kasnejše bolj poglobljene kritike ugotavljale, da je Angelopoulos z "Lovci" sklenil svojo filmsko trilogijo o pred- in povojni grški zgodovini ("Dnevi 36", "Potujoči igralci"), se hkrati — in ob vsej očaranosti nad njegovim stilom — niso mogle (ali niso hotele) iznebiti "vtisa", da ta film "ponavlja že povedano, in to celo z enakimi formalnimi postopki" (Nathalie Heinrich, Beležka o Angelopoulosovi trilogiji, v Cahiers du cinéma, 283). Sodile so celo, da je tem postopkom politični, zgodovinski in tudi sam kinematografski razvoj izpraznil smisel, "tako da so postali arbitrarni in celo parodični" (ibid.).

"Dneve 36" je Angelopoulos posnel v obdobju diktature (1972), "Potujoče igralce" (1974—75) pa v času, ko se je napovedoval nov prelom v grški zgodovini (Karamanlisova demokracija). Politika je bila, kot pravi Angelopoulos, vpisana v samo delo filma: "Diktatura je vpisana v formalno delo filma. To so bili pogoji, pod katerimi sem delal: nisem mogel govoriti. To je bilo delo o ne-rečenem, o tem, kar se ne da reči". (Pogovor v Positif, 174). Domiselnost in izvirlnost Angelopoulosove filmske pisave v "Dnevi 36" in "Potujočih igralci" sta torej dolgovali svojo moč prav izigravanju in uhajanju politični cenzuri, podobno kot domislica (Witz) v psihoanalitični interpretaciji izumlja posredne reprezentacije (aluzije, igre z besedami, metafore, nemsle), da bi nevtralizirala zavestno cenzuro nad potlačeno inhibicijo (nad tem, kar se "ne da reči") in to prepovedano (potlačeno, zatrto) izrekla v ugledni zbujajoči igri dvojnih smislov in pomenskih substitucij.

"Lovce" je Angelopoulos posnel že v času po političnem prelomu (pod Karamanlisovim režimom), in ker se njegova, že v prejšnjih filmih uvedena pisava, ni več soočala s politično cenzuro, naj bi potemtakem zvedenela v formalizem in celo v "histerizacijo reprezentacije" (Nathalie Heinrich, ibid.). To bi morda držalo, če bi v "Lovcih" šlo res samo za "ponovitev": toda tu je "ponovitev" formalnih postopkov presežena s podvojeno (in, kot trdi sam Angelopoulos — z materialistično) problematizacijo filmske reprezentacije, kjer se reprezentirano, vsaka scena, kaže kot pravkar uprizorjajoča se. Film ne izdeluje reprezentacije neke realnosti, marveč vsak element smisla (fikcijo, kraj, dekor, igralce) sistematično podreja realnosti reprezentacije. Od tod učinek suspenzije denotativnih funkcij, kar se zdi paradoksalno, saj ima film povsem točno določene zgodovinske reference (za grškega gledalca verjetno bolj jasne kot za negrškega, ker v "Lovcih" ne gre več za velike zgodovinske dogodke, marveč za manj znane epizode iz grškega političnega življenja, ki pa vendarle zadevajo njegove bistvene momente: Papagasovo diktaturo v petdesetih letih, parlamentarno demokracijo, umor levičarskega poslanca Lambrakisa, novembrske volitve leta 1963, čas Papan-dreove vlade, državni urad, ki je julija 1965 ustoličil kralja, ter huntin državni udar leta 1967). Vendar te denotacije, zgodovinske reference, niso prikazane v "vtisu realnosti", marveč so uprizorjene kot igra, točneje, kot strog sistem reprezentacije ali kot spektakel, ki se kot tak prepoznava v sami filmski pripovedi. Fiksni kadri z včasih neznosno dolgim trajanjem istega prizora in njegovo preiščeno koreografijo (filmske osebe ne delujejo iz svoje psihologije, temveč samo nastopajo kot figure dejanja) povsem "omrtvijo" dogodkovno raven ter prizor napravijo za "stvar" filmske slike, zvajajoč tako označenec (smisel prizora) na čisti učinek označevalca (materialnega, "površinskega" filmskega vpisa). Kadri-sekvence ustvarjajo določeno kontinuiranost časa in dogajanja, a ta kontinuiranost je hkrati bistvena diskontinuiranost dogodkovnega niza (zgodbe in zgodovine), ker v njej izpeljani prehodi prelomijo "prvi" dogodek z njegovo prestavitvijo v zgodovino — s prestavitvijo, ki se spet dogaja kot igranje novega dejanja (osebe same preuredijo sceno; igralci si odlepi brke, da bi se pomladil). To razpočenje zgodovinske (in dogodkovne) kontinuiranosti s spremembo obdobja v istem kadru je zdaj učinek metaforičnega zgoščanja (isto dejanje ali en in isti označevalec omogoči prehod z napatitvijo označenca k drugemu označevalcu), zdaj učinek metonimije (vzajemna kontaminacija dveh različnih dejanj).

Rezultat je popolna denaturalizacija filmske pripovedi in s tem problematizacija gledalčeve identifikacije. Vsak "dober" fikcijski film temelji na spoih pogledov, gibanj, kretanj, ki naj — ob pomoči čustvene izraznosti velikih planov — zagotovijo "logično" povezanost "drame". Gledalčev pogled je — kot je to vedel že Balazs — zmeraj prilepljen na zorni kot posnetka, in prav to lepljenje njegovega pogleda na

pogled filmskih oseb in izgledov stvari konstituira igro identifikacij. V "Lovcih" z vsem tem ni nič, ker se, prvič, same osebe zmeraj znova in povsem iznenada znajdejo v dejanjih, ki jih napravijo za svoje, zmeraj drugačne in protislovne figure, in, drugič, ker je vsak nastavek reprezentacije določene zgodbe ("drame") sprevržen z uprizorjanjem zasnov, osnutkov in "tehnik" reprezentacije (od tod množica gledaliških učinkov).

Prav ta "formalni postopek" je tudi zagotovilo, da film ni pristal na ravni še povsem meščanskega (ter proti označenju naravnane) ožigosaanja buržuaznega; tu ne gre več — čeprav morda še za tako kritično — ožigosaanje, marveč za razkosaanje buržuaznega, razkosaanja z učinki njegovega nezavednega, kakor je sama filmska pisava razkosala reprezentacijo določene "stvarnosti" z učinki njenih označevalcev.

Uvodna sekvenca pokaže skupino sedmih lovcev-buržujev, ki na dan pred novim letom (1977) najdejo v snegu sveže truplo partizana, ubitega pred 30 leti v državljanski vojni. To absurdno in paradoksalno truplo, sveže in staro obenem, prenesejo v hotel, kjer bo izzvalo njihovo travmo (strah pred revolucijo) ter jih s tem poglajalo v fantazmatično obujanje njihovih političnih želja, sovraštev, bojzani in more. Politična scena je histerizirana (npr. lep, a s svojo dolžino in monotonijo do neznosnosti prigan prizor plesa, kjer ugledna žena imitira koitus s kraljem), da bi se bolje prikazala v svojih realnih učinkih.

**Zdenko Vrdlovec**

## pogovor s Teodorom Angelopolom

Rojen v Atenah 1936. Tam študira pravo, a kasneje v Parizu obiskuje I.D.H.E.C. Dela kot filmski kritik pri dnevniku ALLAGI, ukvarja se s filmsko igro. Pri nekaj filmih sodeluje kot direktor filma. Režira kratkometražne filme. Dobitnik številnih nacionalnih in mednarodnih nagrad.

### Celovečerni filmi:

- 1965: FORMIX STORY (Zgodba o skupini Formix) — nedokončan
- 1970: ANAPARASTASSI (Rekonstrukcija)
- 1972: IMERES TOU 36 (Dnevi 36)
- 1975: O THIASOS (Potujoči igralci)
- 1976: I KINIGUI (Lovci)

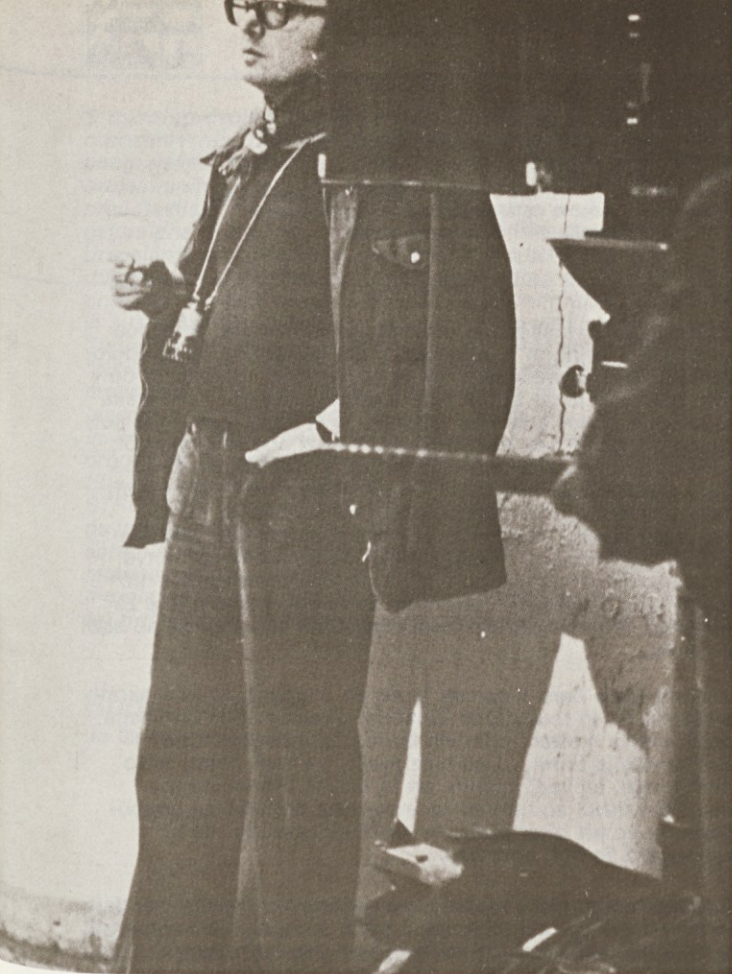
**Kako si zastavil delo z "I kinigui" (Lovci)? Kako si delal s sceno, z igralci, s ponavljanjem prizorov itd.?**

**Angelopoulos:** Scenarij je bil splošno dokaj nepopoln, komaj kaj več kot izvleček. Potem sem izbral kraje snemanja (vedno jih sam poiščem, čeprav moram včasih prepotovati vso Grčijo): v "O thiasos" (Potujoči igralci) so se kraji menjavali, kar je v določenem smislu vso stvar celo olajšalo, kajti prehodi so lahko ostali bolj nedoločeni, medtem ko sem moral tu računati na en sam kraj, na hotel. Takoj, ko sem ga našel, sem se lotil razporejanja, vendar to ni bilo tako natančno, da ne bi dopuščalo novih zamisli v zadnjem trenutku, ali drugače povedano, omogočena mi je bila določena stopnja improvizacije. V resnici v tem filmu ni bilo veliko prostora za improvizacijo: vsako sceno v hotelu sem ponavljal nepretrgoma tri dni, z vsemi igralci, kostumi, podrobnostmi itd.: delali smo kadre-sekvence, dolge po sedem, pa tudi po enajst minut, zato smo morali biti zelo natančni. Poskusna snemanja sem začel z igralci, šele potem sem postavil kamero in zvok...

**Si določil mesto za kamero pred poskusnim snemanjem, ali si se odločil šele med vajo?**

**Angelopoulos:** Na splošno sem se pri premeščanju kamere opiral na navodila snemalne knjige, kadar pa je bilo potrebno, sem se odločil za spremembo glede na gibanje igralcev in tudi glede na druge stvari. V glavnem je delo z igralci potekalo po določeni metodi: na začetku sem jim puščal, da so se svobodno gibali, med ponavljanji pa sem skušal njihovo igro popravljati, predvsem pa zgoščati; hotel





sem doseči popolno izničenje realističnega nivoja, neke vrste čisto koreografijo: treba bi se bilo namreč spomniti na ameriški musical; v zvezi z njim bi ne smeli pozabiti na prelome med pripovedjo in pesmimi, na preskoke v pripovedi, ki delujejo podobno kot pri Brechtu ipd. Delo z igralci je bilo, skratka, odločilno, ključno: s tem nočem reči, da je bilo izključeno sodelovanje igralca, ki posnema zunanjo situacijo; skupaj smo si prizadevali, da bi sprožili notranji proces. Naša izhodiščna točka je bila čustvena razsežnost, posnemanje, prispeli pa smo do nekakšne vrste nagosti recitacije: posnemanje, ki je hkrati tudi krik. To me spominja na japonsko gledališče, kjer krik in tišina ne ustrezata čustvenemu "begu", ampak ritmu tišine, kjer krik deluje kot nekakšno postavljanje ločil.

**Torej je bilo tvoje delo z igralci predvsem v brisanju patosa, ki je del vsake recitacije?**

**Angelopoulos:** Da, in to se je dogajalo že v *O thiasos*, kjer so bili vsi trije monologi popolnoma "izsušeni", prav zato, da bi jim odvzel vsako realistično razsežnost in dosegel nekakšno oddaljenost, distanco. V *Lovcih* pa sem šel še dlje: to distanciranje je večje; film je popolnoma hladen, gledalec nima nobene možnosti, da bi se z njim identificiral; igralce sem uporabil tako, da jim ni bilo potrebno izžarevati nikakršne osebnosti, ampak spominjajo na maske. Tako kot v antičnem gledališču, kjer je bil za masko glas, ki je ohranjal čustvo; če obraz ni izražal ničesar, je bil torej patos v besedi. Toda rad bi dodal, da sem hotel doseči tudi določeno muzikalnost; hotel sem "napisati" film, kot bi šlo za partituro. Šumi, na primer, nikakor niso nekaj naključnega: sledijo si v določenem ritmu, v medsebojnih odnosih, in celo v pravem številčnem zaporedju. Ali veš, da so igralci pogosto štel sami pri sebi, medtem ko so govorili tekst? Začel sem z realističnimi momenti in potem, ko sem delal na njih, sem vzpostavil medsebojne odnose ritma: zdaj je film dejansko mogoče zaznavati kot glasbeno strukturo.

**Torej film ni samo "hladen", ampak ustvarja z gledalcem tudi "vroč" odnos...**

**Angelopoulos:** Na drugi stopnji.

**Osebo sem imel dejaven odnos do filma. Ampak povej mi, kaj si hotel reči s tisto "drugo stopnjo"?**

**Angelopoulos:** To je delo, ki ga opravi gledalec. Film ima svojo prvo raven branja. Na osnovi podatkov, ki jih daje,

lahko gledalec vzporedno ustvarja in doseže neke vrste zadovoljstvo. To zadovoljstvo, ta užitek je pomešan z marsičem, prav gotovo pa ga ni mogoče označiti z "lepim": saj je lep, obenem pa tudi neznosen. V tem smislu je film hladen samo na videz, zelo vroč pa je na drugi stopnji: kajti navsezadnje je to neskončno žalosten film, neprijeten film: film, ki ne podpira plehkkih, navlnih upov; to je film o sedanjosti in kaže, kako so stvari videti prav enake tudi po politični spremembi, prav kakor da se ne bi bilo nič spremenilo. Ta dvojna raven je obstajala tudi v drugih filmih, vendar je tu najbolj jasna, čista: spomni se prizora z dekletom, ki se ljubi z imaginarnim kraljem, s kraljem-očetom, kraljem-bogom: ta prizor je tako pretiran, tako skrajen, da postane neznosen, čeprav je obenem nadvse privlačen. Hočem reči, da deluje ta čar šele na drugi stopnji, potem ko gledalec opravi določeno delo: film se ne gre prosjnosti, in to, kar je onstran filma, tvoj dialog z njim, je šele rezultat.

**V tem smislu je bil *O thiasos* vroč film na prvi stopnji. Poleg tega je delal vtis stilske jedrnatosti: *I kinigul* pa se mi zdijo stilsko dosti bolj artikuliran film: vsak trenutek ima svoj lasten "ton".**

**Angelopoulos:** Na primer?

**Rez, s katerim se začne prizor z "Igralko-pevko", je postopek, ki je v tvojem filmu edinstven, podobnih rezov drugod ni. Ali pa prizor, ki se začne s parom v ljubzenski igri in se potem nadaljuje po čisto drugih poteh.**

**Angelopoulos:** Res je, v filmu obstajajo prelomi ritma, predvsem pa prelomi teme. Celo prehodi z ene teme na drugo so tako surovi, da določajo učinke ali izničenje enega prizora z drugim in tudi pomnožitev resonanc. V drugem prizoru, ki sem ga že omenil, v edinem kadru-sekvenci, v katerem je par, ki se ljubi, je še skupina, ki je za mizo, Američanka, ki vstopi in hoče vse pokupiti, ter politik, ki se slači: kamera se pomika od ene situacije do druge tako, da se podvajajo in množijo brušenja enega samega jedra, obenem pa je gledalec povsem onemogočen, da bi se kakorkoli enačil s tem, kar gleda: ves čas pada iz presenečenja v presenečenje. Skratka, nekatere stvari se množijo, druge brišejo. Drugače rečeno, gre za to, kar je Brecht imenoval odtujitev. Rad pa bi tudi, da ne bi pozabili na rabo prehodov v tem filmu: uporabil sem vse možne tipe prehodov, in sicer sistematično (ne samo v zvezi s klasično montažo gibanja, ampak tudi v zvezi z zvokom, pa z odnosom med notranjim in zunanjim itd.), tako da je na koncu vsa stvar postala ironična, all bolj rečeno, služila mi je samo, da sem zbrisal prehod v njeni funkciji in prikazal v čistem stanju vse umetelnosti režije. Sicer pa je cela predstava prikazana kot preprosta predstava: nobene realistične pretveze ni, kakor je bilo denimc gledališče v *Potujočih igralcih* ...

**V Igralcih** dosega kronologija skladnost v vrsti velikih dogodkov: datumi so bolj spoznatni. Tu pa so različna obdobja označena s situacijami iz notranje politike, ki jo Grki lahko prepoznajo, tuji pa le s težavo razumejo. Vendarle pa je res, da so v tem filmu datumi uporabljeni skoraj tako, kot da ne bi obstajali; reči hočem, da bi lahko naredil pripoved s kronološkega gledišča bolj jasno, vendar tega nisem storil: hotel sem, da bi film gledali in razumeli drugače kot zgodovinski film ali film o zgodovini. V resnici bi bil lahko izpustil vse datume in konkretna dejstva: kajti vse se dogaja znotraj zavesti; prav hotel je privilegirani kraj zavesti določenega razreda. Tu ne minevajo dogodki; tu se dogajajo vtisi, more, deformirani gibi, slepe percepcije. Ko sem delal ta film, mi ni bilo predvsem pomembno, da bi fiksiral natančne kronološke reference, hotel sem se predvsem spustiti na to zavest.

**Drugo vprašanje v zvezi s pripovedno strukturo: *O thiasos* so odnosi med različnimi osebami družinskega tipa, all jih je vsaj mogoče poimenovati, tu pa...**

**Angelopoulos:** ... tu pa so komaj začrtani: Individualizirani so samo pari, moški/ženska, moški/ženska. To je nova težava za gledalca, saj se ne sreča z natančnimi odnosi, na katere bi se lahko oprl. Vendar ne verjamem, da bi moral fiksirati preveč natančne odnose, kajti vse osebe so samo ploskve ene same osebe: tako, kot da bi se vse dogajalo — še enkrat ponavljam — znotraj ene zavesti, ene same zavesti, čeprav z različnimi stopnjevanji.



## Črno belo v barvah

(La Victoire en chantant)

režija: Jean-Jacques Annaud  
 scenarij: Jean-Jacques Annaud in Georges Conchon  
 kamera: Claude Agostini  
 glasba: Pierre Bachelet  
 glavne vloge: Jean Carmet, Jacques Dufilho, Catherine Rouvel,  
 Jacques Spiesser, Dora Doll, Maurice Barrier  
 proizvodnja: Francija, 1977 (Artistes Associés)

Annaudova parabola o absurdnosti vojne in ideologij, ki jo sprožajo, je postavljena na afriška tla, v čas, ko je v Evropi divjal prvi veliki imperialistični spopad, motiviran z zahtevo po novi (kolonialni) delitvi sveta. Peščica francoskih državljanov, ki se v nasebini nekje v zahodni Afriki ukvarja s trgovskimi posli, iz časopisov (z razumljivo zamudo) izve, da je njihova domovina v vojnem stanju s cesarsko Nemčijo.

Francoze prevzame patriotski zanos, saj je nedaleč od njihove postojanke nemška kolonija. Narednik Bosselet kot vojaški upravitelj področja razglasi mobilizacijo, francoski civilisti čez noč postanejo častniki, zmedeni domorodci pa naj bi se spremenili v bojovnike "za pravično stvar". Napad na nemško utrdbo, ki si ga optimistično razpoloženi kolonisti zamišljajo kot atraktiven nedeljski piknik, se spreobrne v paničen umik in še pred nedavnim zagrizeni domoljubi so skoraj pripravljani na vdajo. Toda ob tem dogodku sta scenarist in režiser vnesla v tradicionalno poetiko satiričnega vojnega filma novo, kompleksnejšo razsežnost: mladi geograf Fresnoy, predstavnik inteligence in občudovalec socialističnega voditelja Jeana Jauresa, načelni nasprotnik vojne, se izkaže kot izjemno nadarjen organizator reda in vojaške discipline (aluzija na visokodoneča gesla francoske buržoazne revolucije in Napoleona?).

Metamorfoza idealista v pragmatika, prehod od načelnega teoretiziranja k uveljavljanju principa moči/oblasti skozi deziluzijo prakse (po Foucaultu je tudi zgodovina zaporedje diskurzivnih praks) se ironično potrdi v končni sekvenci filma, ko se Fresnoy v pogovoru z nemškim poveljnikom, poročnikom Kraftom, pomika proti zahajajočemu soncu, hoteč se izogniti euforičnemu proslavljanju podpisa premirja. Geograf z Ecole Normale Supérieure in filolog iz Heidelberga si zaupata, da sta bila pred vojno oba socialisti in zavzdihneta ob izgubljenem idealu, ki se je v danih okoliščinah izkazal za sila nepraktičnega. Tragikomični učinek prizora nas sicer sili v smeh, toda Annaud ni hotel niti zabavati niti osvestiti: mlada udeleženca vojne s preživeto izkušnjo nista modrejša, le nekdanje ideale je nadomestila iluzija, da se je vse pač zgodilo, kot se je moralo zgoditi.

Režiser pa se ne zadovolji zgolj s psihološko označitvijo značaja svojih oseb, nadgrajuje jo z zarisom koordinat

širšega zgodovinskega in družbenega konteksta. Klavnica I. svetovne vojne bi bila mnogo manj krvava, če njeni udeleženci ne bi bili prepričani, da je to tragična nujnost, in če v tem prepričanju ne bi bili tako trmasto vztrajali. Krščanska ideologija in socialistično gibanje, ki bi lahko nastopila kot dejavnika pomiritve, sta se znašla v krizi popolne nemoči, še več, delovala sta celo v nasprotju s stališči, ki sta jih v miru zagovarjala. Francoski socialisti se niso mogli upreti valu šovinizma, nemška socialistična stranka pa kljub velikemu številu privrženecv, zaradi specifičnosti nemške ustave, praktično ni mogla vplivati na politične odločitve. Tudi francoski katoliki so bili (in nemški protestantje nič manj) tako zagledani v posvetne vrednote, da se jim je za obrambo imperialističnih interesov zdela vojna sama po sebi umevna.

V filmu *Črno belo v barvah* je še en element, ki ima hkrati metaforično in realistično funkcijo: eksploatacija črnkega prebivalstva s strani njihovih belih gospodarjev, to je eksploatacija tistih, ki so brez moči, s strani tistih, ki to moč imajo, ali vsaj mislijo, da jo imajo. Francoski in nemški delavci so umirali na evropskih bojiščih za gospodarje, ki so jih izkoriščali, ne da bi se zavedali, da se zatiralcem še bolj podreajo.

Annaudov film sicer vsebuje vse naštete konotacije, vendar je množica komičnih prizorov v njem potencialna nevarnost, ki povprečnega gledalca kaj lahko odvrne od razumevanja simbolične sporočilnosti k pasivnemu sprejemanju površinske strukture komedije oziroma satire. Investicija domišljije v gledano pa je prav gotovo odločitev, ki pomeni za večino obiskovalcev kinodvoran prehud napor ...

**Brane Kovič**





S tokratno dvojno številko Ekran zaključujemo naše pisanje o posameznih filmih, ki so bili prikazani na letošnjem beograjskem festivalu. Od velikega števila na Festu projiciranih filmov smo izbrali tiste, ki po našem mnenju predstavljajo nove in izvirne razsežnosti na polju svetovne celuloidne produkcije. Ker pa je zadnja leta nastala precejšnja praznina med programsko politiko Festa in dogajanjem v svetovni kinematografiji, smo se odločili, da predstavimo tudi nekaj filmov, ki jih je beograjska prireditev iz subjektivnih/objektivnih razlogov nerazumljivo obšla. Skorajda neverjetno je, da v letošnjem uradnem programu "Najboljši filmi sveta", sestavljenem iz nagrajenih filmov na mednarodnih in nacionalnih festivalih, ni bilo nosilcev glavnih priznanj lanskega Berlinale: VZPONA Larise Šepitko in HUDIČ VERJETNO Roberta Bressona. V vzporednih programih je presenetljiva odsotnost številnih izrednih novih filmov uveljavljenih avtorjev, med katerimi je tudi STROSZEK Wernerja Herzoga, osrednjega ustvarjalca novega nemškega filma. Povsem nesistematično pa je spremljanje raziskovalnih, izzivalnih in progresivnih tendenc mladega filma, o čemer bi FORUM MLADIH IN VIDICI morala voditi bolj plastično in kompleksno evidenco. V prid tej trditvi lahko naštejemo vrsto predstavnikov mladega filma

## Hudič verjetno

(Le Diable probablement)

Tudi najnovejši Bressonov film začenja novo etapo v iskanju izvirnosti in avtonomije filmskega jezika, ki vse bolj teži k ločitvi od tradicionalnih estetskih principov kinematografije.

Bressonov vstop v filmsko sceno se je zgodil v štiridesetih letih, ko so se hollywoodske in sovjetske filmske paradigme že dodobra potrdile, z enim samim namenom, da je potrebno filmsko stilistiko na novo odkriti. Bresson se je odločil za svojevrstno prakso filma, ki naj bi bila prostor reprezentacije odnosov predmetnega in pomenskega, za raziskovanje identitete stvari. Ta odločitev pa je Bressonu pomenila popolnoma novo opredelitev do filmske stilistike: vztrajanje na igralcih-neprofesionalcih (modelih), izbor filmskega prostora, kjer so protagonisti in predmeti enako pomembni (od tod nov način kadriranja, ki ruši pravilo osi (180°-prostor se premake v 360°-prostor), izgradnja dramaturgije, kjer se besedi in dramskosti pridružijo elementi pojavnega sveta od predmetnosti do fenomenoloških lastnosti zvoka. Bresson je tej konceptiji mizanscene precej časa iskal analogni postopek montaže in šele po BALTHAZARJU pristal v filmu kot sistem linearne diskurza, ki govori samo o samem sebi. To strogo ekonomijo forme je Bresson utelesil z ikonografijo "pesimistične vizije sveta" in ideologijo janzenistične doktrine. Vse njegove osebe so postavljene v svet, ki je predistiniran, tako da je vsa njihova volja, (ne)aktivnost stvar neke zavezujoče usodnosti, transcendence sveta, ki ni transcendentalnost antičnega fatuma in niti racinovske strasti, temveč transcendentalnost "teološke" milosti. Bressonove osebe so ponavadi intelektualci ali mistiki, ki so sami sebe "analizirali". Edino Fontaine (NA SMRT OB-SOJENI JE POBEGNIL) je Bressonov moralno najbolj svoboden in aktiven junak, ki z računsko voljo heroja izvrši svoje dejanje, to pa je kljub vsemu tudi stvar srečnega slučaja, torej neke sile, ki vodi dogajanje. Ta sila se vse bolj avtoritativno pojavlja v filmih ŽEPAR, PROCES IVANE ORLEANSKE, BALTHAZAR, MOUCHETTE, ŠTIRI NOČI SANJAČA, TAKO NEŽNA TAKO SLADKA ... in vse bolj omejuje svobodno voljo protagonistov in njihovo lastno razsojanje. Mouchette, Balthazar, Marija, pa tudi Ivana Orleanska in Michel ne upravljajo s svojo usodo, ampak jo prevzemajo nase, jo prenašajo ... slednjič so oni sami ta usoda. Tako se Bressonovi junaki gibljejo znotraj dogodkov v tesni povezavi z odgovarjajočimi prostori in odlomki časov samih sebe ob specifično "teološki" dramaturgiji, ki predstavlja temo fenomenologije rešitve in milosti, temo, ki je zelo pogosta pri Kierkegaardu in Dostojevskemu. V ta zariš sveta so se znotraj bressonovske geografije pojavili znaki neizbežne smrti: ta je od IVANE ORLEANSKE pa do

tako iz "tradicionalnih" kakor tudi novih, še formirajočih se nacionalnih kinematografij: Chantal Akerman, Claude Miller, Marquerte Duras, H. J. Syberberg, Kazuhiko Hasegawa ... Med njimi zavzema vidno mesto tudi Benoit Jacquot (OTROKA OMARE).

Z zapisi o filmih, ki jih predstavljamo pod skupnim naslovom OB FEST 78, želimo tako delno dopolniti podobo o usmeritvah in težnjah sodobnega filma.

Absolutna informacija o dogajanju v svetovnem filmu je nedosegljiva tako v kvantitativnem (zaradi nelzmerljive količine vsako leto posnetega filmskega traku) kakor tudi v kvalitativnem pogledu (saj ni nekega univerzalnega merila, ki bi omogočalo objektivni izbor). Prav gotovo pa je možna celovitejša podoba od tiste, ki nam jo zadnja leta posreduje Fest. Verbalno informiranje o umetniških stvaritvah ne more nadomestiti neposredne skušnje ter iz nje izhajajoče širše preverljive kritične prakse. Lahko je predhodni usmerjevalec, sodejavnik neke programske politike ali pokazatelj nekaterih nedoslednosti in pomanjkljivosti. Takšen pokazatelj — "skromna opazka" o Festu — želi biti tudi naše uvodno pisanje.

uredništvo

režija in scenarij: Robert Bresson

kamera: Pasqualino De Santis

scenograf: Eric Simon

montaža: Gemaine Lamy

glasba: Philippe Sarde

ton: Georges Prat

glavne vloge: Antoine Monnier, Tina Irissari, Henri de Maubanc, Laetitia

Carcano, Régis Hanrlon, Nicolas Deguy, Geoffroy Gausson

proizvodnja: Francija, 1977 (Sunchild Production, Société Française de Production, G.M.F. Production, Paris)

HUDIČA VERJETNO zmeraj manj heroična, pa vedno bolj stroga, da pospeši / zaokroži primat eksistentnega v vzročnost med "realnim" in možnim. Težko je govoriti o "Bogu", kajti bog je v teh filmih mrtev: Bressonu gre za spraševanje po identiteti, brez katere ni resnice. Vse možne mietične negotovosti so stvar fikcije, ki se sprašuje o življenju in smrti, o ideologiji Smisla, o zavesti in resnici: gre za "ostinato rigore" duhovnega estetskega sistema, ki se giblje v napetosti med predmeti in znaki, med ekspresivnostjo in označenim. Bressonovi filmi veljajo za "težke", ker gledalcu ne dopuščajo identifikacije, ampak zahtevajo sodelovanje v investiranju v imaginarno in fiktivno potrditev dobrega, idealnega, absolutne ljubezni. K temu cilju je usmerjen tudi delovni užitek ob gledanju Bressonovega poslednjega filma.

Tokrat mladi Bressonovi junaki živijo v urbanem svetu (Pariz deset let po "maju" '68), ki je katalogiziran s kozmičnim grehom: moderna tehnologija uničuje floro in favno, človeka. Ekološka zavest pomeni izziv človekovi veri in njegovi inteligenci, ki sta, vsaj tako izgleda, dokončno neodtujljiva z eskalacijo slabosti in z interesi tehnokratske miselnosti, ki jo omogočajo znanje, znanost in tehnološki razvoj. Institucije družbene uprave so prilagodile svoje ideologije "novemu duhu" modernega časa. Charles, mogoče najbolj nekompromisni Bressonov junak, se odloči za izraziti duhovni itinerar, za negacijo vseh priznanih družbenih norm, ki se mu postavljajo za "kompromisarske" v prizadevanjih po "čistem, lepem in ljubečem svetu". HUDIČ VERJETNO kaže na Charlesov duhovni napor, ki se dovrši s samomorom, racionalnim aktom, pomiritev vseh smislov in nesmislov tega sveta, s stanjem milosti, nihilistične milosti: s smrtjo, ki je posvečena. Ta smrt je izbrana smrt, ki utemeljuje milijone "majhnih" smrti, umiranj in izgintij, ki so posledica brezbrzičnosti človeka do lastne okolice, njegovega biološkega izvora. Prav gotovo obstajajo strategije (ne samo ekološkega) boja zoper ta hudič človekov greh nad samim seboj. Toda Bressonov film se ne giblje znotraj oblik teh prepotrebniš akcij, HUDIČ VERJETNO je film o mladih telesih, o kroženju njihovih želja in zahtev, o njihovih gestah in glasovih, ki so organizirani muzikalno in grafično v filmični sistem znakov, ki odpirajo izkušnje telesa v bolno in "hudičevo" — in ne toliko željeni Charlesov cilj: odprtost telesa za ljubezen.

"Tu sais comment finissent les civilisations. C'est quand tout devient con à l'accélééré."

Jože Dolmark









## pogovor z Robertom Bressonom

### filmografija:

- 1939: LES AFFAIRES PUBLIQUES (Javni posil)  
 1943: LES ANGES DU PÉCHÉ (Grešni angeli)  
 1944—45: LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (Dame iz Bulonjskega gozda)  
 1950: JOURNAL D'UN DURE DE COMPAGNE (Dnevnik vaškega župnika)  
 1956: UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE  
 (Na smrt obsojeni je pobegnili)  
 1959: PICKPOCKET (Zepar)  
 1961—62: PROCES DE JEANNE D'ARC (Proces Ivane Orleanske)  
 1965—66: AU HASARD BALTHAZAR (Balthazar)  
 1966—67: MOUCHETTE  
 1969: UNE FEMME DOUCE (Tako nežna, tako sladka)  
 1971: QUATRE NUITS D'UN REVEUR (Štiri noči sanjača)  
 1973—74: LANCELOT DU LAC  
 1977: LE DIABLE PROBABLEMENT (Hudič verjetno)

### bibliografija:

- Robert Bresson: Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard, 1975  
 angleški prevod: Notes on Cinematography, New York, Urizen Books (London, Pluto Press), 1977

**Želel bi vas vprašati o filmu "HUDIČ VERJETNO", ker gre v njem spet za samomor.**

Najprej vam povem, da je trideset različnih samomorov iz različnih vzrokov, prav tako pa bi me lahko vprašali, če se mislim ubiti tudi jaz. Verjetno ste želeli vedeti, če samomoru pritrjujem.

Da.

Pravzaprav ne vem, če sem za, veste pa prav gotovo, da je bil samomor za katoličana še pred trideset, štirideset leti absolutno prepovedan. Duhovniki takih ljudi niso nikoli obhajali. Danes pa so se stvari že spremenile. Ne vem, če je ukaz prišel iz Rima, vem pa, da obstajajo olajšave. Predvsem skušam razumeti občutke ljudi, izven okvira religije. Zame je to nekaj, kar v bistvu šele omogoča samomor — ne samo omogoča, ampak je v tem primeru celo nujen: je nekakšen odgovor na vizijo praznote, na občutek praznote, ki ga bitje ne zdrži več. Človek si želi samo še končati svoje življenje. o tem v resnici ne vem veliko, imam pa občutek, da je za dve tretjini samomorov vzrok prav nemogoče življenje. V takšnih primerih bi bil zelo prizanesljiv. Vendar je še veliko drugih vzrokov. Morda je nekdo na smrt bolan. Teh primerov je kar precej. Človek ne prenese misli na to, da bo umrl na določen dan. Kot na primer Montelant; oslepel je, bil je čisto sam in tega ni prenesel; živel je zelo osamljeno. Zase pravzaprav ne morem reči, kaj bi storil, če bi moral oslepeti, zdli pa se mi, da pride odločitev o samomoru v trenutku, ko ne vidiš nobene druge rešitve. Še nikoli nisem zelo globoko premišljeval o samomoru, vendar pa vam lahko povem, da ni niti ene vrste samomora, s katerim se ne bi mogel strinjati. Kot na primer tisti mladenič pri dvajsetih, ki je pred dnevi pobijal na ulici in je potem ubil še sebe.

Producent mi je povedal, da bo vaš novi film govoril o mladeniču, ki se ubije — ki pravzaprav pripravi vse za svojo smrt iz protesta. Odgovoril sem mu, da komaj verjamem, da bi kakšna oseba v vašem filmu storila samomor iz kakršnega koli drugega vzroka kot notranjega.

Veste, obstajajo mladeniči, ki se ubijajo prav iz istega vzroka kot tisti mladenič v mojem filmu. Imam občutek, da gre vsemu svetu precej slabo. Ljudje postajajo iz dneva v dan bolj materialistični in surovi, a surovi na drug način, kot je bilo to v srednjem veku. Surovi so zaradi lenobe, neobčutljivosti, egoizma, ker mislijo le nase in niti najmanj ne o tem, kaj se godi okoli njih, tako da dopuščajo, da se vse spreminja v umazanijo, v norost. Vse zanima le denar. Denar postaja njihov bog. Denar je tisto, zaradi česar se spleča živeti. Veste, celo vaš astronaut, tisti, ki je prvi stopil na Luno, je dejal, ko je prvič videl našo Zemljo, da je nekaj tako čudovitega, tako čudežnega, nikar je ne pokvarite, nikar se je ne dotikajte. Od takrat še bolj občutim vse tiste umazane in pokvarjene načine, ki jo uničujejo. To počno prav vse dežele. Prav tako ni več nikjer tišine; ne najdete je. Takšno stanje je zame nemogoče za življenje. In kako se ubije tisti mladenič — v resnici se ne ubije, da se ubiti. Nekoč so ljudje Robina Hooda delali samomora s pomočjo prijateljev. Ubije pa se za velik cilj.

**Se ubije zaradi samega sebe, ali da bi izboljšal svet?**

Zaradi obeh vzrokov. Da bi bil vzgled. Da bi bil mučenec.

**Upam, da boste lahko kdaj videli film "TAKSIST", ki prav tako govori o človeku, ki spozna praznoto svojega življenja, spozna, da življenje nima nobenega smisla, vendar ne razume, da lahko ubije samega sebe, zato poskuša ubiti predsednika in upa, da bo kasneje tudi on ubit. V tem sicer ne uspe, a občutek je v bistvu isti.**

Ko že govoriva o praznoti, moram reči, da s tem ne mislim na tisto praznoto, ki jo spozna posameznik. Praznota pomeni zame popolno odsotnost nečesa. Pripovedujete mi o občutkih, ki si jih prav lahko predstavljam, se pravi, da on misli, da je njegovo življenje nič, da hkrati tudi zahteva ta nič, da je vse, kar stori, popolnoma nezanimivo — seveda je v tem tudi praznota. A praznota, o kateri sem govoril jaz v zvezi s samomorom ljudi, je nekaj zastrašujočega.

### Morda duhovna praznina?

Da. Seveda v primeru, ko nekaj pišem — v resnici nisem pisatelj — se trudim, da bi napisal snov za svoj film sam, sicer ni toliko zanimiva. Morda bi se usodno zmotil, če bi postal romanopisec. Toda, kako zanimiva je ta želja po smrti v več pomenih: najprej gre za stud do življenja, do ljudi, ki te obkrožajo, do življenja, ki mu kaj pomeni le denar. Ko gledaš, kako izginjajo vse vrednote, ki so bile nekoč smisel in pomen, da je človek živel, ko spoznaš, da ne moreš več ljubiti ljudi, ne le ženske, ampak ljudi nasploh, ko se počutiš med ljudmi sam. Lahko si predstavljam gnus do življenja, ko vidiš vse to okoli sebe, in v tem trenutku si zaželiš umreti.

**Od kod pa pravzaprav prihaja ta praznota, iz človeka ali od zunaj?**

Od povsod. Praznota okoli tebe povzroči tudi praznoto v tebi.

prevedla Neva Mužič



## Vzpon

(Voshoždenie)

režija: Larisa Šepitko  
 scenarij: Juri Klepikov, Larisa Šepitko po noveli SOTNIKOV Vasilija Blkova  
 kamera: Vladimir Čušnov  
 glasba: Alfred Schnittke  
 igralci: Boris Plotnikov, Vladimir Gostjušin, Sergej Jakovljev  
 proizvodnja: Mosfilm, 1976.

Ime Larise Šepitko je ob Andreju Tarkovskem, Anđronu-Mihalkovu Končalovskem, Pavlu Lubimovu... eno najizrazitših med avtorji t.i. "neorealistične" struje v sovjetski kinematografiji.

Ta je v šestdesetih letih skupaj z ustvarjalci "nove šole" prekinila nadvlado estetike socialističnega realizma. Kljub skupni naravnosti pa je razlika med tema dvema smerema, ki sta še danes intenzivno prisotni v orientacijah sodobnega sovjetskega filma, precejšnja. Avtorji "nove šole" so svojo ustvarjalno energijo usmerili v odkrivanje prostorov domišljije, fantastičnega, nevsakdanjega ... Ta območja človeškega duha so takratni kodeksi dogmatično-pragmatične estetike označevali za "nezaželjena", "nedopustljiva", "neustrezna" in "neodgovorna" ... Mladi avtorji pa so se borili za slikovne filmske rokopise, ukinili so konvencionalno zgodbo ter gradili dramaturgijo filmov na folklornih, etnografskih, eksotičnih motivih (Paradžanov). "Neorealistična" struja, če uporabimo ta zasilni izraz, je zavrгла lažne, skonstruirane, prefiltrirane in idealizirane filmske modele, tako sodobne sovjetske stvarnosti kakor tudi revolucionarne preteklosti. Svojo pozornost je usmerila v lucidne in kritične analize socialističnega vsakdana, ponovno vnesla v sovjetsko kinematografijo eksistencialne in intimne probleme posameznika ter v novi in nepoenostavljeni perspektivi spregovorila o zgodovinskih dogajanjih.

Larisa Šepitko je v nekem intervjuju izjavila: "Sem za surove filme". Te njene opredelitve ne smemo razumeti v vulgarnem in dobesednem pomenu, marveč znotraj teženj, ki se kažejo v njenih filmih: prikazati svet neposredno, nepotvorjeno,

problematično. Ta usmeritev k izzivanju in odprtosti, ki je bila osrednja preokupacija v vseh njenih filmih s sodobno tematiko, je navzoča tudi v zadnjem Šepitkinem filmu VZPON, postavljenem v čas druge svetovne vojne. Dogajanje v filmu je razpeto med objektivnim kronološkim zaporedjem in poskusom prehajanja v alegorijo s filozofskim, moralno-etičnim podtekstom. V filmskem času se kronologija na čuden način pretvarja in nadgrajuje v legendo, ki je parafraza legende o Kristusu. To staro evangelsko zgodbo, ki je v zgodovini navdihovala že številne ustvarjalce, je Šepitkova v ikonografskem in literarnem pogledu zožila na minimum — ohranila je le shemo in osrednje moralno vprašanje. Krščansko sago je aplicirala na moderno zgodovino v njeni občečloveški razsežnosti. Žrtev je oficir Rdeče armade, Sotnikov, ki so ga ujeli Nemci in ukrajinski izdajalci. Judež je njegov soborec, ki odpove v najusodnejšem trenutku. Pilat je zasledovalec, ukrajinski policaj. Rimljani so nemški okupatorji. Ljudstvo je ljudstvo: starci, žene, otroci. V imenu njihove prihodnosti Sotnikov prenaša vse trpljenje. Lik Sotnikova, njegovo duhovno moč pa je ob aluzijah na Kristusa mogoče izpeljati tudi iz moralnih dilem, v katerih se nahajajo literarni junaki Dostojevskega: ali častno umreti, ali nečastno živeti. Sotnikov se odloči za prvo možnost, umre za idejo, vizijo; "filmski" Judež pa za drugo. V formalnem pogledu sta ta dva moralna antipoda vključena v koncept kontrastne črno-bele fotografije, med črno in belo, kjer tretje možnosti ni.

Silvan Furlan







## pogovor z Lariso Šepitko

Rojena 1939 v Ukrajini. Pred koncem petdesetih let se vpiše na VGIK v Moskvi. Slušateljica v razredu Aleksandra Dovženka. Diplomirala 1963. Zanima se za slikarstvo in glasbo, kar najbolj potrjujejo njeni filmi.

### Celovečerni filmi:

1963: ZNOJ  
1966: KRILA  
1971: TI IN JAZ  
1974: IZHOD  
1976: VZPON

### Najprej preprosto vprašanje: Zakaj ste posneli film *Vzpon*?

**L. Šepitko:** Čeprav je vprašanje na videz preprosto, je odgovor nanj zelo težaven. Mnogo sem razmišljal o Dostojevskem in pripravljala scenarij o njem. To bi ne bila adaptacija enega njegovih del, temveč scenarij o samem pisatelju. V sodelovanju z Natalijo Rjazancevo sem pripravila temo o nesmrtnosti duše, o spopadu med življenjem in smrtjo na osnovi konkretne, doživete izkušnje, brez abstraktnih in teoretičnih konceptov. Zame je bil to idealen izgovor za izvirno analizo teh večnostnih kategorij...

### Torej je izmenjava pogledov med obsojencem na smrt in dečkom sprožila v vas zamisel o adaptaciji pripovedi?

**L. Šepitko:** Da, toda v omenjenem primeru je šlo za nesmrtnost duše, za duhovno nesmrtnost, kajti v našem materialistično-tehničnem stoletju je vprašanje duha postalo imperativno. Idejo filma lahko povzamemo takole: če se družba opira na duhovne vrednote, je zdrava in ima prihodnost, brez duhovnih zahtev pa propade. Upam, da je tako formulirana vsebina mojega filma jasna. To ni samo osebni problem, temveč problem vsega človeštva, ne samo nesmrtnost enega bitja, temveč nesmrtnost naroda: približujemo se večnemu razpravljanju o tem, kar določa podobo naroda v razvojnem procesu vsega človeštva. Moja razmišljanja težijo k ugotovitvi, da se je trenutna podoba ruskega naroda izoblikovala skozi vso zgodovino, skozi suženjstvo in tlačanstvo, in kljub temu se je podoba tega

naroda skovala v njemu svojski bogati duhovnosti: prav ta duhovnost mu je ohranila njegovo izjemno podobo prek vseh ovir. Samo ta duhovnost nas je rešila: morda noben drug narod ne bi mogel prestat tega, kar je prestat ruski narod, Rusija, in prav Dostojevski je analiziral mit o skrivnostni slovanski duši, duhovno bogastvo, ki se prenaša iz roda v rod in ji je omogočilo, da je vse prestala ...

Svojih misli mi ne uspe najbolj jasno opredeliti. Hočem reči še to: duh naroda, ki se oblikuje skozi stoletja in katerega dediči smo, se ne razkrije samo v intelektualnih razmišljanjih, ampak pripada prav vsem, ne glede na njihov položaj v družbi in na njihovo starost, in tu prebiva naša nesmrtnost. Duhovnost ni izključna pravica intelektualcev, ni funkcija stopnje izobraženosti. Oprostite mi, da nisem mogla jasneje izraziti tako preproste misli...

### Sotnikov je predstavljen kot rešitelj ljudstva; ali je ta kristovska poteza junaka prisotna že v pripovedi, ali ste jo izbrali vi?

**L. Šepitko:** Moram reči, da je v noveli aluzija na Kristusa in Judeža veliko močnejša kot v mojem filmu. Ideja, da se nekdo reši s tem, da drugega izda, je stara kot svet, njen izvor se izgublja v prvih pisanih virih, torej v Kristusu in Judežu. Ne, moj film se postavlja na drugačno raven: le slika poudarja vtis podobnosti.

### Ali so v vašem filmu elementi, ki prihajajo od Dostojevskega, iz "Idiota"? V Sotnikovu je nekaj čistosti kneza Miškina...

**L. Šepitko.** Nič ne nastane iz nič; porajamo se iz naše preteklosti in torej tudi iz literature, ki je vplivala na nas, celo v naših pojmovanjih, včasih nezavedno. Toda če hočete napraviti natančnejšo primerjavo z literarno snovjo, moram reči, da novela obravnava bolj vsakdanjo temo, da so osebe v njej bolj preproste, medtem ko je to, kar sem hotela pokazati v filmu, zahtevalo več čistosti, več strogosti. Očiščevanje nas je vodilo k izpostavljanju motivacij junaških dejanj, kajti začutila sem, da je treba temo poglobiti in razširiti. Tako se je v snemalni knjigi pojavila nova oseba, ki je v tekstu ni, vsaj v takem smislu ne (Portnov, ruski policaj, ki dela za nacistične).

### V vašem filmu si ruski partizan pred izdajo dvakrat zamljila svojo smrt: na koncu, ko spozna ceno svojega izdajstva, lahko pomislimo, da bo skušal pobegniti in da ga bodo dejansko ubili nacisti. Ali se vam ta razlaga zdi ustrezna?

**L. Šepitko:** Razumel je, kaj se je zgodilo, oglašil se njegova vest in to priča o njegovem duhovnem življenju. Toda njegova tragedija je v spoznanju, da tega, kar je storil, na noben način ne more več spremeniti. Zato se v mislih preseli iz nemškega taborišča, toda zanj ni izhoda, in tu je njegova tragedija. Tak konec je bil za nas pomemben, kajti morali smo nazorno pokazati duhovni razvoj tega človeka: moral se je uničiti, poteptati, da bi v stanju izničeni odkril lastno vest, zavest o nečem novem v njem, v njegovem načinu mišljenja. To se v njem razvije v tragedijo.

Da bom jasnejša in natančnejša, ter obenem, da bom ostala preprosta in shematična, bom rekla, da je ves film potovanje k človečnosti, k nastanku človeškega bitja znotraj dveh oseb: junak je v sebi našel človeško bitje, na čigar višino se mora sedaj dvigniti, medtem, ko je izdajalec odkril v sebi pošast, pred katero ga je groza in ki mu jemlje vsakršno človečnost. Spomniti se moramo, da v vsakem izmed nas vladata tako prva kot druga oseba: vse naše življenje je mešanica Dobrega iz Zla, dveh bistev, ki nas ponovno privedeta k Dostojevskemu.

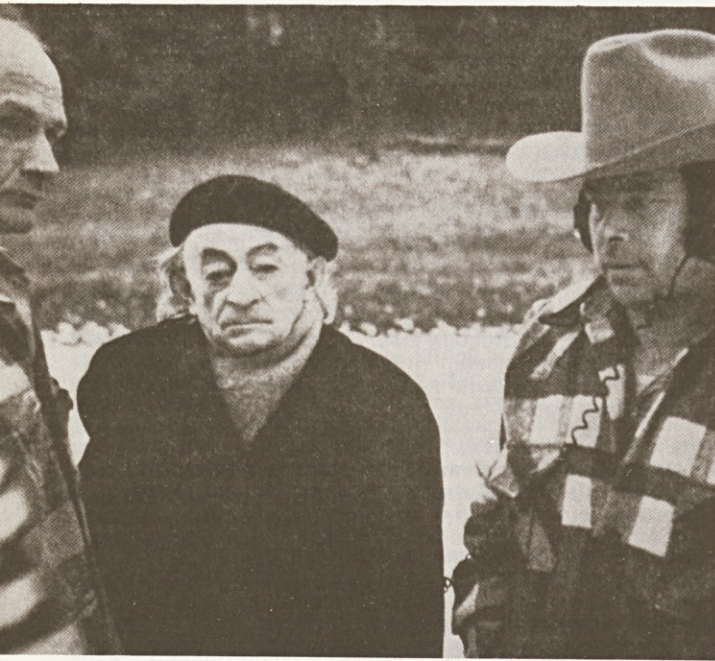
prevedel in priredil Brane Kovič

Ekran 67, marec 1978



**Strozsek**

scenarij in režija: **Werner Herzog**  
 kamera: **Thomas Mauch, Ed Lachman**  
 glasba: **Chet Atkins, Sonny Terry**  
 glavne vloge: **Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheltz, Wilhelm von Hamburg, Burkhard Driest, Pitt Bedewitz, Clayton Szlapinski, Ely Rodriguez, Alfred Edel**  
 proizvodnja: **ZRN, 1977 (Werner Herzog Film-produktion München)**



"Vse se vrti v krogih", reče Bruno Strozsek, ko ga direktor jetnišnice vrne hladnim berlinskim ulicam, kjer navkljub "častni madžarski zaprisegi" zavije v prvo pivnico in si naroči vrček piva. S kratko kader-sekvenco nas Herzog vpelje v Brunov svet: v proletarsko-lumpenproletarski Kreuzberg, statični geto statičnega nasilja ob "zidu". Toda — Strozsek je nedolžen, na nasilje ne zna odgovoriti z nasiljem, naučen je na tiho sprejemanje žalitev, psihičnih in fizičnih brc... Strozsek je človek, ki ne pozna uspeha, ki je vnaprej pripravljen na poraz. Edini prijatelji so mu klavir, pianino, avtomobilska hupa, harmonika in govoreči kos Beo. Ljudi-prijatelje je pustil v zaporu.

Ko vstopi v ta krog Ženska, od zvodnikov zavržena Eva, se življenje glasbenika-za-en-grošč spremeni: prvemu velikemu upanju v nežnost sledi prav tako velik poraz in ponižanje. Eva ga zapusti, zvodniki mu raztrgajo harmoniko, mu ukažejo klečati-ležati na klavirju, imeti zvonec na glavi ... Eva se vrne polna modric.

Z Evo in sosedom Herr Scheitzem se odločijo za beg v svobodo (ZDA), za novo življenje, za novi krog. Strozsek mora zapustiti svoje prijatelje, Bea mu vzamejo ameriški cariniki. Na poti v Railroad Flats (Wisconsin) jih spremlja zvodnela enačica Cohenove "Are you goin' away with no word of farewell?" in ogromen temačen oblak.

Okraden vsega svojega (zaprtih temačnih dvorišč, Brechtovih poem, Evrope) postane Bruno mehanik, Eva se zaposli kot natakarica, Herr Scheitz se prepusti svojemu hobiju (raziskovanju živalskega magnetizma). Amerika se jim začne kazati v vsej svoji brutalnosti: farmarja na traktorjih s puškami v rokah, lastnik mehanične delavnice odigra fuk z Evo, Herr Scheitz poskuša zaman razložiti lovcema svojo teorijo, bančni uradnik zahteva redno odplačevanje kredita za hišo na kolesih. Nasprotje med sanjami (hiša, nežnost, človečnost, uspeh) in resničnostjo (bančni uradnik s šopi papirja) lahko reši le vrnitev Eve k prostituciji. Krog se prične ožiti. Eva zbeži s kamionisti. Hiša je prodana na licitaciji (farsa). Strozsek in Herr Scheitz gresta s puško nad banko. Banka je zaprta. Okradeta brivca (32 dolarjev). Gresta čez cesto v samopostrežno trgovino. Herr Scheitz ujamе policija. Strozsek ukrade star tovornjak in se odpravi po Cesti. Pride v indijanski rezervat. Pusti goreči tovornjak voziti v krog. Zmeče drobiž v avtomate. Plešoč piščanec.

Na klavir igrajoča kokoš. Zajec gasilec. Okinčani Indijanec. Bruno gor in dol in gor s sedežnico ("Is this really me?"). Zavijanje policijskih siren. Pok. Piščanec še vedno pleše. V krogu.

Herzog nam s filmsko govorico razkriva notranji svet, strahove, čustva, gibala Človeka, ki hoče (s svojim očesom) opazovati, razumeti, ločiti resničnost od njene navideznosti.

Giblje se v prostoru-času, ki ga lahko zajame le **oko**, ki mu je ne-izrečeno (ne-slišano) vodilni diskurz. V **Baladi** je gibalo filmske pripovedi **gledanje** Bruna S. z očmi Bruna S., zapis odiseje **okoli samega sebe**. Strozsek govori malo in ko govori, uporablja tretjo osebo ednine ("Bruno ne more razumeti", "Kakšna je to dežela, ki vzame Brunu Bea?"), on **gleda**. V celem filmu ni kadra, ki bi ga Bruno ne videl ali predvidel, si ga predstavljaj. Amerika je gledana skozi ta intimni (subjektivni, primitivni) kod, nasprotje med pričakovanim in doživetim je zato še večje. Svetlost razgledavanja s kipa Svobode zamenja mračnost Winsconsina, ki postane temačno in utesnjujoče berlinsko dvorišče brez sten. Vodja dražbe uporablja nerazumljiv (meta?) jezik, voznja s tovornjakom je brez smerokazov, brez cilja. Poraženega in razčlovečenega ga sprejme kraj smrti indijanskega dostojanstva, semenj kiča in ameriškega načina življenja.

Živali, spremenjene v avtomate, ki za nekaj centov plešejo, igrajo na klavir ali se gredo gasilce, postanejo metafora **stanja**, v koordinatah nasilja in denarja. Živali plešejo "za denar", toda tudi obratno, "za denar" plešejo. Dokler je še denar, se ne morejo ustaviti, ne morejo se zoperstaviti noremu in nesmiselnemu vrtenju v krog. Denar jih je **pavloviziral** oziroma **pavlovizirane** so bile zaradi denarja.

S ponavljanjem tega kadra doseže Herzog efekt vrtiljaka nasilja nad razumom, nasilja, ki temelji na denarju in ki pogojuje vladavino denarja. Obsedeno ponavljanje glasbe plešočega piščanca tudi po puškino puku (samomoru Bruna S.?) postane iztočnica filma.

Obsodba Združenih držav Amerike? Tudi. Toda in predvsem film o človeku, o meta-stvarnosti, obupu, pripravljenosti, veselju, razočaranju. Film kot pridobitev predstav, zvokov, tišine. **Film.**

**Toni Gomišček**

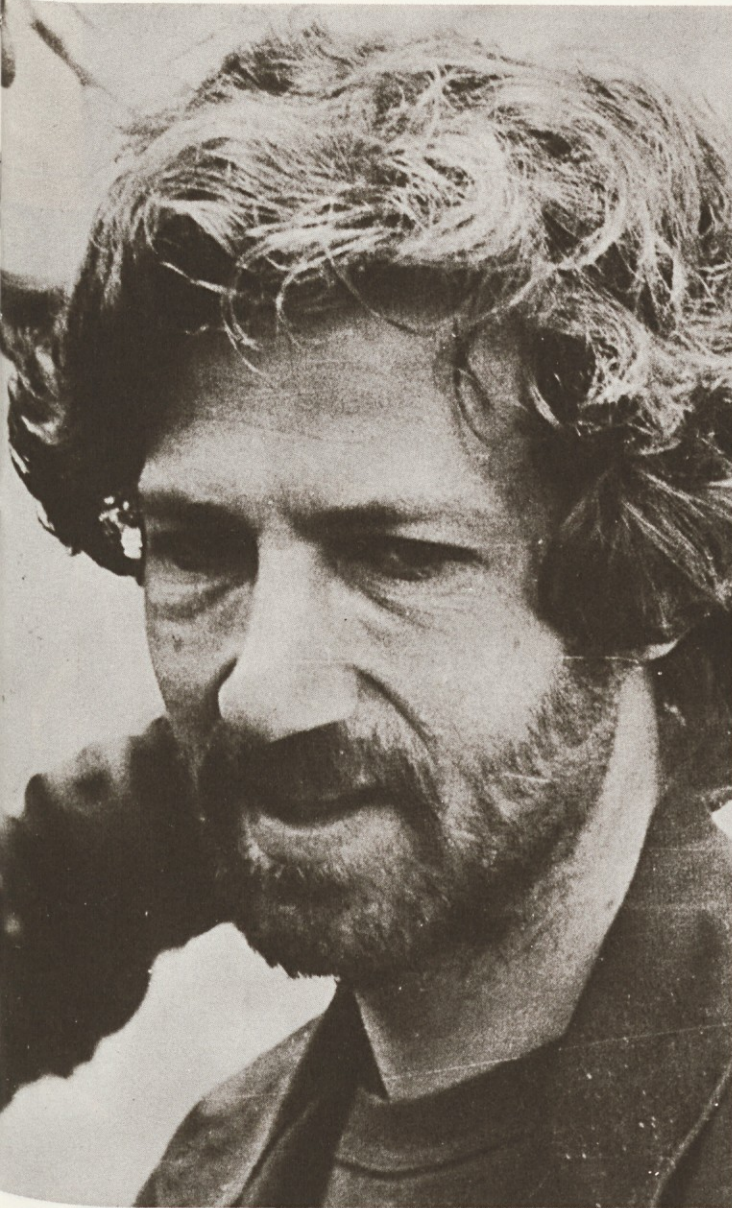
**Werner Herzog**

Werner Herzog (s pravim imenom Werner H. Stipetič) je rojen 5. septembra 1942 v Münchnu. Prvi scenarij napiše s petnajstimi leti, maturira 1961. Po letu 1963 z lastnimi zasluzki snema kratke in celovečerne filme. Študira zgodovino in književnost v Münchnu in Pittsburgu (ZDA), istočasno dela kot livar v železarni. Mnogo potuje, med drugim na Kanarskih otokih posname film **TUDI PRITLIKAVCI SO BILI VČASIH MAJHNI**, v Afriki **FATAMORGANO** in v Peruju **AGUIRRE**.

**Celovečerni filmi:**

- 1967: **LEBENSZEICHEN** (Znaki življenja)
- 1968—70: **FATAMORGANA**
- 1969: **AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN** (Tudi pritlikavci so bili včasih majhni)
- 1970: **BEHINDERTE ZUKUNFT** (Bodoči handicap)
- 1971: **LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT** (Dežela molka in mraka)
- 1971: **AGUIRRE, DER ZORN GOTTES** (Aguirre, božji srd)
- 1974: **JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE** (Skrivnost Kasparja Hauserja)
- 1976: **HERZ AUS GLAS** (Stekleno srce)
- 1977: **STROSZEK**





Kadar je vreme lepo, ga pustimo pri miru. Potem mu izdelamo nekakšen provizoričen kloak s preprostimi stenami, ki jih lahko hitro odstranimo, in s streho iz katranaste lepenke. Za njim je krčma, prva zgradba, ki jo srečaš za dvoriščem. Čeprav jedilnik v krčmi ponuja velik izbor jedi, natararica vedno pravi, da zaradi nerednega mesarja nimajo prav tiste jedi, ki si jo želiš. Imajo le ribe, veliko izbiro rib, in tako je od prvega dne, ko so krčmo odprli. Mize ločujejo akvariji, v katerih so krapci, postrvi, pa tudi bolj eksotične ribe kot debela in mesnata jegulja, ki povzroča električne vibracije. Toda te ribe so vedno tam in nihče ne ve, kje lovijo ribe, ki jih servirajo. "Ko sem lačna, sem silno lačna", piše na vsakem akvariju, in ko streseš v vodo drobtinice, se ribe zaletavo privajajo zanje.

Ded je nekoč omenil, da čuti, kot bi imel polomljena vsa hrbtna vretenca ter da se držijo skupaj zgolj zato, ker vedno sedi. Če bi poskušal vstati, bi razpadla. Dejal je, da se to vidi po ključnici, in dokazoval s tem, da je izvedel nekakšen krožni gib z desno ramo, kar je bilo po njegovem pričevanju nemogoče z drugo, in sklenil, da ključnica vsaj na eni strani ni več trdno pripeta na hrbtnico.

Enajst let je ded sedel v naslanjaču. Potem je vstal, šel v restavracijo, naročil jed, pojedel ribe, in ko je hotel plačati, je ugotovil, da denar, ki ga nosi v žepu, ne velja več.

Legalno plačilno sredstvo so zamenjali že pred leti.

Ded obišče svojo staro sestro, leže in noče več vstati.

Babica tega ne razume, zato pa ga razume sestra. Babica prihaja vsak dan in ga skuša prepričati, naj bi vstal, toda on je ne poslušša. Po devetih mesecih prihaja babica le še enkrat tedensko in tako ostane 42 let. Ko napoči čas zlate poroke, pride celo dva dni zaporedoma, ker je obletnica dan pred njenim običajnim obiskom. Ker stanuje razmeroma daleč, se vozi s tramvajem. Po mnogih letih tramvaj preneha voziti, tračnice odstranijo s cest in uvedejo avtobusno progo. Babica vsakokrat prinese dedu škornje in ga skuša prepričati, naj bi vstal ter jih obul. Po 42 letih se pripeti majhna nesreča: babico zaradi silne gneče porinejo z avtobusa, vrečka s škornji ji pade iz rok in preden jo utegne pobrati, se avtobus premakne in zapelje čez škornje. Pred naslednjim obiskom kupi babica nov par škornjev. Ko jih ded zagleda, ga zanima, če ga bodo tiščali. Natakne jih, vstane in odide z babico. Dve leti in pol kasneje ded umre, potem ko si z zmago v kegljanju prisluži ogromno denarja.

Veselje je bilo preveliko za njegovo oslabele srce.

prevedla **Neva Zajc**

*Iz biltena Berlinaletip 1.*  
22. 2. 1978

### Zakaj se vsi bojijo premakniti?

*Sanje in misli o nemškem filmu*

Pred dvema letoma sem sanjal sanje, ki sem se jih spomnil, ko sem si skušal predstavljati, kaj se bo zgodilo z nemškim filmom. Čemu ta grozeča paraliza? Zakaj se vsi boje nekaj storiti? Eno samo dejanje, in vse se zruši.

Pariz, 14. december 1974 — dan, ko je moj ded še enkrat odklonil, da bi se premaknil s stola in stopil vsaj do vrat.

Neimpresivna kmetija, med dvema zarjavelima drogovoma se je razpenjala vrv, na kateri je bilo obešeno perilo. Race so gagale ob majhnem blatnem jarku, kamor je odtekala voda.

Nezanimiva podoba: hlev, v daljavi dve drugi dvorišči, hiša tiste vrste, ki jih zidajo za upokojene železničarske uslužbenke (ali podoba železnice, po kateri pelje vsak dan le en vlak?), dva ali trije kilometri ravnine do prve vzpetine. Z drugimi besedami: slika je omejena, ali taka kot podoba Doremya.

Ded sedi v usnjenem naslanjaču, s spodnjim delom ovitim v odejo. Preprosto, brez pojasnila ni hotel iz naslanjača.



## Otroka omare

(Les Enfants du placard)

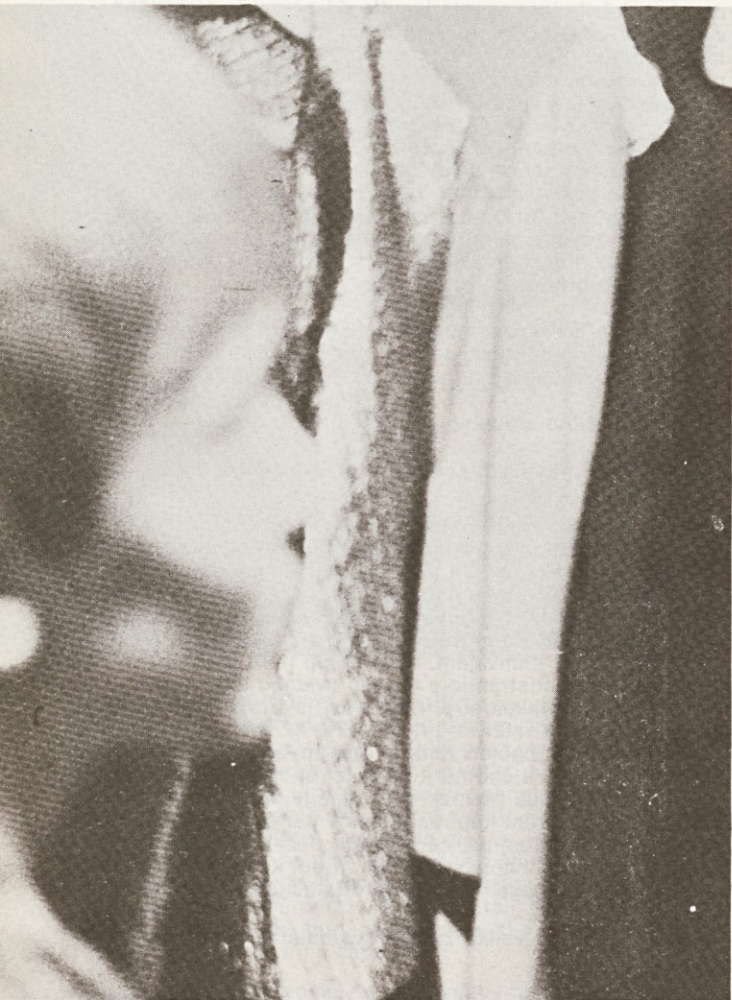
režija: Benoit Jacquot

kamera: Pierre Lhomme

glavne vloge: Brigitte Fossey, Lou Castel, Jean Sorel, Isabelle Weingarten,

Hassan Falle, Sophie Baragnon, Vincent Balvet

proizvodnja: Francija, 1977, (INA, G.F.M., Sunchild)

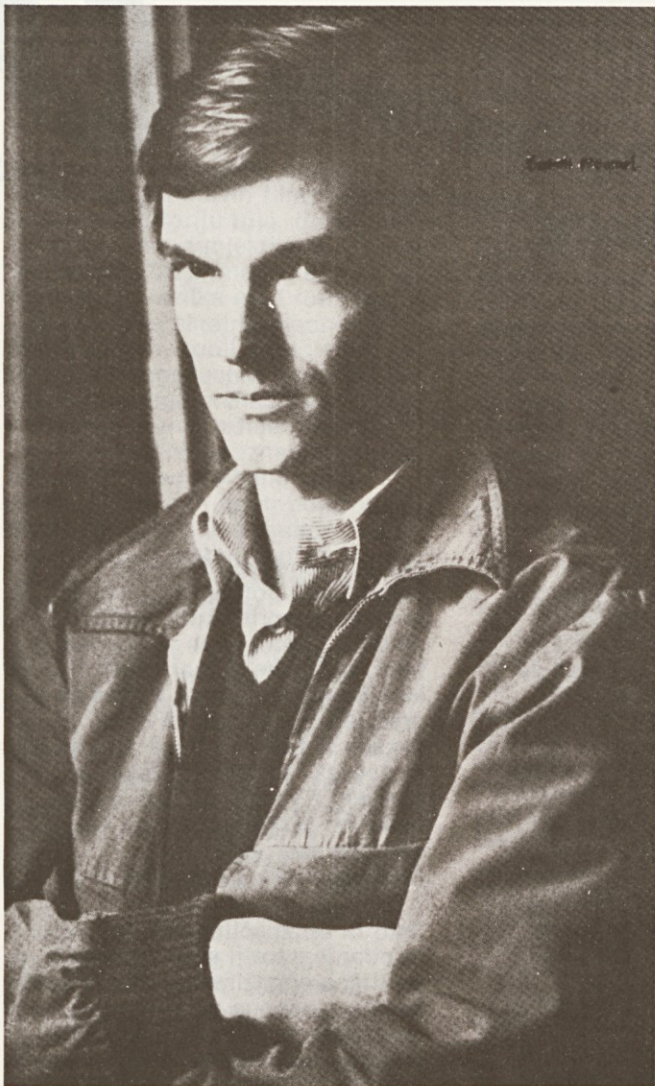


Jacques Lacan je takole začel svoj televizijski nastop: "Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent". (Vedno govorim resnico: ne vse, kajti povedati vso, nam ne uspeva. Povedati vso, je materialno nemogoče: zmanjka besed.) Benoit Jacquot se je že v svojem prvem filmu, *L'Assasin musicien* (Morilec glasbenik) postavil na stran otrok, ki po njegovem mnenju že "tradicionalno, v literaturi, v filmu, predstavljajo prostor resnice." Ta resnica pa je tisto, "zaradi česar delam filme". Zgodba "Otrok" je v bistvu vzporedje dveh zgodb, ki obe izhajata iz pogodbe: ljubezenske pogodbe med bratom in sestro ter pogodbe o eksploataciji med črnskim služabnikom Diopom in očetom Nicolasa in Juliette oziroma Juliettinim soprogom. Zgodbi združuje križec, s katerim se je Diop podpisal na dokument o zaposlitvi, Juliette in Nicolas pa sta znamenje križa vrezala drug drugemu v ramo z bodalom, skritim v sprehajalni palici, ki sta jo našla v omari. Analogija se vzpostavlja skozi ves tok filmskega dogajanja: Nicolas, ki je prostovoljno izstopil iz okolja svoje družine, se odpovedal materialnemu blagostanju, pogojenemu s prikrito, rafinirano obliko kolonialistične eksploatacije (očetovi in svakovi afriški posli), od sestre naskrivaj prejema "umazani" denar, izkorišča sestrično neudejanljivo ljubezen, incestoidno razmerje podaljšane otroštva; Diop je zapustil Afriko v želji za zaslužkom, toda ostal je ogoljufan, prikrajšan, izkoriščan; njegova želja po vrnitvi je neuresničljiva. Prisotnost želje se v Jacquotovih filmih sporoča skozi odnos ljubezen-denar, ki ga skuša opravičiti menjava uslug

(Juliette večkrat reče Nicolasu: "Naredi to zame"). Pripovedovanje zgodbe o človeku, ki ostaja sam, ker je hotel biti ljubljen, pa je vsakokrat drugačno. In prav rehabilitacija pripovednosti, pripovedni ustroj filmskega teksta z vsemi reminiscencami, asociacijami, simboli in dvoumnostmi, je inovacijski poseg, ki ga Jacquot na izjemen, skrajno oseben — torej umetniški — način vnaša v razvojni kontekst sodobne francoske kinematografije. Napisati romanekski tekst, zasnovan v filmskih terminih, tekst, ki je namenjen gledanju, mu pomeni v nadaljni obdelavi, s filmskimi sredstvi izoblikovati slog, pisavo s pridihom nenavadnosti, v kateri je pomembna vsaka intonacija, vsak ritem glasu, vsak gib in pogled. Razmik med idejo filma in njeno realizacijo naj bi torej bil čim manjši, toda realnost filma je prav v tem razmiku, v odstopu, v manjku. "Otroka" sta avdivizualno opredeljena z radikalnimi prelomi kadrov, v nasprotju z bressonovsko koncepcijo fluidnosti, po kateri bi morale biti menjave kadrov kar najmanj zaznavne. V Jacquotovem filmu ima vsak kader svoj zvok, ki se bistveno razlikuje od zvoka v prejšnjem ali naslednjem kadru. Film kot objekt pogleda hoče biti niz različnih pogledov, ki se vrstijo v izredno hitrem tempu, se soočajo, srečujejo in zapuščajo. Gre torej za svojevrstno obsedenost z vidnim in vidljivim, za gledanje kot pobudo za ustvarjanje gledljivega, ali kot pravi Benoit Jacquot: "Filme delam izključno izhajajoč iz filmov, ki jih občudujem, iz knjig, ki jih občudujem..." Občuduje pa filme, ki so jih naredili Lang, Mizoguchi, Hitchcock, pa tudi Bunuel, Fellini in Bergman ...

**Brane Kovič**





## Benoit Jacquot

B. Jacquot je po srednji šoli od leta 1965 do 1974 sodeloval kot asistent režije z mnogimi cineasti (od Bernarda Borderie do Marguerite Duras) in posnel precej kratkometražnih filmov. Od 1970. do 1976. je redno sodeloval z Nacionalnim institutom (nekdanji raziskovalni oddelek televizije) in realiziral številne portrete, med katerimi moramo posebej omeniti portret slovitnega psihoanalitika Jacquesa Lacana (tekst je izšel v knjižni obliki z naslovom J. Lacan, Télévision, v zbirki Le Champ freudien, Éditions du Seuil, Paris 1973).

1975. je v Cannesu udeležen na Tednu kritike ("Semaine de la Critique") s filmom *L'assassin musicien*, leta 1977 pa v okviru cikla Štirinajst dni režiserjev ("Quinzaine des réalisateurs") predstavi film *Les enfants du placard*.

Jacquot je eden redkih rafiniranih režiserjev, ki se v kontekst francoskega filma vpisujejo na liniji, ki jo je začrtal Robert Bresson. Za njegove filme je značilna vrnitev k zgodbi, k pripovedi s podobami in zvoki, ki naj bi pritegnila gledalca in ga prisilila, da ji sledi do konca — prav ta ujetost naj bi bila vir njegovega užitka. Kristalno čist scenarij, napisan kot novela ali roman s tematiko, ki je prevladovala v anglosaksonski literaturi na koncu XIX. in v začetku XX. stoletja (Henry James, R.L. Stevenson, Joseph Conrad, Herman Melville...), mu predstavlja osnovo mizanscenske nadgradnje, s katero se vpisuje v območje fiktivnega kot cineast. Prav dodelanost scenarija pa implicira svoje lastno nasprotje, vrzeli, ki navajajo k mizanscenskim rešitvam, k upodobitvam neubesedljivega. Dvoumnost preprostega, kompleksnost navidezno linearne pripovedi je tisto, kar na poseben način omogoča poseg freudovske oziroma lacanovske analitične misli v njegovo delo, tako kakor je aplikabilnost te misli našla svojo potrditev v zanimanju za omejeno literaturo in določen tip (hollywoodskega) filma.

priredil B.K.





festivali — Oberhausen 1978

# Smer političnega dokumentarca

# 24.

24. - 29. APRIL 1978

Stanka Godnič

Nekdaj najbolj vznemirljiva, zdaj pa samo še zanimiva mednarodna filmska prireditev, namenjena kratkemu filmu, oberhausenski "Zahodnonemški dnevi kratkega filma", znani in uveljavljeni z geslom "Pot k sosedu", se bliža svojemu srebrnemu jubileju. Z marsičem se na tej, za celo generacijo dolgi poti, lahko pohvali, marsičesa pa se zmore spominjati le še z obžalovanjem. Na primer, neposredne politične ideje, ki jo je spodbudila in uveljavila, združevanja Vzhoda in Zahoda: pa vročične vznemirjenosti, ki je prevzela do zadnjega kotička napolnjeno, nalašč zanjo postavljeno moderno Stadthalle, kadar je bil v njej napovedan "nemški program": v enem dnevu, v eno celoto je združil obe filmski Nemčiji, kar se je tiste zgodnje čase posrečilo, pa še to samo vsaka štiri leta, le uglednim olimpijskim igram. Na takšnem poligonu je bilo vredno tekmovali, pa čeprav so bila pravila tekmovalja vselej nekoliko omejevana z avtoritativnim izborom prvega oberhausenskega festivalskega tandem Hoffmann — Wehling. Tedaj sta se iskriili francoska duhovitost igranega filma (Pierre Etaix, na primer) in prodor poljske avantgarde (Roman Polanski), kresala sta se kanadski animirani eksperiment Normana McLarena in novum, ki ga je prinašala zagrebška šola (Mimica, Vukotić, Kristl); ob preizkušeno dokumentarno zavest Berta Haanstre ali Poljaka Karabazsa se je prav pogumno in zmagovito postavljala jugoslovanska dokumentaristična kritična zavzetost (Makavejeva, Škanate, Štrbca, Sremca in mnogih drugih).

Pa kaj bi s spomini!? Časi se menjajo in festivali z njimi. V teh

menjavah je včasih tudi kaj dobrega ali vsaj obetajočega. In tako se zdi tudi ob letošnjem Oberhausnu, ki ga s starimi ni mogoče primerjati, a je tudi že prešel obdobje tavanja in izgubljene orientacije. Klasika je igro izgubila, prvo potezo ima neposredna aktualnost. Seveda ima pri tem svojo pomembno vlogo tudi televizija, ne le kot poglobitveni distributer kratkih filmov, temveč tudi kot diktator njihove vsebine in oblike. Naglica nadomešča staro, ubrano, na sleherni trenutek preračunano estetsko učinkovitost, saj omogoča večjo neposrednost in izbruhe angažiranosti — prav v tej oblikovani nekontroliranosti, v uhajanju iz aseptične estetske komore, pa je nemara tudi čar novega dokumentarnega sporočila — in, seveda, njegova senčna stran.

Svetla stran se spodbudno uveljavlja z novimi, kreativno še negotovimi in zato od tuje pomoči (manj ali bolj hvaležno in samostojno) odvisnimi imeni: za festival dokumentarnega in kratkega filma, ki vsepovsod preživlja krizo, je uspeh že to, da je zbral osemindeset kinematografij, ki so v spored prispevale približno sto naslovov. Z drugimi besedami to pomeni, da je minila festivalska doba "velikih" ali "klasičnih" kinematografij, da se krog demokratično širi na vseh pet celin, še več, celo na ilegalne ali emigracijske filmske ustvarjalne skupine, ki v Oberhausnu dobivajo status cineastične legalnosti; kadar so posnete iz "prve roke", pa celo status največje in najbolj prizadevne zanimivosti — ta pa je sok slehernega dokumentarnega in slehernega filmskega sporočila.

No, vse to vijuganje okrog spremenjenih koordinat

oberhausenskega festivala subjektivno pomeni v bistvu to, da je težko govoriti zunaj starih okvirov, nastopov in tekmovalj tako imenovanih "nacionalnih kinematografij", med katere se je pred leti kot senzacija vrnil kakšen kubanski, čilski ali iranski prispevek. Težko tudi zato, ker obenem z vsemi drugimi v tem nenehno razširjajočem se krogu izgublja svoj pečat tudi jugoslovanska kinematografija.

Zato bi ob značilnostih, kot so odpiranje v tretji svet, izrazita politična angažiranost starih dveh svetov, posebna pozornost ustvarjalnosti žensk — filmskih avtoric, neposredna izmenjava perečih problemov, ki tarejo razvite in nerazvite, za primerjavo vendarle kazalo usmeriti spominski oberhausenski programski spored po starih, danes že v marsičem preseženih, a prav toliko tudi nenadomeščenih kategorijah klasične festivalske razporeditve.

Gre potemtakem za kategorije, ki se jih naš nacionalni Beograd še kako čvrsto oklepa — za dokumentarno, igrano, animirano in eksperimentalno (na mednarodnih srečanjih seveda odpadejo obrobosti reklamnih oziroma EPP priporočil in sporočil).

Dokumentarna? Doživlja izrazito razcepitev. Kar je bil nekoč umirjen zapis s sporočilom med sličicami, je danes agitka, reportaža. Zato se v tem območju zdi povsem sprejemljivo nastajanje novega, s TV medijem oplojenega načina, ki bi mu mogli reči politično angažirana reportaža (le redkokdaj, žal, tudi refleksija). Ravno zaradi te problemske, stilske in vsebinsko izrazne širine

O.  
OBERHAUSEN

Westdeutsche Kurzfilmtage  
»Weser- und Schbarn«



pa ostaja dokumentarni film osrednja domena oberhausenskega (in najbrž slehernega) festivala. Toda kakšne so dimenzije te domene!

Realno predvidevanje, da bo večina teh zanimivih filmov ostala našemu avditoriju tuja, dovoljuje nekaj povsem subjektivnih sklicevanj. Na primer tole: kolikšna je razlika med rutinsko vrhunskim, a skrajno hladnim, neprizadetim, zgolj atraktivnim ameriškim poskusom upodobitve vsakodnevnega mehanizma oblikovanja prve izdaje dnevnika — ter baladnim spoznanjem (tujih avtorjev) o usodi libanonskih otrok, ki v svojih igrah ponavljajo smrti staršev in sorodnikov ... ali pa arhivskim spominjanjem na zmago komunistične stranke v povojni Češkoslovaški ...

Gre za naslove "Prva izdaja" (ZDA), "Otroci vojne" (Libanon), "Bilo je februarja 1948" (CSSR). Že ti trije primeri opozarjajo na pomemben premik dokumentarnega filma k pereči vsakdanji problematiki, ki odpira posebno zvrst politično in socialno angažiranega filmskega zapisa. V letošnji beri so izstopili — še vedno v okviru starega dokumentarizma — filmi z ekološko tematiko, v kateri v bistvu ne gre samo za varstvo, temveč za družbeno in socialno spreminjanje okolja. Zanimivo pa je, da so pogosto za upodobitev teh problemov prešli iz dokumentarne v igrano zvrst.

Nazoren primer se navezuje na jugoslovanski oberhausenski prispevek in na njegovega poljskega sopotnika: "Usoda je izbrala Leczno" je filmska anketa o vasici, kjer raste sodobno rudarsko naselje z meščansko urbanizacijo, o stičišču starega z novim, ki prejšnje nasilno prehiteva; film zastavlja vprašanje obstoja ljudi, ki so čez noč prisiljeni živeti v mestu. "Obkroženo mesto" pa je jugoslovanski igrani film, ki se problematike stapljanja podeželja in mesta loteva z druge plati: odhajanja s kmetov v mesto, ki je ljudi pripravljeno sprejeti komajda na svojem obrobju in jim dati lokaciji primerno eksistenco. Kot tretje vprašanje se na to problematiko dokaj neposredno navezuje finski film "Trinajst dni življenja", ko si odkrito priznava, da ne pozna vzgibov in vzrokov za nomadstvo mladih nezaposlenih ljudi: ali je krivda res pripisana zgolj družbi, ki na nerazvitem severu dežele ne skrbi za

odpiranje delovnih mest in sili mladino, da se sezonsko ujdinja na jugu, ali pa je vzrok tudi nedozorelost generacije, ki sanjari o pomembnih, velikih, samostojnih nalogah, pri tem pa spregleduje možnosti, ki jih vendarle ima?

Upoštevanje dveh možnosti je seveda odpisano, kadar gre za politično, socialno in družbeno angažiranost filmskega zapisa, ki mu je letošnji Oberhausen široko odprl platno. Gre za vrsto izrazitih filmov s tezo, ki smo ji v večini primerov pripravljene pritrditi; posebej še, kadar gre za preprosto, a dragoceno neposredno pričevanje iz prve, marsikdaj tudi ilegalne filmske roke.

Takšni so bili na primer filmski dokumenti iz Argentine, z juga Afrike in tudi iz "varne" Evrope, kjer preži nevarnost neonacistične zaslepljenosti. Izrazito družbenopolitično zastavljeni, zaostreni v svarilo pred nemočjo meščana ob špekulantskih načrtih večnacionalnih družb, so bili tudi številni evropski filmi, ki so obravnavali odnos velikih investitorjev do varnosti okolja in življenja. Kot je bilo posebej rečeno v belgijskem filmu, niso mogli biti dokumentarni, kajti "vodilne osebnosti niso bile pripravljene spregovoriti pred kamerami, zato smo morali poseči po sredstvih igranega filma". Vsekakor so veliko pripomogli k temu, da sta se zvrsti dokumentarca in igranega filma močno zbližali, celovito prepletli.

Spričo aktualnih tem in želje po njihovi tematski grupaciji je Oberhausen v aprilu 1978 najbrž predstavil dokaj nepopoln pregled drugih usmeritev dokumentarnega filma. Gre predvsem za skromen izbor kulturnih tem, med katerimi je izstopila ena sama — angleška predstavitev modernega slikarstva v portretu "Rene Magritte".

Prav tako je bila v obžalovanje ljubiteljev novega prikrajšana "neangažirana" skupina filmskega eksperimenta, ki je navrgel nekaj stilskih poskusov, nekaj anekdotičnih (erotičnih) prebliskov in se izražal predvsem v območju animiranega filma — ta pa je v Oberhausnu očitno izgubil prednostno pozicijo, ki jo je, tudi po zaslugi zagrebške šole, dolga leta obvladoval.

Slabo izbran sovjetski prispevek je opozoril na nesporazume z zvrstjo v filmu "Antene v ljudeh", risano

balado o usodi polarnega meteorologa; na nove, udarne možnosti pa z dansko politično satiro v stilu klasične "Alice v čudežni deželi", ki si je pošteno privoščila zmešnjave danskega parlamentarizma — z zgovornim naslovom "Bolje zdrav in bogat kakor bolan in reven". Tudi kanadski "Spinnolio" je v območju otroškega pravljicarstva, pri Pinnocchio, iskal prisposodbo o ljudeh-lutkah.

Po nagradi, ki je nekoč veljala za najbolj ugledno, je letos znova posegla jugoslovanska kinematografija z animiranim skopskim filmom "Upor". Delila si jo je z madžarskim filmom "Boj", refleksijo o ustvarjalnem trudu in razdajanju. V skupini risank je ostala brez nagrade, a neprezrta od ocenjevalcev, zanimiva in vsekakor pozitivna težnja povezovanja med čvrstimi kinematografijami in prvimi filmskimi koraki tretjega sveta. "Andere iz Sri Lanke" je prefinjena folkloristična risanka, oplojena z bogato likovno tradicijo dežele, proizvodne možnosti pa ji je dala italijanska kinematografija.

Tudi igrani kratki film je izšel iz svojega klasičnega obdobja. Postaja poligon za družbeno kritično sporočilo, za humanistično poslanico, pa tudi sredstvo poljudnega osveščanja. V tem pogledu je bil z velikimi simpatijami sprejet prispevek tretjega sveta, ki je v igrani prisposodbi učinkovito izpovedal odnos do tako imenovanega mednarodnega sožitja in solidarnosti. Posrečeno je na primer ožigosal naravo pomoči razvitih nerazvitim, tipično kolonizatorsko slepljenje z ničvrednimi drobtinicami civilizacije, ki predstavljajo bolj odlagališče odvečnega kakor potrebno podporo (mehiški "Tat jalc" ali "Stara obleka" iz Sri Lanke). Veliko zaupanje je bilo izraženo s strani dohitevalajočih v moč znanja, ki postaja najmočnejše orožje; najbolj zgovorno v portugalskem filmu "Boj ljudstva", ki govori o preobrazbi vasi.

V Oberhausnu smo, če strnem vtise v en sam stavek, več izvedeli o današnji družbeni podobi sveta kot pa o filmski.



Odločili smo se, da se pridružimo razmišljanjem o odnosih med filmom in zgodovino — tematiki letošnjega festovskega simpozija. Brez dvoma gre za vznemirljiv odnos, ko pomislimo na obilo posnetega filmskega traku po Lumièru, ki dandanes tvori velikanski arhiv v depojih kinotek, televizij, privatnih zbirk in slednjič v spominu ljudi.

Ta obsežni material je nedvomno v določenem odnosu z zgodovino, ki jo danes različni narodi poustvarjamo. Te zveze ne obstajajo samo v okvirih "filmičnega spomina" ali nekakšne masovne cinéphilije, ampak se na določen način vežejo z našimi opredeljevanji do zgodovine (zlasti njenih marksističnih interpretacij, od Labriole do Althussera) nasploh.

Priznati moramo, da je beograjski simpozij prinesel vrsto tehtnih prispevkov, ki pa so se bolj ali manj gibali v območju problematike zgodovine na filmu in v znatno manjši meri v smeri raziskovanja fenomena filma v zgodovini tega stoletja. Zato se nam je zdelo smiselno, da se pridružimo beograjskim naporom v smeri, ki jo je ta simpozij nekoliko zaobšel. Takšna pozornost je, vsaj tako upamo, bolj smiselna kakor samo recenzija knjige, ki je izšla ob simpoziju in na katero naše bralce vsekakor opozarjamo ("Film i istorija", 8. mednarodni filmski festival, mednarodni simpozij, Beograd, 3.—11. februar 1978; knjigo je moč naročiti preko knjigarne beograjskega filmskega Instituta).

Objavljamo dva članka francoskega zgodovinarja Marca Ferroja, ki se z omenjeno problematiko ukvarja že dalj časa. Hkrati opozarjamo na njegov intervju, ki ga je dal urednikom *Cahiers du cinéma* (Cinéma et histoire, entretien avec Marc Ferro, CDC, N. 257, Mai—Juin 1975) in na pogovor v redakciji *Positif*a o problemu zgodovine na filmu (L'histoire au cinéma, conversation avec René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard, Emmanuel Le Roy Ladurie, N. 189, Janvier 1977). K slednji problematiki se bomo v Ekranu kmalu povrnili ob premieri Štiglicevega najnovejšega filma "Praznovanje pomladi". Načrtujemo tudi prispevek o problematiki pisanja zgodovine filma (z rahlo mislijo na eventualno "Zgodovino slovenskega filma") in proučevanja zgodovine filma (s predlogi za tovrstno početje na prepotrebni univerzitetni katedri in z analizo že obstoječega poučevanja na ljubljanski AGRFT).

## razprave

# Film in zgodovina

## Marc Ferro

Med filmom in zgodovino je mnogo stičnih točk: npr. na stiku zgodovine, ki se dogaja, z zgodovino, ki je razmerje našega časa, razlaga bodočnosti človeške družbe. Film je vpleten v vse te odnose.

### 1.

Najprej kot **zgodovinski dejavnik**. Časovno je nastal v prvi vrsti kot sredstvo znanstvenega napredka: izsledki Edwarda Muybridgea in Mareya so bili predloženi akademijam znanosti. Tudi danes je film ohranil to prvotno funkcijo in jo razširil na medicino. Prav tako ga je od vsega začetka uporabljala vojska, npr. za odkrivanje sovražnikovega orožja.

V istem času, ko film postane umetnost, njegovi pionirji posegajo v zgodovino s svojimi dokumentarnimi ali umetniškimi filmi, ki pod videzom filmske predstavitve od samega začetka poučujejo in slavijo. V Angliji kažejo predvsem kraljico, njen imperij, njeno ladjevje; v Franciji zlasti dosežke razvijajoče se buržoazije: železnico, razstave, republikanske institucije. Tudi v umetniških filmih se propagandni element pojavi že na samem začetku: za ali proti Dreyfusu, ogorčenje nad boksarsko vstajo itd.

Takoj ko so voditelji določene družbe doumeli funkcijo, ki jo lahko ima film, so si ga poskušali prilagoditi in prilastiti; razlike glede tega odnosa se kažejo le na ravni osveščenosti, ne pa na ravni ideologije: kajti politični voditelji na Zahodu in Vzhodu so ravnali enako. Nejasna igra. Oblast, naj predstavlja kapital, sovjete ali birokracijo, si skuša film podvreči: ta pa se hoče osamosvojiti, imeti vlogo protioblasti, kakršno

ima n.p.r. tisk v Združenih državah Amerike in v Kanadi in kakršno so imeli pisatelji vseh časov. Nedvomno so filmski ustvarjalci, naj se tega zavedajo ali ne, kot vsi drugi v službi določene ideologije, določenega sistema: eksplicitno ali pa tako, da si ne postavljajo vprašanj. Vendar pa to ne izključuje dejstva, da so se mnogi med njimi upirali zunanjim pritiskom in se bojevali za obrambo svojih idej. Jean Vigo v **Zèro de conduite** (Nezadostno iz vedenja), René Clair v **Anous la liberté** (Svoboda pripada nam), Louis Malle v **Lacombe Lucien** ali Alain Resnais v **Stavisky**, da ne govorimo o Godardu, vsak na svoj način kažejo neodvisnost od prevladujočih ideoloških tokov, tako da ustvarjajo in kažejo nov, dotlej neznan pogled na svet, ki je značilen prav zanje in ki zbuja nova osveščenja, in to s tolikšno silo, da etablirane ideološke institucije (politične stranke, cerkve itd.) razpravljajo o teh delih in jih zavračajo, kot da bi te institucije in le one same imele pravico, da se izražajo v imenu boga, naroda ali proletariata, kot da bi samo one imele drugačno legitimnost od tiste, ki so si jo same prisvojile.

Moč filma nenehno preseneča tudi tiste cerkve, ki karseda trdno temeljijo na svojih dogmatičnih prepričanjih, ki po svoji strani pogosto izhajajo iz sprevernjenih spoznanj: tako je n.p.r. mogoče pojasniti izredno pustolovščino določenega števila sovjetskih filmskih ustvarjalcev, ki so lahko ustvarili filme, katerih pomen je ušel birokratskim aparatčikom, ki so s stališča vizualne kulture popolni analfabeti in ki ideologijo določenega filma še vedno presojujejo po njegovih dialogih, po njegovem scenariju, po njegovi pisani sledi.





Čapajev, režija S. in G. Vasiljev



Dura lex, režija L. Kulešov



Aleksander Nevski, S. Eisenstein



Week-end, režija J.-L. Godard

Danes se z vedno večjo uporabo super 8 kamer začenja novo obdobje: film bo lahko še bolj aktivno kot doslej pomagal pri socialnem in kulturnem osveščanju ljudi, prav zato, ker družba ni več samo predmet analize, predmet, ki ga snemamo tako, da na svoj način igramo dobrega divjaka v prid novega kolonialista, snemalca-aktivista. Družba, ki je prej bila "predmet" "avantgarde", lahko odslej prevzame svojo usodo v lastne roke. Takšen bi lahko bil pomen prehoda od filmov aktivistov k aktivističnim filmom.

Izmeriti ali ovrednotiti vpliv filma ni lahko, toda vsaj nekatere učinke je mogoče ugotoviti. Tako npr. vemo, da je **Jud Süß** (Žid Süß) imel v Nemčiji velik uspeh, in to ne glede na Goebbelsove ukaze; prav tako vemo, da so v Marseillu takoj po njegovem predvajanju napadli Žide. Drug primer: v Združenih državah je bilo mogoče opaziti, da so protinacistični filmi in filmi, ki so slavili patriotično solidarnost, imeli v tej deželi uspeh, samo če sta bila izpolnjena dva pogoja: da niso poveljevali odporiškega gibanja v okupiranih deželah in boja proti legalnim institucijam v Nemčiji; in da niso napadali principa svobodne konkurence podjetij, ki naj bi po Rooseveltovem pozivu bolje urejala proizvodnjo.

Tako razvidne medsebojne zveze so redke. Kljub temu pa tudi dogodek iz nedavne preteklosti pričuje o učinkovitosti filma: letonski film o taboriščih v Sovjetski zvezi, ki ga je leta 1975 predvajala zdaj že bivša O.R.T.F., je zbudil takojšnjo intervencijo P.C.F. (Komunistične partije Francije), ki se je takim posegom dotlej dosledno izogibala.

## 2.

Ta intervencija filma se opravlja prek določenih akcij, ki naredijo film učinkovit, operativen. Nedvomno je moč filma, kot bomo videli pozneje, povezana z družbo, ki proizvaja filme, jih sprejema in prevzema.

Vsekakor je res, da razen z nevtralizacijo nefilmskih pritiskov, kot so proizvodne okoliščine, oblike komercializacije, izbira žanra, ocena kulturnih pomenov itd., film razpolaga z določenim številom izraznih načinov, ki niso preprosta transkripcija literarnega pisanja, temveč imajo svoje specifične lastnosti: prav te specifičnosti preučujejo teoretiki

filmskega izraza, od Jeana Mitryja do Brucea Morissetta in Christiana Metza.

Vendar pa bi bilo zmotno misliti, da je praksa tega filmskega govora nedolžna, čeprav nezavedno. Vsekakor drži, da filmski teoretik, kot je Godard, obvladuje svoj izraz in svoj "stil" mnogo bolje kot kdo drugi; dolgi **travelling** v njegovem filmu **Week-end** obnavlja realni čas sredi različnih časovnosti, ki so prikazane v filmu, da bi dosegle "efekt" in ustvarile neznosno situacijo, ki si jo je zamislil režiser. Prav tako lahko postopek, ki je bil navidez uporabljen zato, da bi izrazil trajanje, ali kak drug (stilni) motiv, ki opisuje premik v prostoru, cineastu navkljub razkrije ideološka in socialna področja, ki se jih ni zavedal, ali pa je o njih mislil, da jih je potisnil v stran. Takšen je, na primer, motiv prelivov v filmu **Jud Süß**, ki jih bomo analizirali pozneje. Na isti način je mogoče preučevati učinke montaže, kot so to delali Kulešov, Ejzenštejn in drugi, funkcioniranje različnih elementov zvočnega traku itd. ... Chris Marker je nakazal novo pot s filmom **Lettre de Sibérie** (Pismo iz Sibirije); drugi cineasti jo sistematizirajo danes, ko znotraj filma analizirajo kombinatorične "n".

## 3.

Uporaba posebnih izraznih načinov je potemtakem orožje, povezano z družbo, ki film proizvaja in sprejema. Ta družba se kaže najprej skozi cenzuro, z vsemi oblikami cenzure, pri čemer je treba upoštevati tudi cenzuro v ožjem pomenu besede in dodati avtocenzuro. Zaključna sekvenca Murnauovega filma **Der letzte Mann** (Poslednji mož) je bila npr. dodana prav v takšnem kontekstu: producent ni hotel, da bi nesrečni vratar hotela **Atlantic** končal svoje življenje v propadanju in samoti, kajti takšen konec filma bi spravil na slab glas družbo in režim, ki to dopušča, tj. v konkretnem primeru weimarsko republiko. **Happy-ends** v drugih filmih sicer niso vedno vsiljeni od producenta, vendar pa niso zato nič manj prisiljeni: kajti morala, tj. določena morala, mora zmagati. V drugi filmski zvrsti, tj. pri dokumentarnih filmih, navidezna objektivnost pričevanj v ravnotežju različnih tendenc preide iz iste oblike koncesije v nekakšno cenzuro z ravno nasprotnim učinkom: Harris in Sedouy v svojem filmu **Français si vous saviez** (Francozi, če bi vi vedeli)



vedno dajeta besedo Mendesu Franceu ali pa kakemu komunistu, kar je koncesija producentu ozir. domnevnim zahtevam občinstva: vendar pa vedno dasta besedo kakemu desničarju, ki tako dobi prvo mesto.

Prav dobro vemo, da realizacija filma povzroča tekmovanja, spore, boj za oblast; vse to je dobro znano od **Ivana Groznega** dalje; toda če je to veljalo poprej, velja tudi odtlej. Ti spori odkrito ali prikrito postavljajo drugega proti drugemu, glede na konkretno družbo, umetnika in državo, producenta in distributerje, scenarista in režiserja in prav tako tudi člane filmske ekipe, ekipe med seboj itd., in to v oblekah, ki se spreminjajo ob vsakem snemanju, pri vsakem filmu in ki le redko zagledajo beli dan, razen v obliki namiga na "ozračje" med snemanjem. Pozneje bomo raziskali tako očitne kot tudi zatrte spore, ki jih je mogoče ugotoviti pri analizi filma **Third Man** (Tretji človek).

Tako kot vsak kulturni proizvod, kot vsaka politična akcija, kot vsaka industrija, ima tudi vsak film svojo zgodovino, to je zgodovino s prepletom osebnih odnosov, s statusom objektov in ljudi, s katerim se urejajo privilegiji in mučna opravila, hierarhična razvrstitve in časti; tako slava kot denar sta določena natanko in skladno kot v kakšni fevdalni listini: odkrita ali prikrita vojna med igralci, režiserji, tehnikami, producenti je toliko hujša, kolikor pod zastavo umetnosti in svobode ter v zmešnjavi skupnega dela nobena industrijska, vojaška, politična ali verska akcija ne pozna tolikšnega prepada med bliščem in bogastvom enih ter revščino drugih ustvarjalcev.

Že Ejzenštejn je opozoril, da sleherni družba sprejema slike v soglasju s svojo kulturo; in da je alegorija mesnice v filmu **Stačka** (Stavka) dosegla svoj polni učinek v mestih, da pa so na deželi kmetje, ki so navajeni videti kri, bili do nje popolnoma ravnodušni.

K tej ugotovitvi Ejzenštejna dodajmo, da kmetje tudi niso imeli "vzgoje", ki bi jim omogočila, da bi razumeli figuro, kot je alegorija; kar je sicer samo po sebi razumljivo.

Takšen fenomen je razen tega treba analizirati ne samo s stališča različnih kultur (mesto/dežela, Zahod/Vzhod, črni svet/beli svet itd.) v njegovi diahroniji, temveč tudi znotraj ene in iste kulture. Tako je treba analizirati način, kako izrazni ali stilni motiv ostane aktiven ali pa pade v pozabo, kako ohrani naklonjenost tega ali onega občinstva, ki se tudi samo spreminja. Isto velja za vsebino in pomen določenega filmskega dela, ki ga je v dveh različnih trenutkih njegove zgodovine mogoče različno razumeti. Primera tega sta **Bonaparte** Abela Gancea in **La Grande illusion** (Velika iluzija). Če s tega stališča analiziramo drugi film, ki je hotel biti pacifističen, internacionalističen in politično levo usmerjen in ki je bil kot tak leta 1938 tudi sprejet, se pri ponovnem ogledu leta 1946 (in pozneje) izkaže kot zelo dvoumna stvaritev, ki na določen način napoveduje Vichy in ki je vsekakor daleč od stalnih vrednot levice.

Sprememba pomëna lahko deluje na ravni ene same sestavine filma. V filmu **Lénine par Lénine** (Lenin po Leninovo) npr. je P. Samson postavil koralno orkestracijo Ernsta Buscha v zadnjo sekvenco, kjer je preroško naznanjala bodočo zmago svetovne revolucije. Na televiziji pa je nekdanja O.R.T.F., ne da bi vprašala avtorje filma, opravila cenzuro s tem, ko je to glasbo nadomestila z neko rusko revolucionarno pesmijo, ki naj bi bila očitno bolj primerna. V začetku dvajsetih let je ta pesem resda imela vso svojo izrazno silo, toda spremljajoč revolucionarne slike v letu 1970, je delovala popolnoma drugače in je samo naznanjala gledalcu, da je filma konec.

Energetska in socialna moč filma, oblike njegove akcije, različne

interpretacije — vsi ti problemi se prepletajo: to se kaže n.pr., če leta 1976 gledamo nemški film iz konca leta 1940 **Renard de Glenarvon** (Glenarvonski lisjak), ki obsoja genocid Angležev nad Ircei.

Če je gledalec iz leta 1976 antinacist, potem ima neprijeten občutek: hoče biti kritičen do eksplcitne ideologije filma, hkrati pa noče biti na strani krvnikov Ircev. V tej pasti vidi, kako je film leta 1940 opravljal eksorcistično funkcijo. Nemci leta 1940 se niso mogli čutiti krive zločinov, ki so jih ravno v filmu razkrivali, obsojali in napadali.

#### 4.

Zgodovinska interpretacija filma, filmska interpretacija zgodovine — to sta dve smernici, po katerih se mora ravnati vsakdo, ki se sprašuje o razmerju med filmom in zgodovino. Filmska interpretacija zgodovine postavlja pred zgodovinarja problem njegove osebne interpretacije preteklosti. Izkušnje mnogih sodobnih ustvarjalcev tako dokumentarnih kot umetniških filmov kažejo, da — vzemimo za primer Allioja — na podlagi človeškega spomina in ustnega izročila cineast-zgodovinar lahko vrne družbi zgodovino, ki ji jo je institucija odvzela, problem, na katerem je upravičeno vztrajal Michel Foucault v **Cahiers du Cinéma**. Toda po stoletju ali dveh je razdalja že prevelika, problem je popolnoma drug: **Potjomkin** in **Aleksander Nevski** sta dva filma, ki imata docela različno zgodovinsko substanco.

Zgodovinska in družbena interpretacija filma, začeta leta 1967, nam je omogočila priti do doslej nevidnih področij preteklosti človeških družb, s tem da je npr. razkrila avtocenzure in **lapsus** določene družbe, določene umetniške stvaritve (prim. našo analizo filma **Dura Lex**) ali pa družbeno vsebino birokratskega ravnanja za časa stalizma (prim. študijo o **Capajevu**). \* (1976)



razprave

# Film – protianaliza družbe?

Zgodovinarji in film

Marc Ferro

Ali je film za zgodovinarje res nezaželen dokument? Kmalu bo imel sto let, a je neznan in ni uvrščen niti med postranske vire zgodovinarja. Še vedno nima mesta v duhovnem svetu zgodovinarja.

Gotovo je res, da se je film rodil mnogo zatem, ko je zgodovina uveljavila svoje navade, izpopolnila svoje metode in se od naracije preusmerila k razlagi. Filmski "govor" se kaže kot nerazumljiv; podobno kot pri govoru sanj, je njegova interpretacija negotova. Vendar pa ta razlaga ne more zadovoljiti človeka, ki pozna neutrudljivi zagon zgodovinarjev, da odkrijejo nova področja, njihovo sposobnost, da izzbijajo podatke drevesnim deblom in starim skeletom, in njihovo pripravljenost, da obravnavajo kot bistveno, kar so dotlej imeli za nezanimivo.

Glede filma in drugih nepisanih virov menimo, da ne gre ne za nesposobnost ne za zamudo, temveč za slepost in nezavedno zavračanje, ki imata globlje vzroke. Preučiti, katere "spomenike preteklosti" je zgodovinar spremenil v dokumente in "katere dokumente je v današnjih dneh zgodovina spremenila v spomenike", bi bil prvi način, da bi razumeli in spoznali, zakaj filma ni med njimi.(1)

Ali je bilo dovolj poudarjeno: z nenehnim preučevanjem svojega poklica in spraševanjem, **kako** piše zgodovino, je zgodovinar naposled pozabil analizirati svojo lastno funkcijo. Ko beremo zgodovinarje, opazimo, da se njihova temeljna funkcija ni prav nič spremenila, čeprav se je njihova ideologija spremenjala, čeprav hkrati obstaja več vrst

zgodovinarjev, ki sestavljajo skupine, ki se sicer medsebojno ne priznavajo, ki pa jih zgodovinarji vendarle razlikujejo po posebnostih njihovega izražanja.

Od Otta Freisinškega do Voltaira, od Polibija do Ernesta Lavissa, od Tacita do Mommsena je bilo le malo zgodovinarjev, ki v imenu znanja ali znanosti ne bi bili v službi vladarja, države, določenega razreda ali naroda, skratka v službi določenega reda ali sistema, obstoječega ali neobstoječega, in ki ne bi bili — zavestno ali ne — njegovi duhovniki, njegovi bojevniki.(2)

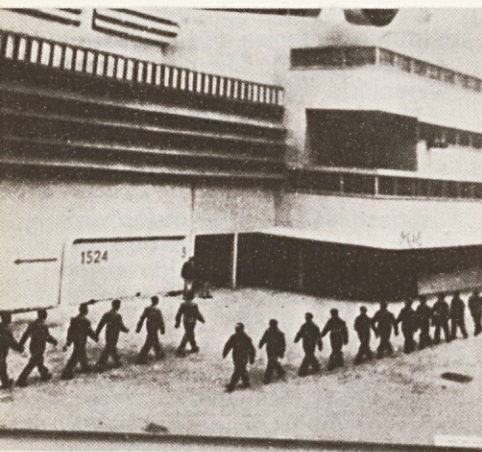
Vzgajati vladarja in oblastnike k pravičnemu vladanju, poučevati ljudstvo, naj uboga; z njim ali brez njega iskati smisel zakonitosti zgodovine, da bi jo lahko bolje razumeli — v vseh primerih se kaže potreba po učinkovitosti. Od samega začetka zgodovinarji delajo za državo, ki jih zaposluje: Leonardo Bruni v Firenzah in Étienne Pasquier v Parizu priporočata zgodovinarju, naj opusti latinščino in jo nadomesti z ljudskim jezikom: "tako bo lahko bolj učinkovit". V začetku 20. stoletja, ko zgodovinar, še vedno v službi države, proslavlja nacijo, navodila prosvetnega ministrstva redno poudarjajo, da bo "učitelj porabil svoj čas za prazen nič", če pouk ne bo dosegel določenega rezultata.(3)

Zgodovinar je v soglasju s svojim poslanstvom in s svojo dobo izbral določeno celoto virov in se odločil za določene metode, nato pa jih je spreminjal prav tako, kot vojak menja orožje in taktiko, kadar sta se izkazala za neučinkovita ...

Ta ugotovitev dobiva svojo najnovejšo potrditev v izsledkih sodobne poljske historiografije, ki je zaradi pomanjkanja pisanih virov, ki so izgubljeni, ali pa jih je tuja okupacija hote uničila, odkrila novo dokumentarno gradivo v proizvodih materialne kulture. To novoodkrto gradivo je omogočilo dokazati identiteto poljskega naroda, njegovo ukoreninjenost v okviru meja, ki jih zahteva.

Čeprav je bilo dobro znano, da nobeno pisanje zgodovine ni nedolžno, se je ta ugotovitev bolj kot kdajkoli prej potrdila na začetku 20. stoletja, ko se je pojavil film. V letih tik pred 1. svetovno vojno je zgodovinar, podobno kot njegovi kolegi — advokat, državni uradnik, filozof, zdravnik — že oborožen in pripravljen na boj. V tem času je isti zgodovinar pisal tako za odrasle kot tudi za otroke. Zanimivo je opozoriti na navodila francoskega zgodovinarja Ernesta Lavissa: "Pouku zgodovine je zaupana velika naloga, da vzbuja ljubezen do domovine (...), do vseh naših junakov iz preteklosti, čeprav jih je že prekrila legenda... Če dijak ne ohrani živega spomina na naše nacionalne znamenitosti, če ne ve, da so se naši predniki na tisočerihi bojiščih bojevali za vzvišene cilje, če ne ve, koliko krvi in truda je bilo treba, da je bila dosežena enotnost domovine (...) in da so se nato iz kaosa naših zastarelih institucij razvili sveti zakoni, ki delajo iz nas svobodne ljudi, če ne postane državljani, ki se v celoti zaveda svojih dolžnosti do domovine, in vojak, ki ljubi svojo zastavo, potem je učitelj porabil svoj čas za prazen nič."(4) **Velika naloga, junaki, ki jih je že prekrila legenda, vzvišeni cilji, enotnost domovine, sveti zakoni,**





Week-end, režija J.-L. Godard

Francozi, če bi vi vedeli, režija Harris in Sédouy



Lacombe Lucien, režija L. Malle

Velika iluzija, režija J. Renoir



**ki delajo iz nas svobodne ljudi** — vse te izraze, vse te principe je v večjih ali manjših odenkih najti po vsej Evropi. pri Kovalevskem, pri Treitschkeju ali pri Seeleyu: Francija nikakor ni osamljena, ko "stopa v čas trikolore."

Viri, ki jih uporabljajo uradni zgodovinarji, sestavljajo v tem času korpus, ki je prav tako skrbno hierarhično organiziran kot družba, kateri so namenjena njihova dela. Kot ta družba, so tudi dokumenti razvrščeni v kategorije, v katerih brez truda lahko razlikujemo privilegirance, deklasirance, parvenije in dno družbe; kot je zapisal Benedetto Croce, je "zgodovina vedno sodobna".

Na začetku 20. stoletja ta hierarhija odseva razmerje sil: na čelu spreveda so pisani ali natisnjeni državni arhivi, enkratni dokumenti, izraz moči države, njenih parlamentov, domov in zbornic; za njimi se vrsti niz tiskanih dokumentov, ki niso več tajni: najprej pravni in zakonodajni teksti, ki so izraz oblasti, nato časopisi in različne publikacije, ki ne izhajajo samo od oblasti, temveč iz celotne kultivirane družbe. Biografije, viri za krajevno zgodovino, poročila popotnikov so na repu spreveda; če se ta pričevanja sploh upoštevajo, potem imajo pri izdelavi téze mnogo manjšo težo; zgodovina je pojmovana s stališča tistih, ki upravljajo družbo, tj. s stališča državnikov, diplomatov, visokih uradnikov, podjetnikov in administratorjev. Prav oni so odločilno prispevali k **enotnosti domovine, k redakciji svetih zakonov, ki delajo iz nas svobodne ljudi**, itd. V času, ko centralizacija utrdi oblast države in političnih voditeljev v prestolnici, ko postaja moč kapitalizma vse večja, ko je na eni strani Rena treba prepričevati ljudstvo, da je Berlin velik kot Rim, in na drugi strani reke, da je Pariz kot nove Atene; v času, ko že grozi evropski konflikt, ko vojaški ali pacifistični zanos že vpliva na ideologije, ko so filozofi, pravniki, zgodovinarji že mobilizirani, si je težko predstavljati, da bi zgodovini lahko kaj koristile folklor, katere preostanki ravno dokazujejo, da kulturna enotnost dežele ni bila v celoti dosežena; da bi ji lahko koristila začetna sekvenca filma, ki kaže **prihod vlaka na železniško postajo v La Clotatu**.

Sicer pa: kaj pomeni film izobraženim, kultiviranim ljudem v začetku 20. stoletja? "Sredstvo

poneumljanja in razvrata, razvedrilo nepismenih, bednih kreatur, ki jih je strlo njihovo delo." Škof, poslanec, general, notar, profesor in visoki uradnik se popolnoma strinjajo z navedenim mnenjem Georgesu Duhamela. V nobenem primeru se nočejo kompromitirati s tem, da bi šli gledat "prireditve za drhal". Prve pravne odredbe nazorno kažejo, kako so vodilni razredi sprejeli film. Pojmovan je kot vrsta sejemске prireditve in pravo mu ne priznava avtorstva. Te slike, ki se gibljejo, so pač proizvod "posebne priprave, s katero so dosežene." Še dolgo zatem bo pravo določalo, da je avtor filma tisti, ki je napisal zanj scenarij.(5) Običajno ni bilo priznано avtorstvo tistemu, ki je film posnel. Ta ni imel položaja izobraženega človeka. Označen je bil kot "lovec na slike". V filmskih poročilih snemalec še danes ostaja brezimen: slike so signirane z imenom podjetja, ki jih je proizvedlo: **Pathé, Fox** itd.(6)

Za pravnike, za izobražence, za vodilne družbene sloje, za državo je potemtakem slika, tisto, kar ni napisano, preprosto brez identitete; kako naj bi se nanjo opirali zgodovinarji ali jo celo navajali kot zgodovinski vir? Slika, ta sirota brez staršev in brez pravic, ki se mora prostituirati preprostemu ljudstvu, ni mogla delati družbe pomembnim dokumentom, ki sestavljajo zgodovinarjev svet, kot so pravna določila, trgovske pogodbe, ministrski razglasi, operativni ukazi, predpisi, govori. In povrh tega: kako neki naj bi zaupali filmskim tednikom, ko vendar vsakdo ve, da so te slike, ti lažni prikazi stvarnosti, izbrani in spremenljivi, saj so bili sestavljeni z montažo, ki se je ne da kontrolirati, s triki. Zgodovinar se ne sme opirati na takšne dokumente. Vsakdo ve, da snuje svoje delo v stekleni kletki: "tu so moje reference, tu moji dokazi".

Nihče ni prišel na misel, da so izbira njegovih dokumentov in njihova sestava ter postavljanje trditev in dokazov prav tako montaža, triki. Ali so zgodovinarji, ki so imeli na razpolago iste vire, res vsi napisali isto zgodovino ruske revolucije?

Odtlej je minilo petdeset let. Zgodovina se je spremenila, film pa je še vedno pred vrati zgodovinarjevega laboratorija. Res je, da leta 1970 "elita", "kultivirani" ljudje hodijo v kino; prav tako



tudi zgodovinar; toda mar je to nezavedno — v kino hodi kot vsi drugi, samo kot gledalec. Medtem se je zgodila revolucija marksizma, ki je spremenila pojmovanje zgodovine. Z marksizmom so prevladali drugačna metoda, drugačen sistem in naposled drugačna hierarhija virov. Marksistični zgodovinar išče podlago historičnega procesa onstran politične oblasti v analizi produkcijskih načinov in razrednega boja. Hkrati so se izoblikovale družbene vede, ki so ponosne na svoje nove metode. Kljub temu pa tako pri marksistih kot pri nemarksistih ostajajo nekatere navade, značilne za staro pojmovanje zgodovinarjevega poklica: izbira določenega privilegirane pristopa, selektivni princip uporabe zgodovinskih virov. Kmalu se zgodovina razbije v kose, da bi nato znova prevzela prispevek različnih družbenih znanosti; tudi sam pojem zgodovinskega časa se spremeni in poklik zgodovinarja dobi drugačno obliko. F. Furet piše leta 1968: "Današnji zgodovinar ni več človek, ki govori vse o vsem z vzvišenega stališča nedoločnosti in splošnosti svojega znanja: zgodovine. Ne pripoveduje več, kaj se je dogodilo; v tistem, kar se je zgodilo, ne izbira več tistega, kar se mu zdi primerno za njegovo pripoved ali ustrezno njegovemu okusu ali interpretaciji. Kot njegovi kolegi v drugih družbenih znanostih, mora povedati, kaj išče, izbrati gradivo, ki je pomembno za vprašanje, ki ga raziskuje, obrazložiti svoje hipoteze, izsledke, dokaze in dvome." (7) Bolj kot dogodke analizira strukture in se zanima za nevidne konstante in spremembe, za pojave v daljši časovni perspektivi, ki je precej zasenčila druge pristope. Zato gradiva, ki omogočajo sestaviti daljše razvojne serije, naj gre za cene, demografske podatke itd., postajajo najljubša paša za zgodovinarje. Imajo svoje preluknjane kartice, imajo svoje kode: kaj naj bi počela drobna fotografija s Charlotom v današnjem svetu, ki mu vladajo računalniki?

Sicer pa: kaj pa je film, če ne dogodek, anekdota, fikcija cenzuriranih informacij, aktualnost, ki postavlja na isto raven modo letošnje zime in preminulega letošnjega poletja: kaj bi lahko počela z njim nova zgodovina? Desnica se ga boji, levica je nezaupljiva: ali prevladujoča ideologija ni naredila iz

filma "tovarne sanj"? Mar se J. L. Godard ni vprašal, če "film ni bil izumljen zato, da bi množicam prikriil stvarnost"? (8) Kakšno lažno sliko stvarnosti daje ta velikanska industrija na Zahodu, in država, ki nadzira vse družbeno življenje, na Vzhodu? Katero stvarnost film v resnici kaže?

Ti dvomi, ta vprašanja so sicer upravičeni, toda ali ne dajejo zgodovinarju izgovor? Cenzura je namreč nenehno prisotna in čuječna: iz literature se je preselila v film in v filmu iz besedila v sliko. Ugotovitev, da film fascinira, da vznemirja, ne zadostuje več; javna oblast in privatna moč dobro slutita, da ima film lahko razdiralen učinek; zavedata se, da film, tudi kadar je pod nadzorstvom, pričuje. Stvarnost, ki jo prikazuje film, pa naj bo dejanska stvarnost ali fikcija, je videti nenavadno resnična; ni težko opaziti, da ne ustreza vedno zagotavljanjem političnih voditeljev, shemam teoretikov in analizam političnih nasprotnikov. Namesto da bi ilustrirala njihove razlage, pogosto še poudari njihovo smešnost. Zato je razumljivo, da so cerkve čuječne, da so duhovniki vseh ver, učitelji vseh poklicev nadvse zahtevni in pikolovski do slik, ki se gibljejo, do slik, ki jih še ne znajo analizirati, kontrolirati in prevzeti v svoj način izražanja. Film ima učinek, da destrukcija vse tisto, čemur je več generacij državnikov in mislecev dalo lepo ravnotežje. Razkriva dvojno podobo, ki jo vsaka institucija in vsak posameznik ima v družbi. Kamera razkriva dejansko delovanje institucij in posameznikov in pove o njih mnogo več od tistega, kar bi sami hoteli povedati. Razkriva skrivnost, kaže negativno stran družbe, njene napake in zmote. (9) Prodira globoko v njene strukture. To je več, kot je potrebno, da bi uri prezira sledila ura strahu. Slike, zvočne slike, ta proizvod narave, prav tako kot divjaki ne morejo imeti ne jezika ne govora. Misel, da bi določena kretnja lahko bila določen stavek, pogled, dolg govor, je popolnoma nezonsna: ali naj to pomeni, da slika, zvočna slika, krik dekletca, prestrašena množica sestavljajo snov zgodovine, ki je drugačna od običajne zgodovine, da sestavljajo protianalizo družbe?

Izhajati iz slike, iz slik. Ne iskati v njih samo ilustracije, potrditve ali zanikanja drugačnega znanja, znanja pisane tradicije. Pojmovati slike kot takšne, tudi če se obračamo na druga znanja, da bi

jih lahko bolje razumeli. Zgodovinarji so že postavili na njihovo pravo mesto najprej pisane, nato pa tudi nepisane zgodovinske vire ljudskega izvora: folkloro, ljudsko umetnost in ljudsko literaturo itd. Pred nami ostaja naloga, da preučimo film in ga povežemo s svetom, ki ga proizvaja. Hipoteza: film, najsi bo slika stvarnosti ali ne, dokument ali fikcija, avtentičen dogodek ali čista izmišljotina, je zgodovina. Postulat: tisto, kar se ni dogodilo (pa tudi, zakaj ne, tisto, kar se je dogodilo), verovanja, nameni, človekov domišljijjski svet so prav tako del zgodovine, kot je to tradicionalna zgodovina. (...) (1971)

*Pričujejoči besedili sta prevod 1. članka in prvega dela 11. članka iz knjige (zbirke člankov) Marca Ferroja *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 (Bibliothèque Médiations 148), str. 11—19 in 93—103.*

Prevedel Aleš Rojc

Opombe:

\* Na koncu naše knjige *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1976 je najti seznam filmov, ki so najbolj primerni za študij človeških družb. Ta seznam, ki obsega predvsem filme, ki so dosegli bodisi v prodaji bodisi v izposoji, je urejen po temah: Revolucija in socialistične družbe, Prva svetovna vojna in spomini nanjo, Problemi družine in položaj žensk itd.

1) Izraz je povzet po knjigi Michela Foucaulta: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969, str. 14—15.

2) Prim. npr. G. Lefebvre: *La Naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971; J. Ehrard in G. Palmade: *L'Histoire*, Paris, A. Colin, 1965; A. G. Widgery: *Les grandes doctrines de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1965. O izražanju zgodovinarja prim. Roland Barthes, "Le discours de l'Histoire", v *Social Science. Information sur les sciences sociales*, avgust 1967, str. 65—77.

3) O nastanku historiografije in o Étienneu Pasquierju prim. G. Huppert, "Naissance de l'Histoire en France: les Recherches d'Étienne Pasquier", v *Annales (E. S. C.)*, I, 1968, str. 69—106.

4) Cit. v članku Pierra Noraja "Ernest Lavisse, non rôle dans la formation du sentiment national", *Revue Historique*, 1962? STR! 73—102.

5) B. Edelman, "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence", *Recueil Dalloz Sirey*, 1969, str. 61—70.

6) Edinole dve nasprotni si družbi, nacistična in sovjetska, navajata imena snemalcev med podatki o filmskih novicah.

7) F. Furet, "Sur quelques problèmes posés par le développement de l'Histoire quantitative", v *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1968, str. 71—83; isti avtor, "Histoire quantitative et fait historique", v *Annales (E. S. C.)*, 1971, str. 63—76.

8) O teh problemih gl. sedaj J. P. Lebel: *Cinéma et idéologie*, Paris, Éd. de la Nouvelle Critique, Éditions sociales, 1971, str. 230.

9) Opozarjamo na analize Edgarka Morina v njegovi knjigi *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1956, str. 250, ki je bila v žepni obliki izdana v zbirki Médiations pri Gonthieru.



razmišljanja

# Beleške o filmu sedemdesetih let

Marcel Martin

O nikakršni samovolji ne moremo govoriti, če zapišemo, da so se sedemdeseta leta pri filmu začela dejansko v letu 1968. Ne da bi povelečevali dogodke, ki so zaznamovali omenjeno leto in ne da bi jim pripisovali svetovni pomen s politično in socialno vsebino, saj so bili ti dogodki vendarle geografsko dokaj omejeni, moramo vseeno priznati, da je leto 1968 kljub vsemu izčistilo določene pojme in da predstavlja dejstvo, ki ga ni mogoče zanikati: v tem času je prišlo do usodnega ideološkega razcepa v osebni in družbeni zavesti.

Nenadni sunki, ki so nastali zaradi majskih dogodkov v Franciji (nekaj pred tem tudi v Nemčiji in malo kasneje še v Jugoslaviji in na Japonskem, na nekoliko drugačen način pa tudi v Združenih državah in na Češkem) nas ne zanimajo toliko zaradi njihovih političnih posledic v konkretnem družbenem stanju, (posledice so sicer izredno omejene ali jih celo ni čutiti), ampak predvsem zaradi ideoloških zametkov. Če so se v prvi polovici sedemdesetih let dogajale v filmski svetovni proizvodnji spremembe, gre iskati vzroke in začetke zanje prav v dogodkih leta 1968, četudi so posledice in rezultati ponekod globlji, ponekod plitvejši, drugod spet počasnejši ali hitrejši.

Najprej pogledimo, do katere stopnje v svojem razvoju je prišel film sredi šestdesetih let, v času, ki je bil zanj izredno ploden, v desetletju, ko so film opredeljevale tri osnovne usmeritve:

**1) razdramatizacija:**  
izraz je nastal ob primeru

Antonioni in njegovemu filmu *Avventura* (1960), ki je v tej perspektivi praktično najpopolnejši film: zapustil je do takrat veljavno dramaturgijo (se pravi zaokroženo in v sebi zaprto) in jo zamenjal z novo, linearno in odprto strukturo; na ta način je nevtraliziral filmski jezik in zapustil vse tradicionalne postopke vizualne in zvočne dramatizacije.

## 2) direktni film,

ki se je sprva imenoval *film-resnica* po zgledu teorije Dzige Vertova; ta koncept sta ponovno oživila in uporabila režiserja Rouch in Morin v filmu *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*, 1962). Tovrstni postopek filma je postal ponovno aktualen v času integracije dokumentarnega postopka v igranem filmu in pod vplivom televizije: njegova glavna značilnost je objektivnost v montaži in obliki.

## 3) novi film,

ki ga po svetu posebej razlikujejo različni "novi vali": v tem smislu obstaja (prav tako kot v novem romanu) tudi v filmu *šola pogleda*, za katero je značilna fenomenološka vizija, se pravi opisovanje vedenja in ne analiza motivov, in ki temelji na temeljnem preoblikovanju filmske zasnove, ki preneha biti spektakel, da lahko postane razprava. (Godard, Resnais, Rivette, Straub, Oshima).

Te tri bistvene označitve veljajo hkrati za obliko označujočega (*oblika* kot tako) in označenega (*vsebino* kot dramsko strukturo). Značilnosti niso strogo paralelne, ampak komplementarne: nikakor pa si niso nasprotujoče, saj imajo skupen cilj, raziskujejo namreč objektivnost in avtentičnost. Pri tem seveda

zanikujejo tradicionalno dramaturgijo (hollywoodsko) in Aristotelova pravila "spektakla" kot tudi pojem industrije (Hollywood, Cinécitta, Mosfilm, če uporabimo Godardovo formulo), kajti drugo se pogojuje z drugim in narobe. Od tod prihaja tudi občutenje *podzemnega filma*, ki temelji na zavračanju "sistema" v dvojnem smislu, v ekonomskem in ideološkem: tako gre pri filmu v obdobju šestdesetih let za razvoj neodvisnih produkcij, za majhen proračun, za zavračanje psihologiziranja in moraliziranja in hkrati za socialni in politični angažma.

Po letu 1968 lahko sledimo (na splošno) poudarku in pospeševanju tega procesa hkrati na nivoju ideologije in jezika, oba pa seveda delujeta drug na drugega.

## Ideologija

Socialno-politična "revolucija" leta 1968 je povzročila resnični šok zavesti, predvsem s svojo nepričakovano pojavnostjo in nasiljem, hkrati pa je tudi prečistila takratna nejasna pričakovanja in razpršene upe. Zdi pa se, da je bil njen domet prav tako odvisen tudi od druge strani, se pravi od zmožnosti filmske *industrije*, da vzdrži napad. Nasproti tej močni in organizirani industriji se je moral politični val, ki so ga ohrabрили in podprli dogodki v letu 1968, omejiti največkrat le na filme z bojevito vsebino, ki so bili narejeni zunaj oficijelne produkcije in bili hkrati omejeni tudi v pogledu gledalcev: tak primer je Japonska, predvsem Oshima in Ogawa; drugje je bila želja po zaposlovanju cineastov več ali manj odkrito izrabljena s



strani velikih produkcij: takšen primer je Italija, kjer je takoimenovani "politični" film dosegel visok nivo družbene zavesti in umetniške vrednosti (Rosi, Damiani, Petri, Vancini in drugi) in v Združenih državah, kjer smo lahko opazovali, kako si velike družbe prizadevajo zaslužiti ogromne vsote denarja s takrat "modernimi" upori (Jagode in kri — The Strawberry statement — so najlepši zgled, medtem ko moramo iz tega sklopa vsekakor izdvojiti filma Kota Zabriskie — Zabriskie point — režiserja Antonionija in Srednje mrzlo — Medium cool — Haskellia Wexlerja). Kjer pa je filmska industrija šibkejša, tam je uspelo bojevitejšim filmom, da eksistirajo vzporedno z redno in konvencionalno produkcijo: takšen primer je Francija, kjer imamo na eni strani Costa-Gavrasa in Boisseta, na drugi pa Karmitza in Vautiera.

Seveda sta oba tipa političnega filma (film kot spektakel in film z borbeno poanto) obstajala že pred letom 68, vendar pa pomeni prav ta letnica hkrati tudi izrečno povečanje razkoraka med njima: najprej smo bili zato priče ločitvi in nasprotnim tendencam obeh zvrsti: tisti filmski režiserji, ki so bili političnim idejam res predani in so jih zagovarjali, so tudi reagirali v smislu revolucionarne čistosti, ki jim je na določen način nalagala dolžnost, da se umaknejo s prizorišča komercialnega kompromisarstva ali celo kompromisarstva v estetskem pogledu. V tem smislu je na primer nadvse zanimiva skušnja festivala eksperimentalnega filma v Knokke-le-Zoutu: leta 1967 je bilo mogoče na njem videti nešteto podzemnih filmov s politično vsebino; naslednjič, se pravi leta 1974, ni bilo niti enega več. Režiserji političnih tem so odvrgli vse alibije.

Lahko bi dejali, da je politični film po letu 1968 prišel na plano, v dnevno svetlobo, režiserji se niso več skrivali niti niso skrivali svojih misli in zahtev: to je bila resnična zmaga in posledica dogodkov leta 68. Omenimo na tem mestu dva ekstremna primera v tej filmski zvrsti, La hora de los hornos, režiserjev Soínasa in Getina (film je bil posnet prav pred dogodki 68, a ga je Evropa videla šele kasneje) in Godard s svojimi *filmskimi plakati*.

V razponu med tema dvema oblikama so se potem pojavljali

drugi primeri filmov, ki so bili največkrat v osnovi *agitacije* (agit-prop) in *didaktika*. To je bil čas, ko so vsi vprek razglašali film za orožje revolucionarne bitke in zatrjevali, da filmski gverilci uporabljajo namesto pušk filmske kamere.

Razočaranje je prišlo dokaj hitro, v tistem trenutku pa so bojevitejši iskali vedno nove načine za akcijo. Godard je na primer lansiral svojo formulo, ki je imela dovolj sreče pri obstanku, ker je vsebovala resnično novo stališče za novo vrsto političnega filma. Njegova deviza se glasi: "Ne smemo delati *političnih filmov*, ampak filme na političen način." V tej paradoksalni misli, paradoks je na-sploh Godardu zelo pri srcu, je Godard pravilno opazil in izrazil resnično novo idejo o novi, drugačni metodi in delovanju: njeno bistvo je v tem, da ne gre več za ustvarjanje filma na temo politike, kot so doslej snemali filme vedno na neko temo, ampak gre za film kot politični predmet, na eni strani, ker je namenjen neki drugačni porabi, ker je tudi njegov jezik drugačen, na drugi pa zato, ker je produkt neke nove produkcije.

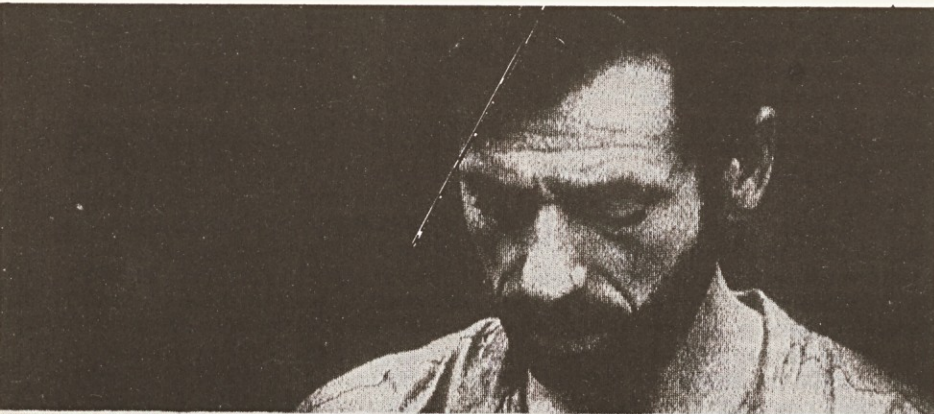
Od tod izvira tudi možnost za tolikšno naraščanje skupin, ki so se ukvarjale s produkcijo in distribucijo tovrstnega filma po vsem svetu, in na drugi strani raztezanje nekomercialne mreže, vzporedno s tem pa pridobitev nekega novega, zavednejšega in zavestnejšega občinstva, ki se je navadilo gledati drugačne filme. Prav tako gre povezovati z omenjenim pojavom tudi naraščanje števila filmskih klubov in dvoran za predvajanje zahtevnejših filmov, po drugi strani pa upadanje zanimanja za tradicionalno, komercialno proizvodnjo. V tem času se je med gledalci že oblikoval nov odnos in drugačno zanimanje za film kot umetnost, ki v osnovi ni želel od filma le zabave, ampak ga je imel predvsem za sredstvo informacije in prostor izobraževanja.

V čem pa se dejansko razlikuje odnos do dela teh novih, bojevitih filmskih režiserjev? Predvsem vsi po vrsti zavračajo tradicionalni koncept ustvarjanja, ki naj bi ga v osnovi označeval pojem elitizma. Umetnik, ki v tem primeru funkcionira kot oseba z določeno osebno inspiracijo, in delo kot skrivnostna kreacija, se združita v imenu ustvarjalnega cilja, ki bo v idealni obliki rezultat *kolektivnega*

in *anonimnega* dela. V tem primeru igra važno vlogo tudi čas, saj naj bi bil film posnet v najkrajšem možnem razdobju, tako da ohrani še vročo aktualnost obravnavane snovi. In končno so si tovrstni ustvarjalci edini še v nečem, namreč naj bi film posneli kar politični bojevniki sami, pri tem pa bi jim morda pomagalo poklicno tehnično osebje. Vendar pa moramo takoj povedati, da je ta praktično proletarski ideal filmskega dela, ki je tudi zrasel med delavci samimi, bil v praksi kaj malokrat uresničen: najbolj prepričljiv dokaz tovrstnega dela v omenjeni domeni je bila skupina Medvedkine iz Besançon, ki so jo leta 68 ustanovili delavci tamkajšnje industrije in ki je po nabavi materialne baze uspela realizirati film Borbeni razred — Classe de lutte (kot odgovor in dopolnilo na film, ki so ga pred tem gledali v tovarni, Kmalu nasvidenje, upam — A bientôt, j'espère — Chrisa Markerja in Maria Marreta). Nadalje so posneli še kratkometražni film, neke vrste "agitko" pod splošnim naslovom "Podobe nove družbe" (Images de la nouvelle société).

Politični film so torej, kot se zdi (z redkimi izjemami), delali cineasti—bojevniki in ne bojeviški cineasti. Dva najvidnejša primerka teh profesionalnih cineastov, ki sta stvari podarila svoje umetniške talente, sta Godard, ki je posnel devet tovrstnih filmov samo v letih 1968—1970, (prav tako pa tudi filmske plakate), in Shinsuke Ogawa, ki je v letih 1968—1975 predstavil gledalcem šest (zelo) dolgih filmov o borbi kmetov in študentov proti gradnji letališča v Nariti. Čeprav je bilo delo pri tovrstnih filmih v resnici velikokrat kolektivno, pa ni bilo nikoli, ali pa zelo redko, tudi anonimno. Godard sam je v času svoje "skupine Dziga Vertov" priznal, da je vedno pri vsakem projektu potreben vodja, ki potek dela koordinira in nadzoruje. Po drugi strani pa je bilo znano ime na določen način vedno tudi določena reklama za film — celo nujno, da je film lahko posegel v širšo distribucijsko mrežo. Prav število gledalcev je bilo pri tovrstnih filmih vedno velik problem, čeprav se je hkrati število sodelavcev v distribuciji večalo. V tem dejstvu je tudi iskati vzrok za to, da se je vse več režiserjev—bojevnikov vračalo v "sistem", bodisi na nivoju komercialne distribucije (filmi Karmitza, Vautiera itd.), bodisi celo na nivoju produkcije. Godard





Priznanje, režija K. Gavras

Medium cool, režija Haskell Wexler



na primer s filmom Vse je v redu (Tout va bien) in Ena plus ena (One plus one). Po drugi strani pa so ti režiserji skušali *infiltrirati* svoje poglede v uradni sistem, vpeljati vanj revolucionarno ideologijo: največkrat pa so jih *izabili*, ne da bi se tega sami zavedali, ali da bi lahko kaj storili. Revolucionarna ideologija je seveda obsojala kapitalistični sistem in ga želela uničiti. V majskih dogodkih se je pojavila tudi nekoliko manj politična, zato pa bolj anarhična, manj jasna in bolj nezavedna nota: upor proti očetu, proti oblasti. Ta razširjeni vpogled v dogodke kot izvor obravnavanih posledic pa seveda dopušča, da smatramo pojave na Vzhodu in Zahodu kot vzporedne in v bistvu podobne, če že ne iste. Gre za politične in socialne probleme vzhodnega in zahodnega filmskega ustvarjanja. Ta naša misel ne izključuje pomislekov, vendar se zdi, da počiva na precej trdni osnovi. Cineasti vzhodnih dežel, vsaj najbolj zavedni med njimi, so želeli od 20. kongresa (leta 1956) dalje sodelovati pri odpravljanju posledic in ostankov stalinizma: omenimo le Poljaka Munka, Madžara Kovacsja in Jancsa, Kutzijeva v Sovjetski zvezi in predvsem Schorma na Češkem. Ali je ta pojav dobil z dogodki leta 68 nov impulz? Samo natančna analiza dejstev in datumov bi dopuščala osnovano potrditev, vendar verjetnost obstaja.

Ali je preveč trditi, da delo v "Eksperimentalnem studiju", ki ga vodi Čuhraj v okviru Mosfilma, hkrati pomeni tudi dejstvo, da se filmski delavci zavedajo ekonomske in birokratske zavore filmske "industrije"? Ali ni imelo ustanavljanje "ustvarjalnih ateljejev" že pred časom v socialističnih deželah za cilj pravzaprav ublažitev birokratičnih mehanizmov? Socialistični ustvarjalci, ki so se namenili predvsem v estetske raziskave, so zadeli prav tako na finančne težave kot njihovi kolegi na Zahodu: argument proti je bil vedno nerentabilnost njihovih filmov v komercialnem smislu in nenaklonjenost gledalcev. Takšen argument kot oblika alibija je morala poslušati cela vrsta režiserjev, katerih filmi niso politično ustrezali: takšen je bil primer Paradjanovega in Tarkovskega in še posebno Jancsa.

Delo zadnjega je prav očiten primer kritičnega razmisleka o odnosu posameznika do oblasti, tema, ki je sicer osnovna in



bistvena v vseh političnih filmih socialističnih dežel in drugje. Medtem ko se Jancso postavlja v domeno alegorije (z vsemi dvomnostmi, ki utegnejo slediti), pa so filmi režiserja Kovacsja dosti bolj direktni in tudi preciznejši (omenimo le Neuklonljive — Les intraitables in Zidove — Les murs) še posebej v kontekstu kinematografije, ki jo osebno štejem za najlepši primer v socialističnih deželah, tako v pogledu družbene zavesti kot umetniške kvalitete.

Zdi se, kot bi oblasti v teh deželah, čeprav na različnih stopnjah, začutile določeno nevrozo pred naraščanjem filmov s socialno kritiko. Je torej misel, da so naleteli politični filmi na več ovir kot spodbud, le gola posplošitev? Bi bilo brez prave vrednosti zapisati, da je bil češki film, v kolikor je bil priča socialnih in družbenih razmer, praktično likvidiran od leta 1969 dalje? Iste zaključke prav gotovo le potrjujejo tudi usodi režiserja Tarkovskega in njegovega filma Andreja Rubljova, kot tudi Jancsa, ki je moral zapustiti domovino in delati drugje. Tudi v Jugoslaviji je naletel politični film na težave in prepovedi (tako se je godilo drugemu filmu režiserja Želimiru Žilniku, pa prvemu filmu Lazarja Stojanovića in filmu W. R. Misterij organizma režiserja Dušana Makavejeva).

Tako na Vzhodu kot tudi na Zahodu so se pokazale možnosti za upor in izničenje "sistema" kot nedotaknjene: na Vzhodu (med drugim) s pomočjo vse večjega števila filmov o vojni in odporniškem gibanju (to je še posebno jasno v Jugoslaviji), na Zahodu pa s pomočjem političnih tem v že ustaljeno produkcijo spektakla. Ko so se režiserji zavedli, da je s pomočjo filma nemogoče izvajati revolucijo, je to pripeljalo na Zahodu do dvoje vrst bega: v še večjo (politično) anarhijo (Oshima, Godard, Rocha), po drugi strani pa beg nazaj (psihološki beg) v različne oblike iracionalnega (freudizem, demonstvo, seks, nasilje, katastrofizem, neo-fašizem). Na Vzhodu se bolj zavedni režiserji žrtvujejo v imenu strpne rehabilitacije pravic in dolžnosti *posameznika* v nasprotju z oblastjo, katere način delovanja se v bistvu kljub poststalinistični sprostitvi ni kaj bistveno spremenil in ki se v razmisleku vedno opira na *maso*: novejši bolgarski filmi so lep primer za tovrstno ovrednotenje človeka,

vendar pa ni nič drugače tudi v drugih socialističnih deželah.

### Jezik

Kakor smo že omenili, se je v začetku šestdesetih let pojavila revolucija tudi v filmskem jeziku. Seveda se je nadaljevala še vse tja v sedemdeseta leta in postala celo bolj organska: po eni strani je dosegla svoje karakteristične oblike s pomočjo sistemizacije principov "novega filma", po drugi strani pa je vzpodbudila široke in pomembne teoretične diskusije, kot posledice politizacije zavesti cineastov.

Seveda s te perspektive tudi ni prav nič čudno, da so ravno najbolj zavedni filmski delavci tudi največ prispevali k razvoju in spremembi filmskega jezika. Prva in najpomembnejša novost je bila vsekakor odločna zavrnitev hollywoodskega jezika in njegove opazne prozornosti, ki nima druge funkcije, kot da potrjuje prevladujočo ideologijo v tisti meri, ko pogojuje — s pomočjo očite semiološke "neutrarnosti" — našo zavest o svetu.

Takoimenovani hollywoodski jezik ne more prinašati ideologije kot take, preprosto zaradi tega ne, ker je ogledalo socialne stvarnosti, ki je že sama ideologizirana. Če povzamemo misel še v marksističnem kontekstu, to pomeni, da omenjeni način filmskega jezika ne more biti ideološko gibalno (v preprostem jeziku: zavesten in svoboden politični odnos), ker se sam nahaja v sferi ideologije (v *marksističnem* pomenu: je mistificiran in mitologiziran odsev socialno-političnega sistema).

Od tod sledi, da je možna kakršnakoli revolucija na področju označenega le kot obrat (Brecht bi rekel zasuk) tega označenega: treba mu je dovoliti, da prestopi iz ideološke domene (domena odseva) v politično (se pravi domeno premisleka). Čeprav kitajski film vse od revolucije še ni prinesel očitega primera, pa moramo na tem mestu vendarle omeniti zelo bistro ugotovitev Mao Ce Tunga: "Politični film, ki je slab, je tudi slab politični film." Zdi se, da je bil prvi korak na poti k "osvoboditvi" filma v bistvu zanikanje vsega običajnega filmskega zaklada in znanja v smislu njegovega jezika (gre za vse vizualne in slušne procese, ki jih raziskuje semiologija): kubanski režiser Julio Garcia Espinosa je šel celo tako daleč,

da je na določen način rehabilitiral *nepopolne filme*, češ da vsi "popolni filmi, v tehničnem in umetniškem smislu vedno v bistvu potrjujejo reakcionarni film".

Ta "nepopolni film" pa ni pravzaprav nič drugega kot ponovna osvetlitev in drugačen govor za že znane Brechtove teorije, posebno tisto o *razločku*. Ker je ta izraz izrabljaj na vseh nivojih in na vse načine že "buržoazni" film, so ga filmski teoretiki od leta 68 dalje preimenovali v *destrukcijo*. Seveda pa nosi novi izraz še vedno s seboj isto vsebino: potrebno je razbiti Aristotelovo dramaturgijo, zanikati je treba "spektakel" kot prostor katarze, zamenjati linearen potek pripovedi s *kolažem* (v bistvu je to le drugo ime za montažo) in s *slušno-vidnim kontrapunktom*. Prav na ta postopek so se v polni meri naslonili Godard, Solanas, Oshima in tudi Glauber Rocha po svoji ponovni spreobrnitvi leta 68 (Lev s sedmimi glavami — Le lion à sept tetes, tetes coupées), v nekoliko zapletenejši obliki pa še Straub, Duras in Hanoun.

Ta na določen način einsteinska revolucija filmskega jezika je pripeljala do krize euklidovska jezikovna načela, ki so vladala v svetu filma kar tričetr stoletja. Tako se je celo normalna dolžina filma, ki je trajala do tega trenutka uro in pol, podaljšala in še kar naprej podaljševala, kot bi hotela na ta način narediti nova kinematografija nekakšen preskok od kvalitete h kvantiteti. Prav tako so prekršili tudi nekaj zlatih pravil kamere in gibanja igralca pred objektivom: danes imamo že nešteto primerov, ko igralec gleda naravnost v kamero, ali pa se, kot na primer pri Hanounu, v kadru pojavljata kamera in mikrofoni. Velikokrat najdemo pri tovrstnih filmih princip "odprtega dela": gre za to, da gledalcu režiser ne ponudi več dokončnega izdelka, ampak ga vplete v proces snemanja samega, se pravi nastajanja filma. Gledalec tako opazuje dogodek, kakor se dogaja, in film v njegovem nastajanju. V končnem smislu režiser ne želi več vsiljevati le svojega pogleda in stališča: na določen način in v določeni meri daje besedo ljudem, ki so neposredno udeleženi v dogodku, ki tako ustvarjajo zgodovino in se v tem primeru obračajo direktno h gledalcu v dvorani in govorijo naravnost v objektiv.









Filmi pa, ki so se podali v tovrstno avanturo nastajanja, naj so bili politični ali ne, so naleteli na težavo, ki jo je bilo lahko predvideti: občinstva niso pridobili. Bodisi, da jih je pri tem oviral sistem distribucije bodisi da gledalci še niso bili psihološko pripravljene na tako sodelovanje in sprejemanje. Seveda je na določen način res, da občinstvo, ki mu distribucija ne omogoča gledati teh "drugačnih" filmov, nanje ne more biti pripravljeno, oziroma se niti nima priložnosti vzgajati. Zgodilo se je tisto, čemur smo bili nekoč že pričeli. Prav tako kot borbeni režiserji niso bili zmožni spremeniti sistema nasploh, jim tudi ni uspelo spremeniti sistema distribucije. Ostala jim je torej ena sama možnost, da se kar najhitreje vrnejo od svojih ekstremnih poskusov k bolj tradicionalnim izraznim oblikam.

To dejstvo je še najbolj ustreglo filmskim delavcem v razvitih deželah, kajti ti so snemali še naprej, oziroma na novo, svoje *spektakle* s političnimi temami. Vse to početje pa je nadalje navedlo ustvarjalce takoimenovanega tretjega sveta (Sanjinés, Littin in večino afriških in azijskih ustvarjalcev), da so snemali filme za mase v stilu romantičnega revolucionizma ali na način neorealizma. Primer je služil kot opravičilo tudi številnim odgovornim funkcionarjem pri filmski produkciji v socialističnih deželah, da so lahko onemogočali ali prepovedali vsakršno slogovno ali estetsko iskanje česa novega, kar bi razkrilo sklerotičen in sterilni koncept dotedanje produkcije socialističnega realizma: znano je, da je iskati vzrok za zelo nizko umetniško raven sovjetskih filmov že nekaj

let prav v popolni odsotnosti novih izraznih oblik (Paradžanov, Tarkovski, Panfilov, Iosseliani so le častne izjeme). Seveda je jasno, da revolucija v jeziku ni niti najnujnejša niti najbolj potrebna, da bi globalne "kvalitete" nekega dela sodili le po vizualnem stilu, ampak predvsem na osnovi večje ali manjše aдекватnosti, ki jo ustvarja med označenim in označujočim. Če pa upoštevamo marksistično terminologijo, namreč da je "oblika način bivanja vsebine", je treba priznati, da je mogoče obsoditi "formalizem" (po besedah Ehrenbourga) le v trenutku, ko postane "ne iskanje oblike, ampak odsotnost vsebine". Seveda naj bi bil filmski delavec, ki jemlje svoje delo in sebe zares, tudi v socialnem smislu koristen in učinkovit, se pravi sprejemljiv za kar največji krog ljudi: s pogojem, da mu ne očitajo "gledalčevega okusa" za ceno slabe vesti, pri tem pa hkrati onemogočajo tudi njegovo iskanje in domiselnost. Čeprav pravi Brecht, in upravičeno: "Nemogoče je, da bi nekaj boljših filmov lahko že spremenilo okus gledalcev, ampak je za to potrebno spremeniti predvsem njihov način življenja", je hkrati treba upoštevati tudi dejstvo, da bo zgodovina ohranila prav teh nekaj dobrih filmov, ne pa preproste predmete sprotne porabe.

Na eni strani tako še vedno obstajajo režiserji, ki verujejo, da lahko njihovi filmi pripomorejo k zmagi revolucije, na drugi pa so tisti, ki so delno že obupali nad koristnostjo svojega početja v smislu spreobračanja življenja. Tako so se na določen način zaprli v svoje laboratorijsko delo, ki prinaša na planu "kvalitete" zavidljive rezultate, hkrati pa predstavljajo tudi višek v

raziskovanju razvoja filmskega jezika. V tem okviru moramo spregovoriti o Wernerju Herzogu (Skrivnost Kasparja Hauserja), Wimu Wendersu (V teku časa), Chantal Akermanu (Jeanne Dielman). Sem spada še André Téchiné (Spomini iz Francije — Souvenirs d'en France): ti režiserji pa niso nekakšni "razdiralci" (čeprav so zavrgli takoimenovani "hollywoodski" jezik), so bolj neke vrste "premišljujoči opazovalci", saj opazujejo svet, ne da bi vanj posegali semiološko, ker postavijo gledalca ne le pred preprosto fotografijo stvarnosti, kljub goljufivemu videzu, ki se le zdi stvaren, ampak pred *podobo*, ki nosi v sebi številne možnosti prenosa v plastičnem in na čutnem nivoju. Njihov filmski jezik sestavljajo tri bistvene značilnosti: *plan-sekvenca* (plan, ki traja dalj od povprečne dolžine), *statičen plan* (kamera je ves čas strogo na mestu ali pa se le neopazno premakne) in *splošni plan* (nikjer ni prostorskega reza globinskega polja s pomočjo velikega plana ali amerikanerja še posebej).

Na koncu poudarimo še enkrat, da smo izbrali leto 1968 kot začetek obdobja sedemdesetih let pravzaprav iz "ideološke" komoditete. Politični dogodki v tem letu so vendarle povzročili surov, a kratkotrajen pospešek zgodovine na polju filma kot tudi na drugih področjih: dogajanje pa je zajelo le omejeno število filmskih ustvarjalcev in je imelo tudi omejen učinek. S političnega vidika se je vse spet "uredilo", film pa gre svojo pot naprej.

*Pripravek na kolokviju FIPRESCI na temo "Film sedemdesetih let" (Benetke, 27. do 29. avgusta 1976)*

prevredla: **Neva Mužič**



# Dogodek in zaplet

Umberto Eco

Že od samega začetka je televizijska izkušnja vsiljevala vrsto teoretičnih razmišljanj, tako da je začel marsikateri, kot se pogosto v takih primerih dogodi, nepremišljeno govoriti o estetiki televizije.

Ko se govori o estetiki v okviru italijanske filozofske terminologije, se misli na spekulativno obravnavanje fenomena umetnosti nasploh, človeške aktivnosti, ki ga proizvaja, in posploševalne značilnosti proizvedenega predmeta. Iz tega izhaja, da je, če že ne neprimerno, vsaj težko preiti na uporabo termina brez predsodkov in govoriti, na primer, o "estetiki slikarstva" ali "filma"; razen če se ne želi s tem označiti tako raziskavo nekaterih posebej izstopajočih problemov slikarske ali filmske izkušnje, ki omogočajo razmišljanje na višjem nivoju in ga je mogoče razširiti na vse umetnosti; ali če s tem osvetlimo nekatera človeška obnašanja, ki so predmet teoretičnega razmišljanja in prispevajo k bolj poglobljenemu razumevanju na nivoju filozofske antropologije. Toda ko se označujejo kot "estetika" določene umetnosti tehnični in retorični diskurzi, stilistične analize ali kritične sodbe, tedaj se še vedno lahko govori o estetiki le pod pogojem, da je terminu pripisano širše pomenjanje in konkretnjša specifikacija — kot se dogaja v drugih deželah. Če pa hočemo ostati zvesti tradicionalni italijanski terminologiji (vsaj iz razlogov razumljivosti), bi bilo primerno govoriti o *poetikah* ali tehnično-stilističnih analizah — s tem, da pripišemo temu delu veliki pomen, ki ga ima, in s tem, da priznavamo, da so pogosto lahko tudi na teoretičnem nivoju

bolj jasne od tolikih filozofskih "estetik".

V soočanju s fenomenom televizije in delovnih struktur, ki jih uporablja, je torej zanimivo raziskati doprinos, ki ga lahko da izkušnja televizijske proizvodnje estetskemu razmišljanju, tako glede potrjevanja že utrjenih stališč kakor tudi spodbujanja — glede na to, da tega dejstva ne moremo zožiti na dane kategorije — k širjenju in ponovnemu vrednotenju določenih teoretičnih opredelitev.

Še posebej zanimivo bo kasneje pogledati odnos, ki se lahko vzpostavi med specifičnimi strukturami televizijskega diskurza in "odprtimi" strukturami, ki nam jih nudi umetnost na drugih področjih.

## Estetske strukture neposrednega prenosa

1. Po postavitvi teh predpostavk se pri analizi dosedanjih diskurzov o televizijskem dejstvu zavemo, da so se pojavile nekatere pomembne misli in da je bila razprava okrog teh misli zelo koristna za umetniški razvoj televizije, da pa ne predstavlja nikakršnega vzpodbudnega prispevka za estetiko. Kot vzpodbudni prispevek razumemo neko "novo dejstvo", ki bi ovrglo že obstoječe obrazložitve in zahtevalo revizijo tistih abstraktnih opredelitev, ki se hočejo na to dejstvo navezovati.

Govorili so o televizijskem "prostoru" — opredeljenem z razsežnostmi televizijskega ekrana in posebno obliko globine, ki jo ustvarjajo objektivni televizijskih kamer; opažene so bile posebnosti televizijskega "časa"

— pogosto poistovetenega z resničnim časom (v neposrednih prenosih dogodkov ali predstav), vedno podrobno označenega z odnosom do svojega prostora in prostora, v katerem je določena publika v posebni psihološki pripravljenosti; in nato so govorili o izredno posebnem komunikacijskem odnosu med televizijo in gledalci, ki postane specifičen zaradi prostorske namestitve prejemnikov sporočil, združenih v številčno in kvalitetno različnih združenjih glede na gledalce drugačnih predstav (tako, da omogoča posamezniku kar največjo mero osamitve in da je faktor "kolektivnosti" postavljen v drugi plan). Vse to so težave, s katerimi se morajo televizijski scenarist, režiser in producent vedno soočati: in predstavljajo izhodišča in program za televizijsko poetiko.

Dejstvo, da ima vsako sredstvo umetniškega komuniciranja svoj "prostor", svoj "čas" in svoj poseben odnos s koristnikom, se na filozofski ravni prevede ravno v ugotovitev in potrditev dejstva samega.

Težave, povezane s televizijskim delom, šamo potrjujejo filozofski diskurz, ki pripisuje vsaki "zvrsti" umetnosti dialog z določeno svojo "snovjo" in vzpostavitev določene svoje gramatike in besednjaka. V tem smislu televizijska problematika ne nudi filozofu več, kot so mu že dale ostale umetnosti.

Ta zaključek bi lahko bil končen, če bi glede na to, da govorimo o "estetiki", upoštevali samo splošno znan "umetniški" aspekt (v najbolj konvencionalnem in omejevalnem smislu) televizijskega sredstva: in to je proizvodnja dram, komedij,



liričnih oper, predstav v tradicionalnem pomenu besede (spektaklov, op. prev.). Toda glede na to, da širše estetsko razmišljanje upošteva vse komunikacijsko-proizvodne pojave, daje najzanimivejši prispevek k našemu razmišljanju pri ugotavljanju stopnje umetniškega in estetskega ravno tista tipična oblika komunikacije, ki je ekskluzivna televizijskemu sredstvu: *neposredni prenos* dogodka.

Na različnih mestih so bile že obravnavane nekatere, za naš cilj najbolj pomembne značilnosti neposrednega prenosa. Predvsem, v kolikor gre za snemanje in oddajanje dogodka istočasno, ko dogodek poteka, imamo opravka z *montažo* — o montaži govorimo zato, ker, kot je znano, dogodek snemajo s tremi ali več televizijskimi kamerami in stalno oddajajo tisto podobo, ki se zdi najbolj primerna — montažo, ki je improvizirana in istočasna snemanemu in montiranemu dejstvu. Snemanje, montaža in projekcija, tri faze, ki so v filmski proizvodnji striktno ločene in vsaka s sebi lastno fiziognomijo, se tu poistovetijo. Iz tega izhaja že omenjeno poistovetenje resničnega in televizijskega časa, ne da bi katerikoli pripovedni način lahko raztegnil časovno trajnost, ki je avtonomna časovna trajnost dogodka samega.

Lahko je opaziti, kako že iz teh dejstev hkrati izhajajo umetniške, tehnične, psihološke težave, tako s stališča proizvodnje kot s stališča sprejemanja; na primer, na področje umetniške proizvodnje je vpeljana taka dinamika refleksov, ki se je zdela lastna nekaterim sodobnim izkušnjam lokomocije ali drugim industrijskim dejavnostim. Toda za še večje zблиževanje te komunikacijske izkušnje z umetniško problematiko je važno še eno dejstvo.

Neposredni prenos ni nikoli zrcaljenje dogodka, ki poteka, ampak *vedno* — čeprav včasih v izredno majhni meri — interpretacija dogodka. Za snemanje določenega dogodka postavi televizijski režiser tri ali več televizijskih kamer na tak način, da mu razmestitev omogoča tri ali več komplementarnih opazovališč, najsi bodo kamere usmerjene na eno in isto vidno polje ali (kakor se lahko primeri na kolesarski dirki) razmeščene na treh različnih krajih za spremljanje kateregakoli

gibanja. Res je, da je razmestitev televizijskih kamer vedno opredeljena s tehničnimi možnostmi, toda ne toliko, da ne bi omogočila že v tej predhodni fazi določenega izbora.

Od trenutka, ko se dogodek začne, dobiva režiser na treh zaslonih podobe, ki mu jih posredujejo televizijske kamere, s katerimi lahko snemalci — na režiserjev ukaz — *izbirajo* določena kadiranja v mejah njihovega vidnega polja, uporabljajoč določeno število objektivov, ki omogočajo ožjenje ali širjenje polja in poudarjanje določenih vrednot globinske. V tem trenutku je režiser soočen z nadaljnjim *izborom*, glede na to, da mora oddati eno izmed podob in v nadaljevanju montirati izbrane podobe. Tako postane izbor sestavljanje, pripoved, diskurzivno poenotenje ločenih podob, ki so na analitičen način v kontekstu širše vrste istočasno prisotnih in medsebojno se prepletajočih dogodkov.

Res je, da je trenutno največ neposrednih prenosov takih dogodkov, ki omogočajo majhen prostor za ustvarjalne pobude: na nogometni tekmi predstavlja središče zanimanja gibanje nogometne žoge in ni si lahko privoščiti oddaljevanj od tega. Toda tudi tu se z uporabo objektivov, s poudarjanjem vrednot, pobud posameznikov ali vrednot moštva v celoti v teh in drugih primerih opravlja določen izbor, čeprav naključen in ne najbolj posrečen. Po drugi strani so nekateri primeri dogodkov, ko je gledalec sprejel resnično in dejansko interpretacijo, nedvomno pripovedno poveljavno.

Če naj omenim skoraj zgodovinske primere, se je leta 1956 med prenosom razprave dveh ekonomistov včasih slišal glas enega izmed udeležencev razprave, ki je na napadalen način postavljaval vprašanja, medtem pa je televizijska kamera posredovala podobo vprašanega, potnega in nervoznega, ki je z rokami stiskal žepni robec: tako je bilo po eni strani neizbežno določeno sicer primerno dramatično napihovanje, po drugi strani pa določeno, čeprav nenamerno, zavzemanje stališča: publika je bila odvrnjena od logičnega aspekta soočenja in je bila bolj podvržena emotivnim aspektom, tako da je bilo mogoče izmaličeno resnično razmerje sil, ki bi ga morala sestavljati kvaliteta utemeljevanj in ne zunanji videz sogovornikov. Če je

bil v tem primeru problem interpretacije bolj nakazan kot razrešen, pa se bomo spomnili prenosa poročnega obreda ob poroki Ranierija III. iz Monaca z Grace Kelly. Tu so dogodki zares nudili dobro priložnost za različne lokalizacije. To je bil politični in diplomatski dogodek, razkošna in dražestno operetna svečanost, sentimentalni roman, širjen v revialnem tisku, itd. Televizijski prenos se je sedaj skoraj vedno usmerjal k rožnato sentimentalnemu pripovedovanju s poudarjanjem "romantičnih" vrednot dogodka in na koncu koncev posređoval pripoved, brez vsakršne nianse rigoroznosti.

Med mimohodom vojaških godb, medtem ko je ameriška skupina z jasnimi reprezentativnimi funkcijami izvajala določeno skladbo, so se televizijske kamere usmerile na princa, ki si je ob balkonski ograji zaprašil hlače in se je sklonil, da bi jih očistil, ter se medtem veselo smehljaj zaročenki. Upravičeno si lahko mislimo, da bi katerikoli režiser naredil enak izbor (v žurnalističnem smislu je šlo za "zadetek"), vendar je to bil izbor. S tem izborom je bila opredeljena določena tonaliteta celotne nadaljne pripovedi. Če bi bila v tistem trenutku oddana podoba ameriških godbenikov v svečani uniformi, bi morali gledalci tudi dva dni kasneje, med prenašanjem poročnega obreda iz katedrale, slediti gibanjem visokega prelata, ki je vodil obred: namesto tega so bile televizijske kamere skoraj ves čas usmerjene na nevestin obraz in poudarjale njeno očitno ganjenost. To pomeni, da je režiser zaradi pripovedne koherentnosti obdržal vsa poglavja svoje pripovedi na isti tonaliteti in da so premise izpred dveh dnevo opredeljevale njegov diskurz. Režiser je v bistvu zadovoljeval okuse in pričakovanja določene publike, toda po drugi strani jih je sam oblikoval. Tako se je, čeprav opredeljen s tehničnimi in sociološkimi faktorji, gibal v določeni dimenziji avtonomnosti in je *pripovedoval*.

Pripoved, grajena na embrionalnem principu koherence, istočasno realizirana glede na lastno predstavljanje: pripoved na način *impromptuja* torej. To je en aspekt tega, zaradi česar fenomen televizije ponuja naloge proučevalcu estetike; analogne probleme predstavlja proučevanje aodskega in bardskega petja ali commedie dell'arte — kjer najdemo isto načelo



improvizacije, toda po drugi strani večje možnosti za samostojno ustvarjalnost, manjša zunanja posiljevanja in, končno, nobenega navezovanja na resničnost v toku. Mnogo bolj odločno problematsko pobudo pa danes nudi oblika, lastna *jazz* komponiranju, *jamsession*, kjer pripadniki glasbene skupine izberejo določen osnovni motiv in ga svobodno razvijajo, s tem da po eni strani improvizirajo, po drugi strani pa vodijo to svojo improvizacijo po tihih duševne sorodnosti, ki jim omogoča *skupno, istočasno, improvizirano* in kljub temu *organsko* stvaritev.

Ta fenomen vodi k spreminjanju in razširitvi številnih estetskih konceptov, kakor tudi k uporabi slednjih z večjo stopnjo razumljivosti, še posebej glede proizvodnega procesa in avtorjeve osebnosti, ugotavljanja namena in rezultata, dokončnega in predhodnih del — kjer poleg tega predhodna dela obstoje v uporabi tradicionalnih zvižč kakor je *riff*(1) ali določene melodično-harmonične rešitve repertoarja, torej faktorjev, ki istočasno predstavljajo mejo inventivni sreči. Po drugi strani se potrjujejo nekatere teoretične refleksije o pogojevalni moči določenih strukturalnih premis v rasti umetniškega organizma; melodična dejstva, ki do take mere zahtevajo določen razvoj, da jih vsi izvajalci predvidevajo in jih realizirajo kot po dogovoru, potrjujejo tematiko oblikovalne oblike (forma formante) — čeprav se veže na določena vprašanja danega jezika in glasbene retorike, ki se kaže kot predhodni pogoj in ki integrira resnično in dejansko invencijo(2).

Enake probleme nam lahko postavi neposredni televizijski prenos. Kjer: a) se skoraj povsem pokrivata poskus in izid — vendar, čeprav istočasno in torej z malo razpoložljivega časa za izbor, tri podobe predstavljajo poskus, ena izid; b) delo in predhodno delo se ujema — toda kamere so postavljene pred tem; c) na manjši način je nakazan problem oblikovalne oblike; d) invencijskih omejitev ne postavlja repertoar, ampak prisotnost zunanjih dejstev. Tako je področje avtonomije mnogo manjše in manjše je umetniško bogastvo fenomena.

## 2.

To bi bil dokončen zaključek, v kolikor bi prepoznali za limito

dejstvo, da se "pripoved" oblikuje na vrsti samostojnih dogodkov, dogodkov, ki so na določen način izbrani, vendar se sami ponujajo v izbor, prav ti in ne drugi, že po njim lastni težko obvladljivi in še manj zanemarljivi logiki. Če drugega ne, se nam zdi, da predstavlja ta *pogojenost* resnično umetniško *možnost* neposrednega televizijskega prenosa. Raziščimo strukturo te pogojenosti, da bi lahko iz tega izpeljali nekaj glede možnosti pripovedi. Podoben postopek najdemo pri Aristotelu.

Ko (Aristotel) govori o enotnosti zapleta, ugotavlja, da "se mnoge, ne, brezštevilne stvari lahko pripete neki osebi, ne da bi zaradi tega nekatere izmed njih bile take, da bi predstavljale enotnost: in tudi dejanja posameznika so lahko številna, vendar kljub temu ne predstavljajo enega samega dejanja"(3). Razširjajoč koncept, v kontekstu določenega polja dogodkov, se zapletajo in prepletajo dogodki, ki so včasih brez medsebojnih zvez, in se več situacij razvija v več smereh. Ista skupina dejstev se, z enega vidika, na svoj način dovrši, medtem ko se, gledano z drugega vidika, nadaljujejo v druga dejstva. Očitno je, da imajo z določenega dejavnega vidika vsi dogodki lastno utemeljitev po katerikoli zvezi: utemeljujejo se s tem, da se pripete. Po drugi strani pa je očitno, da, ko jih opazujemo, začutimo potrebo po gledanju vseh teh dogodkov v določeni združevalni luči: in zato izvzamemo nekatere, ki se nam zde v medsebojni povezanosti, in zanemarimo ostale. Z drugimi besedami, združujemo dejstva v oblike. Drugače povedano, združujemo jih v enako število "izkušenj".

Termin "izkušnja" uporabljamo zato, da se lahko opremo na deweyansko terminologijo, ki se nam zdi primerna glede na cilj našega diskurza: "izkušnjo imamo vedno, ko gre preizkušeno gradivo v izpolnitev. Tedaj in samo tedaj se izkušnja izpolni in se loči od ostalih izkušenj v splošnem toku izkušnja ... V neki izkušnji potek predstavlja potek od nečesa k nečemu"(4). V tem smislu "izkušnja" predstavlja dobro opravljeno delo, zaključeno igro, dejanje, izpolnjeno glede na vnaprej postavljeni smoter.

Tako kakor pri ugotavljanju poteka dneva izločimo končne izkušnje od nakazanih in razpršenih — in ni rečeno, da ne zanemarimo tudi še tako popolnih samo zato, ker

nas trenutno niso zanimale ali ker nismo zavestno opazili njihove izpolnitve — tako v okviru polja dogodkov izločimo spletke izkušenj glede na naša najbolj izstopajoča zanimanja in glede na moralno in emotivno stališče, prevladujoče v našem opazovanju(5).

Jasno je, da nas tu od deweyanskega pojmovanja ne zanima toliko značaj celotnostnega sodelovanja v nekem organskem procesu (ki je vedno interakcija med nami in okoljem), kakor njegov formalni vidik. Zanima nas dejstvo, da se izkušnja dozdeva kot *dovršitev, fulfilment*.

In zanima nas stališče opazovalca, ki, bolj kot da bi živel izkušnje, hoče ugotoviti in posredovati izkušnje drugih; gre za stališče nekoga, ki opravlja *mimesis izkušnje* — in v tem smislu zagotovo živi svojo interpretacijsko in mimetično izkušnjo.

Dejstvo, da imajo te *mimeze* izkušnje svojo lastno estetsko kvaliteto, izhaja iz njihovega mejnega obstoja v *interpretaciji*, ki je istočasno *proizvodnja*, ker je bila izbrana, in *sestavitev* — čeprav sestavitev dogodkov, ki so v veliki meri sami zahtevali, da so bili izbrani in sestavljeni.

Estetska kvaliteta bo toliko bolj opazna, če hočemo zavestno ugotoviti in izbrati izkušnje v širšem kontekstu dogodkov, pa čeprav gre zgolj za mentalno prepoznavanje in obnavljanje dogodkov. Pri tem gre za iskanje in vzpostavitev določene koherentnosti in enotnosti v istočasni (pod "istočasno" si predstavljamo: v tistem trenutku za nas) kaotični pestrosti dogodkov; gre za iskanje nečesa povsem dopolnjenega, pri čemer deli, ki to dopolnitev sestavljajo, "morajo biti tako koordinirani, da postane, s premaknitvijo ali umaknitvijo enega izmed njih, celota kakor izpraznjena in uničena". S tem smo ponovno pri Aristotelu in zavemo se, da je pri njem ta odnos individualizacije in obnavljanja poezija.

Zgodovina nam ne predstavlja enega samega dejstva, ampak "eno samo časovno obdobje, nanaša se in vsebuje vsa tista dejstva, ki so se pripetila v tem časovnem obdobju glede na eno ali več osebnosti; in vsako izmed teh dejstev se nahaja v povsem slučajnostnem odnosu glede na ostala dejstva"(7).



Zgodovina je za Aristotela kakor panoramska fotografija tistega polja dogodkov, ki je bilo že prej omenjeno; poezija predstavlja osamitev koherentne izkušnje v tem polju, nekega razvojnega odnosa med dejstvi in končno razvrščanje dejstev glede na določeno vrednostno perspektivo(8).

Vsa ta zapažanja nam omogočajo vrnitev k našemu izhodiščnemu argumentu, ko prepoznavamo v neposrednem televizijskem prenosu umetniški odnos in, v zadnji instanci, estetsko možnost, povezano z zmožnostjo osamitve določene "izkušnje" na najbolj zadovoljiv način. Z drugimi besedami, dajanje — lahko zaznavne in spoštovanje vredne — "oblike" neki skupini dogodkov.

Pri prenosu dogodka z visoko stopnjo dramatičnosti, na primer požara(9), je kopica dogodkov, ki spadajo v kontekst "požar v kraju X", razdeljiva v več pripovednih struj, ki lahko tečejo od zustrašujoče epopeje o ognju uničevalcu do apoloije gasilca, od dramatičnosti reševanja do karakteriziranja divjega in blečnega zanimanja množic, ki z roba slede dogajanju.

### 3.

To prepoznanje umetniškosti, povezane z omenjenim televizijskim delom, in iz tega izhajajoče možnosti, bi lahko bile zadovoljive, v kolikor bi neposrednemu prenosu lastna istočasnost ne odpirala novega problema. Glede logične izkušnje — in to se lahko razširi na vse ostale oblike izkušnje — Dewey opozarja, da "v resničnosti v eni miselni izkušnji premise izstopijo šele tedaj, ko se pojavi določen zaključek"(10). Z drugimi besedami bi rekli, da akt oblikovne pripovedi ni akt silogistično potekajoče dedukcije, ampak stalen poskus, oblikovan na izkušnjah, pri katerem končni rezultat potrjuje in vzpostavlja — v bistvu šele takrat — začetna gibanja(11); učinkovita predtem in potem izkušnja se uredita na koncu vrste poskusov, opravljenih na vseh podatkih v naši lasti: v okviru katerih so bivali povsem kronološki predtem in potem, nadalje fragmentirani na različne druge, in šele na koncu pripovedi se ta kopica podatkov prečisti in ostanejo samo najvažnejši predtem in potem, edini, ki veljajo za to izkušnjo.

Tako torej opazimo, da se televizijski režiser nahaja v situaciji zmedenosti, ko mora ugotoviti logične faze neke izkušnje v istem času, kot te še predstavljajo kronološke faze. Iz konteksta dogodkov lahko osami določeno pripovedno smer, toda z razliko od najbolj "realističnega" med umetniki nima nobenega prostora za a posteriori razmišljanje o dogodkih samih, medtem ko mu po drugi strani ni dana možnost, da bi jih vzpostavil a priori. Ohranjati mora enotnost svojega zapleta v času, ko ta dejansko poteka, in izmišljati si ga mora identično glede na tistega, ki poteka; in višek paradoksa, slutiti in predvideti mora kraj in trenutek nove faze v zapletu. Njegovo umetniško ustvarjanje ima torej pretresljivo omejenost, istočasno pa ima proizvodni položaj; v kolikor je učinkovit, pa tudi nedvomno novo kvaliteto: opredelimo jo lahko kot izredno samosvojsko sorodnost z dogodki, kot obliko hipersenzibilnosti, slutenja (bolj vulgarno rečeno "voha"), ki mu omogoča rast z dogodkom, dogajanje z dogodkom. Ali vsaj znanja takojšnje ugotovitve že začetega dogodka in postavitev tega dogodka v gorišče, preden dogodek mine(12).

Rast pripovedi se tako dozdeva pol umetnost in pol delo narave; proizvod bo čudna interakcija spontanosti in veščine, kjer veščina opredeljuje in izbira spontano, toda spontano vodi do koncipiranje kot opravljanje veščine. Umetnosti kot vrtnarstvo ali hidravlika so že dale primer take veščine, ki opredeljuje sedanje gibe in prihodnje poteke danih naravnih sil in jih združuje v organski potek dela; toda v primeru neposrednega televizijskega prenosa se naravni dogodki ne vključujejo v formalne kadre, ki bi jih predvideli, temveč zahtevajo, da kadri rastejo skupaj z njimi, da jih opredeljujejo istočasno, kot so od njih opredeljeni.

Tudi v trenutku, ko je režiserjevo delo na najnižjem obrtniškem nivoju, živi tako pretresljivo oblikovalno pustolovščino, da predstavlja izjemno zanimiv umetniški fenomen in da je estetska kvaliteta njegovega dela, ne glede na neobdelanost in slabotnost, vedno taka, da odpira spodbudne perspektive za fenomenologijo improvizacije.

prevedel: Toni Gomišček

### Opombe

- "Beseda iz žargona, ki so jo verjetno skovali črni ameriški glasbeniki za označevanje glasbenega stavka, na splošno kratkega in prodornega (včasih originalnega, včasih ... v javni lasti, neke vrste uglasbene fraze), ki je bil največkrat igran z rastočim ritmičnim vztrajanjem in večkrat ponovljen ("obsedenost") ali tudi vstavljen kot prehodni stavek za dosego izjemnega glasbenega kolorita in poudarjenega efekta tenzije". (Enciclopedia del Jazz, Milano, 1953)
- Sem se vključujejo različna vprašanja delovanja mehanizma (individualne) improvizacije v glasbi. Cf. raziskavo W. Jankelewitza, *La rhapsodie*, Paris, Flammarion, 1955.
- Poetica*, 1451a 15. Citati po Valgimiglijevem prevodu (Bari, Laterza, 3a ed., 1946).
- Arte come esperienza*, prevod Maltese, Firenze, La Nuova Italia, 1951, poglavje III, str. 45—46.
- Tako kot jo definiramo, se dozdeva izkušnja kot pripoved o obliki, za katero nam niso jasni njeni objektivni končni razlogi. Edina preverljiva objektivnost obstoji v odnosu, ki osmisli uresničenje izkušnje tako, kot je bila zaznana. Na tem mestu pa bi diskurz presegel čisto ugotovitev določenega odnosa, kar nas v tem primeru zaenkrat zadovolji.
- Poetica*, 1451a 390.
- Poetica*, 1459a 20.
- Cf. L. PAREYSON, *Il verosimile nella poetica di Aristotele*, Torino, 1950.
- V Združenih državah so že bili primeri, poleg požara, ko so televizijske kamere prihiteli na kraj nesreč kot v programu nepredvidenih in kljub temu žurnalistično zanimivih dogodkov.
- Cit. op., str. 48.
- Za to dinamiko poskusa, tako glede logike kot estetike, primerjaj II. In V. poglavje L. Pareysonove *Estetike*.
- Radi bi poudarili medsebojno povezanost takega stališča z zaporedno postavljeno delov, ki poteka pod vstvom nečesa celovitega, ki še ni prisotno, vendar usmerja delo. Ta wholeness, ki vodi lastno odkrivanje v okviru določenega polja, se navezuje na gestaltsko koncepcijo. Dogodek za pripovedovanje se preoblikuje in narekuje zakone oblikovalnemu delu. Tako da — kakor bi nas opomnila transakcijska psihologija — oblikovalec vzpostavi wholeness s kasnejšimi izbori in omejitvami, tako da vpleta svojo osebnost v oblikovanje v tistem trenutku, ko zasliati celoto in se ji prilagodi. Tako dovršena wholeness se zdi kot aktualizacija nečesa možnega, ki ni bilo objektivno, vse dokler mu ni subjekt vzpostavil objektivnosti.



film na univerzi

# Združene države Amerike

Na ameriških univerzah je film vse bolj predmet resnega študija, bodisi kot samostojna smer bodisi kot posebno področje, vključeno v širši sklop proučevanja množičnih medijev, komunikacij in umetnostne produkcije. Pregled nad filmskimi oddelki posameznih visokih šol od leta 1969 vodi Ameriški filmski inštitut (AFI), ki vsako leto v posebni publikaciji objavlja podatke o študijskih programih, načinu študija, številu slušateljev in učnega osebja, pogojih za pridobivanje različnih akademskih stopenj itd.

V zadnjem času posvečajo posebno pozornost šolanju filmskih pedagogov — predavateljev filmske vzgoje. Namen te odločitve je, da se poučevanje filma vzpostavi po njemu svojih kriterijih, ne da bi se zavest o filmu oblikovala kot podaljšek vedenja o gledališču in literaturi.

Na večjih univerzah (NYU, UCLA, USC in še nekatere) opazamo vse bolj očitno delitev na študij filmske produkcije in študij filmske estetike oziroma teorije—kritike. Zaradi ozke specializiranosti pouka na ameriških srednjih šolah se seveda pojavlja vprašanje širše humanistične razgledanosti, brez katere si sodobnega filmskega delavca težko zamišljamo. Ta problem je manj akuten na tistih univerzah, ki prirejajo filmske programe na postdiplomski ravni (graduate courses). Z ustreznimi dotacijami se je tudi zelo povečala tehnična opremljenost oddelkov in s tem možnost za snemanje filmov, ki se bistveno razlikujejo od tistih, kakršne ponujajo distribucijam utečeni mehanizmi filmske industrije.

Ena najpomembnejših nalog, ki so si jih zadali na filmskih oddelkih ameriških univerz, pa je izdajanje strokovne literature. Sprva se je namreč pokazalo pomanjkanje učbenikov s področja filma, zadovoljitev te osnovne potrebe pa je seveda vzbudila ambicioznejše projekte, ki segajo od pogovorov z izkušenimi filmskimi ustvarjalci do velikih problemskih sintez in kritičnih monografij.

## Kalifornija

**The American Film Institute**  
*Center for Advanced Film Studies,*  
 501 Doheny Road, Beverly Hills,  
 90210 California, U.S.A.

Center je pedagoški organ Ameriškega filmskega inštituta, ki mladim filmskim delavcem na začetku kariere omogoča poglobljen študij scenaristike, režije in kamere. Študij traja dve leti, program predavanj pa se menja vsako leto. Vsako leto sprejmejo okrog 20 slušateljev, tako da je v celoti vpisanih okrog štirideset rednih študentov. Za vpis ni potrebna akademska diploma, kandidati pa morajo pokazati raven svojega znanja na enem izmed področij filmske dejavnosti. Šolanje poteka po tutorskem sistemu, z individualnim programom za vsakega študenta. Center je tudi producent filmov, ki jih posnamejo slušatelji.

Vsako leto sprejmejo tudi omejeno število slušateljev v posebne tečaje. V sodelovanju z Mayerjevo fundacijo Center izdaja pomembne filmske knjige, svoj program pa povezuje tudi z ameriškim pisateljskim združenjem ter z združenjem filmskih igralcev. Med občasnimi sodelavci v posameznih programih zasledimo mnoge pomembne filmske in televizijske režiserje, scenariste, igralce, snemalce itd.

Center je opremljen s kompletno snemalno tehniko za 8 mm, 16 mm in 35 mm projekte, s 3 kamerami za video produkcijo, zvočnim in svetlobnim parkom ter montažnimi in projekcijskimi napravami. Slušateljem je na razpolago več studijev, odri, montažne sobe in bogata knjižnica.

Dekan: *Frantisek Daniel*, prodekan: *Antonio Veliani*. Med stalnimi sodelavci centra je znan igralec in režiser *John Cassavetes*. Informacije o vpisu: *Jan Haag* (gl. gornji naslov).

**University of California, Los Angeles**  
*Theater Arts, 405 Hilgard, Los Angeles, 90024 California, U.S.A.*

Oddelk za gledališke umetnosti zajema področja gledališča, filma, televizije in radia, nudi pa še temeljna znanja z ostalih področij "svobodnih umetnosti". Učni načrt je prirejen tako, da omogoči študentom razvijanje znanstvenega, kreativnega in poklicnega pristopa h gledališkimi umetnostim. Cilj oddelka je izšolati kadre, ki bodo zmožni dati izviren prispevek področju, na katerem bodo delovali.

Študij filma se deli na tri glavne smeri: 1. produkcijo, 2. filmsko zgodovino in kritiko, 3. filmsko-vzgojne medije. Ožja filmska usmeritev je še posebej razdeljena na: 1. dokumentarno, dramsko-fiktivno in animacijsko ter 2. eksperimentalno smer. Televizijsko področje se deli na 1. televizijsko produkcijo, 2. zgodovino/kritiko TV predvajanja, 3. vzgojno delo. Televizijska produkcija je obravnavana s treh vidikov: 1. dela v studiu in na terenu, 2. eksperimentalnega, 3. vzgojnega.

Nekaj naslovov predavanj:

- Zgodovina filma in televizije
- Zgodovina ameriškega filma
- Zgodovina evropskega filma
- Zgodovina dokumentarnega filma
- Izbrana poglavja iz zgodovine filma
- Filmska scenaristika
- Osnove pisanja za televizijo
- Filmska estetika
- Filmska scenografija
- Televizijska scenografija
- Filmska režija
- Televizijska režija.

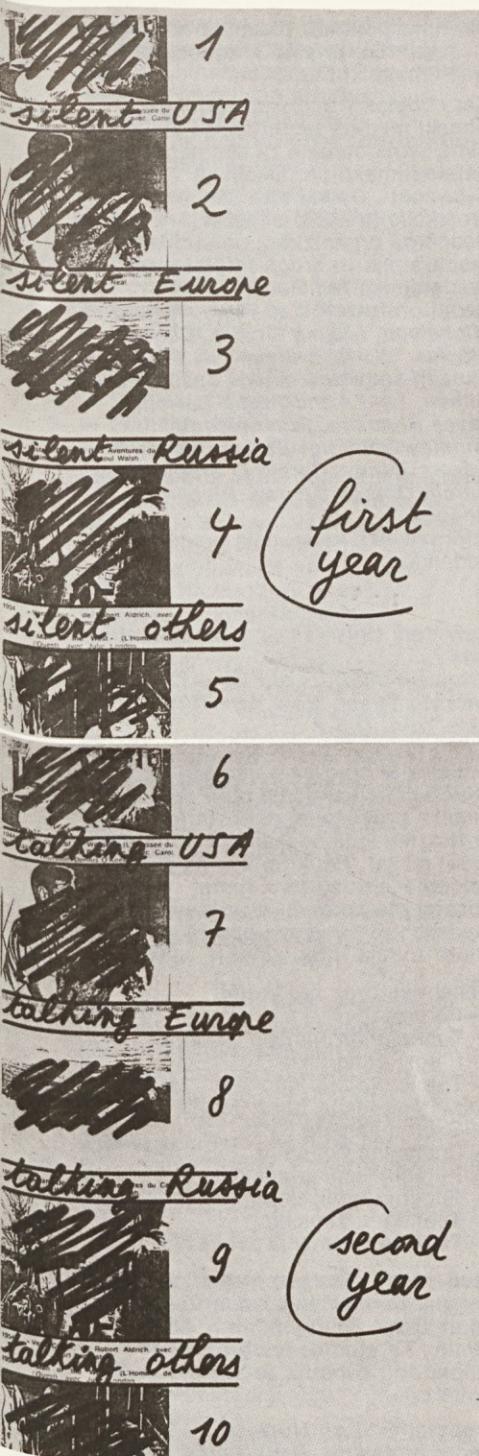
Vsa predavanja spremljajo ustrezni seminarji na različnih stopnjah študija, velik poudarek pa je tudi na seznanjanju z različnimi aspekti filmske in televizijske tehnike.

Oddelk ima več 16 mm kamer, opremo za snemanje zvoka, 4 TV studije za črno-belo in barvno tehniko, dvorano za 35 mm projekcije.

Predstojnik oddelka: *William Menger*  
 Redni profesorji: *William Adams, Richard C. Hawkins, Darrell Ross, Louis Clyde Stoument, Abe V. Wollock.*

Stalni sodelavci: *John Boehm, Edgar*





*Brokaw, Robert Epstein, Hugh Grauel, J. Palmer Schoppe, Ruth Schwartz, Howard Suber, John W. Young.*  
 Informacije o vpisu: *Hugh Grauel* (film), *Darrell Ross* (TV).

**University of Southern California**  
*Divison of Cinema and Telecommunications, University Park, Los Angeles, 90007 California, U.S.S.*

Oddelek vzgaja umetnike, ki naj bi svojo umetnost uporabljali kot instrument družbenih sprememb. V zadnjem času je začel posvečati posebno pozornost filmski zgodovini in kritiki. Telekomunikacije so obravnavane kot socialni, kulturni, politični in ekonomski fenomen. Tudi raziskovalne metode izpostavljajo sociološki pristop.

Študijske usmeritve: 1. filmska zgodovina—kritika, filmska produkcija; 2. filmska vzgoja, video-produkcija.

Študentje lahko svobodno izberejo filmsko zvrst, ki se ji bodo posvetili med študijem.

Usmeritve na televizijskem oddelku: 1. družbena odgovornost TV in radijskega predvajanja; 2. zgodovina in kritika TV in radijskega predvajanja; 3. televizijska produkcija (ki se deli na a. delo v studiu, eksperimentalna dejavnost; b. snemanje na terenu, vzgojna dejavnost).

Nekaj naslovov predavanj:

- Vizualne komunikacije
- Zgodovina ameriškega filma
- Filmska govorica
- Filmska kamera
- Filmska montaža
- Filmska režija
- Filmska literatura
- Analiza sodobne kinematografije
- Analiza snemalne knjige
- Fotografška komunikacija
- Teorija in tehnika animacije
- Glasba v filmu
- Posebni efekti v filmu
- Uvod v telekomunikacije
- Eksperimentiranje na radiu in televiziji.

Oddelek razpolaga s kompletno opremo za 16 mm film, vključno z laboratorijem za razvijanje filmov (črno-belih in barvnih). Za TV produkcijo: video-kamere in monitorji, ateljeji, oder, montažne in mešalne mize; knjižnica; projekcijske dvorane za 16 mm in 35 mm filme.

Predstojnika: *Bernard R. Kantor* (film), *Don C. Smith* (telekomunikacije).  
 Redni profesorji: *William H. Allen, Irwin R. Blacker, Herbert E. Farmer, Richard Harber, David W. Johnson, Bernard R. Kantor, Arthur Knight, Kenneth Miura, Eugene Petersen, John Russell Taylor, David Wiegand, Francis Withopf, Morton Zarcoff, Don C. Smith, Edward Borgens.*

## Illinois

**Northwestern University**  
*Radio-Television-Film, Evanston, 60201 Illinois, U.S.A.*

Filmski program te univerze nudi študentom splošno znanje iz filmske kulture. Predvsem so poudarjene zgodovina, kritika in teorija filma. Poučuje se tudi filmska produkcija. Na univerzi je bilo posnetih že precej filmov, toda pouk ni namenjen izobraževanju specialistov. Televizija je vključena v kontekst poučevanja masovnih medijev (praktični pouk televizijske produkcije in praksa upravljanja oziroma vodenja oddajnih postaj).

Študijske usmeritve: 1. filmska zgodovina/kritika; 2. filmska produkcija. Ožja filmska specializacija: 1. dokumentarec, dramska fikcija; 2. animacija; 3. eksperimentalni film.  
 TV: 1. televizijska produkcija; 2. zgodovina/kritika TV-oddajanja; 3. vzgojni mediji. Specializacija v televizijski produkciji: 1. studio; 2. eksperimentalna TV; 3. vzgoja.

Nekaj naslovov predavanj:

- Uvod v filmsko zgodovino in kritiko
- Načini filmske komunikacije
- Filmsko-kritične študije
- Eksperimentalni film
- Filmsko-teoretične študije
- Filmski žanri
- Filmska historiografija
- Problem filmske znanosti
- Masovni mediji in družba
- Snov in ozadje v kritiki masovnih medijev
- Psihološki in sociološki vidiki medijev.

Študentom je na razpolago kompletna oprema za snemanje in montiranje 8mm filmov, 16mm kamere in posebna Kodakova oprema za realizacijo animiranih filmov. Na televizijskem odseku so kompleti za video produkcijo z napravami za elektronsko montažo, studio za interno oddajanje, možnosti za zvočno montažo (16mm); projekcijske dvorane in knjižnica s kopijami filmov.

Predstojnik: *Charles F. Hunter*, Redni profesorji: *Paddy Whanel, Stephen May, Martin J. Maloney, Peter Wollen.*

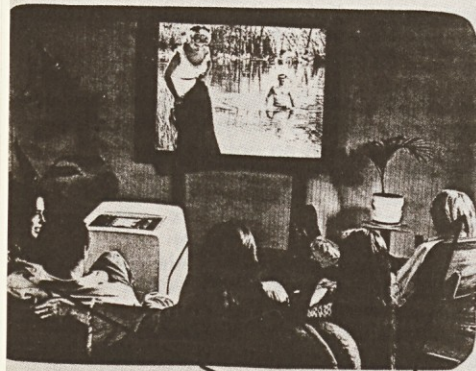
Zunanji sodelavci: *Bernice Gregoria, Michael R. Fisher, Marc Rosen, Lewis Gar Simmons, Barry Young, Daniel Doeden, John Wennstrom.*  
 Informacije o vpisu: *Paddy Whanel* (filmski odsek), *Charles Hunter* (Radio-TV odsek).

## New York

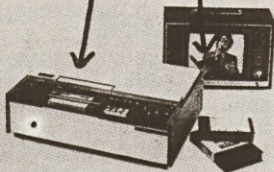
**Columbia University, School of Arts, Film Division**  
*513 Dodge Hall, 116th Street Broadway, New York City, 10027, N. Y., U.S.A.*

Filmski program na tej univerzi ima tri glavne cilje: 1) pospeševati in

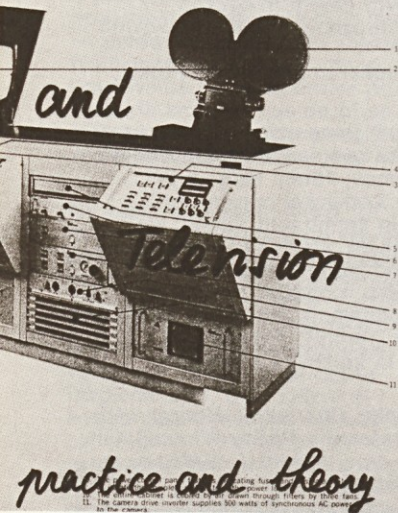


**10 x 1 (Kou) video-cassette****Studies in art, economics, technics, people**

1. Analyze the video in an appropriate manner...  
2. Analyze the video in an appropriate manner...  
3. Analyze the video in an appropriate manner...

**Movies**

1. Analyze the video in an appropriate manner...  
2. Analyze the video in an appropriate manner...  
3. Analyze the video in an appropriate manner...



stopnjevatl osebnl umetniški izraz; 2) nuditi tehnično znanje filmske obrti; 3) razvijati prepričljivo zgodovinsko, estetsko in sociološko obravnavo obsežne dediščine filmske umetnosti. Graduate School of Journalism, ki deluje v okviru oddelka, ima poseben televizijski odsek, ki študente pripravlja predvsem za reportersko in scenarijsko delo na radiu in televiziji. Del študijskega programa je namenjen dokumentarni televizijski produkciji, vanj se vključuje tudi večerni tečaj dokumentarnega filma.

Študentje se lahko opredelijo bodisi za praktično delo (snemanje filmov) bodisi za znanstveno-kritično dejavnost (diplomirajo s pismeno tezo o izbrani problematiki).

Študijske usmeritve: 1. filmska zgodovina/kritika, filmska produkcija; 2. filmsko-vzgojni mediji. Ožja filmska specializacija: 1. dramska fikcija; 2. dokumentarni film; 3. animacija.

Nekaj naslovov predavanj:

- Analiza filmske govornice
- Igra—režija
- Dokumentarni film
- Tehnika zvočnega filma
- Filmska kritika
- Raziskovalne metode v filmu
- Alfred Hitchcock in analiza filmskih žanrov
- Seminar iz filmske scenaristike
- Masovni mediji v sodobni družbi.

Študentom so na razpolago 8mm in 16mm kamere, svetlobni park, oprema za montiranje, video-tape televizijski sistemi, TV studio, projekcijske dvorane in knjižnica s kopljami 16mm filmov.

Predstojnik oddelka: **Stefan Scharff**, Redni profesorji: **Eric Barnouw, Andrew Sarris, Stefan Scharff, Fred W. Friendly, John Schultz**. Zunanji sodelavci: **Arthur Barron, Stephen Handzo, Hart Perry, Isaiah Sheffer, Richard Vorisek, John Patterson, Gerry Solomon, Molly Boast**.

**New York University / School of the Arts**  
**Cinema Studies, 144 Blecker Street, 3rd floor, New York City, 10012 New York, U.S.A.**

Film je obravnavan kot oblika umetnosti z različnih kritičnih, estetskih, formalnih, humanističnih in socioloških vidikov. Predavatelji in študentje predstavljajo širok spekter različnih pristopov k filmskemu mediju.

Študijske usmeritve: 1. filmska zgodovina/kritika; 2. filmsko-vzgojni mediji; 3. filmska produkcija.

Nekaj naslovov predavanj:

- Filmska estetika
- Sodobni film
- Filmska umetnost
- Nove smeri v filmski umetnosti
- Francoski film od 1920. do Vigojeve smrti
- Sovjetski film: stilistika in estetika
- Sovjetski film: teorija
- Novi ameriški film: neodvisni in avantgarda

- Film: politika, filozofija in religija
- Analitični pristop k zgodovini filma
- Filmska kritika.

Ker oddelek v prvi vrsti raziskuje filmski medij s teoretičnega vidika, nima svoje opreme za snemanje in ostale filmsko-produkcijske dejavnosti. Dvorana za 35mm projekcije ima 270 sedežev. Redno so organizirani poletni tečajji za predavatelje in druge interesente.

Predstojnik: **Ted Perry**. Redni profesorji: **Ted Perry, Anette Michelson, Mojmir Drvota, Donald Staples, W. K. Everson**. Zunanji sodelavci: **Lewis Jacobs, Bill Simon, Paul Arthur, Noel Carroll, Joyce Rheuban, Ron Mottram, Thomas Gunning, Barbara Lund, P. Adams Sitney, Gerald O'Grady, Noel Burch, George Stoney, Richard Goggin**. Informacije o vpisu daje predstojnik oddelka.

**New York University / School of the Arts**  
**Graduate Institute of Film—TV, 40 E. Seventh Street, New York City, 10003 New York, U.S.A.**

Oddelek je predvsem usmerjen v poučevanje praktičnih predmetov filmske produkcije, njihovih tehničnih in izraznih vidikov (kamera, montaža, zvok, režija). Pouk poteka na osnovi celostnega pristopa k filmu, posamezna področja so obravnavana v medsebojni povezavi, ne kot izolirane enote znanja in spretnosti.

Nekaj naslovov predavanj:

- Fotografija
- Tehnologija filmske kamere
- Filmska montaža
- Tehnologija in uporaba dokumentarnega filma
- Barvna kamera
- Snemalna knjiga
- Filmska scenaristika
- Vodenje igralcev
- Tehnike animacije
- Tehnike snemanja zvoka.

Študentom je na razpolago kompletna oprema za snemanje, montiranje in opremljanje 8mm, 16mm in 35mm filmov, TV studio, fotografski laboratorij, dvorana za 35mm projekcije.

Predstojnik: **Leo Hurwitz**. Redni profesorji: **Beda Batka, Leo Hurwitz, Ian Maitland**. Zunanji sodelavci: **Roger Englander, Eleanor Hamerow, Hilary Harris, Lewis Jacobs, Marketa Kimbrell, Saul Levitt, Carlos Richardson, Werner Freitag, George Griffin, Murray Rosenblum, Jiri Weiss** in vabljene predavateljice.

**New York University / School of the Arts**  
**Undergraduate Institute of Film TV, 65 South Building, Washington Square, New York City, 10003 New York, U.S.A.**

Učni načrt je sestavljen tako, da študentom omogoči seznanjanje z različnimi kreativnimi izkušnjami, tako



v konceptualni kot v produkcijski fazi, obenem pa nudi potrebno tehnično znanje o kinematografiji. Pomembno mesto je dodeljeno kritičnemu in zgodovinskemu pristopu k razumevanju odnosa med družbo in audiolovizualnimi mediji.

Nekaj naslovov predavanj:  
— Masovni mediji v sodobni civilizaciji

- Estetika filma
- Neverbalna komunikacija
- Gibanje, snov in pomen
- Govorica vida in zvoka
- Glasba za film in televizijo
- Osvetljava pri filmu in na TV
- Režijski problemi
- Filmska industrija
- Medsebojni odnosi medijev.

Študentom je na razpolago kompletna 16mm oprema, za delo izven šole oziroma za samoiniciativne projekte pa si lahko izposojajo super 8mm kamere, projektorje in montažne naprave. Na Institutu je več TV studijev, projekcijskih dvoran, knjižnica itd.

Predstojnik: *Haig P. Manoogian*.  
Redni profesorji: *George C. Stoney, Irving A. Falk, Richard J. Goggin, George H. Bouwman, Jacquelyn Park*.  
Zunanji sodelavci: *Peter Barton, Roger Englander, Cornelius Finn, Philip Gelb, Mardik Martin, Jack Kunej, Lee Osborne, Barbara Schultze*.

**Film School, School of Visual Arts**  
209 E. 23rd Street, New York City,  
10010 New York, U.S.A.

Šola izobražuje mlade umetnike na področju narativnih (dramskih in dokumentarnih) filmskih oblik. Študijski program obsega celostno seznanjanje s tehničnimi veščinami, vzporedno s študijem konceptualnih, estetskih in zgodovinskih aspektov izdelovanja filmov. Posebna pozornost je posvečena razmerju med filmom in drugimi umetnostmi, tako v zgodovini kot v sedanji praksi.

Nekaj naslovov predavanj:

- Igra in filmska režija
- Filmska montaža
- Filmska kritika
- Osnove animacije
- Eksperimentalni film
- Scenaristika
- Ameriški roman in film
- Ameriško gledališče in film
- Film v politiki.

Študentom je na razpolago kompletna oprema za 8mm in 16mm filme. Ateleji za snemanje nemih in zvočnih filmov.

Predstojnik: *Everett Aison*.  
Predavatelji: *Martin Abrahams, Miriam Arsham, Erwin Bazelon, Arthur Birnkrant, Gary Carey, William K. Everson, Robert Glatzer, Gordon Hitchens, Paul Jordan, Steven Keller, Cora Kennedy, Ken Kimmelman, Marion Kraft, Jerome Martin, Gil Miret, Phillip Perlman, Sam Platt, David Quid, Julian Schlossberg, Leo Seltzer, Jud Yalkut, Stephen Taylor, Lowell Bodger*.

## Ohlo

**Ohlo State University**  
*Photography-Cinema / Education,*  
*Columbus, 43210 Ohio, U.S.A.*

Oddelek za film in fotografijo pojmuje film kot sredstvo komunikacije in kot obliko umetniškega izražanja. Diplomski študij sloni na humanističnih vedah, podiplomski pa je interdisciplinaren. Mnoga predavanja poudarjajo aplikacijo sociologije, humanističnih in pravnih raziskav za proučevanje komunikacijskih procesov.

Nekaj naslovov predavanj:

- Zgodovina fotografije
- Zgodovina filma
- Filmska teorija in kritika
- Elementi zvoka
- Montažni proces
- Fotografska podoba in družba
- Masovni mediji in družba
- Analiza televizijske publike
- Družbene spremembe prek masovnih medijev
- Filozofija množic
- Skupinsko delo
- Gledališče in Film.

Študentom so na razpolago super 8mm in 16mm kamere, montažne mize, projektorji, oprema za snemanje in reproduciranje zvoka, TV studio, mešalne mize, foto-laboratorij za razvijanje črnbelih in barvnih filmov, dvorana za 35mm projekcije.

Predstojnik oddelka: *Robert W. Wagner*.

Predavatelji: *Ali Elgabry, H. Wayne Schuth, Clayton Lowe, Robert Holsinge, Keith Tyler, John Belland, Larry Silverman, Alfred Clarcke, Jeannine Wilkins, Thomas Dorsey, Lawrence Buriss, David Kieper, Richard Hull*.  
Informacije o vpisu: *H. Wayne Schuth*.

## Pennsylvania

**Temple University**  
*Radio-TV, Philadelphia, 19122*  
*Pennsylvania, U.S.A.*

Poudarek v študijskem programu filmskega oddelka je na kreativnem dokumentarnem filmu, filmu kot antropološkem sporočilu, kot novinarskem mediju in takoimenovanem "cinéma-vérité". Program praktičnega usposabljanja je bolj poudarjen, čeprav je možno izbrati tudi raziskovalno-teoretično usmeritev. Posebnosti televizijskega izražanja kot kreativne izkušnje so obravnavane z estetskega vidika. Velika pozornost je posvečena inovativnim in eksperimentalnim posegom, ki prebijajo ustaljene okvire obstoječe filmske in televizijske industrije.

Nekaj naslovov predavanj:

- Komunikacijske teorije
- Masovni mediji in družba
- Komunikacijske umetnosti
- Film in iluzija
- Film in realnost
- Ekonomija filma
- Scenaristika za dokumentarni film

- Televizijska režija
- Zakoni masovnih komunikacij
- Seminar iz filmske kritike in teorije
- Seminar iz ameriškega filma.

Študentom so na razpolago 16mm in 35mm kamere, oprema za sinhrono snemanje zvoka, svetlobni park, barvne TV-kamere, 3-kanalna mešalna miza, kompletno opremljen laboratorij za razvijanje črnbelih in barvnih filmov, knjižnica, fonoteka, projekcijske dvorane za predvajanje 16mm in 35mm filmov.

Predstojnik oddelka: *Dr. Gordon Gray*.  
Redni profesorji: *Raymond Fielding, Ernest Rose, Edward McCoy, Michael Kittross, John Roberts, Sydney Head, Delwin Dusenbury, Lawrence Blenheim, Christopher Sterling, Timothy Lyons*.

Zunanji sodelavci: *Lewis Klein, Robert Bradley, Frank Heying, Art Ciaccio, Frank Tooke*, 20 asistentov.  
Informacije o vpisu: predstojnik oddelka.

## Manjše univerze

**California State University**  
*Film, Broadcast Communication Arts,*  
*San Francisco 94132, Cal., U.S.A.*

Študijski program je zasnovan tako, da slušatelje vpelje v film kot kreativni medij z umetniškimi in družbenimi funkcijami.

Tehnični del pouka je omejen na 16mm produkcijo. Na televizijskem oddelku je poudarjena sociološka funkcija komunikacijskih medijev ter zahteva po kreativni komunikaciji.

Nekaj naslovov predavanj:

- Vrednotenje filma
- Filmska teorija in kritika
- Interdisciplinarni študij filma
- Seminar iz semlogije filma
- Video produkcija
- Estetika audiolovizualnih komunikacij
- Audiolovizualni mediji in sodobna kultura
- Raziskovalni projekti na filmu in televiziji.

Predstojnik oddelka: *Douglas W. Gallez* (tudi informacije o vpisu)  
Med predavatelji npr. *Herbert Zettl, Richard Marsh, Charles Smith, Stuar Hyde, Prescott Wright, Susan Eastman, Leo Kulka, Larry Russell*.

## Illinois

**Columbia College**  
*Motion Picture, Television, 540 N. Lake Shore Drive, Chicago, 60611*  
*Illinois, U.S.A.*

V študijskem programu sta poudarjeni filmska produkcija in estetika. Podiplomski študij je posebej specializiran za področje filmske vzgoje. Televizijski oddelek je bolj praktično usmerjen, pomembna pa je tudi povezava s humanističnimi in družbenimi vedami ter oddelkom za angleški jezik.

Nekaj naslovov predavanj:

- Umetnost filma
- Filmske novice
- Vrednotenje filmske kritike





- Filmska scenografija
- Organizacija in ekonomija filmske industrije
- Filmi pri šolskem pouku
- All so televizijske reklame umetnost?
- Komunikacije in zakonodaja
- Svoboda informativnih medijev.

Predstojnik oddelka: **Anthony Loeb** (film), **H. Thaine Lyman** (televizija).

Med predavatelji npr. **Jack Behrend**, **Stephen Bezark**, **Fred Lasse**, **Robert Edmonds**, **Michael Reeves**, **James Taylor**, **Arthur Pierson**, **Harold Flieg**, **Clarence McIntosh**, **Bonnie Remsberg**, **Jerrold Oppenheim** idr.

## Indiana

**Indiana University**  
*Comparative Literature / Instructional Systems Technology (film), Radio-Television, Bloomington 47401 Indiana, U.S.A.*

Podiplomski program študija filma poudarja snovanje in produkcijo vzgojnih filmov. Praktični (tehnični) del se povezuje s teoretičnimi predmeti. Diplomski študij televizijskega medija obravnava njegove pravne, zgodovinske, etične, ekonomske in upravne vidike elektronske komunikacije. Za slušatelje, ki pripravljajo doktorat, so na voljo posebni raziskovalni projekti.

Nekaj naslovov predavanj:

- Film, umetnost in družba
- Filmska teorija in estetika
- Filmski žanri
- Kolokvij iz nemega filma
- Scenaristika za vzgojne medije
- Uporaba radia in TV v vzgojne namene
- Proces in učinki masovne komunikacije
- Produkcija filmov za televizijo
- Teorija komunikacij
- Problemi oddajanja novic in poročil.

Predstojnik oddelka: **dr. Mendel Sherman** (Tehnologija vzgojnih sistemov), **Keith W. Mielke** (Radio-televizija).

## Iowa

**University of Iowa**  
*Speech-Dramatic Arts, Division of Broadcasting-Film, Iowa City, 52240, Iowa, U.S.A.*

Diplomski študij obravnava filmski in televizijski medij v kontekstu sodobne kulture. Podiplomski študij je usmerjen predvsem k poklicnemu izpopolnjevanju, slušatelji, ki pripravljajo doktorat, pa se ukvarjajo z znanstveno-raziskovalnimi projekti.

Nekaj naslovov predavanj:

- Francoski film (1930—1960)
- Literatura in film
- Analiza snemalne knjige
- Raziskava masovnih medijev
- Družbena vloga televizije
- Pisanje za film in televizijo.

Študentje lahko predložijo tudi individualne raziskovalne projekte.  
 Predstojnik oddelka: **Samuel L. Becker** (tudi informacije o vpisu).

## Massachusetts

**Boston University**  
*School of Public Communications, Broadcasting-Film Division, 640 Commonwealth Avenue, Boston, 02215, Massachusetts, U.S.A.*

Podiplomski študij na tej univerzi zahteva široko poznavanje filmske teorije in prakse. Tudi televizijska produkcija je obravnavana kot kreativni proces, namenjen tako masovni komunikaciji kot izbranemu občinstvu.

Nekaj naslovov predavanj:

- Evropski film
- Ameriški film
- Eksperimentalni film
- Filmska režija I/II
- Filmska teorija in zgodovina
- Teorija in proces komunikacij
- Retorika komunikacij
- Televizijsko novinarstvo
- Družbeni vidiki televizije.

Predstojnik oddelka: **dr. Robert Smith**.  
 Informacije o vpisu: **Kay Healy**.

## Michigan

**University of Michigan**  
*Speech, 2020 Frieze Building, Ann Arbor, 48104 Michigan, U.S.A.*

Poudarek na uporabi filma in televizije kot komunikacijskih sredstev predstavlja orientacijsko osnovo študija. Študentje naj bi se naučili uporabljati masovne medije večše, domiselno in inteligentno.

Nekaj naslovov predavanj:

- Uvod v film
- Tehnike televizijske produkcije
- Radijska in TV drama
- Filmska teorija
- Ravnanje s filmsko kamero
- Televizijska režija.

Predstojnik oddelka: **E. E. Willis**.  
 Informacije o vpisu: **Frank E. Beaver** (film), **Edward Stasheff** (TV).

## Teksas

**University of Texas, Austin**  
*Radio/TV/Film, Social Work Building, Suite 212, Austin, 78712, Texas, U.S.A.*

Cilj oddelka je odkrivanje potencialnih cineastov, razvijanje in izpopolnjevanje njihove senzibilnosti ter seznanjanje s filmsko tehniko. Študentje imajo samo šest tedenskih ur obveznih predmetov s področja vloge medijev v sodobni družbi, sicer pa si po dogovoru s profesorjem prilagodijo urnik in predmetnik tako, kot najbolj ustreza njihovim osebnim interesom in hotenjem.

Nekaj naslovov predavanj:

- Razvoj filma
- Načini filmske komunikacije
- Analiza in kritika filma
- Uvod v elektronsko kulturo
- Teorije množične komunikacije
- Uporaba radia, televizije in filma v vzgojne namene
- Družbena in pravna odgovornost masovnih medijev.

Predstojnik: **dr. Rod Whitaker**.  
 Informacije o vpisu: **Ron Policy** (film), **Stanley Donner**, **David Hollenback** (TV).

zbral in uredil  
**Brane Kovič**



vzgoja

# Projekt Mirano 76

Judita Hribar

Kot večina festivalov v svetu, si tudi Benetke prizadevajo najti novo formulo, tako na nivoju kriterijev kakor na nivoju posredovanja filmskega materiala. Benetke so se že v začetku sedemdesetih let znašle pred dilemo, ki so jo sprožili mladi cinéphili in kritiki, pa tudi zaledje je prišlo na dan s svojimi zahtevami: čemu predvajati na festivalih filme monopolne (državne ali privatne) proizvodnje, če si jih bo v kratkem moč ogledati v domačih kinematografijih; na drugi strani se je postavilo vprašanje: čemu predvajati peščici prisotnih kritikov in nezainteresiranih turistov manj znane firme novih avtorjev, oziroma mladih kinematografij, če ti niso občinstvo, kateremu so filmi namenjeni. Benetke so se morale odločiti med dvema možnostima: ali postati filmska tržnica (kakor Cannes), ali pa se spoprijeti z zahtevami nove politične stvarnosti. Da bi se prilagodil času, se je moral festival (prvič v svoji več kot štiridesetletni zgodovini) ozirati po lokalnem občinstvu, kjer gre v prvi vrsti za mestno zaledje, za velškanski industrijski kompleks Mester in Marghere, ki je bil vedno izključen iz beneškega kulturnega svetišča. Levi izvršni mestni odbor, ki vlada Benetkam in okoliškemu industrializiranemu pasu, je takoj sprejel kot svoje zahteve po kulturni decentralizaciji celotnega Bienala. \* Predsednik Bienala (ki ga določi rimska vlada) socialist Ripa Di Meana je v skladu z naprednejšimi kulturnimi silami pripravil program, ki naj bi ustrezal tem novim težnjam in potrebam. Vlada sama (DC) je glede na svojo kulturno tradicijo objokovala stari festivalski blišč in je nova prizadevanja občutno oškodovala s pičlo denarno podporo, kar je seveda zavrlo številne načrte, ki so zaenkrat

ostali na nivoju poskusov. Posebno je utrpela škodo celotna struktura Bienala: le-ta naj bi potekal celo leta in ne le v turistični sezoni, kot magnet za tujski promet. Različni filmski in drugi interdisciplinarni seminarji so doživeli svojo prvo izvedbo v letu 1975 in naleteli na zelo dober sprejem med italijanskimi in tujimi strokovnjaki, vendar se v naslednjem letu spričo pomanjkanja denarnih sredstev mnogi niso ponovili. Tudi drugi načrti so imeli za zdaj kratko življenje. Oglejmo si nekatere programske točke: festivalski spored naj bi izstočasno predvajali v odročnih dvorinah po okoliških naseljih; srečanja z režiserji naj bi se ne omejevala le na novinarske konference, ampak bi se z njimi pogovarjali tudi mladi iz Mester ali delavci iz Marghere; festival naj bi osnoval svojo kinoteko, kjer bi si okoliške šole in druge kulturne ustanove lahko sposojale filme; filmski del Bienala naj bi deloval kot osrednja ustanova za filmsko vzgojo, in to kot organizator kakor tudi posrednik najnaprednejših kulturnih tokov, ki bi tako našli takojšen stik s terenom. Bienale je s takim programom prešel od elitne mednarodne prireditve v masovno kulturno manifestacijo, ki postaja splošna potreba vsega prebivalstva, postaja "mednarodni laboratorij" (kar je tudi novi uradni naziv Bienala), kraj, kjer se srečujejo pomembne ustvarjalne sile, ki se med seboj primerjajo in skušajo hkrati predvidevati nekatere kulturne smernice za bodočnost. Velika vrednost nove formule je v tem, da postavlja temeljne kamne podobnim kulturnim manifestacijam v drugih italijanskih občinah. Seveda to še ni dokončna formula in do nje ne bo prišlo, dokler se ne ustalijo nova politična razmerja,

ki bodo zagotovila primerno finančno trdnost in seveda demokratično politično podporo. Tipično prehodno obdobje se z zadnjo politično krizo zaključuje in tudi Bienale je morda tako končal svoja iskanja kakor tudi obdobje kontrastov, pri čemer naj omenimo le nesrečni lanskoletni disidentski program.

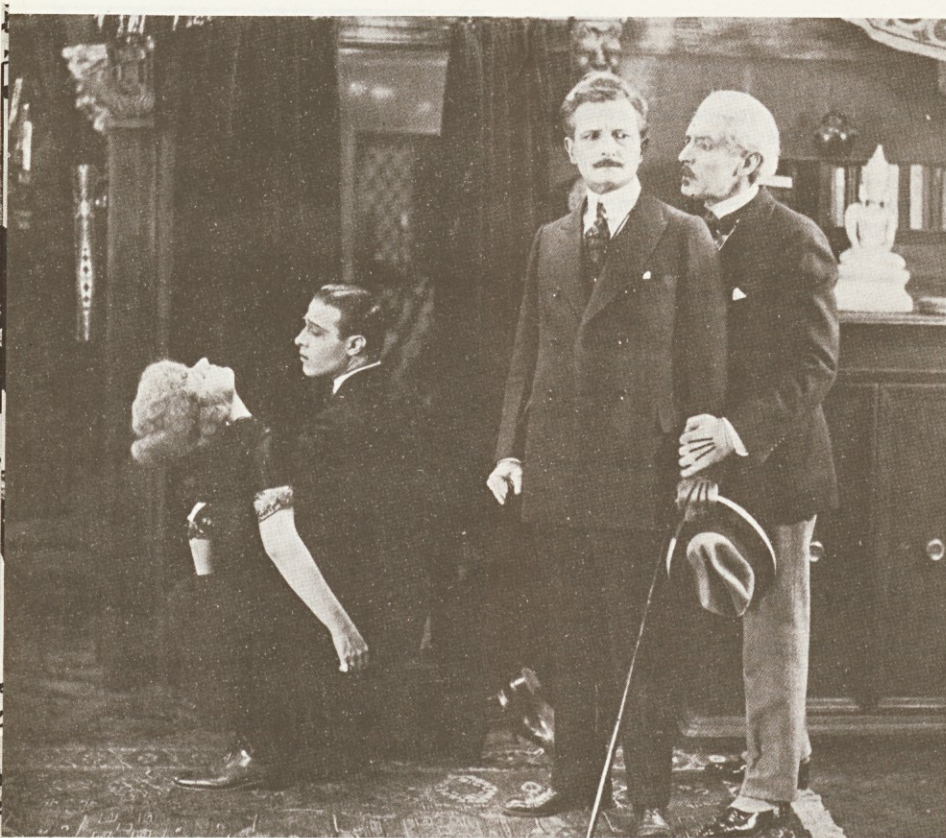
## Kakor film

Eden od projektov, ki so nastali v okviru tega razširjenega Bienala — "Mednarodnega laboratorija" — je *Mirano 76*. Gre za poseben poskus dela na terenu, ki temelji na spoznavanju in uporabi filmske tehnike: tri kategorije prebivalstva (srednješolci, osnovnošolci, učitelji) iz Mirana pri Benetkah so se s pomočjo filmske tehnike spoprijeli z nekaterimi svojimi realnostmi. Delo je zaradi omejenega budžeta trajalo le 3 mesece: na voljo so imeli 13 500 000 lir, kar je moralo zadostovati za najem tehnične filmske opreme, za nabavo filmskega in magnetnega traku, za razvijanje in izdelavo filmskih kopij, za scenografijo filmov iz druge skupine in končno za honorar strokovnjakov, ki so ta projekt programirali in ga vodili do konca. Gre za skupino diplomirancev italijanske filmske akademije (Centro Sperimentale di Cinematografia) iz Rima, ki so se po končanih študijih združili v UPnk (Unità Produttiva).

Rezultat tega dela je 67-minutni film, razdeljen na tri dele, kolikor je bilo skupin, vendar pa film povezuje začetni idejni načrt in ga moramo razumeti kot celoto.

Prva tretjina projekta se usmeri na srednješolsko in izvenšolsko mladino, ki se zbira okoli občinskega kulturnega centra. UPnk začne svoj program s seminarjem *Struktura in oblika filmske proizvodnje*. Po končanih uvodnih





Štirje apokaliptični jezdeci (1921)

Staro in novo ali generalna linija (1928), režija S. Eisenstein



srečanjih se mladi razdelijo na več skupin. Ena skupina skrbno proučuje filmsko kamero, tonsko snemanje, osvetljavo in montažo... Ti snemalci bodo potem opravili tehnično izvedbo vseh filmov projekta *Mirano 76*. Dve skupini tako imenovanih "scenaristov" se ukvarjata z dvema različnima proizvodnima standardoma: Hollywood v dvajsetih letih (dlje časa se posvetijo nekaterim zastopnikom tega obdobja: ogledujejo si nekaj prvih Chaplinovih komedij, nekaj Mac Sennettovih kratkih filmov, *Zorojevo znamenje* z Douglasom Fairbanksom in *Štiri apokaliptične jezdece* z Valentinom); druga skupina se posveti proizvodnji filmske informacije v filmih Dzige Vertova (razčlenijo naslednje filme: *Kinopravdo*, *Filmsko oko*, *Moža s kamero*, *Tri pesmi o Leninu* ter dodatna filma: Eisensteinovo *Generalno linijo* in *Dovženkovo Zemljo*). Vsi filmi so bili presneti na video-kasete in so se jih vse delovne skupine lahko ogledovale na šolskih televizorjih. Iz sedaj že dobro znanega gradiva vsaka od skupin pripravi dvajsetminutna filmska eseja (posneta na video-trak): prvi se posveti igralcu, drugi pa oblikovanju filmske informacije. Za tem se vse tri omenjene skupine združijo in začnejo razpravljati o svojem kratkem filmu, ki bo rezultat vsega predhodnega študija; toda ravno ta različna predhodna priprava jih ločuje: ena skupina vztraja na igranem filmu, druga na montažnem filmu tipa *cinéma-verité*. Končno se odločijo za srednjo pot: povabijo k sodelovanju skupino mladih jazzistov iz Mirana in pri njih naročijo dvanajstminutno glasbo, ki bi s svojim ritmom določala montažo filma, katerega tema bo "prosti čas — šola-delo". Tudi glasbeniki se pripravijo na komponiranje filmske glasbe s krajšim seminarjem (pod vodstvom UP<sub>NK</sub>), na koncu katerega za vajo opremijo z glasbo prvih 10 minut Vertovovega *Moža s kamero*. Skupno pripravljene scenarij za kratki film je železen; preračunan je do minute: določeno je število in dolžina kadrov, vrsta snemalnih kotov, pozicija kamere (ki je vedno fiksa z izjemo ene same vožnje). V bistvu je ta snemalna knjiga neke vrste skupinska režija.

Snemalnih dni je osem. Porabijo 1500 m črnobelega 16 mm filmskega traku; pri snemanju so prisotni štirje člani omenjene skupine (trije snemalci, ki se izmenjavajo, in en asistent fotografije) ter dva predstavnika UP<sub>NK</sub>. Montažo opravijo sami, brez pomoči UP<sub>NK</sub>, pri čemer skrbno



sledijo glasbeni osnovi. Vzporedno s snemanjem nekaj deklet opravlja statistično raziskavo na terenu. Gre za podatke o kraju, na primer o sestavi prebivalstva, o zaposlenosti, o vzgojnih ustanovah, o industrializaciji kraja, o organizacijah, ki skrbijo za prosti čas, in podobno. Podatki stečejo po filmskem platnu med zadnjim fiksnim kadrom tega prvega filma, ki se imenuje *Kakor film* (Come cinema). Film nudi uspelo podobo majhnega kraja, obarvano z melanholičnimi toni saksofonske spremljave. Kraj spoznamo skozi vlogo mladih v njem: mladi na različnih delovnih mestih, v šolah, pri športu, pri srečanjih na glavnem trgu, pred edinim kinom v kraju ... Komaj prepoznavni otožni odtenki dobijo svojo potrditev v statističnih podatkih, ki omenjajo brezposelnost in pomanjkanje perspektiv za vključitev mladih v delovno okolje.

### Oče, očeta, očetu...

Najvažnejši je osrednji del projekta: delo z otroki, ki se je po treh mesecih zaključilo s snemanjem šestih kratkometražnih barvnih 16 mm filmov s skupnim naslovom *Oče, očeta, očetu*; vsak izmed filmov traja po šest minut. Bolj kot končni rezultat je zanimiva metoda dela s trinajstletniki.

Po prvem posvetovanju z učitelji (ki so se nekaj mesecev poprej udeležili seminarja o filmski vzgoji v osnovnih šolah, ki ga je v Benetkah v okviru Bienala vodila UPnk) se je bilo mogoče odločiti za primeren razred; en sam, kajti spričo omejenih denarnih sredstev programa ni bilo mogoče razširiti na večje število učencev. Kljub temu pa je bilo nekaj poskusov posploševanja nekaterih učnih prijemov na druge razrede. Učitelji so aktivno sodelovali pri tem projektu.

UPnk najprej seznanijo otroke s pojmi, kot so filmska industrija in filmska praksa, torej z delom, ki se skriva za vsakim filmom. Otroci se tako seznanijo s produktivnim ciklom, ki se začne z idejo, filmsko zgodbo, scenarijem, snemanjem filma, montažo..., hkrati pa še z nekaterimi osnovnimi filmske tehnologije.

V neprecenljivo pomoč jim je film *Zorojevo znanje* (1920) Freda Nibla, ki ga otroci v obdobju treh mesecev počasi delijo na najmanjše delce: na prizore, kadre, snemalne kote, nakar vse to povezujejo v logično enoto z zgodbo samo. Kot smo že omenili pri prvi skupini, je film presnet na video-kaseto.

Istočasno s to pripravo v filmsko prakso poteka še en eksperiment: s pomočjo filma si otroci prisvojijo snov nekaterih standardnih učnih predmetov in obratno. Pri *italijanščini* otroci s pomočjo stavčne analize preidejo na analizo filmske akcije, na kompozicijo filmske zgodbe in končno začno sami sestavljati scenarije za kratke filme. Otroci, ki so tukaj že razdeljeni na 6 skupin (kolikor bo posnetih filmov), si izberejo nekaj stavkov iz šolskega berila, ki jim bodo služili kot izhodiščne ideje za scenarije. Gre za stavke, ki obravnavajo odnos med očetom in sinom, za kar se skupno odločijo otroci sami. Pri *matematični množici* otroci primerjajo med seboj tri temeljna filmska polja: prostor snemanja, prostor filmske akcije in gibanje filmske kamere. Z *geometrijskimi pojmi* nato preračunavajo prostor, ki ga posname kamera, snemalni kot, vožnje, panoramske premike... Rišejo tudi krivulje, ki označujejo metraž posnetih prizorov, da bi potem lahko določili razmerja montažnega ritma in filmskega časa. Pri *uri ročnega in kreativnega dela* se otroci ukvarjajo s kakovostjo kadra: preko vizorja dobijo njegove dimenzije in si ga nato predočijo v obliki risbe; ocenjujejo homogenost različnih predmetov znotraj kadra in njihovo pomembnost v odnosu do zgodbe ter s tem dobijo prve informacije glede filmske scenografije. Prav tako si tukaj pridobijo splošno idejo o filmskem prizorišču.

Vse te priprave, bogate glede na razvejanost in množino vključenih informacij, težijo k končnemu cilju, k snemanju šestih kratkih filmov, za katere so v okviru posameznih predmetov pripravili scenarij in snemalno knjigo, kakor tudi splošni organizacijski načrt. Ne gre za prave zaključene celote. Bolj kot samostojni filmi so to pravi filmski prizori, v katerih otroci na nenavadno zrel način prikažejo določeno duševno stanje (kot smo že omenili, gre za odnos med očetom in sinom). Otroci se trudijo, da bi dali svojemu delu kar se da filmski videz: veliko se ukvarjajo s specifičnim filmskim jezikom — s filmsko sliko — in tako redkokdaj uporabijo dialoge, četudi so vsi filmi posneti z neposrednim tonskim zapisom. Odstavki so zbrani iz romana Else Morante *Arturjev otok* in iz *Mojih spominov* Massima D'Azeglia: *Artur često misli na svojega očeta, a ga le redkokdaj vidi* (pet dečkov prikaže osamljenost, ki je bila značilna za Arturjevo otroštvo, medtem, ko je čakal na očetov prihod); stavek "Artur ljubi svojega

očeta" so izbrale tri skupine in posnele filme z naslednjimi naslovi: *Torej kdaj (trije dečki prikažejo Arturjevo srečo ob očetovi vrnitvi)*; *Četudi* (isti odstavek pet deklic obravnava z večjo distanco in s kančkom ironije); *Kljub temu, da* (tri deklice in trije dečki prikažejo odnos z očetom na skoraj enakovrednem nivoju); *Mammolinaova izkušnja* (dva dečka in dve deklici uprizorijo kratko sceno z veliko pripovedno sposobnostjo, kjer si zastavljajo nekatera vprašanja glede kulturne tradicije); *Očetovi zakoni* (trije dečki se spoprimejo z zgodovinsko rekonstrukcijo: prizor prikazuje patriarhalni družinski odnos, ki pride do izraza med nedeljskim kosilom). Sposobnost otrok, da prevedejo svoj emotivni in socialni svet v filmski jezik, je bistvo uspeha tega drugega poskusa.

Vsaki od teh podskupin, ki je že prej določila vse režijske napotke v obliki snemalne knjige (zanimivo je, da v italijanski filmski praksi ni običajna uporaba snemalne knjige), so priskočili na pomoč kolegi iz prve skupine v vlogi snemalcev, električarjev, tonskih mojstrov ali igralcev. Vloge v filmih so si otroci porazdelili med seboj. Na kraju snemanja so bili tudi po en učitelj in trije sodelavci UPnk. Film so bili posneti v osmih dneh (po en dan za vsak film, razen dveh, ki sta zahtevala po dva dni zaradi nekaterih scenografskih rešitev). Porabili so 1100 m 16 mm barvnega filmskega traku. Po razvijanju so otroci sami opravili montažo, in sicer po en film na dan. Dokončno obliko so filmi dobili v Rimu, kjer je UPnk, ob prisotnosti nekaterih srednješolcev iz prve skupine, dodala glasbo in filmske naslove, prav tako pa je bilo potrebno opraviti nekatere minimalne montažne korekcije. To velja tudi za ostale kratke filme projekta *Mirano 76*.

### Ne grem v šolo

Tretji del projekta *Mirano 76* je posvečen učiteljem, ki na koncu skupnega dela pripravijo kratek film z naslovom *Ne grem v šolo* (*Non vado a scuola*). Osnovo temu filmu so dala srečanja skupine sedmih učiteljev s psihoanalitičkinjo Mario Heleno Petrilli (bilo jih je 16, po dve uri vsako), tem pa so sledile priprave z UPnk (8 sestankov), ki je učitelj seznanila s tehniko eksperimenta. S pomočjo psihoanalitičnih srečanj so prišle na dan nekatere kontradikcije, ki nastajajo v okviru vzgojnih ustanov: v odnosu učitelj-učenec, različni pogledi na



perspektive vzgoje, kritični pogledi na sedanje stanje, nezadovoljstvo, ki nastaja spričo razpoke med institucijo, ki je še zelo tradicionalnega značaja (vedeti moramo, da italijanska šolska etika in sistem izobraževanja temeljita na predvojnih tradicijah), in aktualnimi zahtevami, ki jih postavljajo tako učitelji kot učenci sami. Psihoanaliza naj bi pripeljala do razprave o krizi, ki jo doživlja učitelj kot posrednik med dvema poloma (otrok/institucija), ki nimata več točno določenih pozicij, skratka, med njima ni več dialoga. Učitelju v prvi vrsti manjka sredstev, s katerimi bi lahko prepoznaval taka stanja. Film ni hotel podati sociološkega vidika tega vprašanja, pač pa se je posvetil temu fantazmatičnemu področju izgube identitet, pri šoli, učencih, starših, vzgojnem kadru, kar nujno vodi do zastoja (kar se je dobesedno že zgodilo v vseh italijanskih vzgojnih ustanovah). Da bi se rešili mita filmske zgodbe in njegove logike, ki bi v našem primeru poenostavila fenomene, ko še niti nimajo pravega imena, in da bi se izobnili geslom, so se učitelji odločili, da svojemu kratkemu filmu odvzamejo njegov pravi tonski zapis in ga nadomestijo z lažnim, s posnetkom učne ure v nekem razredu male šole. Tako dobi film, ki prikazuje razred, kjer so se vsi odrekli svojim vlogam (učiteljica ne uči več, učenci vsak po svoje prebijajo čas, šolska soba postane prostor, ki ne služi več nikomur), videz nemira, ki v dokajšnji meri ponazarja nasprotja, kot so prišla na dan med psihoanalitičnimi urami. Film je bil posnet v treh dnevih. Porabljenega je bilo 600 m 16 mm črnobelega filma ter 10 nagrinih magnetofonskih trakov. Montažo so opravili fantje iz prve skupine (kakor tudi snemanje slike in tona) v treh dopoldnevih v Padovi. Učitelji se niso ukvarjali s tehnično izvedbo filma. Posvetili so se le problemom znotraj filmskega pripovedovanja in scenariju.

### Projekt avtorskega značaja

Vse tri dele projekta moramo razumeti kot homogeno enoto, ker gre za poseg v skupno stvarnost. Tri kategorije udeležencev načrta se med seboj prepletajo in si pomagajo, četudi gre pri vsaki za različno metodo dela in različni delovni načrt: prva skupina se je seznanila s filmskim standardom in filmskimi oblikami proizvodnje, kar je potem logično

vkjučila v svoj film *Come cinema*; otroci so se z realizacijo malih igranih filmov spoprijeli s simbolizacijo socialnega; učitelji pa so se skušali prepoznati s pomočjo psihoanalize in uspelo jim je preseči ideološke meje. Ta projekt (ki je takoj našel trdnega zagovornika v italijanski KP) je postal vodilni poizkus tako imenovanega posega na teren (*l'intervento sul territorio*).

Značilno zanj je, da ga niso vodili motivi idealistične narave, kar se čisto zgodi pri številnih kulturnih sodelovanjih, ki nastajajo iz želje mladih, da bi posredovali kulturo prebivalstvu, ki z njim skoraj niso imeli stika. UPnk izhaja iz znanstveno-tehnične podlage: sestavljajo jo predstavniki, ki so visoko specializirani na določenih področjih; v skupini so na primer pedagog, sociolog, politolog, ekonomist, psiholog in filozof (vodja skupine je mladi lacanist Ellis Donda). V filmsko akademijo so se vpisali po končanih študijih, vendar ne z namenom, da postanejo filmski avtorji, pač pa da z aktualnim sredstvom posredujejo svoja znanja in ideje.

Dobro se zavedajo, da so *Mirano 76* in podobni projekti mogoči le, če obstaja splošni načrt dela na terenu. V Italiji do tega šele prihaja, počasi, ker gospodarska kriza ne dovoljuje širših programov in ker stranka, ki je do sedaj vodila deželo in ima še odločilno besedo v vladi, ni bila nikoli zainteresirana za tako kapilarno kulturno delovanje (naslanjala se je na župnije kot posredovalce svoje kulture). Tako je potrebno začeti znova z investicijami, kajti stare socialistične oblike prosvetnega življenja najbrž ne ustrezajo več.

Kot smo dejali, je *Mirano 76* zaenkrat osamljen primer take dejavnosti, vendar pa se ne moremo iznebiti občutka, da gre v bistvu za avtorski načrt in za avtorski film, ki se močno približuje območju, kakršnega pokriva tako imenovani konceptualni film.

Film je bil predvajan v okviru številnih seminarjev (v Italiji in Franciji), ki so se ukvarjali z novimi oblikami filmske proizvodnje ali s psihoanalizo. Predvajali so ga tudi v Parizu na L'Ecole Pratique des Hautes Etudes, kamor ga je povabil J. Lacan.



Staro in novo ali generalna linija (1928), režija S. Eisenstein

Blenale je prvotni naziv za beneško prireditve, čeprav se že dolgo ponavlja vsako leto. "Mednarodni festival filmske umetnosti", ki je del Bienala in se je z njim vred začel leta 1932, je upošteval to časovno zaporedje enkrat samkrat, ko je izostal leta 1933. Tudi v vojnem času (1940—1946) prireditve ni bilo. Leta 1974 je novo festivalsko vodstvo ukinilo nagrade.



## pobude

Z obsežno študijo Filipa Robarja-Dorina "Vzporedne oblike profesionalne kinematografije", ki je bila prebrana kot osrednji prispevek na junijskem posvetu o novih in drugačnih možnostih proizvodnje profesionalnega filma na Slovenskem (pripravila ga je Sekcija za študij in prireditve pri Društvu slovenskih filmskih delavcev), nadaljujemo v Ekranu z razširjanjem in poglobljanjem izhodišč, ki sta jih nakazala že prejšnja dva v reviji objavljena teksta: ALI SO ALTERNATIVE istega avtorja (Ekran št. 3, 1976) in PROJEKCIJA IZKUŠENJ Naška Križnarja (Ekran št. 1/2, 1977). Hkrati želimo informirati širšo filmsko javnost o omenjeni problematiki ter odpreti prostor za nadaljnji dialog, ki ga ta pri nas novi in še ne preverjeni organizacijsko-proizvodni način izziva tako v pogledu ekonomsko-finančnih postavk kakor tudi na idejno-estetski ravni. Zavedamo se, da je treba ob sedanjem in edinem proizvodnem modelu pri nas vzpostaviti še nove proizvodne sisteme, ki bodo omogočili predvsem mladim filmskim ustvarjalcem ustrezno mesto znotraj slovenskega filma, pogojili "mladi slovenski film" ter obogatili slovensko filmsko umetnost z originalnimi "gledanji" na svet in z nekonvencionalnimi prijemi oblikovanja filmskega gradiva.

V tekstu VZPOREDNE OBLIKE PROFESIONALNE KINEMATOGRAFIJE Filip Robar-Dorin na začetku opredeljuje termin "vzporedni film", izhajajoč iz zgodovinskega razvoja, da bi nato pokazal njegove različne aplikacije v različnih nacionalnih kinematografijah. Kasneje se osredotoči predvsem na analizo tehnike in tehnologije ter materialne baze, na kateri naj bi temeljila nova proizvodna praksa. K tej komponenti so kot neodtujljiv del celote priključena tudi vprašanja konkretnih možnosti organizacije takšnih proizvodnih načinov v naših razmerah, problem odnosa med tehniko in ideologijo, vprašanje o tematski orientaciji nizkoprodajnih projektov ... Glede na kompleksnost in širino snovi je razumljivo, da so ti sklopi v Robarjevi študiji obravnavani le delno. Prispevke in študije o tej problematiki bomo objavljali v nadaljnjih številkah Ekрана.

## Vzporedne oblike profesionalne kinematografije

(Nizkopredračunski film — v besedilu NP film)

### Filip Robar-Dorin

Odveč bi bilo dokazovati, kako je že v zgodnji dobi filma delovala miselnost, da ni enega samega načina filmskega ustvarjanja in proizvodnje. Ta, v osnovi demokratična in pluralistična naravnost, se vleče skozi vso zgodovino filma, pri čemer je seveda več kot jasno, da je vseskozi prevladovala tista temeljna proizvodna formula, ki so jo pogojevale zakonitosti in interesi dobička ali državne (ideološke) prestižnosti. Družba, ki se izgrajuje po načelih osvobajanja dela in sproščanja vpetosti v odtujeni proizvod (alternativa potrošništva), bi lahko tudi temeljito prepričala načela, na katerih počiva sodobna kinematografija, posebej še njena lastna. Privzemati ali posnemati šablone drugih kinematografij, zlasti tako imenovanih velikih, se nam zdi omejujoče in samopozorno. S pričujočim spisom želimo prispevati k takšnemu, v osnovi drugačnemu, obravnavanju našega filma, predvsem pa hočemo opozoriti na tiste značilnosti in oblike profesionalne kinematografije, ki jih naslovno imenujemo v z p o r e d n e — vzporedne glede na tematiko, proizvodno organizacijo in tehniko. Naš spis je po svoji naravi raziskujoč, analitičen in je njegova zunanja podoba še neurejena, nezaključena, stimulativna.

### 2

Leta 1938 je Dziga Vertov v svojih "Člankih, dnevnikih, projektih" zapisal tole: "Edini način, da vzpostavimo nestandardno (filmsko) proizvodnjo je ta, da ustvarimo nestandardne pogoje in vzpodbujamo zahteve po nestandardnih scenarijih, metodah snemanja, montaže ter vseh drugih tvornih postopkih, tako na tehnični kot na organizacijski ravni." Jean Cocteau je leta 1949 zapisal v *St. Cinéma des Prés* tele misli o 16 mm proizvodnji — ta pa je ena od ključnih postavk v našem prispevku o vzporednih oblikah profesionalne kinematografije: "16mm film bo omogočil mladim, da se bodo izražali v takšni obliki, kakršne jim uradna (ustaljena) sredstva ne dovoljujejo.

Ker so predraga! Ker so pretežka!"

V istem prispevku pravi Jean Cocteau še tole: "Mladi ljudje, ki obiskujete temne kinodvorane in prihajate odondod brnečih glav, izražajte se s tem črnilom svetlobe, ne bojte se več bodečih žic, ki so jih namestili okrog te skrivnosti, ki ni skrivnost. Skrivnost je v vas in pisava slik vam bo omogočila, da jih obelodanite, poženet iz sebe, če vas dušijo. Nič ni bolj enostavnega. Najdite nekoga, ki ima 16 mm kamero. Če ne gre drugače, si jo izposodite. Odpravite se naokrog z njenimi indiskretnimi lupami in vlomilskim orodjem. Vlamljajte v duše. Odpirajte obraze. Ne ustrašite se nikakršne tehnike. Tehnike ni. Tehniko izumljamo."

### 3

Navedeni letnici označujeta obdobje, v katerem se je znbiti rojevala tudi slovenska (več ali manj organizirana) filmska miselnost, ki bi analogno z revolucionarno družbeno preobrazbo lahko pomenila zametke za revolucionarno filmsko vizijo. Taka analogija nikakor ni brezpredmetna, saj imamo primere zanjo v sovjetskem porevolucijskem filmu, v našem času pa v kubanskem in alžirskem filmu, ki so nastajali v organski povezavi z recipročnimi družbenimi preobrazbami. Kakor nista obvezujoči niti zgornji letnici niti Cocteaujeve in Vertovljeve ideje, bi nam tudi navajanje številnih drugih ustvarjalcev, filmov, zamisli, gibanj, ki so nastajala zunaj, vzporedno ali v nasprotovanju z ustaljenimi shemami filmske proizvodnje pred vojno in po njej, težko pojasnilo dejstvo, da se je slovenski (in pretežno tudi jugoslovanski) film opredelil za takšen proizvodni vzorec, ki je še najbolj podoben velikim producent-skim sistemom. V tridesetih letih se je pokazalo, da je tak sistem preveč tog in izključujoč, da bi omogočil normalno rast mlade kinematografije. Kjerkoli po svetu se je pojavilo gibanje novega filma (Francija, Anglija, ZDA, Kanada, Brazilija, Kuba, Nemčija, Švica), so se ustaljeni sistemi proizvodnje izkazali kot 'bodeča žica', ki jo je bilo treba premagati, obiti ali podreti. Predraga



in pretežka vozila, o katerih govori Cocteau, gredo lahko samo po dobro utrjih poteh in jim je notranjščina dežele, življenja, ljudi potemtakem skrita in nedostopna. Iznajti je bilo treba drugačna vozila in prodornejša sredstva, nove poti in vzporedna iskanja usmeriti po njih. Včasih se sistem pri tem razpoči; če pa je spreten in pameten, vendarle raje vzame takšne nove poskuse pod svoje okrilje (po svojih močeh pač), kot da bi dopustil, da hodijo po njem, čezenj, okrog njega, itn. V deželi, kjer sisteme delajo ljudje ter jih s svojo dogovorno močjo tudi preobrazajo, pa menimo, da bi tako načelo naravnega integriranja lahko postalo prvenstveno.

## 4

Na občnem zboru Društva slovenskih filmskih delavcev sem marca 1976 prebral (in pozneje objavil v 3. številki Ekрана 1976) predlog za takšno nestandardno, oziroma **v z p o r e d n o** obliko filmske proizvodnje, ki bi v prvi vrsti pomagala mlajšim filmskim delavcem priti do dela in potrebnih izkušenj. Jedro tistega predloga je tvorila zamisel o vzporedni proizvodnji, ki bi bila zasnovana na 16 mm tehnični (s kasnejšim prenosom na 35 mm) in na maloštevilni delovni skupini. V sedmi številki Ekрана 1976 ima Zelimir Žilnik podobne misli: 'Verjamem, da bi bila naša kinematografija mnogo bolj sveža in kreativna, če bi ustanovili deset filmskih delavnic, v katerih bi s skromnimi sredstvi ustvarjali filme. Nas strahotno obremenjujejo mamutski aparati in ambicije producentsko-administrativnega mehanizma, ki opravlja neke vrste posebno nalogo med skladi in avtorji. Ta mehanizem skuša kompromitirati tako sklade kot avtorje, da bi na ta način prišla do izraza njegova parazitska funkcija. Jugoslovanska kinematografija mora stagnirati, dokler obstajajo takšne Avale, Sutjeske, Neoplante, Vibe in podobne producentске hiše.'

Tudi tele misli znanega francoskega kritika in publicista Dominiquea Nogueza (*Le cinéma, autrement*, U.G.E., 10/18, Paris, 1977) nam primerno osvetljujejo področje: 'Razdelitev postaja bolj in bolj neovrgljiva, le da to ni tista razdelitev, na katero smo (prvotno) mislili: komercialnemu kinematografu z velikim ekranom ne nasprotuje televizija (ki je v glavnem bolj prilagojena, da destilira isto izumetničenost in isti konformizem ...), marveč neki drugi tip filma. Tukaj ne mislimo toliko na tako imenovani avtorski film, ki ga vse prelahko uporabi sistem, kateremu se je ta film najprej uprl, kot na film, ki je često anonimen, vselej pa oboben, in ga imenujemo paralelni film. Paralelni je točno, saj sugerira, da tema dvema zvrstema filma ni sojeno, da bi se kdaj srečali. Brez dvoma bo tudi tukaj vedno nekaj odpadnikov, v enem (nekateri cineasti "undergrounda") ali pa v drugem smislu (Godard). Kljub temu se ti dve zvrsti definirata le z nasprotji, in to z nasprotji na vseh ravneh (predviden

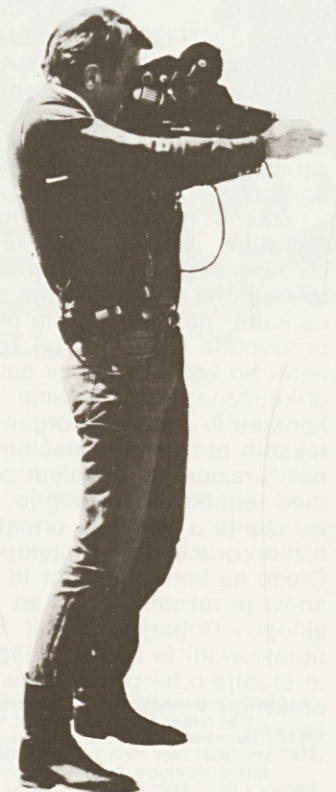
cilj, tehnična sredstva, slog, distribucija).'

## 5

Govorimo o nestandardnem filmu, o drugačnem filmu, o paralelnih oblikah profesionalne kinematografije. V Angliji poznajo izraz "the other cinema", v ZDA poleg vseh naštetih še "underground", drugod po Evropi, alternativni. Vsak izmed naštetih tokov ima svoje značilnosti in podpomene, skupni imenovalac pa bi lahko predstavljala nizka predračunska osnova pri skoraj slehernem konkretnem projektu, tako da je v naslovu našega prispevka pojem nizkopredračunski film (NP film) postal sinonim za vzporedne oblike profesionalne kinematografije. V istem skupnem imenovalcu za te vzporedne oblike je ob nizkem predračunu najti še več drugih skupnih značilnosti: resnoben, analitičen in zavzet pristop k stvarnemu življenju in problemom sodobnega človeka in družbe, oblikovna poenostavljenost pri enih in domiselnost (zaradi skromnih sredstev) pri drugih ustvarjalcih, razmeroma skromna tehnična (kinematografska) raven izdelkov (razen pri super 16), dokumentaristična neposrednost oziroma prehajanje iz dramaturgije fikcije v dramaturgijo avtentike. Večina ustvarjalcev teh vzporednih oblik sledi nasvetu Jeana Cocteauja: svoje filme snemajo na 16 mm in jih prikazujejo na 16 mm ali (če je dovolj sredstev) povečane na 35 mm. V zadnjih letih sta se v to kategorijo vpisala še 'videotape' (magnetoskop s prenosnimi aparaturnami) in izpopolnjeni sistem super 8 mm filma, ki ga na Zahodu marsikje že pojmujejo kot profesionalni format. Skupaj pomenijo ti formati, tehnologija in z njimi vstric stopajoča nova ustvarjalna senzibiliteta edino stvarno podlago za **d e m o k r a t i z a c i j o** filmskega medija, za preobrazbo iz elitne v družbeno ustvarjalnost. Takole pravi Dominique Noguez v zgoraj navedeni knjigi: 'Razvoj tehnike in njegove posledice (cenejši aparati, izboljšave, magnetoskop, super 8, ki omogočajo izdelavo in predvajanje filmov doma, se pravi zunaj skrbništva in nadzora kapitalističnih in državnih laboratorijev), nadalje izpopolnitev novih tipov kinematografskega jezika, ki so mnogo bolj enostavni, kjer pomembnost **z n a k a** nagiba k temu, da nadomesti pomembnost rekonstrukcije ali pa **o d r a z a**, ta nenavadna spojitev izboljšav, ki jih je ustvaril kapitalizem, in pa izboljšav, ki so naperjene proti njemu, dopuščajo od zdaj dalje, da kaj varno predvidimo čas, ko bodo filme (dobesedno) delali vsi. To se pravi vsi tisti, ki verjamejo v nebesa, in tisti, ki vanje ne verjamejo; tisti, ki so nezadovoljni s tem svetom in ga hočejo spremeniti, in tisti, ki so sporazumni z njegovim neredom in so njegovi janičarji.'

## 6

Doba demokratizacije medija je blizu. Kljub temu, ali pa prav zato, menimo, da so vzporedne oblike profesionalne





kinematografije, koncept NP filma, za nas, filmske delavce, toliko bolj pomembne — ne zato, da bi se na ta način čim prej vključili in še naprej pomagali vzdrževati neko v osnovi nedemokratsko ustanovo (pri čemer bi morda zadostili določenim našim pridobljenim potrebam) — marveč da bi kvalificirano pomagali odkrivati novino prihajajoče filmske demokratizacije. Poleg tega menimo, da bi NP filmska proizvodnja omogočila stvarnejšo in bolj pravično selekcijo med filmskimi delavci in potemtakem tudi bolj občutno rast v kakovosti našega profesionalnega proizvoda. Ne bi se bilo potrebno več zatekati v nekvalificirane in arbitrarne rešitve, kadar mora po administrativnih določitih debitirati mlajši filmski delavec. Pot bi bila mnogo bolj naravna, bolj sproščena, samoumevna.

7

V celoti odnosov v kinematografiji zavzemajo reproduktivna kinematografija, distribucija, publicistika in filmska vzgoja pomembno mesto. V delovnem dokumentu, kot je tale, bi bilo potrebno izčrpnije spregovoriti o mestu omenjenih dejavnikov v celoti filmske kulture — posebej v luči omenjenih vzporednih oblik — vendar se bo ta del študije moral zaenkrat zadovoljiti z zgolj splošnimi ugotovitvami. Filmska javnost je pri nas skoraj v celoti odvisna od enostransko (in)formiranih uvoznikov in distributerjev tujih filmov, za katere so največkrat edina merila filma uspešnost, prodajnost, festivalska učinkovitost, 'cinemondska' obsežnost vloženih sredstev, sloves ustvarjalcev, nemalokrat pa tudi skrajno podcenjujoč odnos do okusa gledalcev. Kadar se tem laži-merilom pridruži še kronična neuskkljenost jugoslovanskih distribucijskih akcij, gredo lahko tudi celotne razvojne faze v svetovnem filmu nezapažene, brezodmevne mimo nas in naših kinematografov. Za primer lahko navedemo kanadski film, nemški novi film, kubanski revolucionarni film, ameriško dokumentaristično gibanje, avstralski film, kinematografije neuvrščenih dežel in, kakopak, tudi evropska vzporedna in alternativna filmska prizadevanja. Enostransko delovanje naših filmskih mešetarjev je mogoče razložiti z njihovimi zaslužkarskimi interesi in z razmeroma nizko filmsko omiko. Teže je uvideti, zakaj sicer dobro obveščeni filmski publicisti novim in vzporednim tokovom posvečajo tako malo časa in prostora, jasnih in opredeljenih misli. Kritiki, dopisniki, publicisti in filmski ambasadorji "dobre volje" potujejo po osrednjih svetovnih filmskih prireditvah, gohtajo zastojarske koktajle in velikanske množine filmov, ki so si podobni iz leta v leto, od festivala do festivala, in ne vedo za življenje in filmsko dogajanje na stranskih ulicah, na manj bučnih dvoriščih. A ravno tam sosednji otroci 'vlamljajo v duše', 'odkrivajo obraze' in 'izumljajo tehniko in tehnologijo' in 'načine snemanja in organizacije' ter si prizadevajo, da bi iz enooknega in notranje upreproščenega tirana napravili medij, ki bi lahko skupaj s televizijo postal

resnična družbena dobrina in sredstvo poglobljenega, bolj smiselnega komuniciranja ter aktivnega načela v vzgoji in izobrazbi. Sproži se nova krožnica.

8

Od splošnih ugotovitev preidimo h konkretnim zamislim. Vzporedne oblike profesionalnega filma, nizko-predračunski film, lahko postanejo stvarna in sprejemljiva inačica filmskega ustvarjanja — ali pa dopolnitev v zdajšnjem proizvodnem sistemu, če je ta zanje odprt — če ustrezno preobrazijo tri temeljne komponente sleherne filmske proizvodnje: 1. *tehniko in tehnologijo*, 2. *organizacijo in proizvodno prakso* in 3. *tematiko s scenaristiko*. Tudi drugi sestavni deli filmske kulture so pomembni, vendar bi moral nastati vsaj še en takle delovni spis, ko bi hoteli primerno obdelati vzgojo, reprodukcijo, distribucijo in publicistiko. Oglejmo si po vrsti te sestavne prvine NP filmske proizvodnje in načine, kako modificirajo predračun za profesionalni film.

9

Resda navajamo tehniko in tehnologijo na prvem mestu, ni pa s tem tudi rečeno, da predvsem od nje zavisi, ali lahko govorimo o NP filmu ali ne. Kakor bomo pozneje videli, so vsi trije sestavni deli v tesni vzročni povezavi, pri čemer pa je včasih mogoče (pri projektih posebnega pomena) na račun ene izmed postavk zanemariti drugo. Primer: imamo tako temo in scenarij oziroma snemalno knjigo, ki jo je moč realizirati več ali manj samostojno ali pa z zelo majhno delovno skupnostjo. Naš bistveni prihranek je prav v teh dveh postavkah. Uporabimo lahko barvno 35 mm wide-screen ali celo cinemascopsko tehniko, a se bo naš film kljub temu kvalificiral kot nizkopredračunski film. Ne trdim, da je variabilnost vseh treh sestavnih delov enako odločujoča za končni proizvod.

10

Vendarle si oglejmo najprej 16 mm filmski format in tehniko. Skupaj s svojo variacijo, super 16, in s 35 mm črno-belimi in le izjemoma 35 mm barvnim trakom predstavlja ta format snemalno osnovo za NP film. Nastal je pred 55 leti v ZDA, nekako 30 let za tem, ko si je 35 mm format že docela zagotovil mesto v komercialnem kinematografu, zato ni nič neobičajnega, ako še dandanes naletimo na posameznike, med katerimi je tudi prenekateri filmski delavec, ki govorijo o tem formatu omalovažujoče. Začetki so bili res taki, da o 16 mm filmu ni bilo mogoče drugače govoriti, kot da je slika majhna in tresoča, da je zvok komaj znosn, besede nerazumljive, da se je vsakih pet minut pokvaril projektor, itn. Primerjava s standardi 35 je bila za 16 porazna. Razvoj v industriji je napravil svoje in danes





poprečni gledalec ne loči, ali je bil film izvorno posnet na 16 (ali super 16) in povečan na 35, ali pa je bil izvorno posnet na 35. Tudi reproduktivna kinematografija, ki ima za osnovo 16mm format, ni v svetu nobena novost (Anglija, Francija, ZDA) in je le vprašanje časa in osveščeniosti odgovornih dejavnikov, kdaj se bo tudi pri nas razmahnila in postala osnova za podružbljeno kinofikacijsko omrežje.

Če naj 16 mm format pomeni osnovo za 35 mm kopijo filma za predvajanje v kinodvoranah, kakor tudi za 16 mm reproduktivno omrežje, mora ustrezati najvišjim zahtevam in standardom natančnosti pri delu in pri tehničnih procesih. V svoji knjigi "Film and Its Techniques" (University of California Press, 1966) pravi Raymond Spottiswood takole: 'Filmar se mora predvsem iznebiti pojmovanja, da je 16 mm tehnika nezapletena, lahko razumljiva in lahko uporabljiva — ker je bila pač zasnovana za amaterja. Nič ni bolj zmotnega, kot je taka miselnost. 16 mm slika predstavlja le eno četrtino površine 35 mm slike, projicirati pa jo je dostikrat treba na zaslon podobnih dimenzij. Zato je 16 mm proizvodnja nadvse zahtevna, kar zadeva natančnost pri delu, izdelavo tehnike, kjer je toleranca manjša kot pri 35 ... To (16 mm) nikakor ni upreproščena praksa 35 mm proizvodnje, marveč poskus, da bi enake kapacitete zaobsegli na dokaj manjšem prostoru. ...Skratka, 16 mm proizvodnja (zlasti še pri večavi na 35) je jemati kot posebno uveljavitev načel, ki so dobro poznana v profesionalni 35 mm praksi.' Skratka, 16 mm tehnike z vsemi izboljšavami in zanesljivostjo v kvaliteti proizvoda danes ne gre več jemati kot podrejeni nadomestek za 35 mm prakso. Najti je treba le načine, kako usposobiti kapacitete (tehniko, laboratorij, distribucijo in filmske delavce same), da bodo v največji meri izbrabili prednosti tega formata — ceno in gibljivost.

## 11

Leta 1971 je angleški režiser Philip Saville posnel celovečerni film "Skrivnosti", ki je eden prvih večjih filmov, ki so bili posneti na *super 16* in povečani na wide-screen (1.65:1) 35 mm. Ob projekciji filma je bil konsens strokovnega mnenja ta, da je film videti, kakor da je stal dva do trikrat več kot v resnici, in da je bilo za snemanje potrebnih 5—6 tednov, ne pa zgolj 12 dni in pol. Dasi je super 16 mm format za naše tehnične zmogljivosti in splošno kinematografsko miselnost zaenkrat nesprejemljiv, ali bolje povedano neizvedljiv (čeprav bi se morali tudi o tem izčrpnogovoriti), pa so mnoga določila in izkušnje super 16 mm proizvodnje (in konsektivne večave na 35 standard 1.33 : 1, čeprav je pri koristna za standardni 16 s povečavo na 35 standard 1.33 : 1, šeprav je pri super 16 izkoristek zaslona pri večavi za 40 % (!) večji. "Secrets" je Saville posnel z dvema 16 mm (prirejenima za super 16) Eclair NPR kamerama istočasno.

Snemal je sinhrono, vendar z motorjema na kamerah, ki ju je upravljala kristal, se pravi, da sta bili obe kameri brez kabelskih vezi z magnetofonom in tako kar najbolj gibljivi. Dnevno je bilo mogoče napraviti okrog 16 minut končnega filma, ki je sicer nabit z gibanjem in se dogaja na večih lokacijah. Desetminutni teki kamer so omogočili igralcem, da so dali od sebe resnično dobre uprizoritve. Variante v snemalni knjigi sta 'pokrivali' obe kameri in je bilo potemtakem moč ohraniti kontinuiteto.

## 12

Medij, ki je kot nalašč za filmskega delavca... Dober medij, ki bi lahko rešil filmsko industrijo pred propadom... Snemanje je hitro, dobra delovna skupina lahko opravi resnično kvalitetno delo v najkrajšem možnem času... Spremeniti je treba naše odnose do filmske obrti in tehnologije v celoti, kajti opravka imamo z medijem, ki je zahtevnejši in bolj razvit (tehnično, organizacijsko) od standardnega, pri čemer je odločujoča strokovna usposobljenost in prisotnost duha... Tako so pisali ob premieri "Skrivnosti". Strokovno glasilo filmskih in televizijskih tehnikov (Film Television Technician, 1972) je takrat zapisalo: 'Svetovna cena za igran celovečerni film, posnet na 16 in povečan na 35 (v tistem primer super 16 in wide-screen 35) je lahko tudi do ene desetine stroškov za običajni celovečerni film.' Pozneje bomo videli, v katerem primeru (izjemnem) je celovečerni film moč napraviti zgolj z desetino običajnih stroškov. 'Film Television Technician' je pisal tudi tole: 'Seveda je ob takšnem predračunu mogoče napraviti kaj kilavo zadevo, ako niso tehnologija, organizacija in ustvarjalnost vseh, ki delajo na projektu, usmerjeni v to, da potencialne možnosti medija dejansko tudi izrabijo.' Pisec poudarja še to, da bi ta tehnologija in metoda dela nujno potegnili za seboj tudi nove oblike igranega filma — vsebinsko, tematsko, idejno. Omenja še en vidik, ki se mu zdi vreden upoštevanja: filmski delavci, ki bi delali na danem projektu tega tipa z večjo intenziteto in krajši čas (kot v standardnem filmu), štejejo v svoj osebni dohodek tudi del proizvoda (filma), so tako dejansko udeleženi in neposredno prispevajo k možnostim za uspešno proizvodnjo. To se pravi, da so prav vsi, ki imajo opravka s filmom, vitalno zainteresirani, da napravijo čim boljši film v najkrajšem času in s čim manjšimi sredstvi, se razume. *Mutatis mutandis* lahko takšno gledanje prenesemo na proizvodne skupine oziroma delovne skupnosti in druge oblike združenega dela, ki jih omenja predlog samoupravnega sporazuma med Viba filmom in DSFD.

## 13

Iz izkušenj švedskih, angleških, francoskih in ameriških filmarjev je mogoče potegniti nekaj splošnih tehničnih napotkov za delo s 16 mm trakom, ki ga predvidimo za povečavo





na 35 mm. Tudi domača praksa v zadnjih nekaj letih nam lahko nudi v povzetek marsikatero dobro in slabo izkušnjo. Oglejmo si nekatere postavke tehničnega in splošnega značaja, ki jih moramo upoštevati pri uspešni NP filmski proizvodnji, ki ima za osnovo 16 mm tehniko:

### 1. Filmski trak

Enojna perforacija za super 16, enojna ali dvojna za standardni 16 format. Trenutno je na tržišču dobili Eastman color negative II, 7247, ki je naslednik Eastman color negativa 7254. Obračilni ECO 7252 in EF 7242 pa se zdi, da nimata pravega nadomestila v novem VNF (vide news film). Prenos na 35: za 7247 (negative II) s posredovanjem barvnega obračilnega intermedata (CRI), za obračilni film preko barvnega internegativnega filma. Priporočljivo je uporabljati trak, ki ga dobro poznamo. Eastman color negative II kaže, da zelo dobro prestaja celoten proces in daje odlične rezultate.

### 2. Ravnanje s trakom

Oprava imamo z negativno sliko, ki je le malo večja od enega centimetra in ki bo v končni fazi projekcije morala prenesti povečavo na zaslon, ki je deset metrov širok — to se pravi, 720-kratno povečavo. Vsak malomaren odnos do izvirnega traku (originala) prispeva k poslabšanju končne slike. Praske na emulziji jo lahko storijo za nesprejemljivo. Odvečno je poudarjati, da vsakič, ko spustimo original skozi aparature, tvegamo polom celotne proizvodnje. Nujne in neizogibne so te faze, ko gre filmski trak skozi katerikoli stroj: a) snemanje, b) razvijanje, c) barvna delovna kopija, d) montaža negativa, e) povečava na kopirki z 'mokrimi vratci' na 35 CRI z delnim gradiranjem (končno gradiranje ali barvno usklajevanje zaporednih prizorov je na 35 mm med intermedatom ter končnimi kopijami)

### 3. Kvaliteta objektivov

Kvaliteta objektivov, ravnanje z njimi in nasaditev na telo kamere je pri 16 še pomembnejša kot pri 35. Ko gre za povečavo z 12.5 mm slike na kinosvoranskih deset in več metrov, kolikor je velik zaslon, so objektiv odločujočega pomena za kvaliteto slike. Med najboljšimi so trenutno Cooke Kinetal objektiv, novi Zeisovi in pa Canonovi asferični objektiv. Dober 'zoom' objektiv je v redu, ako se izogibljemo širokokotnih splošnih in polsplošnih posnetkov. Daljše goriščne razdalje dajejo boljše rezultate in nekateri bližnji posnetki so izvrstni.

### 4. Definicija slike

Ako se nastopajoči gibljejo iz bližnje-ga v splošni izrez, se definicija slike pri super 16 prej 'zmežča' kot pri standardni 16 in 35. Tu si pomagamo tako, da postavimo v ospredje posnetka predmet, ki ostane oster ves čas, ali pa (16 mm kamera je razmeroma lahka) se podamo za protagonistom. Objektiv z večjim kontrastom nudijo boljše definicijo.

Današnja optimalna definicija je neke med ostroznato sliko (kopiranje na 'suhih vratcih') in med nekoliko zmežčano sliko, ki nastane pri kopirnem procesu z 'mokrimi vratci' (liquid-gate). Alternativa za ohranitev vrhunske definicije navzlic širokokotnemu posnetku: če nikakor ne gre brez širokokotnega posnetka à la "Lawrence Arabski", ga je moč narediti s 35 mm Arriflex kamero ali pa, kot že rečeno, z izrazitim in izostrenim ospredjem. Možno je tudi to, da pri odkliku z dostavnim objektivom (zoomom) pričnemo s prelivom, še predno se posnetek 'razširi' do širokega kota. Bližnji posnetki imajo odlično definicijo tako v širokokotni kot v telefoto poziciji objektiv.

### 5. Ekipe

Ker imam običajno opraviti s kamero, ki je samoblampirana (utišana za tonsko snemanje), opremljena z dostavnim objektivom (zoomom ali transfokatorjem) in z motorjem, ki ga regulira kristal, se znatno zmanjša število članov snemalne ekipe. Pri skrbnem planiranju snemanja in ustreznem načinu pisanja snemalne knjige je mogoče snemati hkrati z dvema kamerama. Ton je navadno sinhron, zato vprid dodatni razbremenitvi igralcev uporabljamo radio mikrofone, tako imenovane snajperje, in druge pripomočke, ki nam olajšujejo mobilnost in še vedno dopuščajo visoko kvaliteto zvoka.

### 6. Razni napotki

Pri naročilu filmskega traku je treba zahtevati kar se da dobro serijo in v naročilu precizirati, da gre za povečavo na 35. Trak mora biti povsem čist, neprašen. Če uporabimo tehniko in tehnologijo, ki je v poštevek pri snemanju, kamero, objektiv, trak, osvetlitev, razvijanje, 35 mm CRI intermedat in kopijo, je nujno potrebno vnaprej testirati. Posebej priporočljivo je poskusno posneti in kopirati tako imenovane kritične prizore (mejne svetlobne situacije). Neprestana povezava z laboratorijem je odločujoča za vzdrževanje vrhunske kvalitete. Vse gradivo je potrebno sproti pregledovati in izločati tehnično nepopolne posnetke. Vsi člani delovne skupine (ekipe) se morajo sprijazniti z zahtevnimi standardi čistoše in natančnosti pri delu, kajti pri tovrstni proizvodnji resnično ni mesta za površnega, šlampastega filmarja.

### 14

Kot že povedano, bi bilo nesmiselno in samopozorno, ko bi iz obravnavanja dejavnikov, ki omogočajo NP filmsko proizvodnjo, že vnaprej izločili standardni 35 format (črno beli in barvni trak), in tudi 'techniscope' format, dasi zaradi razmeroma visokih začetnih stroškov (trak, tehnika, laboratorij) ne predstavljajo ravno idealne osnove. Koncept NP filma in drugih vzporednih oblik profesionalne kinematografije ne bi bil zanimiv in vabljev, če v s a k od treh bistvenih sestavnih delov ne bi po svoje prispeval k pocenitvi filma. Ako so začetni stroški pri 35 formatu in





'techniscopu' 100 % večji od začetnih stroškov pri 16 mm tehniki, je potrebno (če naj film ostane v območju NP koncepta) usmeriti tvorna prizadevanja tja, kjer je mogoče nadomestiti oziroma kompenzirati za visoke začetne postavke: ustrežna tema, scenarij in snemalna knjiga in tak proizvodno-organizacijski okvir, ki bi filma po nepotrebnem ne dražil še nadalje (delovna ali proizvodna skupina). V tej smeri gredo številna neodvisna filmska iskanja, v Nemčiji na primer. Novi nemški film (posebej Fassbinderjevi zgodnji filmi), ki ga pri nas zaradi invalidne distribucije in uvozne politike ne moremo videti, je tak, ki največ snema na 35, a kljub temu ostaja v območju NP filma zaradi svoje vsebinske, tematske, akcijske (bolje: neakcijske) naravnosti, z intimističnim (komornim) tkanjem dogajanja, odnosov in dokumentaristično verodostojnostjo okolišev, v katerih razvijajo svoje psihološko poglobljene pripovedi. Po tretji komponenti NP filma, v splošni organizaciji proizvodnje, pa se od redne produkcije razlikujejo po tem, da nastajajo z u n a j velikih proizvodnih hiš, v okviru proizvodnih skupin in delavnic. Ta del naše obravnave lahko sklenemo z ugotovitvijo, da ni nujno, da že format in tehnika določata, ali je film nizkopredračunski, vsekakor pa v veliki meri prispevata k temu.

## 15

Oglejmo si zdaj nekatere finančne postavke in nekatere vidike pri snovanju predračunov. Sredstva, oziroma finančne omejitve na določen način brez dvoma pogojujejo umetniško discipliniranost filmskega delavca. Svoje zamisli (in seveda zamisli scenarista) mora prirediti sprejemljivemu predračunu, potem ko je predračun zastavljen tako, da ustreza zahtevam danega projekta. To je znano. Pri NP filmu in drugih oblikah profesionalne kinematografije je stvar v toliko drugačna, v kolikor mora filmski delavec z a v e s t n o ter v n a p r e j poiskati tako temo in pripraviti takšno pismeno predlogo, ki ustreza zahtevam NP filma. Omejitve, ki so znatne pri tem, je treba vzeti pozitivno ter se usmeriti v to, kaj je mogoče napraviti z r a z p o l o ž l j i v i m i s r e d s t v i, in pozabiti na tisto, kaj bi bilo mogoče napraviti z več denarja. Če smo primorani na primer reducirati število prizorišč, amalgamirati dve manjši vlogi, ali pa predvsem nekaj "ustvariti", namesto "kupiti", je to moč napraviti tako, da je vprid končnemu izdelku. Za večino filmskih ustvarjalcev (zlasti mlajših) je pomanjkanje sredstev vsekakor najbolj pereč in pogosto nerešljiv problem, če se filmar ne vključi v že obstoječe proizvodne odnose. Nesmiselno bi bilo pričakovati, da bi se lahko filmar v celoti osamosvojil, razen v primeru, če je njegovo področje dela reklamni, namenski in zasebni film. Pač pa menimo, da je mogoče v okvirih strokovnega združenja (društvo filmskih delavcev) in tudi v neprofe-

sionalnih oblikah dela (amaterska filmska dejavnost, šole, univerza več ali manj stagnirajo, ker je delitev na profesionalni in amaterski film tako zelo brezprizivna in omejujoča) razvijati takšne delovne odnose, kakršne po našem mnenju omogoča zakon o združenem delu, člen 100 do 103.

## 16

Profesionalni film, zlasti nizkopredračunski, je mogoče napraviti tudi s 100 ali 200 metrov traku, če imamo zamisel, ki bo v 3—5 minutah prišla do polne veljave. S tem hočemo povedati, da koncept NP filma ni veljaven edinole za celovečerni, igrani film, čeprav se v tej študiji ukvarjamo predvsem s postavkami, ki pridejo v poštev pri takem filmu. Kajti študija je predvsem namenjena tistem vmesnemu prostoru v naši filmski proizvodnji, ki mu lahko rečemo na podlagi dosedanjih izkušenj luknja, vrzel, prepad. To je področje, kjer bi lahko polneje delovali in se profesionalno uveljavljali mlajši filmski ustvarjalci. NP film je idealno vmesno področje, kjer nastajajo prvi in drugi film mladega režiserja, pri čemer sam koncept seveda ne izključuje tudi poznejših stvaritev zrelega filmarja. Kot smo že omenili, nove oblike in nove tehnične ter organizacijske možnosti pogojujejo novo vsebino. Drži tudi obratno, kot vemo, napetost novih vsebinskih in izraznih teženj nujno vodi tudi do novih oblik in načinov dela. Ne trdim, da je to 'novo' vselej tudi 'nizkopredračunsko, oziroma da bi morale biti takšno, pač pa se nam dozdeva, da razumno predpostavljamo, da bi NP filmska proizvodnja omogočila hitrejšo rast, bolj pravično selekcijo pri uveljavljanju večjega števila mladih filmskih ustvarjalcev.

## 17

Poglejmo si tiste vidike NP filma, ki so istočasno konkretni in stalni, včasih pa tako zelo variabilni, da mnenja tistega angleškega filmarja, ki je dejal, da je dostojen celovečerni film moč napraviti tudi za eno desetino običajnih sredstev, ne pobijajo. Zakaj lahko pride do tolikšnega razpona, bomo pojasnili v tistem delu študije, ki se ukvarja s tematiko in scenarijem. Zaenkrat zadošča ugotovitev, da nista bit dva scenarija enaka in da bomo zato obravnavali le tiste predračunske postavke, ki imajo zvezo z našim konceptom. To so najprej tako imenovana začetna sredstva ali začetni stroški. Pri angleškem filmu Kenetha Loacha "Kes" so izračunali, da je bil v tej inicialni fazi film, ki so ga posneli na 16 in nato povečali na 35, 2,4-krat cenejši od filma, ki bi bil originalno posnet na 35. Med ta začetna sredstva štejemo filmski trak in laboratorijske stroške. Za devetdesetminutni film, ki bi bil posnet v snemalnem razmerju 7 : 1 na 16 mm traku ECN (Eastman





color negativ II) in nato dokončno obdelan povečan na 35 mm kopijo za predvajanje, je račun takle:

Filmski trak (7000 metrov)	
z razvijanjem	100.800 din
Delovna kopija	44.100 din
Intermediat, povečava in 35 mm kopija	213.200 din
<b>Skupaj</b>	<b>358.100 din</b>

V enakem razmerju posnet 35 mm barvni film (začetni stroški) je več kot še enkrat dražji, se pravi približno 75 starih milijonov. Ob upoštevanju vseh drugih aspektov NP filma se končna številka za poprečen NP film giblje med 100 in 400 starih milijoni, kar je v poprečju od 1.5 do trikrat cenejše od standardno zasnovanega in narejenega filma. Eno od ključnih vprašanj pri tem pa je, ali bi se pri takem administrativno-izvedbenem velikanu, kot je Viba, kjer so režijski stroški in osebni dohodki stalnih delavcev ena od dominantnih postavk v slehernem predračunu, 16 mm proizvodnja sploh izkazala kot cenejša nizkopredračunska. To pa pomeni, če hočemo prodreti s konceptom NP filma, kjer je bistveni sestavni del majhna in učinkovita ekipa, oziroma delovna skupnost, ki bi proizvedla film zunaj režije podjetja, da je potrebno ponovno pretresti vlogo, ki jo ima Viba film v slovenskem filmu. Ali naj po zgledu velikih zahodnih producerskih hiš ter vzhodnih državnih podjetij v sebi združuje prav vse dejavnike filmske proizvodnje? Ali naj bo po drugi strani Viba zgolj podjetje, ki nudi tehniko in storitve (administrativne in druge) ter kvalificirano delovno silo, načrtovalni in ustvarjalni del proizvodnje pa naj bi potekal drugod, v strokovnih in umetniških združenjih filmskih delavcev. Možna je še tretja pot: Viba ostane to, kar je, s tem da za vzporedne oblike profesionalnega dela spremeni svoj pravilnik in poslovnik v skladu s potrebami in normami NP filma. Samoupravni sporazum, oziroma predlog, ki je v veljavi že od 1. 1. 1976 (a še ta ni bil sprejet), se dopolni v toliko, da je NP film s svojimi bistvenimi razsežnostmi na določen način upoštevan.

### 18

Preden se spustimo na stično področje predračuna in tematike/scenaristike, si oglejmo še strokovna mnenja in predloge, ki sta jih iz domačih izkušenj nabrala Rado Likon in Karpo Godina in se nanašajo na format 16 — povečava na 35.

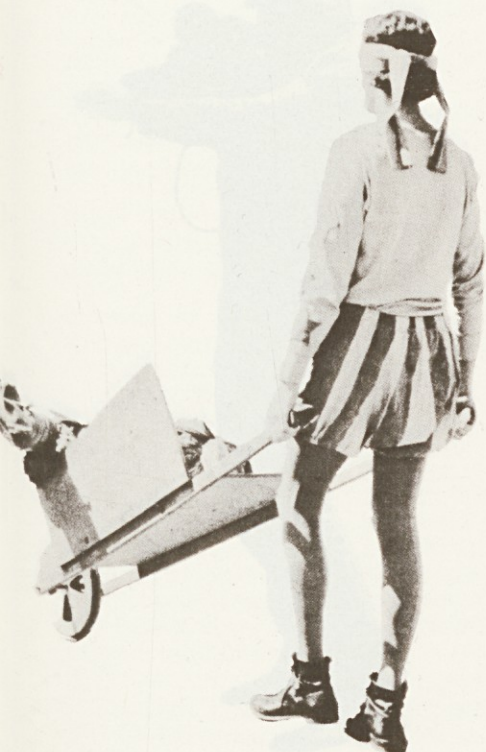
1. Pomembno je tesno sodelovanje celotne ekipe, zlasti odločujoč je odnos med snemalcem in režiserjem, tako v fazah priprav kot pri snemanju. Snemalna knjiga mora biti izdelana v podrobnosti. Pomembna je predpriprava na snemanje s provizoričnimi kulisami in lutkami ali statisti namesto protagonistov. Paziti je treba na tonalnost prizorišč in kostumov,

odkoder lahko sledi prihranek pri razsvetljavi. Važno za čim bolj gospodarno snemanje je detajlno razkadriranje z risbami in tlorisi mizanscenskih premikov in planov. Standardi laboratorijskih uslug morajo postati višji.

- Pri takem delu (16 — večava na 35) se je treba izogibati optikam, ki niso resnično vrhunske. Standardne optike, s kakršnimi je na primer opremljena Bolex Paillard kamera (Switar in podobno) in nekatere druge 16 mm kamere, niso dovolj kvalitetne. Od evropskih optik pridejo v poštev Carl Zeissove optike serije T\*, od drugih pa zlasti Cookove in pa asferične Canonove. Stativ mora biti opremljen z giroskopsko glavo.
- Če imamo opravka z ECN (eastman negative II), se moramo izogibati prevelikim kontrastnim razmerjem zlasti na obrazih, ker pri povečavi osvetljena stran ostane brez detajlov, takorekoč prezgana. Izogibati se je treba tudi ostrim osvetlitvam z umetno lučjo ali s soncem.
- Posnetki, napravljeni s širokimi objektivni, ob povečavi izgubijo ločljivost v detajlih v splošnih planih.
- Mešanje dnevne svetlobe s korigirano (5500K) zapašča na objektivih, osvetljenih s korigirano svetlobo, neprijetno umazano zeleno-rumeno dominantno. Vzrok za to je po vsej verjetnosti v slabo korigiranih (glede na kelvine) modrih korektur-nih steklenih filtrih na reflektorjih.
- Emulzija 7247 je zelo občutljiva za fizične poškodbe, zato priporočamo naslednje: po razvijanju naj negativ 'odleži' pred kopiranjem vsaj 12 ur. Če je možno, naj se čim več odbranih posnetkov takoj kopira na negativ 35.
- Kopiranje s 16 na 35 naj bo napravljeno z 'mokrimi vratci'.
- Montaža negativa mora potekati v malone klinično čistih pogojih, in sicer po sistemu A in B zvitkov.
- V zvezi s super 16 snemanjem in večavo na wide-screen 35: taka proizvodnja zahteva tako visok standard natančnosti in čistoče v vseh fazah dela, da menim, da je zaenkrat pri nas takorekoč nemogoča. Pač pa mislim, da je smotno ovrednotiti 'techniscope' sistem, in ga upoštevati pri tako imenovani NP filmski proizvodnji.

### 19

Takoj si oglejmo, kako in kaj je s tem techniscopom. The Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques pravi takole: 'Techniscope je sistem filmske proizvodnje za "wide-screen" filmsko prezentacijo, ki uporablja polovično sliko 35 mm negativa, na katerem nastane slika brez popačenja. Pri izdelavi 35 mm kopije, ki jo predvajamo z anamorfotom, uporabljamo sistem anamorfne povečave... Techniscope, ki so ga uvedli 1963, je omogočil, da se je potrošnja izvirnega negativa za polovico zmanjšala (!!), ker je uporabljal kamero, ki je preprosto modificirana tako, da je pomik traku





navzdol (v vratih) s pomočjo d v e h perforacij (in ne štirih kot pri cinemascopu)... Če prav razumemo, je ob dokaj preprostih modifikacijah (na kameri, pri projekciji) moč doseči za polovico manjše stroške v začetni fazi proizvodnje. Vsekakor vredno upoštevanja!

## 20

Za nadaljne razumevanje nekaterih splošnih in tudi bolj konkretnih postavk pri prilagajanju predračuna zahtevam NP filma se nam zdi, da lahko navežemo na našo obravnavo osnovnih sestavnih delov območje, kjer se medsebojno pogojujeta predračun in tematika s scenarijem. Za potrebe 'Engage Film Workshop' (Angažirane filmske delavnice) v New Yorku je Christopher Corrao, samostojni cineast in sourednik časopisa "Filmmakers Newsletter", napravil analizo 16 mm proizvodnih stroškov in v njej razdelil tako imenovane vzporedne oblike profesionalne proizvodnje v tri osnovne namenske in tematsko-vsebinske enote:

- filmi, ki zadoščajo osebnim potrebam po umetniškem izrazu,
- filmi, ki ustrezajo zahtevam naročnika in plačnika in
- filmi, ki jih namenijo v redno kinematografsko distribucijo.

Stroški so zelo različni, če gre za prvo, drugo ali tretjo zvrst. Osební film stane lahko med 50—150 dolarjev na minuto, poprečni dokumentarni ali naročeni film med 300 in 900 dolarji na minuto, medtem ko so stroški za celovečerni nizkopredračunski film v samostojni proizvodnji (ali v proizvodnji samostojne delovne skupine), ki je namenjen komercialni distribuciji, med 2000 in 6000 dolarji na minuto. Zakaj pride do tako upadljivih disparitet? Odgovor je zaobsežen v razumevanju procesov in dejavnikov, ki pogojujejo predračun, od katerih so najbolj izraziti tisti, ki izhajajo neposredno iz tipa scenarija, oziroma teme, ki jo hočemo filmsko obdelati. Tako deli Christopher Corrao profesionalni film na tele tri osnovne razrede:

## 21

### Dramatski film,

ki je namenjen komercialni eksploataciji v kinodvoranah in navadno nastane v večjem filmsko-proizvodnem podjetju in v komercialni distribucijski mreži. Ti filmi so seveda daleč najdražji, ker ob njih tudi velikanski ustroj podjetja dobi sredstva za plače in režijske stroške. Ob dobri publiciteti in vsesplošni distribuciji ti filmi največkrat povrnejo vložena sredstva in ustvarijo dobiček. Stroški v predračunu obsegajo nakup zgodbe in 'copyright-a', izdelavo scenarija in snemalne knjige, plače producentu, režiserju, administrativnemu osebju, zasedbi, statistom, direkciji filma, operativi, stroške izgradnje prizorišč in rekvizitov in pa najem tehnike. Skupaj z vsemi drugimi stroški, kot so za glasbeno opremo filma, transport, najem studia, ineksov, publiciteta in reklama, zavarovanje,

davki, dovoljenja in razni prispevki, skupaj s tistimi takoimenovanimi začetnimi stroški (trak, laboratorij prenos tona, montaža, mešanje) pridemo do številke, ki je po mnenju Corraa odločno zunaj dosega samostojnega NP filma. Jasno je, da je ta tip filma tako po svoji tematski, vsebinski in oblikovni kot po predračunski plati zunaj dosega poprečnega filmskega delavca in da so si tak tip proizvodnega predračuna domislili in ga uredničujejo kupčijski interesi, ne pa interesi filmskih delavcev. Izkušnje ameriškega cineasta držijo v neki meri tudi za nas, kajti dva ali trije 'težki' filmi, kolikor jih napravimo v Sloveniji na leto, po našem prepričanju tudi niso v celoti v interesu filmskih delavcev, zlasti ne tistih, ki zaradi dveh, treh 'težkih' projektov ne morejo delati nikakršnega filma. Vprašanje je tudi, če so takšni filmi v resnici v interesu vse bolj osveščene javnosti — saj so le variacija na podobne filmske formule, ki so jih naše kinodvorane in televizija prepolne.

## 22

### Dokumentarni in naročeni film,

ki ga največkrat financira industrija, institucije, vladini organi, itn. Največkrat imajo ti filmi ustaljene, vnaprej dogovorjene metode plačevanja in izdelave predračuna. Stroški za takšen film so realni, ker je tudi predračunska osnova realna — to se pravi napravljena je za izdelavo filma in ne za vzdrževanje neznanskega proizvodnega aparata. Po izračunih, ki jih je napravil Christopher Corrao, bi se ta tip predračuna ob potrebnih spremembah ter dodatkih (za igralce in še nekatere sodelujoče) lahko kvalificiral kot predračun za NP film. Za uro in pol dolg film so realni stroški med sto in dvesto tisoč dolarji, ali v našem denarju med 180 in 360 starimi milijoni. Do podobne številke smo prišli tudi pri izračunavanju začetnih stroškov in ob upoštevanju drugih sestavin NP filma pod točko 17 tega elaborata.

## 23

### Poskusni in esejistični film,

brez katerega po našem prepričanju mlada in zdrava kinematografija ne more vznikniti, po mnenju C. Corraa počiva na povsem drugačnih predračunskih premisah. V osnovi je še najbolj demokratičen in se opira na razvito amatersko filmsko dejavnost. Filmski delavci vnašajo v projekt svoj prosti čas, svoja sredstva in tehniko. Ob primernem strokovnem sodelovanju filmskih delavcev in ob finančni podpori skupnosti bi bilo mogoče ta najbolj 'siromašen' tip filma uspešno vključiti v domače filmske tokove. Potrebno je samo, da nehamo govoriti in razmišljati, češ da lahko nastane kvaliteten in smiseln film samo v okvirih utečenih proizvodnih aparatov. Omenimo naj samo ameriški poskusni in 'underground' film, ki je imel zlasti v sedemdesetih letih izreden vpliv na mlado kinematografijo po vsem svetu, tako s svojo drugačno izrazno artiku-





lacijo kot tudi z načinom ustvarjanja. Chantal Ackerman (Belgija), Jean-Marie Straub in Danielle Huillet (Nemčija, Francija), pa Schroeter, Wyborny, Warhol, Morrissey, Syberberg, Downey, brata Mekas, Kenneth Anger, Stan Brackage, Jack Smith, Shirley Clark, Markopoulos, Michael Snow, Robert Nelson, Maya Deren in seveda John Cassavetes, da omenimo samo nekatere, so v zakladnico filmskega izraza prispevali veliko, pri tem pa so ustvarjali in še ustvarjajo v okvirih, ki so blizu spodnjemu razredu NP filma. Po drugi strani pa imamo še celo vrsto filmarjev, ki delajo na področju dokumentarnega filma in njegovih izpeljank (direktni film *cinéma vérité*, kanadski dokumentarec, ameriški nefikcijski film) in se tudi njihovi predračuni največkrat gibljejo v istem območju, njegov vpliv na komercialni film pa je izreden. Žal, spet zaradi omejenih zornih kotov naše uvozne in distribucijske politike pri nas teh filmov in filmarjev ne poznamo. Omenimo le nekatere: Chris Marker, Richard Leacock, Pennebaker, brata Maysles, Mario Ruspoli, Claude Jutra, Pierre Perrault, Alan King, Ed Pincus, Marcel Ophuls, Michel Brault, Patricio Guzman, Emile de Antonio, Frederic Weismann itn.

## 24

Francis E. Sparshott pravi takole: 'Karkoli je z medijem (filmskim) mogoče napraviti, sodi med njegove možnosti...' Pestra zgodovina filma dokazuje, da s te plati dejansko ni ovir. Ovine in omejitve so na drugi strani te mize, v predalu s sredstvi. Logična pamet nam pravi, da lahko z medijem napravimo samo toliko, kolikor nam dopuščajo sredstva. Z drugimi besedami: z malo denarja malo muzike. Z manj sredstev se nam tematski in vsebinski okvir zmanjšata. Logična pamet nam pove, da je to resnična omejitev: premalo ljudi, premalo prostora, nobene eksotike, nenavadnih potovanj, plovil, brenčal, zvezde so edinole tiste, ki so na nebu v resnici, svet dogajanja in objektov je vsakdanji, trivialen. Tak, kot je. Toda to je le navidezna omejitev. V svoji mnogoznačnosti se ta svet ponuja kot enakovreden izmišljenim svetovom fiktivne in literarne kinematografije. V tem svetu je mogoče najti ustrezne segmente in jih konceptualno urediti. Tak svet, kakršen je, in kakršnega si ustvarjamo, zdaj in tukaj, je svet nizkopredračunskega filma. Za temo in scenarij NP filma. Za film se je svet, kakršen je, 'rodil' z novim tipom lahkih materialov in med njimi posebej neposrednega zvoka, oziroma možnosti za registracijo direktnega govora. Z delom Jeana Roucha se je rodila nova koncepcija ustvarjanja kinematografske fikcije, nova pripovedna modaliteta. Dogodki in objekti, mnogokrat pa tudi subjekt, ne pred-eksistirajo snemanju, marveč jih snemanje samo povzroči, ustvari, oblikuje in preoblikuje. Metoda dela v t.i. neposrednem, direktnem filmu je po eni strani reaktivirala dokumentarne tokove, po drugi pa se je nepovratno vrnila v notranjščino tradicionalne

pripovedne strukture. Tehnične inovacije in nove metode dela so povzročile, da je postalo ločevanje med dokumentarnim filmom ter fikcijo depasirano, in tematsko področje, ki je bilo sprva videti zaradi omejenih sredstev omejeno, se je zdajci izkazalo za bogato, neizčrpno, hvaležno.

## 25

S tem, da filmu odmislimo, odvzamemo, demistificiramo njegovo mistifikatorsko počelo in funkcijo (s cenejšim zvokom in snemalno tehniko, z okretno ekipo) pa finančni strukturi filmske industrije nismo odvzeli pravice, da je del tehnoloških pogojev, ki smo jih spoznali za pomembne na filmu. Upoštevanje le-teh in razumevanje filmskega stroja, proizvodnega in distribucijskega, nadalje tehnične inovacije in spremenjene metode dela, vse to lahko filmskega delavca, scenarista, režiserja, snemalca in osvetljalca, igralca in gledalca, osvobodi v tolikšni meri, kot ga je tradicionalno pojmovana struktura teh istih procesov in dejavnikov omejevala. Če naj filmar spreminja svet, mora najprej spreminiti filme. Poseči mora v tiste pore in niše družbenega in svojega življenja, v katere 'mastodonti' ne morejo. Če filmar ve, da bo njegov film nastajal v okvirih majhne in gibljive filmske delovne skupine, da ga bo delal z lahko in prenosno tehniko, da nad njegovo glavo ne visi dvorezni meč kapitalnih sredstev, potem lahko na novo ovrednoti vidike te 'poceni' in dragocene stvarnosti, ki ga obdaja in katere del je tudi on sam. Začne jih lahko enakovredno in odgovorno vključevati v svoje filmsko snovanje. Od tod pa do izbire teme in scenarija za NP film je le še korak. Tega pa mora napraviti vsak filmar sam. Stvarnost se je s svojo tehnologijo, s svojimi proizvodi in izsledki približala filmskemu svetu, zdaj pa je na njem, da se približa tej isti stvarnosti in jo jame spreminjati in izboljševati.

## 26

Če hočemo delati filme za široko distribucijo (kinodvorane, televizija, nove oblike distribucije 16 mm filmov), vendar pa v okvirih NP koncepta, bomo morali temeljito pretresti vsak vidik (do zdaj samoumeven in relevanten) sodobne kinematografije in najti ustrezne rešitve v naših razmerah. Menimo, da je zdajšnji sistem odnosov v kinematografiji nezadosten in v neprestani krizi — tako v svetu kot pri nas. Menimo tudi, da je prav tak sistem vzrok za osupljivo povprečnost večine naših filmov. Veliki so, togi, neživljenski, brez bistvenega razloga za svoj obstoj. Rezultat težkega, zamorjenega in zamorljivega sistema odnosov. Zamislil NP filma in drugim vzporednim oblikam profesionalne kinematografije bi se moral po našem mnenju sistem odpreti in tako morda oživiti in pomladiti tudi svoje lastno mrtvoudo telo.





Beograjski študentski kulturni center je sredi novembra 1977 priredil Teden Latinske Amerike, katerega osrednji vsebinski sklop je bil seminar z dolgim naslovom "Spremembe v družbeno-gospodarski strukturi Latinske Amerike, politična gibanja in oblike socialnih bojev". V program Tedna Latinske Amerike je prireditelj vključil tudi spored angažiranih latinskoameriških filmov. Naj jih omenimo le nekaj: "La Batalla de Chile" (Bitka za Čile) Patricia Guzmána, "La Muerte de Sebastian Arenas" (Smrt Sebastiana Arenasa) Paula Leduca, kubanski film "La primera carga del machete" (Prvi juriš mačet) Manuela Octavia Gomeza, "La Hora de los Hornos" (Ura talilnih peči) Fernanda Solanasa in Octavia Getina idr. Morda bi prirediteljem lahko očitali, da so storili premalo za informiranje številne publike, ki je vsekakor pokazala izredno zanimanje za kinematografije, ki jih pri nas daleč premalo poznamo. Kakorkoli že, je prireditev — všteti filmski spored — doživela uspeh. Ponovitve, ali bolje, ponovitev tovrstnih prireditev si lahko je želimo tudi pri nas v Sloveniji, kjer še nismo doživeli strnjene predstavitev latinskoameriškega angažiranega filma. Tovrstna dela prihajajo k nam občasno in sporadično, pa še tedaj brez kakršnekoli poglobljene in analitične predstavitve. Vendar pustimo jadikovanje nad predalpsko ozkostjo in provincializmom.

V Beogradu je bil med povabljeni tudi znani argentinski režiser Fernando Solanas, ki ga pri nas poznamo kot producenta in so režiserja (drugi režiser je Octavio Getino) epohalnega dolgometražnega dokumentarca — eseja "La Hora de los Hornos" (Ura talilnih peči), uvrščenega med mejnike ne le latinskoameriške militantne kinematografije, temveč militantne kinematografije kot zvrsti sploh. Gre v bistvu za svojevrstno trilogijo — film, ki traja kar štiri ure in dvajset minut — in je prikaz družbeno-gospodarskega in političnega razvoja Argentine zadnjih petdesetih let, ali bolje, od začetka našega stoletja do nekako sredine šestdesetih let, ko sta Solanas in Getino začela s snemanjem.

Fernando Solanas se je v Beogradu mudil le dva dni. Navkljub časovni stiski je le nekaj ur pred svojim odhodom zelo rad privolil v kratek pogovor.

avtorji

## Fernando Solanas

**Ekran:**

**V jesenski številki revije "Film Quarterly" 1976 je Julianne Burton v svojem obširnem članku o sedanjem položaju latinskoameriškega filma zapisala, da sodiš med tiste angažirane filmske ustvarjalce, ki so se odločili, da navkljub represiji ostanejo v svoji domovini. Koliko se je od tedaj spremenil tvoj osebni položaj?**

**Solanas**

Spremenil se je, in to bistveno, na žalost. V domovini sem moral v ilegalno že v drugi polovici leta 1975, t.j. v času, ko je bila na oblasti — vsaj formalno — še vedno Isabelita Peron. Kot vsi vemo, so v marcu 1976 argentinske oborožene sile izvedle državni udar. V juniju istega leta je za take, kot sem jaz, položaj postal dejansko nevzdržen in vse nevarnejši. Tako mi je junija uspelo, da sem odšel iz države. Do novembra sem se mudil v več latinskoameriških državah, kjer sem upal, da mi bodo lahko ponudili možnosti za delo, vendar so mi marsikje odklonili dovoljenje za bivanje. Novembra 1976 sem zato odšel v Španijo, od tam pa čez nekaj mesecev v Italijo. Sedaj živim v Parizu, kjer upam, da bom lahko zopet ustvarjal in seveda ustvaril materialno osnovo za svojo družino in zase.

**Ekran**

**Sedaj bi prešla k vprašanju, ki zadeva tako imenovani novi latinskoameriški film. Kako bi ti definiral gibanje, ki je imelo konjunktorno obdobje v drugi polovici 60-ih in v začetku 70-ih let?**

**Solanas**

Seveda je res, da so družbeno-ekonomski in politični premiki v 60-ih letih pogojili zavestno,

militantno in politizirano filmsko ustvarjanje, ki je bilo obenem tudi kulturno motivirano. Vendar pa bi že takoj ob začetku poudaril, da mnogi latinskoameriški režiserji smatramo izraz "novi latinsko ameriški film" za nekoliko evropocentrično posplošitev. Kajpada je zopet res, da se je militantna kinematografija v mnogih latinsko ameriških državah začela pojavljati nekako istočasno. Vendar pa je veliko pravilneje govoriti o novem brazilskem filmu, novem čilskem filmu, novem argentinskem filmu itd. Osebnostno menim, da sem poklican predvsem zato, da spregovorim o argentinskem filmu. Poudaril bi še, da je prej omenjena posplošitev značilna in v rabi skoraj vsepovsod izven latinsko ameriškega prostora. Prav tako pa naj dodam, da smo posebno Argentinci občutljivi, kar zadeva tovrstne "posplošitve", saj imamo, kar zadeva film, že omembe vredno zgodovino in tradicijo. In to je pomembno dejstvo. V 40-ih letih je argentinska filmska industrija proizvajala po štirideset filmov na leto. Mimogrede naj povem, da lahko že v 30-ih letih govorimo o "argentinskem neorealizmu", ob čemer naj navedem predvsem imeni režiserjev Ferreira in Romera. S tem ne želim trditi, da je argentinska filmska šola vplivala, denimo, na italijansko neorealistično šolo. Želim le poudariti relativno samostojnost argentinske kinematografije in njene tradicije v primerjavi z, recimo, brazilsko, venezuelsko itd.

**Ekran**

**Vendar bo držalo, da je navkljub dejstvu, da ima argentinski film svoje "militantne" korenine že v 30-ih letih, kasneje argentinska kinematografija zašla skoraj**



**povsem v posnemanje uvoženih šablon, t.j. predvsem v komercialno posnemanje.**

#### Solanas

To drži. V obdobju po drugi svetovni vojni lahko govorimo o kolonizaciji tudi argentinske kinematografije, in to skoraj izključno s strani Hollywooda. Vendar pa so tudi tedaj ustvarjali posamezniki, ki so skušali uveljaviti socialna sporočila v svojih delih. Omenil bi predvsem Fernanda Birrija, ki je bil meni vedno vzor med latino-ameriškimi režiserji starejše generacije, medtem ko mi je bil med tujci vzornik predvsem Roberto Rossellini. Vendar so bili Birri in njemu podobni tedaj redke izjeme. Kar zadeva 50-eta leta, naj še omenim, da so tedaj pri nas v Argentini uspevali nekakšni pseudo intelektualistični ustvarjalci, ki so želeli predvsem posnemati Bergmana. Ti so želi mnogo uspeha predvsem pri malomeščanski inteligenci, vendar so najširši sloji občinstva ostali povsem ob strani. Stvari so se začele bistveno spreminjati predvsem v drugi polovici šestdesetih let, in to zaradi zaostritve družbeno-političnih in gospodarskih protislovij. Upam si trditi, da smo bistveno prispevali k nastanku argentinskega angažiranega filma ravno člani skupine "Tercer Cine" (Tretji film). Prav tako si upam trditi, da sva Getino in jaz s svojim "La Hora de los Hornos" vzpodbudila mnoge režiserje tako v Argentini kot drugod v Latinski Ameriki, saj je bil najin film pravi "akt" osveščanja najširših slojev prebivalstva in s tem vzpostavljajna komunikacij z njimi.

#### Ekran

**Kakšen je bil v bistvu ta akt osveščanja in kako je potekal?**

#### Solanas

Kot prvo naj povem, da je šlo za nekaj dolgotrajnega, prav tako, kot je bilo dolgotrajno samo snemanje najinega filma. Začela sva s snemanjem v letu 1967, vse skupaj pa je trajalo nekako dve leti, ob čemer sva prepotovala 18000 km križem po Argentini in opravila 200 ur magnetofonskih intervjujev. Nato je začel film krožiti, predvsem ob pomoči sindikalnih organizacij. Predvajali so ga v telovadnicah, šolskih učilnicah, prostorih sindikalnih organizacij itd., in to ob najbolj nemogočih urah. Seveda je bilo predvajanje filma ilegalno, saj je državna komisija za cenzuro film prepovedala. Čeprav je bila tudi



tedanja vojaška vlada represivna, ni bila tako temeljita in učinkovita v svojih metodah, kot je sedanja. Prav tako je bilo tedaj krizno obdobje vojaške hunte. Zato nam je uspelo, da smo film predvajali pred dokaj številnim občinstvom. Po predstavah so sledile diskusije, ki so se nadaljevale v obliki sestankov tudi dolgo zatem, ko je določeno občinstvo film že videlo. Seveda je vse to potekalo ob pomoči najrazličnejših legalnih in nelegalnih organizacij, ki so nasprotovale režimu. Mnogokrat je vojaški policiji uspelo, da je predvajanje ali pa diskusijo po predvajanju prekinila ter ob tem zaplenila kopije. "La Hora de los Hornos" je postala za vojaški režim pravi problem in izziv. Nekoč je ilegalno predvajanje prekinil močan oddelek policistov, ki je dvorano, kjer so film predvajali, obkolil kar s tanki. Naslednjega dne je bila na naslovnih straneh vseh najpomembnejših argentinskih časopisov fotografija, na kateri je bilo videti poveljnika oddelka vojaške policije, kako drži v rokah zaplenjeno kopijo najinega filma, in to z dvema tankoma v ozadju.

#### Ekran

**Kakšna je situacija oziroma perspektiva argentinskega militantnega filma danes?**

#### Solanas

Trenutna situacija je zelo tragična. Zaradi izredne represije dandanes ne moremo več govoriti o kakršnikoli dejavnosti s strani predstavnikov argentinskega militantnega filma. Sicer pa so vsi skupaj skoro do zadnjega v izgnanstvu, zaporih ali pa v ilegali. Tudi kar zadeva perspektive, sem črnogled. Zavisi od notranje-političnega razvoja v Argentini. Tako kot je sedaj,

seveda ne more trajati v nedogled. Vendar represivno obdobje ne bo tako kmalu mimo.

#### Ekran

**Kakšne pa so tvoje osebne profesionalne perspektive?**

#### Solanas

S tem, da sem bil prisiljen zapustiti svoje okolje, mi je v marsičem zmanjkalo tal pod nogami seveda tudi v ustvarjalnem smislu. Dejansko upam, da bom sedaj v Franciji zopet imel možnosti za delo. Imam v načrtu film, ki bi analiziral negativne posledice tehnokratskega načina mišljenja za razvoj družbe. Vendar je tudi načrt še vedno precej v obrisih. Kaj več danes resnično ne morem povedati.

#### Ekran

**Kaj veš o jugoslovanskem filmu, oziroma kaj sodiš o njem?**

#### Solanas

Nerodno mi je priznati, da o jugoslovanski kinematografiji ne vem skoraj nič; delno po lastni krivdi. Vendar ne pozabite, da prihajam iz dežele, kjer je bilo — in je — vse, kar pride iz socialističnih držav, avtomatično tabu. Jugoslovanskih filmov je bilo videti v Argentini zelo malo. Nekaj so jih prikazali v obdobju pseudo liberalizacije, t.j. po vrnitvi Peróna na oblast. Vendar pa sem bil tedaj tako angažiran s svojim političnim delom, da sem skoraj povsem zanemaril vsakršno filmsko izobraževanje. Posebno po tem svojem obisku pri vas, ki je moj prvi, nameravam svoje znanje in poznavanje jugoslovanskega filma poglobiti. V teh kratkih dneh mi je uspelo navezati koristne stike. Prav tako se zahvaljujem tudi vaši reviji, ki me je prosila za pogovor. Vsakršno medsebojno spoznavanje je izredno pomembno, kajti drugi o drugih dejansko vemo zelo malo.

#### Ekran

**Hvala in srečno!**

**Pogovarjal se je Bojan Grobovšek**

Opomba uredništva: Pogovor z argentinskim režiserjem Fernandom Solanasom objavljamo kot uvod v izčrpen esej Julianne Burton o latinskoameriški kinematografiji, ki ga bomo v nadaljevanjih uvrstili v naslednje številke revije.



**odmevi****Pogovor o filmu****"Ko zorijo jagode"**

Sodelavci Ekрана Jože Dolmark, Silvan Furlan, Toni Gomišček in Brane Kovič so se o filmu Rajka Ranfla **Ko zorijo jagode** 20. 4. 1978 pogovarjali z dijaki Gimnazije Šentvid, ki jo obiskuje tudi glavna igralka tega filma, Irena Kranjc. Poleg nje so se pogovora udeležili še dijaki: Marjan Jug, Marko Kapus, Ana Matič, Jana Pavšek, Tomaž Polenšek, Miran Potočki, Andreja Potokar, Barbara Suša, Janez Štemberger in Dušan Uršič. Z magnetofonskega zapisa povzemamo nekaj značilnih odgovorov.\*

**Ekran: Kakšni so vaši splošni vtisi o najnovjšem slovenskem filmu?**

Film se nam zdi izumetničen, neprepričljiv. Odnosi med protagonistami so prisiljeni, narejeni po zastarelih predstavah o življenju mladih, o odnosih med fantom in dekletom.

**Ekran: Kako gledate na družino, ki je prikazana v "Jagodah"? Menite, da ta družina funkcionira v skladu z izkušnjami povprečne slovenske družine?**

Družina je tipizirana, odnosi med njenimi člani nenaravni. Razmerje med starši in otroki je prikazano zgolj po šabloni o spopadu generacij, situacije se podrejajo shematskemu redu, vse je točno, čisto, pospravljeno, dialogi ne presegajo ravni konvencionalnih fraz.

**Ekran: Kaj menite o sami zgodbi?**

Meni se zdi, da je zgodba precej razdrobljena. Film se hoče lotiti različnih problemov, toda v tem hotenju ni nikoli dosleden. Nakazane problematike se loteva površinsko, ničesar ne razreši, do ničesar se ne opredeli. Imam vtis, da je vse stvari, o katerih je hotel govoriti, le oplazil, nato pa se je, namesto da bi se vanje poglobil, od njih odmaknil, preskočil na drugo temo.

**Ekran: Kakšen se vam zdi lik glavne junakinje, Jagode?**

Jagoda je predstavljena kot idealna ženska v vseh ozirih, brez ene same napake ali šibke točke. Tovariška je, nesebična, vedno pripravljena pomagati, vsestransko razumevajoča. Ta enodimenzionalnost še bolj poudari izumetničenost, težnjo po olepševanju, po absolutni pozitivnosti. Današnjemu občutju tako enostransko prikazovanje ljudi ne ustreza več.

**Ekran: Ste se morda ob Ranflovem filmu spomnili na kak drug film, ki prav tako obravnava vprašanja mladih, njihovo soočanje z življenjskimi izkušnjami?**

Da, spominjam se filma *Susan in Jeremy*. To je film, ki je res dosledno zastavil vprašanje prebujanja ljubezenskega čustva pri doraščajočem fantu in dekletu. Ni se drobil, ni se spuščal na področje drugih problemov, in čeprav je bil ponekod sentimentalen, je zastavljeno izpeljal do konca, tekoče in prepričljivo. Ob taki primerjavi vse pomanjkljivosti "Jagod" še bolj pridejo na dan.

**Ekran: V slovenskih filmih že dalj časa opažamo nesporazume tudi glede prostorov, v katerih se ti filmi dogajajo. Imate občutek, da so ti prostori res prostori, v katerih bivate, v katerih se srečujete, ki jih obiskujete, skratka, ki se v njih odvija vaš vsakdan?**

Ti prostori se mi zdijo nerealni ali pa preveč omejeni na ustaljene turistične podobe. Jagodina soba učinkuje tako, kot da bi jo opremili starši, nič intimnega ni v njej, kar bi kazalo na dekletov odnos do stvari, do predmetov njenih zanimanj. Tudi

Ljubljana je prikazana kot čudovito lepo mesto, z zlatimi sončnimi zahodi. Junaki filma se srečujejo samo v izbranih delih mesta, ki se pogosto ponavljajo — Stara Ljubljana, Tivoli za zaljubljenca, pa kvečjemu še Tromostovje ali Čevljarški most. In Ljubljano vedno snemajo poleti, v lepem vremenu, kot da bi delali posnetke za razglednice.

**Ekran: Kaj pa glasba?**

Mislím, da filmska glasba spremlja film v točno določeni pomenski povezavi. V "Jagodah" te povezave ni, glasba ni ustrezna, ne izhaja iz sveta, ki ga film prikazuje, niti ni blizu zanimanjem junakov zgodbe. Popoln absurd je, da ima Jagoda v svoji sobi nalepljen poster Jimija Hendrixa, z gramofona pa se slišijo osladne Privškove melodije, ki bi bile lahko komponirane tudi pred tridesetimi leti. Ali pa, da se danes mladina spoznava v Operi in hodi po avtograme k opernim pevcem — to se mi zdi popolnoma anahronistično.

**Ekran: Ste brali knjigo Branke Jurca, ki je služila kot predloga za scenarij?**

Knjiga se dogaja veliko prej kot filmska zgodba. Morda je prav zaradi tega prišlo do tolikih nesporazumov. Avtorji filma niso znali preseči časovnih determinant dogajanja. V knjigi je tudi mnogo stvari, ki se jih da s pisanjem nakazati, njihovo doživljanje pa je potem prepuščeno bralcu. V filmu pa je treba stvari pokazati, in prav to prikazovanje mora biti bolj prepričljivo, neposredno in celostno, tako da lahko pri gledanju dojameš in razumeš stvari, kajti film teče, med gledanjem se ne moreš ozirati nazaj, v knjigi pa lahko ponovno prebereš odstavke oziroma strani, ki se ti zdijo nejasne. Mnoge pomanjkljivosti filma pa izvirajo že iz same knjige, iz tradicionalnega opisovanja mladih, s stališča starejših. Nam je veliko bliže literatura, kakršno piše Mate Dolenc, kot ta, ki jo piše Branka Jurca.

**Ekran: Preden zaključimo, bi vas želeli opozoriti še na moment, ki je bil v filmu sicer nakazan, toda kaj hitro zabrisan. V mislih imamo vprašanje prebujanja in emancipacije telesa kot neizogibnega elementa ob pojavljanju erotičnega čustvovanja. Namig nanj naj bi bilo Jagodino tuširanje, ki pa se nam, kot je bilo prikazano, zdi popolnoma nefunkcionalno, neumestno, nasilno vključeno v kontekst dogajanja.** Da, gre za preračunan zunanji efekt, za zadovoljitev nekega splošnega "okusa". Postalo je namreč že pravilo, da se ne da več posneti filma brez golega prizora. Toda v našem primeru je situacija tako za lase privlečena, vse bi bilo lahko izpeljano na bolj domiselni način. Res pa je, da tudi na tem področju Ranflov film popolnoma odpove, izogne se bistvenemu, problem spet samo oplazi, ne da bi do njega zavzel kakršnokoli stališče.

**Ekran: Bi lahko, na koncu, izrekli še vaše stališče do stanja v slovenski filmski produkciji?**

Slovenski film je za gledalce še vedno veliko atrakcija. Dejstvo, da posnamemo tako malo filmov, verjetno vpliva na porast zanimanja zanje. Mnogi obiskovalci kinodvoran pa si gredo ogledat slovenski film bolj iz sentimentalnih nagibov ali zaradi radovednosti, kot pa zaradi kritičnega odnosa do filmske ustvarjalnosti. Vprašanje zase je seveda tudi kultura naše filmske publike, od samega obnašanja med predstavo do sposobnosti vrednotenja filma kot umetnosti. Pogrešamo tudi organizirano filmsko vzgojo v šolah, z vpeljevanjem mladih v filmsko zgodovino, v različne zvrsti, pa tudi seznanjanje z osnovami filmske tehnike in postopkov, ki vodijo od zamisli do realizacije filma.

za objavo pripravil **Brane Kovič**

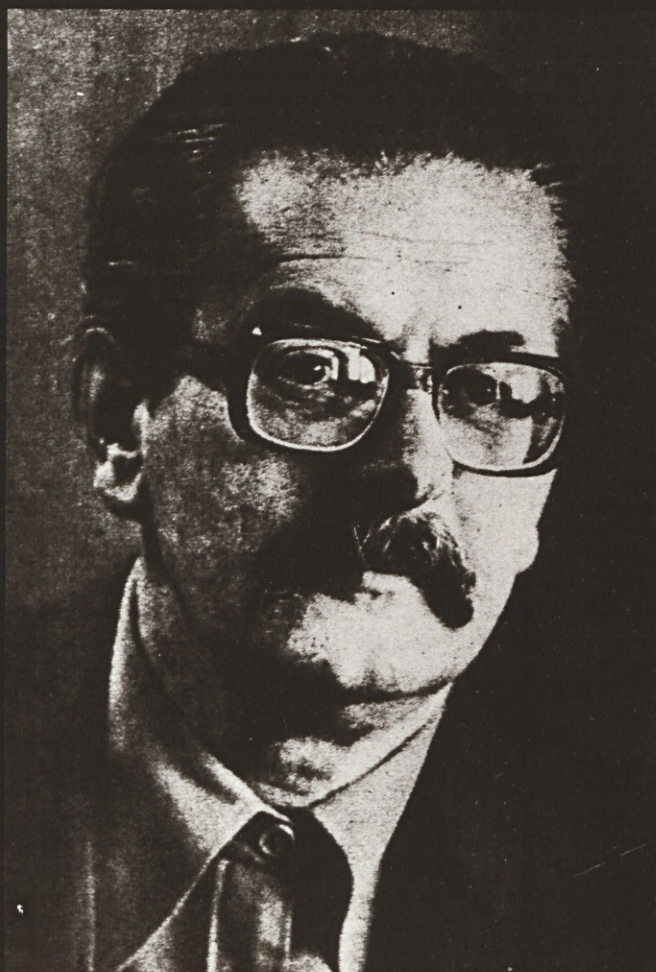
*Opomba uredništva:*

Vsem zainteresiranim je obsežen magnetogram pogovora kadarkoli na razpolago v uredništvu revije.



in memoriam

# Dragoslav — Zira Adamović



Spomlnu pred nekaj meseci umrlega novinarja in filmskega kritika Politike, ene najvidnejših osebnosti jugoslovanske kinematografije, smo se skienili oddolžiti z objavo njegovih misli, ki jih je prebral nekaj tednov pred prezgodnjo smrtjo, ki je z njim vred nismo slutili, na puljski "okrogli mizi", posvečeni "domači filmski ustvarjalnosti", dan po končanem festivalu jugoslovanskega igranega filma 1977.

"Zmedem se, kadar spregovorim pred več kot desetimi ljudmi, zato sem si misli, ki bi jih rad izrekel, zapisal in se jih namenil prebrati izza "mize", v upanju seveda, da ne bom prizadejal ugleda spoštovanega predsedstva tega zbora.

Že zelo dolgo in zelo zaman plšem in govorim, da temeljni problem naše kinematografije ni nekje nad nami, temveč v nas samih. Dejstvo, da že leta ne moremo razpeti kril in poleteti ter se dokopati do serije dobrih filmov, med katerimi bi uzrlo luč sveta tudi kakšno veliko filmsko delo, ki bi nas v lepši luči predstavilo filmskemu svetu, ni posledica niti zastarele organizacijsko proizvodne sheme niti nenehnih sklicevanj na pomanjkljiva finančna sredstva, pa tudi ne posledica nerazvitega samoupravljanja oziroma pogubnega tehnomanagerstva, ki ga vsi obsojamo, pač pa predvsem posledica nedojemljivih medčloveških odnosov, prevladujočih med filmskimi ustvarjalci. Gre za odnose, ki se ne manifestirajo zgolj v pojavnih oblikah drobne človeške zlobe in ljubosumja, značilnega — v določeni meri — za vsa področja ustvarjalnosti, tako da je postalo domala naravno, temveč tudi v ogorčenem klanovskem sovraštvu, katerega vrhunec so politične insinacije in podtikanja najhujše vrste.

Naj bo film še v tolikšni meri predvsem režiserjeva stvaritev — in čeravno vselej rečemo: Vukotičev, Petrovičev, Mimičin, Pavlovičev film, pa vendar vsi dobro vemo, kot vedo tudi Vukotič, Petrovič, Mimica, Pavlovič in vsi ostali, da film ni le plod dolgotrajnega in potrpežljivega ter delikatnega in odgovornega kolektivnega dela, temveč tudi plod vzdušja, v kakršnem nastaja. Iz zgodovine filma nam je prav dobro znano, da so se velika dela, velika gibanja, velike šole in smeri vselej in brez izjeme porajale samo pod izjemnimi pogoji v najbolj ugodnem družbenem podnebjju, torej zgolj v obče dobrem ustvarjalnem vzdušju, za katerega so bile vselej značilne povsem drugačne sestavine od tistih, ki že leta prevladujejo pri nas in ki nam ne le ne dajejo niti minimalnih pogojev za zrelu ustvarjalno delo, pač pa so skaljene do tolikšne mere, da lahko brez zadržkov govorimo o zastrupljenem vzdušju, ki postavlja nogo našim najbolj nadarjenim ustvarjalcem že na samem startu. Pred leti sem na zagrebškem kongresu filmskih delavcev med drugim govoril tudi o tem in dejal: nekega dne bomo dobili več denarja. Po mojem ni bilo denarja celo nikoli premalo, bilo ga je še preveč, nikdar pa nismo preverjali ustreznosti odtekanja teh velikanskih filmskih sredstev ter ugotavljali, kdo jih troši in na kakšen način in ali so bila res vselej na voljo pravim ustvarjalcem. Govoril sem o tem, da si bomo nekega dne bolje organizirali delo in da bomo slejkoprej razvili naše filmsko samoupravljanje. Vse to se tudi dogaja, toda ničesar ne bomo dosegli, če bodo obstoječi odnosi — odnosi med ljudmi — ostali, kakršni so, saj smo na tem področju odtlej storili najmanj. Odnosi so se — menim, da sem upravičen do teh besed — celo poslabšali, prav v tem pa vidim temeljni razlog za neustvarjalno vzdušje in za nerazvitost naših samoupravnih razmerij, kajti kaj je samoupravljanje drugega kot maksimalna stopnja zaupanja v ljudi, s katerimi deliš delo in ješ isti kruh. Samoupravljanje ni nikakršna abstrakcija, to so predvsem obstoječi človeški odnosi. Le kakšen samostojni in svobodni samoupravni ustvarjalec sem, če mi tovariš iz iste ekipe, zaposlen pri istem delu, včlanjen v isto združenje, sodelavec v istem uredništvu ali karkoli že, podstavlja nogo in si na vse pretege prizadeva, da bi me onemogočil, ne pa, da bi mi pomagal. Tega ne počne zavoljo idejnih ali globoko načelnih razlogov razhajanja, temveč ponavadi zavoljo nizkih, nehumanih in karlerističnih pobud, prepričan, da bo nemara



sam dosegel več, če bo mene pahnili globlje. Takih primerov smo videli, kolikor nam je bilo drago — tudi tu, v Pulju, pa tudi zunaj Pulja. O tistih, ki so najbolj sveži, želim spregovoriti nekaj besed, pri čemer se bom zavestno izognil puljskemu govoričenju, kajti rad bi vam prikazal probleme svoje sredine, svojega okolja.

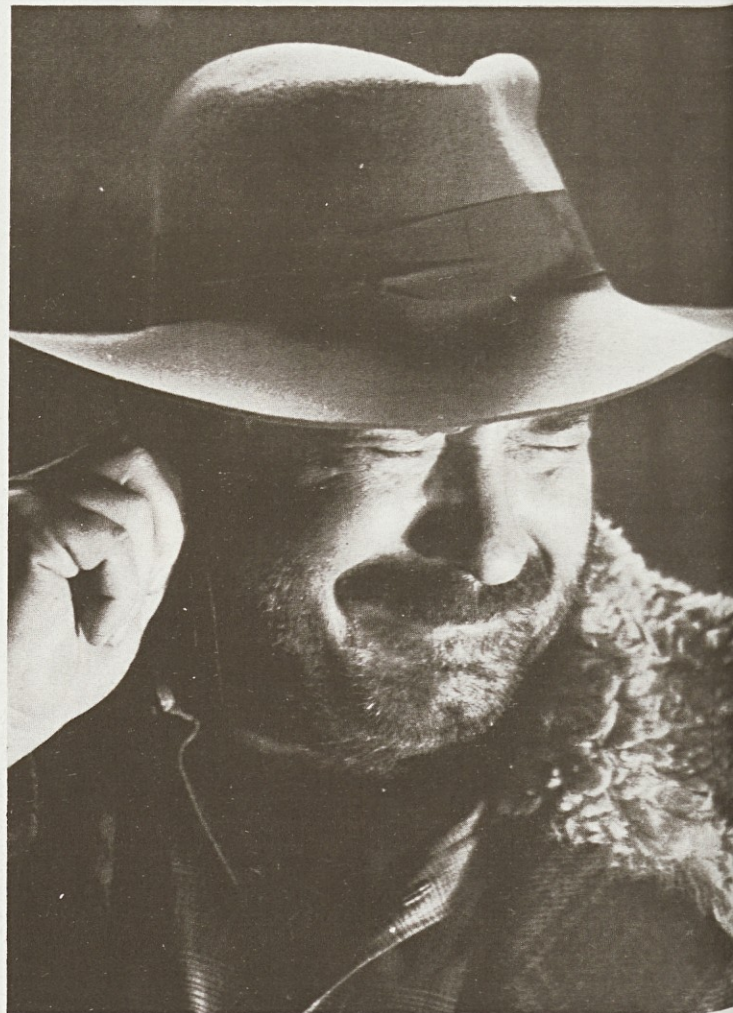
Kot drugod, se je tudi v Beogradu do režiranja filmov dokopala nova generacija mladih, kultiviranih, izobraženih, izšolanih in talentiranih ljudi. Vprašajte kogarkoli med njimi, Paskaljevića, Miloševića, Markovića, Karaklajića, Karanovića in druge, kaj jim je povzročalo več težav: snemanje filmov ali nenehna obramba pred različnimi, običajno hudo nesramnimi in podlimi Insinuacijami, ki so domala vselej prihajale od ljudi, od katerih bi bili morali — po logiki stvari — pričakovati, da jim bodo v največjo oporo, to pa so njihovi starejši, zrelejši, bolj izkušeni pa glede na vse to tudi modrejši tovariši. Toda njihova izkušnost se, očitno, veliko bolj zrcali v njihovi pripravljenosti na režiranje spletk, na sejanje omahovanj in mržnje, na režiranje strahu in podtikanj. Kako naj bi človek v takem vzdušju snemal dobre filme? Kako naj bi sploh delal? Kako naj bi se v taki atmosferi razvijali talenti? Kako v takih razmerah zagotavljati prihodnost našega filma?

Po naravi stvari in generacijsko gledano bi morali biti na strani teh starejših, ki so moji generacijski tovariši. Prihodnje leto potečejo tri desetletja, odkar si z večino izmed njih delim bolj ali manj enaka opravila. Ko so bili na stopnji teh, ki začenjajo dandanes, smo jim jaz in moji tovariši nesebično pomagali z vsem, kar je novinarju na voljo. To nemara ni veliko, lahko pa tu in tam veliko pomeni. Zvest svoji morali in svojim obveznostim delam dandanašnji isto, kar sem delal pred tridesetimi leti, z najglobljim prepričanjem, da ravnam pošteno in prav. Delam isto, kar sem delal, ko so začenjali tisti, ki ne delajo več, pa tudi tisti, ki še zmerom delajo in bodo morda delali še dolgo, vendar je med njimi mnogo takih, ki se ne morejo sprijazniti z dejstvom, da so prišli novi ljudje, da je nastopila generacija, ki je že na samem startu spregovorila z jezikom, ki so ga oni — z ozirom na to, da so doživljali povsem drugačno, težjo pa celo bolj tragično razvojno pot — iskali in se ga učili dolga leta.

To, da mlajšemu od sebe ne priznaš talenta in velikih možnosti, pomeni umetno zavirati njihovo pot, česar so zmožni samo tisti ustvarjalci, ki so, ne glede na ustvarjena dela, človeško nedozoreli, saj s početjem take vrste manifestirajo predvsem svojo družbeno moč, hkrati z ustvarjalno nemočjo. Sodim, da se motijo, če mislijo, da bodo ustvarjalno močnejši, kolikor bodo upočasnjevali razvoj prihajajočih, tistih, ki jim je po naravi stvari določeno, da jih zamenjajo. S takim ravnanjem bodo upočasnili razvoj naše filmske umetnosti, toda talentirani, bolj talentirani bodo kljub temu prišli do besede. To je naravni zakon, v tem pa je tudi bistvo naše samoupravne družbe. Se nikjer noben talent ni ostal brez priložnosti, da bi se izkazal in da bi naše družbene skupnosti kljub mnogoterim oviram ne obogatili s svojim delom.

Prepričan sem, da postaja prav ta generacijski nesporazum, četudi je bolj umetno ustvarjen in povnanjen kot dejanski (saj je očitno, da je dovolj prostora za vse resnične ustvarjalce, naj so rojeni leta 1923 ali leta 1953), neusahljiv izvor neustvarjalne klime ter nekakšnega surovega podnebnja, ki je polno grozljivega nezaupanja. In prav v tem nezaupanju vidim poglavitno oviro za nadaljnji uspešni razvoj naše kinematografije. Na nas, ki delujemo v kinematografiji s pisano besedo, je, da maksimalno prispevamo k razbijanju tega vzdušja, ki je daleč od vseh etičnih, samoupravnih ali komunističnih vrednot. Proti tem pojavom, ki sejejo namesto ustvarjalnega in tovariškega medsebojnega zaupanja le poniževanja in podtikanja, se moramo bojevati z vsemi močmi. Kajti to, da ne zaupaš človeku in tovarišu, je najtežji poraz ne le človeka, temveč tudi ideje, o kateri smo vsi prepričani, da se zanjo bojujemo. To je vse, kar sem želel povedati."

## Slobodan Perović





## John Howard Lawson

Igralca Slobodana Perovića ni več. Huda bolezen je prekinila izjemno ustvarjalno življenje in tako v 52. letu zajela Perovićevo opus. Galerija likov, ki jih je nemirni igralec oživil v tridesetletnem razdajanju, je sklenjena. Za vse, ki so pričakovali Perovićeve gledališke, filmske in televizijske premiere z zavestjo, da je njegovo nepredvidljivo ustvarjanje zanesljivo jamstvo uspeha, ostaja odsej le podoba, kakor so jo ohranili filmski, televizijski in radijski trakovi. "Metež", za katerega je Slobodan Perović prejel najvišje priznanje na zadnjem filmskem festivalu v Nišu, je bil tako njegov zadnji film. Dramaturg Ateljeja 212, gledališča, v katerem je nazadnje delal Slobodan Perović, je v članku "Igralec vseh časov", ki ga je namenil pokojnemu, uvodoma zapisal, da sodi Perović med umetnike, ki so značilni zaradi tega, ker so drugačni kot ostali.

Kdor je videl televizijsko nadaljevanko "Prezlimovanje v Jakobsfeldu", ki so jo kasneje premontrali tudi v film, bo razumel Čirilovo ugotovitev.

Kolega Ljuba Tadić povezuje Perovićevo umetniško dovršenost z njegovim človeškim dostojanstvom. "Bil je potepuh, potoval je od gledališča do gledališča, dvakrat je potoval okoli sveta; nikdar nisem slišal, da bi rekel "moj teater", ker v resnici nobeno gledališče ni bilo njegovo, vsa so bila njegova. Taval je iz tako imenovanega življenja v resnično, bil občutljiv za obe vrsti življenja."

Perovićevo filmski opus sega od filma "Možje", "Kočija sanj" do "Pop Čire in Pop Spire", "Prebujanja podgan", "Prezlimovanja v Jakobsfeldu" in "Meteža".

Lik Slobodana Perovića nam ohranjajo tudi televizijske drame "Paviljon številka 6" Čehova, "Gospod Fokl" Mihića in Šećerovićevo "Kopanje". Kot gledališki umetnik je pred desetimi leti prejel nagrado newyorških kritikov, ki so ga za vlogo Georga v igri "Kdo se boji Virginie Woolf?" proglasili za najboljšega tujega igralca.

Zadnje besede, ki jih je spregovoril na odru, so bile besede starega Firsa v Čehovem "Češnjem vrtu" — na vajah, kajti premiere ni dočakal.

Služabnik Firs pravi: "Name pa so pozabili!" Slobodan Perović jih ni izrekel pred občinstvom. S tem smo bili oropani prve izmed mojstrov in, kakršnih smo od njega pričakovali še veliko. V uteho nam preostajajo zdaj tehnično ohranjeni zapisi odličnega igralca, odsev torej in del neizbrisane sledi, ki jo je kot osebnost in umetnik zapustil mlajšim rodovom Slobodan Perović.

Avgusta lani umrlega Johna Howarda Lawsons bi lahko, poenostavljeno in na kratko, označili kot borca za pravice scenaristov. Lawson je prišel v Hollywood v času, ko je na enem scenariju delalo tudi več kot deset ljudi, in to povsem samostojno, ne da bi vedeli za delo drug drugega. Producent je zato lahko zbiljal vrednost njihovega delu, dodajal "Imena" prijateljev, sorodnikov ..., poslal na tržišče končno verzijo, ki ni izpričevala dela, stališč, vrednot in preokupacij vseh avtorjev, ki so stali za filmom. Ali, kakor je zapisal Lawson sam, v spominu je ostalo samo ime režiserja in glavnih zvezd, vsi ostali so bili nepomembni, namenjeni pozabi.

Lawson se je kot scenarist in intelektualac upri temu stanju in iskal rešitev v ustanovitvi združenja vseh scenaristov, ki bi urejevalo odnose s producenti; velike producerske hiše so se temu upirale z bojkotom Lawsons in vseh vidnejših predstavnikov združenja. Tako je združenje sredi tridesetih let propadlo po nekaj letih obstoja, Lawson pa je lahko delal samo za manjše in svobodomiselnne producente.

Če mu je to po eni strani zaprilo pot k slavi in k finančnemu uspehu, mu je po drugi strani omogočalo zvestobo samemu sebi, svojim idealom in prepričanju. V *Blockadi* (1938) je s frankizmom napadel militarizem nasploh, kar je samo še stopnjeval v scenarijih *Sahare* (1943) in *Protinapada* (1945). Istočasno je sodeloval pri ustanavljanju revije "The Hollywood Quarterly", ki se je kasneje pralmenovala v "The Quarterly of Film, Radio and Television" in končno v "Film Quarterly". Zaradi svojih antimilitarističnih scenarijev in levčarskih (marksističnih) stališč v člankih (kakor tudi zaradi ustanavljanja in predsedovanja združenju scenaristov), je bil prvi med desetimi filmskimi scenaristi, ki so se znašli na zatožni klopi pred komisijo za ugotavljanje protiameriških dejavnosti. Obtožen nasprotovanja kongresu je odsedel eno leto in izgubil vsako možnost podpisovanja scenarijev s svojim imenom.

V teoretičnih delih, ki jih je objavil po obdobju najhujše hladne vojne, je sprva povzel Lukácsovo misel o objektivnosti forme, torej o obliki kot družbenem izrazu. Oblika mu je predstavljala ključ za odkrivanje pomena (družbene vsebine) dela. Kasneje je sam ugotovil, da je bil žrtev poenostavljanj, ko je trdil, da je film že sam po sebi pozitiven, da je torej film kot oblika nosilec pozitivne družbene vsebine. V knjigo "Film in idejni bitki" (*Film in the Battle of Ideas*, 1953) pa je sprejel nekatere parametre strukturalne analize filma. V najdaljšem poglavju (Miti in družbeni modeli hollywoodskih filmov) analizira pripovedno-strukturalne prijeme, skozi katere se odražajo konservativizem, antikomunizem, elitizem, izničenje ženske ... V analizo vključuje tudi izjave režiserjev pred komisijo za ugotavljanje protiameriških dejavnosti, njihove izjave v tisku, kritike filmov v dnevnikih in revijah različnih političnih orientacij ...





Lawson nam tako nudi izredno natančno analizo določenega obdobja določene kinematografije, (metodološko) najboljšo analizo povojnega ameriškega celovečernega filma v obdobju hladne vojne.

Temu stanju zoperstavlja svojevrsten program-manifest ljudske kinematografije, ki se odpira tako na ljudstvo samo (razkrinkavanje antisemitizma, rasizma, reakcionarnosti s strani potrošnikov filmske pripovedi), kot tudi na odgovornost umetnikov ("umetnik, ki se boji življenja, je izgubljen!"). Lawson se zavzema za neodvisno proizvodnjo, toda ne za "neodvisnost kot osebno neodvisnost pred družbenimi odgovornostmi, kot svobodo izražanja osebnih emocij brez povezav z objektivno resničnostjo", temveč za "neodvisnost v ustvarjalnem smislu", torej za proizvodnjo, ki "ne bo odvisna od monopolnega nadzora, meščanske nadvlade in vpliva ideologije vladajočega razreda". Uresničitev tega projekta se mu je zdela izredno težka, vsaj v Združenih državah Amerike, zato je apeliral na kinematografije dežel v razvoju, ki so bile (in so še vedno) zastrupljene s hollywoodskimi potvarjanji zgodovine.

John Howard Lawson bi vsekakor zaslužil več naše pozornosti, saj ni bil samo eden vodilnih ameriških levičarskih scenaristov, ampak tudi odličen teoretik in svobodomiseln publicist. Pričujoči "In memoriam" in izbor iz njegovih del naj zato ne bosta zgolj obvezni poklon človeku iz filmskega sveta, ampak spodbuda za študijski pristop k avtorju, ki ga je uradna Amerika zavrgla, zato da bi šele tri desetletja kasneje odkrila svojo zмотo.

#### važnejša dela

##### gledališče:

1923 ROGER BLOOMER  
1925 PROCESSIONAL  
1932 SUCCESS STORY  
1934 GENTLEWOMAN  
1937 MARCHING SONG

##### filmski scenariji:

1930 DYNAMITE (režija: Cecil B. De Mille)  
1938 ALGIERS (John Cromwell)  
1938 BLOCKADE (William Dieterle)  
1939 FIVE CAME BACK (John Farrow)  
1943 ACTION IN NORTH ATLANTIC (Lloyd Bacon)  
1943 SAHARA (Zoltan Korda)  
1945 COUNTER-ATTACK (Zoltan Korda)  
1947 SMASH-UP (Stuard Heisler)

##### knjige:

1949 THEORY AND TECHNIQUE OF PLAYWRITING AND SCREENWRITING, New York  
1950 THE HIDDEN HERITAGE, New York  
1953 FILM IN THE BATTLE OF THE IDEAS, New York, Masses Mainstream  
1984 FILM: THE CREATIVE PROCESS, New York



posveti

# Filmski spored na televiziji

Tone Frelj

Sredi meseca aprila je bilo v Milanu pod pokroviteljstvom FIPRESCIJA zanimivo posvetovanje filmskih urednikov številnih evropskih televizijskih hiš, na katerem naj bi s pomočjo praktičnih izkušenj skupaj dognali, kakšno mesto gre pripisati televiziji pri načrtovanju filmskega sporeda.

Tema posvetovanja FILM IN TELEVIZIJA je seveda pogojevala številne pristope, od tistega, ali film sploh sodi v pravi, avtonomni televizijski spored, do tistega, koliko televizija ubije pravo in celovito filmsko doživetje.

Vmes smo poslušali tudi razmišljanja, kje so meje med čisto filmsko in čisto televizijsko estetiko slike, pa tudi povsem praktične pomisleke, osnovane na ekonomski podlagi, češ da je televizija prevzela kinodvoranam tako težko pridobljene gledalce.

Težko bo sistematično obnoviti vse pomembne misli in ideje, izrečene na omenjenem posvetovanju. Zato bo najbolje to poročilo vsebinsko razdeliti na troje poglavij.

## 1. Gledalec, film in televizija

Po številnih statističnih podatkih zahodnoevropskih kinematografij, predvsem distribucijskih hiš, lahko zatrdimo, da so zahodnoevropske televizije, recimo francoska in zahodnonemška, uspeli pritegniti petkrat več gledalcev pred televizijske ekrane kot isti filmi v kinodvorane. Kulturno filmski vpliv teh televizij je zatorej petkrat tolikšen kot sprejem filma v kinodvorani.

Prav zaradi številčnosti televizijskega občinstva, kadar

se na televizijskem sporedu pojavi filmsko delo, analizatorji masovne kulture upravičeno govorijo o novem pojavu — o opismenjevanju preko televizije, ki zajema že otroke od dveh, treh let dalje. To je namreč starost, ko se otrok začne zavedati zanimivosti migljajoče televizijske slike.

Opismenost s pomočjo televizijske slike se pri otrokih oblikuje do skorajšnje popolnosti pri desetih letih, ko je otrok sposoben sprejetj in razumeti pomen sporočila, ki ga dobi preko televizijskega ekrana.

Zelo zanimivo je raziskati eno najpomembnejših poglavij, ki govori o sprejemu filma na televizijskem ekranu. Ta sprejem vsekakor ni isti kot sprejem in razumevanje filma v kinodvorani. Velikost ekrana, na katerem je film projiciran, je samo eno od odločujočih dejstev. Druga prav tako pomembna so: tematika, ki jo obravnava prikazani film, efekt množice in skupinska psihologija kinodvorane ter vsakodnevnost televizijske predstave preko hišnega "kina" — televizije.

Že ko so utemeljitelji televizijske estetike premišljevali nevezano na uvrščanje filma v televizijski spored o tipiki televizijske slike, so prišli do relevantnih zaključkov, ki jih lahko prenesemo tudi v domeno filmske tematike. Tematike, ki v svojem slikovnem izrazu pogojujejo kakršnokoli spektakularnost in računajo z zunanjiimi, čisto slikovnimi efekti, vsekakor niso primerne za televizijsko predvajanje. V nasprotju z naštetimi primeri pa skorajda vse intimistične, v formalnem pogledu monološke pripovedi kar kličejo po televizijski upodobitvi. Pri vsem tem se moramo spomniti še raziskave, s

katero so ugotovili, da dajejo gledalci televizijskega sporeda besedi veliko večjo prednost pred samo sliko. Skorajda tri četrtine gledalcev, ki so odgovarjali na anketo, so znale čez določen čas obnoviti najpomembnejše dele nekega teksta, medtem ko se niso mogli spomniti niti enega samega kadra. Kaj nas potemtaka učijo izkušnje? Da pri televizijskem gledalcu nasploh, pa tudi pri tistem, ki gleda filmski spored, ne smemo računati, da ga posebej močno zanimajo slikovne metafore in slikovno bogastvo filma. Pomembnejša je torej sama vsebinska zasnova, ali preprosto rečeno — zgodba, ki jo film pripoveduje.

Skupinski ogled filma v zatemnjeni kinodvorani predstavlja za gledalca vsekakor drugačno doživetje kot migljajoča slika domačega televizijskega aparata. Določene filmske sekvence sproščajo pri gledalcih v kinodvorani skupinski odziv in prav skupinski odziv je za samo dožemanje filma potreben kot dodatna povratna informacija. Pri tem gre predvsem za reakcije, ki jih sprošča čustvena plat sprejemanja nekega filma.

Vsega tega ob televizijskem ekranu ne doživimo in smo prikrajšani kot gledalci za pomembno stran predvajanega filma.

Kot tretja prvina televizijske "posebnosti" nastopa pred gledalcem vsakodnevni pojav televizije kot sodobnega komunikacijskega pojava. Raziskava francoske televizije je pokazala, da sprejemajo televizijski gledalci originalni televizijski spored kot nekaj resničnega, kot poslikano življenje, ki se v resnici nekje





Ogledalo / režiser Andrej Tarkovskij

Kača na prsih / režiser Carlos Saura



dogaja; dogaja prav v času samega predvajanja. Številni anketiranci so govorili izključno o "direktnih" prenosih televizijskega sporeda. Podobno gledajo številni gledalci tudi na filmski del televizijskega sporeda. Zanje je pojav isti, ne znajo ali pa nočejo ločiti imaginarne tematike filmske pripovedi od direktnega prenosa nogometne tekme ali posnetka delavskega štrajka v TV dnevniku.

Šele ko poznamo takšno usmerjenost televizijskih gledalcev, lažje razumemo odklonilna stališča do, recimo, Fellinijevega **AMARCORDA** ali **Wellsove RESNICE IN LAŽI**, na drugi strani pa ugoden sprejem Herzove **IGRE Z JABOLKOM**. (Vse te filme je predvajala letos ljubljanska televizija.)

Če se lotimo analize vrednosti določenega filma, ne glede na to, kako ga pokažemo gledalcem, vidimo, da se filmska estetika, filmsko sporočilo, celo morala, v ničemer ne spremenijo — če je prikazan v kinodvorani ali preko televizijskega ekrana. Lahko govorimo kvečjemu o manjkajoči eksotičnosti, ki jo ima kinodvorana. To pa je tudi edina prednost pred ekranom.

## 2. Načrtovanje filmskega sporeda

Kakor so pokazala poročila nekaterih urednikov evropskih televizij, je že samim televizijskim delavcem težko preverjati pedagoški sistem predvajanih filmov, še veliko težje pa se takšen morebitni sistem odraža pri gledalcih.

Enako težko je namreč kontrolirati repertoarni načrt določene televizijske hiše, saj nam samo seznam predvajanih filmov in njihova morebitna razvrstitev v različne cikle še ne pove najpomembnejšega — kakšen je bil odmev celotnega filmskega sporeda določenega časovnega obdobja pri gledalcih. Še tako dobra zamisel filmskega cikla se lahko povsem izjalovi, če preostali televizijski spored ne sledi sorodnim kulturnim težnjam, kot jih nakazuje filmski spored. Pojav je seveda treba razumeti tudi v nasprotni smeri.

Tudi pri samem načrtovanju gre ob številnih kriterijih izbora filmov še za različne oblike predstavitve. Predvsem se verjetno delavci v filmskih redakcijah premalo zavedajo, da so s filmskimi sporedi brez dvoma največji in najbolj redno delujoč filmski klub. Posebej vidna je torej družbena vloga televizijskega sporeda, tudi filmskega.



Če razumemo televizijski spored kot oblikovalca družbenega mišljenja, potem se moramo spopasti tudi s pojavom popularne umetnosti. Po izkušnjah, ki jih imamo tudi na slovenski televiziji, si mnogi gledalci filmskega sporeda prav filme predstavljajo kot posebno obliko čistega razvedrila. In brž ko ta njihova želja po razvedrilu ni izpolnjena, začno zatrjevati, da jih nekdo sili v elitistično kulturno potrošnjo. Zavedati se tudi moramo, da popularna umetnost razpolaga z znanimi miti, zato tudi je najbližja filmu, za katerega mnogi trdijo, da ne pozna več kot troje mitov — vojne, ljubezni in smrti.

Potrošniške družbe vsepovsod po svetu, priznane in uveljavljene prav tako kot skrite, zahtevajo od panog umetnosti, najbolj spet od filma, čisto reprodukcijo mitov, saj so ti najbližji splošnemu dožemanju najrazličnejših nezahtevnih gledalcev.

Ena od stalnih zahtev gledalcev filmskega sporeda na televiziji je zahteva po "lepem" filmu. Kaj to pomeni, kakšen je v bistvu lep film, na to vprašanje ti gledalci večinoma ne vedo odgovora. Toda, kar je lepo, je največkrat tudi resnično. Zavedati pa se moramo, da o lepoti govorimo v marksističnem smislu, ne post-idealističnem. Vsaka resnična filmska zgodba v svoji kompleksnosti kaže tudi svojo lepoto.

Pri načrtovanju filmskega sporeda na televiziji se filmski uredniki srečujejo s celo vrsto čisto praktičnih problemov in težav. Tudi zahtevnost posameznih filmskih sporedov je različna. Najbolj zahtevna je repertoarna organizacija cikla ali ciklov — naj gre za cikel o posameznem filmskem avtorju, stilnem obdobju, klasifikaciji zvrsti ali za določeno nacionalno kinematografijo. Precej izkušenj pri uveljavljanju cikličnih filmskih sporedov imajo na primer Poljaki, uredniki zahodnonemških televizijskih studijev in še nekateri.

### 3. Pestrost sporeda

Kar je bilo za vse udeležence posvetovanja v Milanu najbolj zanimivo, je bila izmenjava izkušenj, opažanj ter preverjanje programskih smernic posameznih evropskih televizijskih postaj. Zelo bogat in raznovrsten filmski

spored imajo Poljaki. Kakor je razlagal poljski urednik Jacek Fuksiewicz, imajo celoten filmski spored razdeljen na več stalnih ciklov, ki imajo točno odmerjen programski čas. Že pet let urejajo cikel "kinoteka najboljših filmskih del". Temu je treba dodati cikel z zelo širokim naslovom "filmski klub" in cikel "premera". Ločeno od naštetih ciklov pa predvajajo poljske celovečerne in kratke filme, dokumentarne filme svetovne proizvodnje in animirane filme.

Če iz poročila poljskega urednika povzamemo še podatek, da ima poljska televizija na obeh programih tedensko 8 celovečernih filmov, od katerih nobeden ne zdrkne pod visoko zastavljen kriterij, potem vidimo, da se poljski televizijski gledalci ne smejo pritoževati nad svojim filmskim sporedom.

Dokaj drugače je na primer v Grčiji, kjer televizija na dveh programih tedensko pokaže samo tri ali štiri filme, a še ti so zelo starega datuma, po pravilu nepomembni, brez vsakršne kakovosti, hkrati pa tudi brez vsakršne spremene razlage ali celo oddaje. Grški poročevalec je tudi edini priznal, da imajo na grški televiziji razvito močno cenzuro, tako da sodobnih družbeno-kritičnih filmov ni moč predvajati preko televizijskega ekrana. Ta prepoved velja celo za številne grške filme.

Največ registriranih televizijskih gledalcev pritegnejo filmi v Sovjetski zvezi, saj so analize pokazale, da ima vsak filmski spored povprečno 100 milijonov gledalcev. Če bi govorili v odstotkih, na katere je razdeljen televizijski spored po zvrsteh, potem vidimo, da na filmski spored pride skorajda 30 odstotkov, na glasbeni 12 odstotkov, na šport 7 in na dnevne vesti 12 odstotkov.

Filmski repertoar, ki je seveda sestavljen predvsem iz filmov sovjetske proizvodnje in kinematografij ostalih socialističnih dežel, je na moskovski televiziji tudi najbolj temeljito predstavljen. Vsak pomembnejši film je opremljen s kritikovo razlago, kjer izvedo gledalci vse najpomembnejše podatke o avtorju, delu, dobi, v kateri je nastalo, in podobno. Kar 15 minut programskega časa je rezervirano za uvod. Hkrati ne gre prezreti mesečne oddaje KINOPANORAMA, ki v uri in pol v

različnih rubrikah obvešča televizijske gledalce o filmski problematiki, novicah, o novi proizvodnji, predvajanih filmih in podobnem.

Nekoliko manj rožnat je položaj na romunski televiziji. Število predvajanih filmov je sicer zadovoljivo, vprašljiva pa je njihova kvaliteta. Predstavniki romunskih kritikov je v Milanu namreč povedal, da je v analizi filmskega repertoarja moč zaslediti precejšnje popuščanje povprečnemu okusu gledalcev. Zato prevladujejo v sporedu predvsem melodrame z nekoliko eksotično tematiko.

Zelo težko je oceniti filmski spored na treh kanalih francoske televizije. Po mnenju francoskega kritika Joëla Magnyja so filmi na prvem programu razvrščeni brez vsakega smisla. Za celoten spored velja kot skupno samo to, da vanj ne uvrščajo erotičnih, pornografskih ali izrazito političnih filmov. Zato pa imajo cikli na drugem in tretjem programu svojo logiko ter kulturno in pedagoško poslanstvo.

Kaj po vsem povedanem lahko rečemo o ljubljanski televiziji in njenem filmskem programu? Kar zadeva izbor filmov, se lahko v primerjavi z Evropo kar pohvalimo. Velikih kvalitetnih nihanj pri nas ni zaslediti. Tudi popularni sobotni film po pravilu nikoli ne zdrkne pod raven. Več problemov imamo pri nas žal z gledalci, ki ne kažejo posebnega veselja in zadovoljstva ob gledanju filmskih mojstrov. Tudi slovenski gledalec si namreč v prvi vrsti želi filmske zabave, humorja, pa streljanja kavbojev in detektivov. Brž pa, ko je soočen s problemskim filmom, polnim simbolov, njegova privrženost filmu preneha.

In kaj stori takrat? Po njegovem nekaj samoumevnega: filmskemu uredniku ali kritiku, ki je film napovedal, napiše protestno pismo, v katerega strese ves svoj bes. Pri tem ne skopari z žaljivkami, samega sebe proglasi za največjega filmskega poznavalca, filmski spored, ki mu ga ponuja televizija, pa označi za kulturno sramoto, če že ne kar za sabotažo dobrega okusa.

*Eppur si muove* tudi pri nas k še boljšemu filmskemu sporedu in bolj osveščenemu gledalcu.



**nagrade festivala v Cannesu**





Zlato palmo  
je prejel italijanski film **Ermanna Olmija DREVO ZA COKLE**.

Posebni "grand prix" žirije (Le grand prix du Jury ex-aequo) si delita **OPIČJI, SEN** Marca Ferrerija in **KRIK** Jerzyja Školimovskega.

Grand prix za režijo  
je bil dodeljen japonskemu režiserju **Nagisi Oshimi** za film **CARSTVO STRASTI**.

Nagrado za žensko vlogo  
si delita **Jill Clayburgh** (**NEPOROČENA ŽENSKA**, Paul Mazursky) in **Isabelle Huppert** (**VIOLETTE NOZIERE**, Claude Chabrol).

**Jon Voight**  
je nagrajenec za moško vlogo v filmu Hala Ashbyja **VRNITEV**.

Nagrado mednarodne žirije filmske kritike  
si delita **Andrzej Wajda** (**CLOVEK IZ MARMORJA**) in naš **Srdan Karanović** (**VONJ POLJSKEGA CVETJA**).

Nagrada za tehnične dosežke  
je bila dodeljena filmu **Louisa Malle** **PRETTY BABY** za koncept fotografije.

Obširnejši zapis o letošnjem canskem festivalu bomo objavili v naslednji številki.

- 1 *Drevo za cokle*, režija *Ermanno Olmi*
- 2 *Opičji sen*, režija *Marco Ferreri*
- 3 *Pretty baby*, režija *Louis Malle*
- 4 *Carstvo strasti*, režija *Nagisa Oshima*
- 5 *Violette Nozière*, režija *Claude Chabrol*
- 6 *Vrnitev*, režija *Hall Ashby*



5  
6





## revije

## prejeli smo

Spoštovani tovariš urednik,  
prosim če objavite v naslednji številki svoje  
revije za film in televizijo moj odgovor na  
pismo Boža Šprajca, ki je izšlo v letošnji majski  
številki Ekрана:

Spoštovani tovariš Božo Šprajc,  
tudi Vi imate prav.  
Lepo Vas pozdravljam in Vam želim še  
mnogo uspehov!

Francè Erenk

V Ljubljani, junija 1978.

## popravek

V zvezi s predlogom programa filmske proizvodnje 1978, ki je objavljen v drugi številki letošnjega Ekрана, bi vas rad seznanil, da moj filmski projekt za kratek dokumentarni film z delovnim naslovom "MAJOR V SLUŽBI SOCIALIZMA IN BOGA" ni "projekt za dokumentarni film o lovu na žabe v območju v NOB in po njej v socialistični samoupravni družbi" kot je to napisano na tretji strani "Ekрана".

Ljubeznivo prosim, da nastali sporazum popravite.

*Milan Ljubić*

Viba filmu, tov. M. Ljubiću in bralcem se za napako vsled pomešanih vrstic v Ekranu št. 2, vol. 3, 1978, str. 3 v zvezi z omenjenim projektom iskreno opravičujemo.

Tekst se pravilno glasi:

Milan Ljubić  
Major v službi socializma in boga

Projekt za dokumentarni film o duhovniku Avgustu Štancerju in NOB in po njej v socialistični samoupravni družbi. Družbeno relevanten projekt.

Popravek objavljamo šele v pričujoči številki, ker sta bili številka EKRA 3 in 4 že v takšni fazi tehnične priprave, da ni bil mogoč nikakršen uredniški poseg več. Prosimo za razumevanje.

Uredništvo

Ljubljana, 12. junija 1978

## POSITIF (Pariz),

## No. 205 (april 1978)

Michel Ciment je pripravil obširno bibliografijo anglosaksonske kritike o japonskem režiserju Yasujiro Ozuju (Sous les yeux de l'occident: Ozu et la critique anglo-saxonne 1957—1977). Osrednji prispevek številke je tekst Laurence Gavron o Johnu Cassavetesu s posebnim poudarkom na njegovih zadnjih filmih "The Killing of a Chinese Bookie" (1976) in "Opening Night" (1977). Zanimiv je tudi prispevek Jeana Funcka o dimenzijah "mitičnega" v opusu Johna Forda (Approche du rite, de la discipline et de la transgression chez John Ford).

## No. 206 (maj 1978)

Osrednja pozornost je posvečena Nagisi Oshimi in njegovemu najnovejšemu filmu CARSTVO STRASTI (Al no borei/L'Empire de la passion, 1978), za katerega je dobil nagrado za režijo na letošnjem festivalu v Cannesu. Nadaljevanje uredniške "ameriške" usmeritve je študija Marka Lefanua o Bobu Rafelsonu (Notes sur trois films de Bob Rafelson). Michel Ciment predstavlja dva izredna sovjetska filma ASJINO SRECO (1966) Andreja Mihalkova — Končalovskega in PASTORALO (1976) Otarja Iosseliani.

## CAHIERS DU CINEMA (Pariz),

## No. 267 (april 1978)

Jean-Pierre Beauviala tokrat zaključuje s svojimi odgovori urednikom o svoji iznajditeljski in konstruktorski praksi. Sledi razgovor s čilskim režiserjem Raulom Ruizom o filmih, ki jih je posnel v Franciji v emigraciji (Dialogues d'exilés, Tableaux vivants, La Vocation suspendue). O svojih izkušnjah z videom tokrat govori Helene Chatelain.

## No. 268 (maj 1978)

Številko začenja nadaljevanje študije J. -L. Comolija in F. Géréja o problemih zgodovinske fikcije na filmu. Jean-Claude Biette in Fabrice Ziolkowski pišeta o ponovnem srečanju s slajnim filmom Toda Browninga "Freaks" (1932), z mojstrovino fantastike, sarkazma in ironije. Jean-Claude Biette in Serge Toubiana sta prispevala pogovor s Patrickom Brionom, programerjem filmskega sporeda na tretjem kanalu francoske televizije. Pascal Kane "predstavlja" italijanskega režiserja Luigia Comencinija, ki doživlja izreden uspeh pri francoskih distributerjih in publikih tudi s svojimi starejšimi filmi, kot je npr. L'Incompreso (1966).

## SIGHT AND SOUND (London)

## Spring 1978

David L. Overbey predstavlja v članku "France: The Newest Wave" mlade francoske filmarje, kot so: Coline Sereau, Luc Beraud, Claude Miller in Paul Vecchiali. V intervjujih, ki so vključeni v ta zapis, avtorja zanimajo naslednja vprašanja: s kakšnimi problemi se srečuje mlad cineast pri vstopanju v profesionalno kinematografijo, v kolikšni meri in kako državne institucije financirajo nekonvencionalno zastavljene filmske projekte, kakšne so perspektive mladega francoskega filma...

John Pym v razmišljanju o BLIŽNJIH SREČANJIH TRETJE VRSTE med drugim ugotavlja, da je zadnji produkt Stevena Spielberga ustrezneje imenovati "dogodek" kot pa film (reklamni mehanizmi, izraba filmskih likov in objektov v industrijsko-komercialne namene, zunanja vizualna spektakularnost filma, za katero se skriva vprašljiva "utemeljenost" Dänikenovega tipa, psevdoznanstveni hokus-pokus, ...)

Zanimiva je študija "The American Friend", v kateri Karen Jehne analizira kulturološki in politični vpliv ameriškega imperializma na dva filma nove nemške kinematografije: AMERIŠKEGA PRIJATELJA W. Wendersa in STROSZEKA W. Herzoga.

V knotečnem delu Sight and Sounda sta tokrat objavljena dva eseja: Dona Willisa o Josefu von Sternbergu, ki pa skuša biti nekoliko preveč argumentiran v svojih izvajanjih in tako zapade v precejšnjo pozitivistično-deskriptivno maniro, in Roberta Cohena o Mizoguchiju. V tekstu avtor raziskuje strukturo Mizoguchijevih filmov v odnosu do narativnih modelov klasičnega filma na eni strani in modernih filmskih pristopov na drugi.

V tej številki je intervju z Johnom Carpenterjem (režiser filmov DARK STAR in ASSAULT ON PRECINCT 13), ki je prejel specialno nagrado Britanskega filmskega inštituta za l.1977. Glavno priznanje je bilo dodeljeno Hansu-Jurgenu Syberbergu za film HITLER — EIN FILM AUS DEUTSCHLAND.

## FILMCRITICA (Rim)

## 261, gennaio 1978

V januarski številki Filmcritica vidnejše mesto zavzema prispevek "Cinema dell'inconscio e/o Inconscio del cinema" Enrica Magrellija. V njem avtor razmišlja o eksperimentalnem filmu, opredeljuje temeljne oblikovne principe te filmske zvrsti, pri čemer se v največji meri sklicuje na психоanalitično interpretacijo sanj in strukturalno-lingvistične razikave poetičnega jezika v moderni umetnosti. Večjo pozornost je posvečena dvema filmoma: Bunuelovemu TA MRAČNI PREDMET ŽELJA in Pasolinijevemu SALO ALI 120 DNI SODOME (le-ta je bil šele konec lanskega leta priznan s strani italijanske cenzure za umetniško delo — do takrat je obravnavan kot obscen in pornografski film). V rubriki "Festivali" pišejo o lanskoletnem pariškem filmskem festivalu. Posebej predstavljajo štiri filme, po njihovem mnenju izjemnih umetniških razsežnosti: VAROVALNE BARVE Krzysztofa Zanussi, LE NEVEU DE RAMEAU Michaela Snowa, UNE SALLE HISTOIRE Jeana Eustacheja in LA VOCATION SUSPENDUE Raoula Ruiz.



*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 sliko 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.*



