

revija za film in televizijo

ekran

vol. 1

(letnik XIII) 1976 | Cena 10 din



ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 števil

številka 6 / 1976

(letnik XIII)

ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

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

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9
žiro račun: 50101-678-49110
devizni račun: 50100-620-107-870
poština plačana v gotovini
cena posamezne številke za učence, dijake in študente 5 din (letna 50 din), za redne naročnike 8 din (letna 80 din), v prosti prodaji 10 din, za tujino dvojno

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

nenaročenih rokopisov in fotografij ne vračamo

2	komentar	Stopljanje na mestu	Sašo Schrott
3	intervju	France Stiglic	Viktor Konjar
7	teden domačega filma — Celje, november 1976		
8		Otvoritveni govor: Franc Sali	
10		Program 4. TDF	
11		Nagrade »Metod Badjura«-1976	
13	posvetovanja	»Tematska usmerjenost v jugoslovanskem filmu« Slovenski film in slovenska književnost, slovenski književnik in slovenski film	Stanka Godnič
17		Kompleksnost tematsko-vsebinske usmerjenosti v naši kinematografiji	Blagoje Kunovski
21	FEST 77	Filmski maraton	Tone Frelj
26	teorija	Temeljna estetika filma (2)	Francis E. Sparshott
30	filmska vzgoja	Merilo: imeti vzgojno delo rad	Samo Simčič
32	odmevi	Trije hladni dnevi	Franci Slak
33	avtorji	Razgovor s Chadijem Abdessalamom	Abdu Achuba
37	filmska tehnika	Kamera v dokumentarnem filmu	Krešimir Mikić
40	predstavljamo nov slovenski film	Sreča na vrhici	
42	legenda	James Wong Howe	prilredil Filip Robar-Dorin
45	In memoriam	Jean Gabin Milivoje Živanović	M. G. S. G.
46	films and filming se je odločil: leto 1976		prilpravil Matjaž Zajec

na naslovni strani

prizor iz filma Mumija, režiser Chadl Abdessalam, Egipt

Naročnikom Ekрана!

Barka prvega letnika naše revije se skozi mnoge Scile in Karibde bliža svojemu pristanu, naložena z našimi izkušnjami in vašim razumevanjem. Srečni konec plovbe bodi priložnost za medsebojno poravnavo računov. Hvala vsem, ki ste to že storili. Teh nekaj vrstic namenjamo tistim naročnikom, ki letne naročnine še niste odšteli. Prosimo vas — storite to zdaj!

Ekranovi podatki so:

naslov: Ekran, revija za film in TV, Ljubljana, Dalmatinova 4.

žiro račun: 50101-678-49110

naročnina za letnik 1976: za odrasle 80,00 din
za dijake 50,00 din

Vnaprej — hvala!

RAZŠIRITI STRUGO je naslov intervjuja, ki ga je dal naši reviji FRANCE ŠTIGLIC, dobitnik lanskoletne nagrade AVNOJ in v katerem govori o nekaterih najbolj perečih vprašanih jugoslovanskega in slovenskega filma v zadnjih tridesetih letih.

Sicer pa je to pot EKARAN v precejšnji meri posvečen Tednu domačega filma, ki je bil meseca novembra že četrtrič zapored v Celju in je gotovo najbolj množična filmska manifestacija v Sloveniji, ki je doslej mnogo prispevala k popularizaciji oziroma k širjenju filmske kulture pri nas. Ker bo o tej, brez dvoma važni kulturni akciji treba še obširneje spregovoriti v naslednjih številkah, smo odmerili znaten del prostora predvsem referatoma STANKE GODNIČ in BLAGOJA KUNOVSKEGA na posvetu jugoslovanskih filmskih kritikov in publicistov o TEMATSKI USMERJENOSTI V JUGOSLOVANSKI KINEMATOGRAFIJI, ki je bil eden od spremljajočih manifestacij v okviru TDF, saj oba avtorja vsak na svoj način tehtno prispevata k razčiščenju nekaterih temeljnih vprašanj, ki peste domačo filmsko proizvodnjo.

SAŠO SCHROTT piše v komentarju o nekaterih problemih slovenske filmske scenaristike, TONE FRELIH pa razmišlja o letošnji beograjski filmski paradi — FESTU. Med tujimi avtorji predstavljamo egiptovskega režiserja CHADIJA ABDESSALAMA ter preminulega ameriškega snemalca JAMESA WONGA HOWA.

Prav tako objavljamo še drugi del eseja FRANCISA E. SPARSHOTTA TEMELJNA ESTETIKA FILMA ter razmišljanje KREŠIMIRJA MIKIČA o KAMERI V DOKUMENTARNEM FILMU. Iz najnovejše slovenske filmske proizvodnje pa kratko predstavljamo film JANETA KAVČIČA SREČA NA VRVICI.

Uredništvo

TO WIDEN THE RIVER-BED is the title of an interview given to our magazine by FRANCE ŠTIGLIC, holder of the 1976 AVNOJ Award, dealing with some of the most burning problems of the Yugoslav and Slovene film production over the past thirty years.

This issue of EKARAN devotes much of its space to the DOMESTIC FILM WEEK, held for the fourth consecutive year in November 1976 at Celje, the biggest film event in Slovenia which has made an important contribution to the popularization and spread of film culture in this country. Since we shall deal with this major cultural event also in subsequent issues, we published in the present issue mainly the papers read by STANKA GODNIČ and BLAGOJE KUNOVSKI at a symposium of the Yugoslav film critics, THE SUBJECT MATTER ORIENTATION IN THE YUGOSLAV CINEMATOGRAPHY, one of the accompanying events during THE DOMESTIC FILM WEEK. Both authors make a valuable contribution to the elucidation of some basic problems besetting the film production in Yugoslavia.

SAŠO SCHROTT in his comment discusses some problems of screenplay writing in Slovenia, whereas TONE FRELIH ponders on this year's Belgrade film parade — FEST. Two foreign authors are introduced: the Egyptian director CHADDI ABDESSALAM and the late American cameraman, JAMES WONG HOW.

Also published in this issue of EKARAN are the second part of the essay of FRANCIS E. SPARSHOTT, THE BASIC ABDESSALAM and the late American cameraman, JAMES MIKIČ about THE CAMERA IN A DOCUMENTARY. From the latest Slovene film production THE HAPPINESS ON A STRING directed by JANE KAVČIČ is introduced.

The Editors

komentar

Stopicanje na mestu

Sašo Schrott

Morda je začelo po malem že presedati nenehno besedovanje o problemih scenarijev in scenaristike v domači kinematografiji, saj kaže, da se s temi problemi filmska publicistika in kritika ukvarjata celo bolj intenzivno in zaskrbljeno kot večina tistih, katerim bi to morala biti glavna profesionalna skrb, to pa so filmski producenti.

Toda četudi tvegam, da bom na eni strani s tem pisanjem dolgočasil bralce, na drugi pa si znova nakopal negotovanje prizadetega dela filmskih delavcev, menim, da je vendarle o problemu treba ponovno spregovoriti. In govoriti je treba tako dolgo, dokler bo scenaristika vsaj v Sloveniji morda celo osrednji problem filmske proizvodnje.

Najprej kratek pogled za kakšno leto in pol nazaj. Pred približno toliko časa je namreč podjetje Viba film predložilo javnosti predlog svojega programa filmske proizvodnje za leto 1976. Takrat je Kulturna skupnost Slovenije iz programa začasno izločila projekt Rajka Ranfla Grenka sreča. Od štirih predloženih projektov so ostali torej še trije, natančno toliko pa je bilo na razpolago tudi družbenih sredstev. Toda po razočaranju z Belimi travami, kjer se je jasno pokazalo, da je bil porok neuspeha predvsem scenarij, si je komisija za idejnopolična vprašanja, izobraževanje, znanost in kulturo pri mestni konferenci ZKS Ljubljana sklenila takrat s strani KSS že sprejeti program Viba filma pogledati nekoliko pobliže. Čeprav ni bilo sprejetih nikakršnih obvezujočih stališč in sklepov, pa gotovo ni nepomembno, da je delovna skupina, ki jo je imenovala komisija, ocenila, da še dva scenarija od treh preostalih dajeta le minimalne možnosti za kolikor toliko solidno filmsko realizacijo (To so gadi Jožeta Bevca in Teci, teci, kuža moj V. Mala in J. Kavčiča — slednji je že posnet). V tem zapisu nam seveda ne gre za pogrevanje starih zgodb in peripetij v zvezi s programom slovenske filmske proizvodnje za leto 1976 (ki pa jih glede na to, da sta doslej posneta le dva filma, medtem ko o tretjem projektu ni kaj dosti slišati kljub temu, da sredstva so), temveč predvsem za to, da izluščimo osnovni problem, ki ima očitno v naši filmski praksi globoke korenine in ki gotovo ni lahko rešljiv. Gre namreč za temeljno vprašanje dolgoročne in eksplicitno definirane programske politike slovenske filmske proizvodnje, v kateri končno ne bo več prostora za improvizacije in najrazličnejše poljubnosti, katere logični rezultat so dejansko le filmski »polizdelki«, s katerimi z izjemo Franceta Štiglica, Igorja Pretnarja in Matjaža Klopčiča zadnja leta naš filmski fond »bogatijo« drugi filmski avtorji. Takšnega koncepta pa sedanje vodstvo edinega slovenskega filmskega podjetja vsaj za sedaj pred javnost ni razgrnilo, ker ga očitno ni uspelo izoblikovati niti v programsko vsebinskem, niti v tehnično organizacijskem smislu.

Kriza scenaristike kot osnovne »surovine« za filmsko proizvodnjo je potemtakem predvsem rezultat nerazčiščenosti, kar zadeva osnovna, dolgoročna, vsebinsko programska izhodišča domače filmske proizvodnje, iz česar seveda kot

logična posledica izhajajo tudi vsi številni organizacijski problemi, zlasti v proizvodni fazi od filmske ideje do literarne snemalne knjige.

Čemu vnovič ponavljanje že neštetokrat izrečenih ugotovitev?

Predvsem zato, ker pri tistih, ki se jih najbolj tičejo, na žalost največkrat še vedno zadevajo ob zid ignorance ali arogantnega posmeha za vogalom. Ali pa je morda resnica v tem, da vodstvo podjetja Viba filma enostavno ni **spodobno** preseči okvirov dnevnega poslovnega pragmatizma ter se dokopati do širše in dolgoročno zasnovane vizije domače filmske ustvarjalnosti? In še: menda ja ni resnica v tem, da delavci v podjetju, ki se profesionalno in specializirano ukvarjajo s proizvodnjo filmov, ne obvladajo v celoti tehnološkega procesa, v katerem scenaristika zavzema še kako važno mesto? Sicer ne verjamem, da je temu res tako, vsaj ne v tako drastični obliki, kot sem zapisal, toda na žalost izkušnje zlasti zadnjih dveh let opozarjajo, da vrsta reči v domači filmski proizvodnji ne gre tako kot bi sicer celo v danih (čeprav ne vselej najbolj ugodnih) razmerah lahko.

Da zgornja vprašanja niso povsem neosnovana, deloma kažejo tako zagate v zvezi s programom filmske proizvodnje za leto 1976, pa tudi akcija, ki jo je proizvodno podjetje sprožilo pred približno letom dni — razpis za scenarije. Kot je znano, je za celovečerne filme prispelo na Vibin naslov enajst scenarijev, niti eden pa ni bil po mnenju žirije dovolj kvaliteten, da bi si bil prislužil katero od razpisanih treh nagrad. Očitno torej več kot skromna bera. Toda če se spomnimo razpisnih pogojev, bi bil kakršen koli drugačen izid presenečenje. Napisati v šestih mesecih 120 strani teksta z dialogi vred, ga na lastne stroške razmnožiti v šestih izvodih ter se pognati v boj za tri dokaj skromne nagrade, gotovo ni posebej stimulativno. Toda navsezadnje ne bi akcija niti vzbudila posebne pozornosti (nasprotno, vredna bi bila vse hvale), če bi šlo za poskus pritegniti v scenaristični posel nove, sveže sile, ki bi jim anonimnost natečaja pomagala premagati debitantski strah, če ne bi razpisovalci na scenarijih, ki naj bi prispeli na natečaj, deloma gradili programske politike (sodobna tema!) za leto 1977. To pa je seveda druga pesem. Vem, da je skrajno neprimerno in nevljudno filmskim profesionalcem deliti lekcije, kako naj opravljajo svoj posel, toda zagotovo ni treba biti ne vem kako strokovno podkovan, da vidiš, da gre v omenjenem primeru, milo rečeno, za naivnost.

Kot pečene piške tudi gotovi scenariji ne padajo z neba, kako pa priti do njih ter jih dozoreti do stopnje, ko bodo po vsebinsko strokovni plati zagotavljali solidno osnovo za filmsko realizacijo, morajo pač najbolje vedeti tisti, ki se s tem ukvarjajo z vso poklicno in družbeno odgovornostjo (ne pozabimo, da je filmska proizvodnja dejavnost posebnega družbenega pomena!).

Tako torej, kot na žalost vsaj za sedaj kaže, tudi v letošnjem letu celo nekatera osnovna vprašanja v zvezi s scenaristiko in ob tem seveda tudi programsko politiko ne bodo šla z dnevnega reda. Da to ni v prid niti filmskim delavcem, še zlasti pa ne slovenskemu filmu, je seveda jasno. Toda kar zadeva prid filmskih delavcev, je to predvsem njihov lastni problem, medtem ko do usode slovenskega filma ni in ne more biti ravnodušna tudi širša družbena skupnost.

Kajti še ni dolgo tega, ko so filmski delavci (več ali manj upravičeno) na ves glas očitali družbi mačehovski odnos do domače filmske ustvarjalnosti. Bojimo pa se, da ne bo lepega dne, razočarana nad filmskimi rezultati in prakso večjega dela domače filmske proizvodnje, začela mačehovstva filmskim delavcem glasno očitati družba...

Navsezadnje je dejstvo, da imajo ta čas platno in škarje v rokah filmski delavci sami (vsaj in predvsem tisti v Viba filmu).



intervju

Razširiti strugo

Pogovor s Francetom Štiglicem, dobitnikom nagrade AVNOJ 29. 11. 1976

Ekran:

Pulj z letnico 1976 nam ostaja v spominu kot prikaz majhne, razdrobljene, v kriterijih in kvaliteti neizenačene jugoslovanske kinematografije. Če nas je ta ali oni film vendarle zadovoljil ali celo navdušil, nas kinematografija v celoti še zdaleč ni mogla.

Štiglic:

Ne samo za Pulj 1976, marveč za nekaj let nazaj lahko velja vaša ocena položaja jugoslovanske kinematografije. Nedvomno gre za resnično krizo, če uporabimo besedo, ki je najbolj primerna, saj zajema v svojem pomenu celo vrsto vzrokov, ki jo v zadnjem razdobju trdovratno vzdržujejo. Težko je v kratkem razgovoru povedati vse, kar bi bilo treba povedati, saj gre najprej za posledico neurejenih razmer v naši kinematografiji v preteklih dvajsetih letih, za antagonizme med posameznimi področji kinematografije, za prevečkrat nesolidno programsko, še bolj pa ekonomsko politiko proizvodnih podjetij, za napačno razumevanje pojma avtorskega filma in za labilnost kritike prav glede njega, za pomanjkljivo ustvarjalno delo od scenarija pa do končne realizacije itd. — predvsem pa gre za iskanja, nerazumevanja, različna pojmovanja, za premajhno aktivnost pa tudi za odpore v razvoju samoupravljanja v kinematografiji. To zadnje se sliši skoraj paradoksalno, saj so bili nedvomno prav filmski delavci tisti, ki so — k temu so bili prisiljeni — tja od leta 1952 dalje uspešno gradili in v skladu z razvojem ustavnih pravic tudi osvojili koncept samoupravljanja v kinematografiji. Žal so bili takrat v svobodnem poklicu in so ga le s težavo in le maločkje lahko uveljavili v praksi. Filmski delavci, čeprav najpomembnejši in najneposrednejši proizvajalci, so bili odtujeni od proizvodnih sredstev, miselnost podjetij pa je bila v dani družbeni konstelaciji največkrat administrativna, tehnokratska ali podjetniška (koprodukcije in usluge), v celotnem sklopu kinematografije pa je bil položaj filmske produkcije najbolj neurejen in

osiromašen. Tudi stališča uradne kulturne ali državne politike so nestabilno nihala in enkrat podpirala kulturno svojstvo filma, spet drugič pa neizprosno proglašala film zgolj za robo. Ta dvojnost še danes pušča svojo senco, saj je kljub jasnim samoupravnim načelom v kulturi (filmu) še vrsta predpisov, razmerij in odnosov, ki jih je potrebno prevrednotiti. No, kljub vsemu temu pa je jugoslovanska filmska produkcija realizirala vrsto pomembnih filmov, kratkih in celovečernih. Slučajno? Na prvi pogled res, če pa bi se poglobili v ta »slučaj«, bi prav gotovo ugotovili, da je bilo to vselej le takrat, kadar so bili delovni in ustvarjalni odnosi pri filmskem projektu normalni, pravi.

Ekran:

Vzrokov, da je jugoslovanska filmska proizvodnja taka, kakršna pač je, je seveda več. Eden pglavitnih je prav gotovo njena neustrezna, nepopolna organiziranost.

Štiglic:

Smo mnogonacionalna država. Republike in obe pokrajini urejajo kinematografijo pač tudi po svoje. Položaj v filmski produkciji po naših republikah je močno raznovrsten. Ni koncepta, ki bi na osnovi samoupravnega sporazumevanja usklajeno usmerjal našo filmsko dejavnost, predvsem glede programiranja, načinov financiranja in prikazovanja filmov. Tudi novi republiški filmski zakoni obravnavajo nekatera področja povsem različno, pri čemer je težko verjeti, da gre samo za specifiko posamezne sredine. Razen tega je težko ujeti in opredeliti pravo stanje (na primer v Bosni in Hercegovini ali Srbiji ali kje drugje) družbenoekonomskih in samoupravnih odnosov v filmski kulturi. Položaj pa se sprti spreminja skorajda iz leta v leto, tako da je težko tudi s primerjavami. V času, ko na primer neka republika uredi svoje produkcijsko in ustvarjalno ravnotežje, v neki drugi, ki je doslej veljala za vzor organiziranosti filmske dejavnosti, to ravnotežje dobesedno razpade. Pred nedavnim je bila na beograjski

televiziji razprava ob izidu novega republiškega zakona o filmu, iz katere, čeprav sem filmski delavec z več kot tridesetletnim stažem, nisem več razbral, za kaj pravzaprav gre. Vse je do onemoglosti zamotano. Povsem specifično situacijo imajo na Hrvaškem, kjer uvajajo posebno samoupravno interesno skupnost za kinematografijo, v kateri uveljavljajo samofinanciranje filmske produkcije, torej izven samoupravnih načel, ki veljajo za financiranje drugih kulturnih dejavnosti. Medtem pa mi v Sloveniji že nekaj let utrjujemo samoupravno konstituiranost kinematografije v okviru Kulturne skupnosti Slovenije in nam nekateri drugi priznavajo uspešno stabilizacijo filmske proizvodnje. Ob vsem tem se zastavlja vprašanje kratkoročnosti našega filmskega dihanja. Razdobja, v katerih smo ustvarjalno in proizvodno globoko zadihali, smo pozneje spet pozabili — pa po kratkem času vselej potem spet začenjali dihati in živeti popolnoma drugače. Nekje sem prebral misel, ki se mi zdi dovolj točna: da je jugoslovanska kinematografija »kinematografija kratkega spomina«. V teh treh desetletjih smo namreč prešli najbrž vsa mogoča obdobja in faze, ki jih je v filmski dejavnosti sploh mogoče preživeti, a smo jih kar na hitro in sprti pozabljali. Pa vendar v svetu že dolga leta veljajo neke zakonitosti, po katerih vsaka filmska produkcija dela in se razvija; tudi mi jih poznamo in smo jih celo osvojili, bodisi da smo se jih naučili ali smo jih sami odkrili, pa smo očitno nanje pozabili.

Ekran:

Kje so vzroki za vse to?

Štiglic:

Najprej smo kar pozabili na pomembnost filma kot sredstvo informacije in komunikacije (nikjer ga več ne navajajo skupaj s tiskom, radiom ali televizijo), pa tudi na pomembnost filma kot kulturne in umetniške dejavnosti v vsej razsežnosti njegove moči: pri oblikovanju človekove zavesti. Ker pa se pogovarjamo predvsem o organiziranosti naše filmske proizvodnje, bi izpostavil

premajhno zainteresiranost za ljudi, ki so neposredni ustvarjalci in delavci v filmski produkciji in odgovorni za organiziranje najbolj bistvenega dela filmskega ustvarjanja, to je za pripravo scenarijev in snemalnih knjig. Gre za filmske delavce, tehnike, predvsem pa za umetnike, ki pa sami zase seveda spet nič ali malo pomenijo, če organiziranost filmske dejavnosti v sredini, kjer delajo, ni taka, da bi kar najbolj omogočala rast in razcvet njihove strokovne in ustvarjalne potence. Nedvomno smo v zadnjih letih dosegli nekatere pomembne uspehe: povezali smo vse proizvodne in ustvarjalne sile v enem producentskem centru, v okviru Kulturne skupnosti Slovenije smo zagotovili filmski proizvodnji sicer minimalno, a vendarle stabilno sofinanciranje in s tem tudi programiranje, dogovorili smo se, naj bo ustvarjalni potencial v sorazmerju z organiziranostjo filmske baze in materialno osnovo, pa tudi v sorazmerju z družbenim interesom, ki naj se uveljavlja kot usmerjevalec in korektor s samoupravnim interesom uporabnikov, zapisali smo si normalni program slovenske filmske produkcije, ki naj bi obsegal pet celovečernih filmov in dvajset kratkih filmov na leto, povezali smo področja kinematografije skupaj s televizijo v prvem samoupravnem sporazumu širšega pomena, poglobilo se je sodelovanje med televizijo in filmskim podjetjem in še kaj, kar je vsekakor odločilnega pomena za položaj slovenske kinematografije. Žal pa nam še ni uspela povezava pravih ljudi v pravo ustvarjalno sredino.

Ekran:

V jedru vseh težav je torej kadrovski problem.

Štiglic:

Če govorimo o filmskih delavcih, predvsem o ustvarjalcih, ki so najbolj bistveni del filmske proizvodnje, bi lahko rekel, da dandanes problema filmskih kadrov pravzaprav ne bi smelo biti več. V Jugoslaviji deluje nekaj filmskih šol, ki se ukvarjajo z vzgojo filmskih režiserjev in dramaturgov, snemalcev,

montažerjev, organizatorjev itd., dovolj pa je tudi drugih visokih šol za tehnične, ekonomske in organizacijske poklice, ki delajo v filmski proizvodnji. Najbrž pa mladi ljudje, bodisi iz akademije ali kake druge ustrezne šole, ki je po svojih izobrazbenih normah za delo ustvarjalca ustrezna, pogostoma naletijo na neurejeno področje filmske produkcije, ki jim ne more zagotoviti niti normalnega vraščanja v delo niti življenjske eksistence. Vsaj do sedaj je bilo tako. Če pa je v tem času televizija na široko odpirala vrata tudi nedoštudiranim slušateljem akademije in jih tako odtegnila od študija, s tem seveda ni razreševanju vprašanja slovenskega filmskega in televizijskega ustvarjalnega naraščaja napravila prav nobene koristi. Mladi ljudje, ki se vključujejo v filmsko proizvodnjo, morajo vedeti, kaj in kako bodo delali. Šele po dveh ali treh letih je mogoče kolikor toliko ovrednotiti človeka glede njegovih sposobnosti v filmskem ustvarjanju, pa tudi začetnik sam se po tem času lažje odloča o tem, kam naj usmeri svoje ambicije in svoje delo. To vprašanje je bilo seveda nemogoče razrešiti, saj proizvodno podjetje zaradi neurejenega financiranja in premajhne produkcije mladim ustvarjalcem v statusu svobodnega filmskega delavca ni moglo zagotoviti prave perspektive za uspešen začetek njihovega dela. Že prej sem rekel, da jugoslovanska produkcija — s slovensko vred — še ni tako urejena in tako tekoča, da bi lahko potekala brez bolečin in preštevilnih motenj ali celo zastojev.

Ekran:

Prosimo vas, da nekoliko širše razčlenite vprašanja organiziranosti producentnega centra.

Štiglic:

Namen producentnega centra je predvsem ta, da združi in oblikuje svojo ustvarjalno sredino. Ob tem pa je seveda potrebno predvsem govoriti o celotni samoupravni konstelaciji tega producentnega centra, ki lahko srečno ali pa nesrečno združuje

vso raznorodnost dela in poklicev, ki so pri filmu potrebni: na poti njegove realizacije od ideje pa vse tja do končne eksploatacije — ta pa za en film traja običajno kar pet let.

Slovenski producentni center Viba film je v času svojega obstoja preskusil že vrsto organizacijskih oblik, od katerih so nekatere prav gotovo pokazale svojo življenjsko sposobnost. Tudi izkušnje Triglav filma, ki se je priključil Viba filmu, so dragocene prav glede organiziranja dramaturških oddelkov in njihovega dela.

Če sem prej poudaril uspehe Viba filma in naštel vrsto odločilnih premikov v slovenski filmski proizvodni politiki, pa se razreševanje osrednjega vprašanja — to je organiziranosti filmske ustvarjalnosti in programiranja uveljavlja prepočasi. Najbrž je nekaj vzrokov za to tudi v zastarelih konceptih posameznikov ali skupin, v antagonizmah med ustvarjalnim kadrom in administracijo, kar hkrati z objektivnimi okolnostmi ne more nuditi ustvarjalni sredini prave atmosfere. Mislim, da bi morali enako skrb, kakršno sem izpostavil za filmske ustvarjalce in soustvarjalce, posvetiti tudi drugim delavcem v producentnem centru. Mislim, da v Sloveniji glede teh nismo imeli posebno srečne roke. Uspelo nam je zbrati ustvarjalce in njihove sodelavce, v posameznih obdobjih organizirati dramaturške oddelke, tehnične strokovnjake — z organizacijskimi, ekonomskimi in upravnimi kadri pa se nikoli nismo mogli ponašati. Bile so le posamezne izjeme. Mislim, da je to tudi krivda filmskih delavcev, ki so posvečali premalo skrbi prav tem ljudem.

Danes je v producentnem centru le malo ljudi z visoko ali višješolsko izobrazbo — med ustvarjalci pa se je mogoče le izjemoma uveljaviti brez ustrezne visoke šole.

Res je, da v preteklem času film za visoko kvalitetne pravne, ekonomske in vodilne kadre nasploh ni bil vabljen, saj jim ni nudil zadovoljivih osebnih dohodkov. Tudi nisem slišal, da bi se kdaj kdo od poklicnih družbenopolitičnih delavcev potegoval za mesto direktorja Viba filma. Če je bila sicer mentaliteta podjetja preveč manufakturna in je bilo premalo

prizadevnosti pri iskanju sposobnih in šolanih ljudi, pa se je podjetje vendarle trajno, a brezuspešno obračalo za pomoč na vse slovenske družbenopolitične organizacije in izvršilne organe. Danes je vendarle položaj filmske produkcije v okviru Kulturne skupnosti Slovenije in v povezavi s televizijo mnogo bolj stabilen kot v preteklosti. Morda je torej vendarle prišel čas, ko se bodo v slovensko filmsko produkcijo vključili sodelavci z ustrezno šolsko izobrazbo in kulturno ter politično angažiranostjo.

Ekran:

Bistvo problemov pa vidimo vendarle v organiziranosti neposredne ustvarjalne sredine.

Štiglic:

Za dobro in uspešno filmsko produkcijo je ta res najbolj potrebna. Gre za sredino, ki jo tvorijo scenaristi, dramaturgi, režiserji in drugi sodelavci, med katerimi pa so nekateri neposredno odgovorni za to, da skrbijo za filmski program. Važno je torej, da deluje v filmskem podjetju motor, ki nenehno pridobiva, poraja in poganja v delo ideje, teme, scenarije, snemalne knjige, neprestano vrednoti dosežene rezultate in animira ustvarjalce ter sodeluje v celotnem procesu ustvarjanja filma. Pri organiziranju ustvarjalne sredine ni mogoče dajati receptov. Mislim, da so možne različne oblike, predvsem pa bi bilo treba upoštevati tiste, ki so že v preteklosti pokazale dobre rezultate.

Seveda se takoj spet odpre vprašanje, kje dobiti ljudi, ki bi se angažirali v okviru podjetja (v dramaturškem ali umetniškem oddelku) kot uslužbenci ali stalni sodelavci. Kljub temu pa jih je treba najti, pridobiti — popolnoma nemogoče si je zamisliti kulturno umetniško ustanovo ali podjetje, kar filmski producentni center vsekakor je in mora biti, brez umetniškega ali kakorkoli drugače imenovanega oddelka, ki to funkcijo opravlja.

Pri tem se mi sama organizacijska oblika niti ne zdi toliko pomembna, saj vemo iz preteklosti, da so tudi različne oblike organiziranja rodile dobre filme, če so bili le pravi ljudje na pravem mestu.

Važno pa je, jasnodaj, da celo podjetje dela normalno.

Ekran:

Kaj pomeni — normalno?

Štiglic:

Da vse strokovne in tehnične službe poslujejo urejeno in tekoče in da njihovo delo podpira ustvarjalnost, katere ni mogoče vselej tako jasno opredeliti, kot opredeljujemo dela organizacijskega ali tehničnega značaja. In če se kje pri filmski produkciji zatakne, naj se (tega najbrž ni mogoče preprečiti) kvečjemu pri umetniškem oblikovanju. Drugje se pravzaprav ne bi smelo.

Ekran:

Natančneje povedano: ne bi se zatikalo, ko bi bilo vse zastavljeno tako, kot mora biti. In ko bi v dogajanje ne posegali moteči zunanji vplivi. Denimo: kategorično stališče načrtovalcev srednjeročnega razvoja, ki filmski proizvodnji na Slovenskem odrekajo mesto med prioritetskimi nalogami.

Štiglic:

Moram reči, da ne razumem, kako se je moglo kaj takega sploh zgoditi. Ko po eni strani dobi film v kulturni skupnosti svoj samoupravni domicil in filmska proizvodnja minimalno kontinuiteto, ga po drugi strani drugo samoupravno telo ali izvršilni organ obravnavata pejorativno ali ga celo negirata. Film žal nima dolgoletne tradicije in si pri naših družbenopolitičnih skupnostih, bodisi občinskih ali republiških, ni pridobil posebne veljave. Spominjam se, s kakšno težavo si je film izbojeval kakšno razpravo bodisi v republiški bodisi v zvezni skupščini. Odnos, izražen in zapisan med nedavno razpravo v odborih zbora združenega dela skupščine SRS (in morda še kje drugje), pa je vsekakor izjemen. Citiram iz poročila k predlogu družbenega plana razvoja Socialistične republike Slovenije za obdobje 1976—1980 (ob amandmajih Kulturne skupnosti Slovenije): »Filmski proizvodnji po mnenju odborov ne kaže pripisovati enakega pomena, kot ga imajo

knjižničarstvo in založništvo ter gledališka dejavnost in varstvo kulturne dediščine. Filmsko proizvodnjo bi tudi težko vključili med temeljne naloge na tem področju.«

Ne vem, če je kdajkoli kateri parlament na svetu tako opredelil svoj odnos do filma, katerega izredni družbenopolitični pomen povsod priznavajo — in film po tem davno dognanem teoretičnem in praktičnem spoznanju tudi upoštevajo. En sam podatek: trenutno ima film v slovenskih kinematografih okoli 10 milijonov gledalcev na leto, med temi jih je letos en milijon gledalo domače filme. Ponujajo se seveda primerjave med številkami in z drugimi kulturnimi dejavnostmi; vendar ne gre za to — gre enostavno za odnos do filmske proizvodnje in filmske kulture nasploh.

Ekran:

Od kod ta odklonilni odnos do filma oziroma do filmske dejavnosti?

Štiglic:

Najbrž je težko kar na hitro zbrati vzroke zanj. Mislim pa, da izvirajo večidel iz slabe informiranosti. Naši dnevni in tedenski časopisi nudijo sicer veliko informacij o svetovnem pa tudi o domačem filmu, to pa so često bolj trači kot prave informacije in seveda ne dajejo vpogleda v resnično stanje slovenske filmske produkcije v sedanjem trenutku. Tudi ne vem, na osnovi kakšnih poročil tečejo razprave o filmski dejavnosti. Vem pa, da je bilo v minulih letih napisanih mnogo izčrpnih referatov in analiz z mnogoterimi podatki. Mislim, da razvoj našega samoupravnega koncepta v kulturi še ni odstranil odtujenosti, ki jo je čutili med samoupravnimi kulturnimi skupnostmi in družbenopolitičnimi skupnostmi. Le redkokdaj smo filmski delavci povabljeni, da v odborih lahko utemeljujemo posamezne predloge ali predlagamo rešitve odprtih vprašanj. Kadar pa že smo povabljeni, ima beseda petih ali desetih filmskih delavcev navadno manjši odmev od besede posameznega planerskega ali finančnega strokovnjaka.

Resume

Štiglic:

Če zdaj strnem misli, ki sem jih razpletal iz klopčiča, kakršen se nam je navil v preteklih letih in se nam zdaj počasi odvija, bi ponovno in predvsem poudaril pomen organiziranosti ustvarjalne sredine tako v filmskem podjetju kot v društvu slovenskih filmskih delavcev. Morda društvo, predvsem pa podjetje ne bo moglo samo izplavati iz ustaljene reke, ki je take in take barve oziroma take in take globine — in jo je treba razgibati z mnogimi novimi potoki, ji razširiti strugo ali narediti celo kakšen jez. To pomeni, da je treba med filmsko proizvodnjo in ustanovitelji, ki se sedaj zbirajo okrog nje, najti skupno platformo za razrešitev odprtih vprašanj. V samoupravnih razumevanjih morajo biti seveda aktivni vsi — filmska proizvodnja in filmski delavci, druga področja kinematografija, televizija, kulturne skupnosti, skratka tudi vsi tisti, ki jih imenujemo uporabniki. Ne gre pa samo za vprašanja, o katerih je tekla beseda v tem razgovoru; še mnoga druga so — na primer: investicije, modernizacija tehnike ter osvajanje novih področij in tehničnih dosežkov avdiovizualnih medijev. Glede vsega tega smo resnično zaostali!

Mislim, da je slovenski film v minulih tridesetih letih s svojimi deli postal vendarle pomembna kulturna dejavnost in našel svoje mesto v zavesti našega človeka.

Zato se je treba opredeljevati zanj z večjim razumevanjem in naklonjenostjo pa tudi z večjo spoštljivostjo.

Ekran:

Dovolite, da vam ob koncu v imenu bralcev naše revije ter uredniškega odbora čestitam ob visokem priznanju, nagradi AVNOJ, ter vam zaželim mnogo uspeha v vašem bodočem filmskem in televizijskem ustvarjanju kot tudi pri pedagoškem delu na Akademiji.

pogovarjal se je
Viktor Konjar





TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

november 1976

Teden domačega filma je srečanje delovnih ljudi in mladine s filmskimi delavci, priložnost za pogovore z njimi o ustvarjanju, problemih domače kinematografije, prireditve, ki omogoča, da si v nekaj dneh ogledamo dosežke filmskega ustvarjanja in intenzivno ter kritično zaživimo s filmsko izpovedjo življenja.

Pred dobrimi tridesetimi leti, ko smo izbojevali zmago nad fašizmom, je bilo to tudi leto rojstva domačega filma, porojenega iz narodnoosvobodilnega boja in socialistične revolucije.

Takrat, pred tridesetimi leti nismo mislili, da bo še kdaj treba Slovincem in narodom ter narodnostim Jugoslavije odločno braniti pridobitve revolucije.

Toda povojni čas, obdobje hladne vojne, informbiroja ter sodobnega imperializma nas je naučil dodobra razumeti njeno resnico, ki zahteva nenehen boj z vsem preživelim in nesprijemljivim doma in v svetu. Za nas Slovence in sosednjo Hrvaško je še posebej boleče to, kar se dogaja onstran Karavank, hkrati pa smo ponosni nad zadržanjem koroških Slovencev in Hrvatov ter demokratične avstrijske javnosti, da je z bojkotom preštevavanja zavrgla mračnjaško politiko dunajske vlade, ki je pod vplivom Heimatdiensta poizkušala zagrešiti še en zločin nad narodnima manjšinama. In posebej nas veseli,

da se je v to prizadevanje izvirno vključila tudi slovenska kinematografija s filmom Jožeta

Pogačnika »Ta hiša je moja, vendar moja ni«, ki predstavlja iskren umetniško in družbeno utemeljen protest slovenskih filmskih delavcev.

K temu, kar pomeni, širše vzeto, boj za novo kulturo, kulturo človečnosti in razuma, porojenega iz revolucionarnih hotenj ljudskih množic, je že dosedaj dala svoj častni delež tudi slovenska kinematografija. Začela je pred tridesetimi leti na svoji zemlji tako rekoč iz nič, toda z obilico volje, ustvarjalnega zagona in revolucionarnega žara. Od takrat do danes smo ustvarili veliko. Skoraj sedemdeset celovečernih in več kot petsto kratkih filmov nikakor ni malo za naš nacionalni kulturni prostor.

Radi se spominjamo dobrih filmov. Nekateri predstavljajo celo izrazit kulturni, umetniški in estetski dosežek slovenske kinematografije; z njimi se lahko uvrščamo v sam vrh filmske ustvarjalnosti v svetu.

Seveda je naš film doživljal tudi svoje trenutke slabosti.

V obdobju odklonov od ciljev revolucije in zaostajanja v iskanju ter razvoju socialističnih samoupravnih odnosov v družbi

je krizo doživljala tudi kinematografija, še posebej njena proizvodnja, kar je ne le zaostriło kritični odnos do stanja na tem področju, ampak v določenih trenutkih tudi odvracalo gledalce od domačega filma.

Do danes še niso ustvarjeni vsi pogoji za to, da bi napravili v kinematografiji odločilni, že dolgo pričakovani korak naprej, to je zadovoljivi obseg, zdravo rast in večjo umetniško kvaliteto.

Da bi to dosegli, je treba hitreje razvijati samoupravne odnose tako na področju kinematografije kot v kulturi sploh ter jo uveljavljati kot enakovredno drugim sestavinam združenega dela v celotnem materialnem in duhovnem ustvarjanju.

Prvi koraki so narejeni. Integracija vse filmske proizvodnje se zaključuje, podpisani so samoupravni sporazumi z ostalimi panogami kinematografije, okrepila se je družbena skrb za proizvodni program in filmski repertoar, močnejše pa je prisoten tudi širši družbeni interes v samoupravnih organih in družbenopolitičnih organizacijah Vibe filma.

Nedvomno je treba to delo pospešiti: storiti nove korake v integracijskih prizadevanjih na področju kinematografije med proizvodnjo, distribucijo in kinematografi, pogumneje

nadaljevati razgovore o samoupravnem sodelovanju med filmsko proizvodnjo in televizijo, ustanoviti temeljno skupnost za film, uveljaviti dohodkovne odnose ter utrditi organe upravljanja v distribuciji in kinematografih, kjer često posamezniki še monopolizirajo celotno repertoarno politiko, namesto da bi se močneje naslonili na združeno delo ter tako skupaj z delovnimi in ostalimi dejavniki reševali odprta materialna in ostala vprašanja v korist kvalitetnih filmskih programov. Posledica slabo razvitih samoupravnih odnosov, še vedno premajhnega družbenega vpliva združenega dela na proizvodnjo, distribucijo in kinematografijo ter še premalo prisotne marksistične filmske kritike je tudi nenehno obnavljanje nekaterih vsebinskih problemov domačega filma, zlasti pa pomanjkanje kvalitetnih scenarijev s sodobno tematiko.

Tako ustvarjalna filmska zavest še premalo raste iz revolucionarnih snovanj, zavesti in interesov ljudskih množic, ki so zbrane okrog delavskega jedra kot osnovnega nosilca preobrazbe kulture življenja in dela. Družbeni premiki v smeri osvoboditve človeka so razsežni in ne nastajajo zlahka. V njih se delovni ljudje, narodi in narodnosti soočajo z realnimi vprašanji boja zoper razredno in vsakršno izkoriščanje, za humanizacijo odnosov med ljudmi, enakost in sodelovanje med narodi in ljudstvi vsega sveta.

Dialektika življenja, prakse in misli, biti in zavesti je v nas vseh, v vsakem posamezniku, v vseh socialnih skupinah in med njimi. Preživelo se sooča z vedno novimi, svežimi mladikami življenja, ki si iščejo pot v njegov stržen, da bi ga obarvale, prepojile in oblikovale po svoji podobi, da bi zaživel bolj človeško.

Vsi smo tako ali drugače vpeti v to dogajanje, smo dogajanje samo. Življenje ima svoj smisel.

Večja človečnost ni niti iluzija niti pravljica vizija, je naša realnost, ni prevara in ne lažna obljuba. Zato je treba globlje prodreti v osnovne tokove človekove prakse, misli in akcije in tudi z umetniško močjo ustvarjalno sodelovati v procesih razkroja in umikanja starega ter rojevanja in uveljavljanja novega. Še posebno čvrsto bi morala stati na strani boja za takšno orientacijo v ustvarjanju filmska kritika, da bi pomagala ustvarjalcem v njihovem prizadevanju po še boljšem obvladovanju življenjskih resnic s silnimi sredstvi lepote in bogastvom ustvarjalnih prijemov. Pomembno je zajeti resnico življenja v vseh tendencah

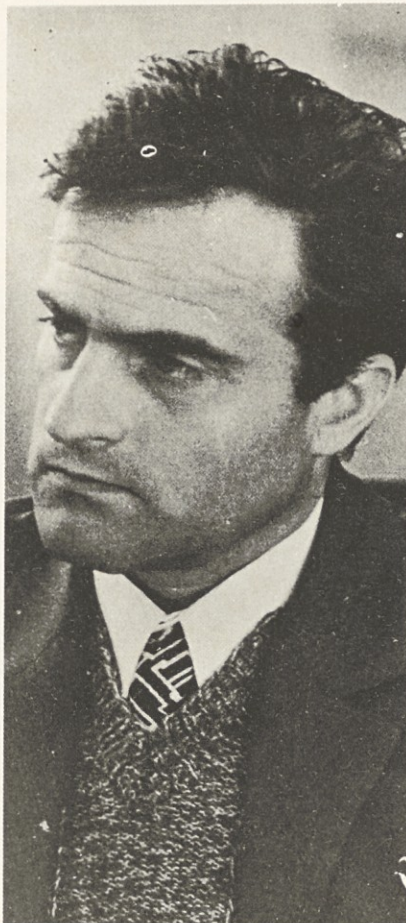
Franc Šali na otvoritvi tedna domačega filma

človekove prakse in zavesti, in sicer z zornega kota boja za vedno bolj človeške odnose med ljudmi, kakor poteka ta boj v življenju samem. Zakaj moč resnice v umetniškem izrazu je tista prvina, ki umetnost, tudi filmsko, najbolj približa ljudstvu in njegovi socialistični misli in akciji.

Zaključimo: dovolj je analiz in ocen. Domačemu filmu je treba omogočiti hitrejši razvoj in nemoten umetniški vzpon, za kar so odgovorni v prvi vrsti vsi delavci v filmski dejavnosti, še posebno pa filmski ustvarjalci na eni strani in na drugi vsa samoupravno organizirana društva. Premagati je treba naključnost domače filmske proizvodnje, doseči njeno normalno rast, dogovorjeno v republiški kulturni skupnosti, ter jo tako izenačiti z razvojem drugih kulturnih dejavnosti, repertoarna politika pa mora postati sad temeljitih premislekov v korist nenehne skrbi za kvaliteto in prvenstvo domačega filma pred uvoženim. Vse to zato, ker nam ne sme biti vseeno, kakšno poslanstvo opravlja v 190 dvoranah slovenske kinematografije, ki letno sprejmejo devet do deset milijonov gledalcev, film kot kulturna vrednota.

Tudi Teden domačega filma v ustvarjalnem delavskem Celju naj v tem duhu zastavi delo ter prispeva, da se bo še hitreje spreminjal odnos do domačega filma, da bodo ustvarjalne težnje filmskih avtorjev vedno našle pot k ljudstvu in od tod med najboljše stvaritve slovenske kulture, da bodo še hitreje izginjale pregrade med filmskimi ustvarjalci in gledalci oziroma delavci — ustvarjalci v tovarnah, kmetijstvu in drugih področjih združenega dela, da bo zavest o ustvarjanju, še zlasti o njegovem pomenu za vsestranski družbeni razvoj in razvoj slehernega posameznika, združevala vse ljudi v boju za socializem in osvoboditev ter osebno srečo človeka.

Ob koncu vsem prirediteljem Teda domačega filma, še posebej pa filmskim delavcem, iskreno čestitam in jim želim še veliko ustvarjalnih uspehov.





TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

Program 4. TDF
Celje od 19. do 25. novembra 1976

Idealist (Igor Pretnar)
Bele trave (Boštjan Hladnik)
Štiri dni do smrti (Miroslav Jokić)
Čuvaj plaže v zimskem času (Goran Paskaljević)
Vlak v snegu (Mate Relja)
Dekliški most (Miki Stamenković)
Vrhovi Zelengore (Zdravko Velimirović)
Volk samotar (Obrad Gluščević)
Sinji galeb (Branko Bauer)
Kekec (Jože Gale)
Varovanec (Vladan Slijepčević)
Iz oči v oči (Branko Bauer)
Sedma celina (Dušan Vukotić)
Signalni nad mestom (Žika Mitrović)
Desant na Drvar (Fadil Hadžić)
Orli zgodaj letijo (Soja Jovanović)
Ali poznate Pavla Plešo (Djurković, Aćin, Šečerović, Dereta)
Vzkipelno mesto (Veljko Bulajić)
Veselica (Jože Babič)
Predstava Hamleta v Spodnji Mrduši (Krsto Papić)
Kozara (Veljko Bulajić)
Bombaša (Predrag Golubović)
Ne obračaj se, sinko (Branko Bauer)
Kala (Andrej Hieng, Krešo Golik)
Ko slišiš zvonove (Antun Vrdoljak)
Vdovstvo Karoline Žašler (Matjaž Klopčič) — premiera

TDF je med drugim spremljala tudi nadvse zanimiva razstava risb Sergeja M. Eisensteina v prostorih Osrednje knjižnice v Celju, prikazali pa so tudi njegova filma Oklepnico Potemkin ter Ivan Grozni.

nagrade »Metod Badjura« — 1976

Žirija je imela tokrat dokaj težko delo in svoje želje, da bi zapolnila nekatere vrzeli v dosedanem nagrajevanju, ni mogla v celoti uresničiti, ker ji statut teh možnosti ni dopuščal. Tako ni mogla dati pravega poudarka kratkemu filmu, ki pri nas doslej ni bil deležen dovolj pozornosti in vzpodbude. Zato smo predlagali popravke pravilnika, ki bodo, vsaj upamo, omogočile smotrnejše in pravičnejše nagrajevanje.

Žirija v sestavi: predsednik — Janez Kališnik, člani — Tanja Premk, Majda Umnik, Peter Božič, Tone Frelih, Angelca Hlebce in Milena Kumar se je odločila, da podeli:

1. Zlato plaketo Metod Badjura z diplomom in 10.000 din režiserju Matjažu Klopčiču za režijo in sodelovanje pri scenariju filma »Vdovstvo Karoline Žašler«.

Žirija je bila mnenja, da pomeni film »Vdovstvo Karoline Žašler« vrnitev h gledalcu, vrnitev v naš čas in pomemben korak h kvalitetnemu, obrtno dobro napravljenemu filmu. Režiser Matjaž Klopčič je dobro vodil vse svoje sodelavce in pokazal veliko domiselnosti in tudi znanja v mizansceni. Obenem pa film na dovolj avtentičen način odkriva ambient in življenje ljudi neke naše sredine.

2. Srebrno plaketo Metod Badjura z diplomom in 7.000 din mojstru maske Berti Meglič za sodelovanje pri filmih »Vdovstvo Karoline Žašler« in »Idealist«. Žirija meni, da je Berfa Meglič pri svojem delu pokazala poleg velikega profesionalnega znanja tudi lastno ustvarjalnost, s prefinjenim občutkom za celotno vizualizacijo filma kot tudi posameznega junaka in njegovo notranje stanje ali celo karakterne lastnosti. Obenem pa je žirija hotela poudariti delo filmskih ustvarjalcev, ki jih največkrat prezremo, a bistveno doprinašajo h kvaliteti slovenskega filma.

3. Posebnega priznanja Metod Badjura z diplomom za mlajšega snemalca žirija letos ni podelila.

Žirija je podelila tudi naslednja priznanja Metod Badjura:

1. Režiserju Jožetu Pogačniku za film »Sarabanda za 17. regiment«, ki kaže kot tudi njegov opus kratkega filma, oseben, v najboljšem pomenu besede angažiran odnos do sveta in ustvarjalnosti. V materialu je poiskal tiste stične točke, ki s filmskimi sredstvi izpovedujejo nekatere bistvene človeške probleme — človeka kot posameznika in kot funkcijo posameznega sistema, v plasteh

od zgodovinske, socialne do splošne človeške.

2. Režiserju Koniju Steinbacherju za njegovo kompletno avtorstvo pri filmu »Močvirje«. Žirija meni, da je avtor s svojo originalno in nadvse učinkovito animacijo ustvaril grotesken in poetičen svet slehernika in uspešno posredoval tudi gledalcu svoje sporočilo. Koni Steinbacher se nam kaže v filmu »Močvirje«, kakor tudi v filmu »Prehitevanje« kot svojski, v izrazu in sporočilu enako močni avtor.

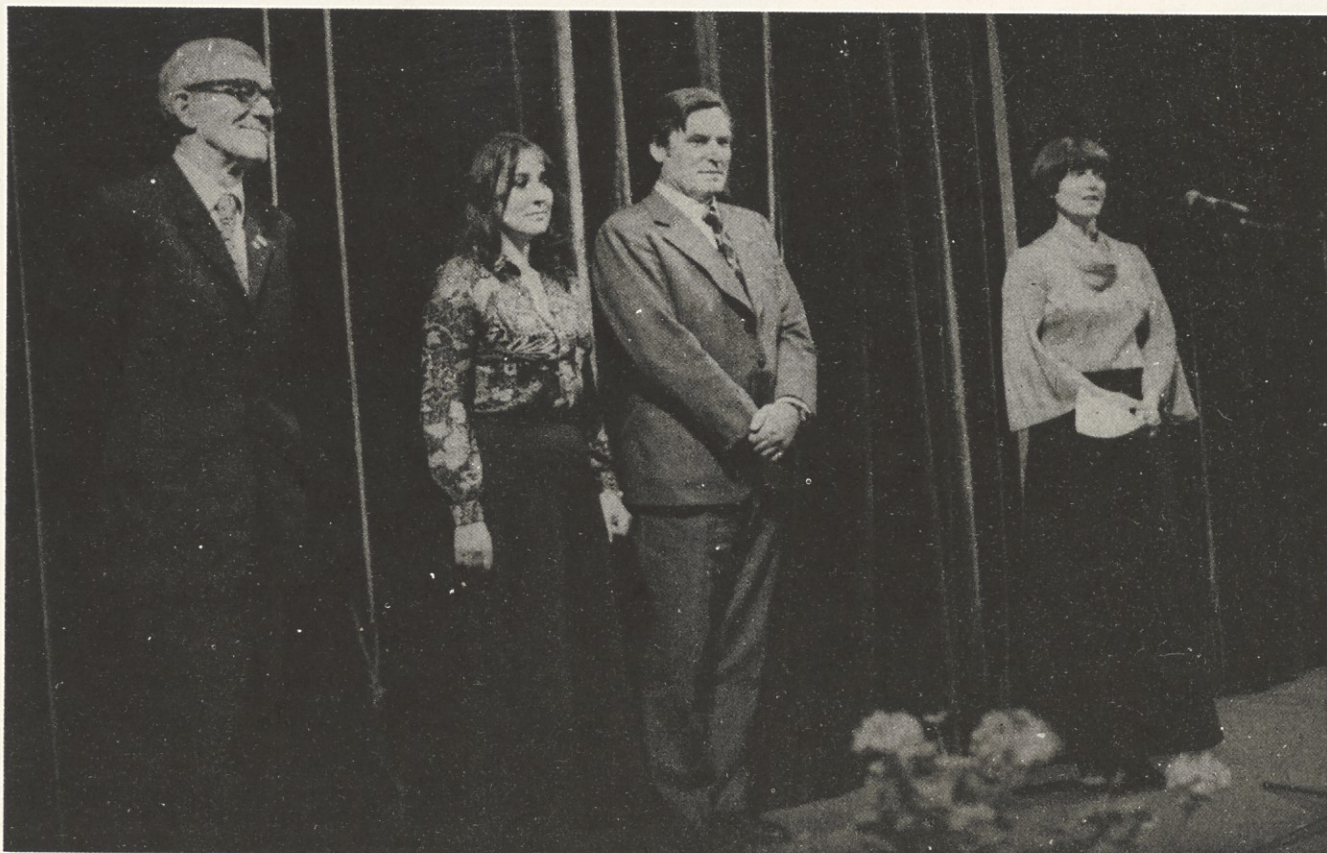
3. Ekipi filma »Vdovstvo Karoline Žašler«.

Žirija namreč meni, da je vsa ekipa, vključno s scenaristom, v največji meri prispevala k uspehu filma, da je vsak posameznik pomemben in nenadomestljiv kamenček v mozaiku celote, in s tem želi žirija poudariti velik pomen uspešnega skupinskega dela pri filmu sploh.

Ljubljana, dne 19. 11. 1976

Zlato plaketo METOD BADJURA je dobil MATJAŽ KLOPČIČ





▲ Predstavitve ekipe iz Jokičevega filma Štiri dni do smrti

Ekipa filma Vlak v snegu na celjskih ulicah ▼



▼ Pogovor v šoli . . .

Obisk v tovarni . . . ▼



posvetovanja

»Tematska usmerjenost v jugoslovanskem filmu«

Sekcija filmskih in televizijskih kritikov pri Društvu slovenskih filmskih delavcev je v okviru Tedna domačega filma v Celju 21. in 22. novembra 1976 organizirala srečanje na katerem je okoli 30 kritikov in publicistov iz vse Jugoslavije razpravljalo o naslovni temi. V naslednjih številkah bomo objavili nekatere najbolj zanimive referate in diskusije.



Stanka Godnič
Ljubljana

**Slovenski film
in slovenska književnost,
slovenski književnik
in slovenski film**

Zadnje čase nobeno razmišljanje o slovenskem filmu ne more mimo ugotavljanj o scenaristični krizi. Scenarij je, kakorkoli ga obravnavamo, vrednotimo in mu odmerjamo delež v končni filmski celoti, vendarle vselej njeno z besedami oblikovano, književno izhodišče. Zato nemara ne bo odveč nekaj misli, nekaj pogledov v zgodovinski razvoj slovenske filmske scenaristike v zornem kotu njenega naslanjanja na literarno dediščino oziroma sočasno literarno snovanje. Seveda si ti subjektivni pogledi in spomini ne lastijo pravice do oblikovanja rezultatov, sklepov. S tematskim izhodiščem »slovenski književnik in slovenski film« pa se želijo dotakniti tudi odnosa med književnikom in filmom, med literarnim in filmskim avtorjem. V ta odnos niso zajeti samo preprosti, a po svoje značilni statistični podatki. Želi se razširiti k nekaterim praktičnim vprašanjem književno-filmskega sodelovanja, kakor jih kaže slovenski filmski razvoj.

V slovenskem primeru, vsaj za sedaj, ne moremo razmišljati o medsebojnem vplivanju med književnostjo in filmom, pač pa samo o odnosu filma do književnosti, o različnosti filmskih pristopov k njej.

Pri tem si moramo priklicati v spomin tradicionalno lestvico vrednotenja književne in filmske ustvarjalnosti pri nas. Kot povsod po svetu si je tudi pri nas moral film izbojevati pravico do ustvarjalne enakopravnosti.

Le da je bil na Slovenskem ta boj zaradi velike zgodovinske pomembnosti literature kot nosilke nacionalne zavesti boj s premočnim »nasprotnikom« in zdi se, da še ni na vseh frontah končan. Položaj filma kot umetnosti brez trdno, tradicionalno uveljavljene estetike je v primerjavi z desetletja jasno grajeno literarno teorijo toliko bolj labilen. Med najuglednejšimi slovenskimi literarnimi misleci še danes naletimo na mnenje, da »film ni umetnost«. Potemtakem lahko polemično vprašamo, ali je film, ki je pri nas s svojimi poglavitnimi koreninami rasel iz besede umetnost, to žlahtno dediščino razvrednotil?

Vprašanje je seveda zgolj dramatične narave, saj je večina filmskih posegov vanjo obstala pri kar najbolj preprostem »prevajanju« besede v sliko. Vprašati bi se morali nekako takole: koliko se je film, ki se je vsebinsko in idejno pogosto opajal s slovensko književno ustvarjalnostjo, ob njej tudi osamosvajal. Koliko so v ta proces prispevali filmski in koliko književni avtorji? In kje je v tem medprostoru vloga ali neučinkovitost izvirne slovenske scenaristike kot samostojne strokovne panoge.

Če se namreč še enkrat spomnimo ugotavljanj o scenaristični krizi slovenskega filma, torej o pomanjkanju piščočega, literarno in obenem filmsko senzibilnega zaledja, iz katerega naj bi rasli proizvodni načrti, nas lahko samo presenetni podatek, da je tretjina doslej posnetih slovenskih filmov nastala po obstoječih literarnih predlogah, druga dobršna tretjina pa je dobila scenaristično osnovo neposredno izpod pisateljskega peresa, ki je bodisi prirejalo lastno delo bodisi adaptiralo delo svojega književnega soustvarjalca.

To razmerje med književno in izvirno scenaristiko pa je izkazano za prvi dve desetletji slovenske filmske proizvodnje, v tretjem občutno upada — in ta upad spremljajo spoznanja o scenaristični krizi. Vzrok za prenehanje sodelovanja med slovenskimi književniki in filmskimi delavci je po eni strani lahko nezanimanje književnikov za možnosti filmskega izražanja. Iz razlogov, ki ne sodijo v ožji okvir pričujočega razmišljanja, pa je mogoče prvo možnost ovreči, ker se veliko bolj dokazljivo pojavlja druga: neurejenost osnovnih pogojev za ustvarjalni proces, ki je pri nas za scenarij in literarno delo v bistvu enak ali vsaj zelo soroden, izteka pa se veliko bolj v prid književnemu kakor scenarističnemu snovanju. Pri tem velja upoštevati še vednost, da je literarno ustvarjanje globoko osebno, scenaristični oblikovalni postopek pa je po zakonitosti splošnega filmskega kreativnega procesa nujno kolektiven. Uklenjen je v teamsko delo,

v katerem sodelujejo avtor predlaganega načrta, filmske zgodbe, pisec scenarija, dramaturg oziroma dramaturška ekipa, oblikovalec dialogov, načrtovalec snemalne knjige, torej režiser, ki v postopek oblikovanja neposrednega filmskega izhodišča pritegne še druge pglavitne člane potencialne filmske ekipe.

Slovenska filmska praksa pa je iz nujnosti pionirskih časov vodila čedalje bolj odločno v skrajno zoženje tega širokega soustvarjalnega kroga kakor pa v njegovo funkcionalno razčlenjenost. To oženje je poklicnega pisatelja — ne glede na to, da mu ni prinašalo materialnega stimulansa — puščalo ob njemu manj znanih, strokovno scenarističnih zahtevah pisanja osamljenega.

Slovenski film je nastajal praktično iz entuziazma in iz nič. Ni imel izšolanih režiserjev, tehnikov, scenaristov. Scenaristi so hoče-noče postali književniki, ne glede na njihovo osebno ali ustvarjalno inklinacijo k filmu, na njihovo poznavanje filmske specifikke.

Ob prvem poskusu je nastal pravi pravcati posreček takšne literarno-filmske simbioze, ki sta jo uresničila pisatelj Ciril Kosmač in režiser France Štiglic; bila sta napoved tandem, ki je pozneje še posegal v sam vrh slovenskega filmskega snovanja. Napoved se je imenovala tako kakor prvi slovenski povojni film »Na svoji zemlji«. Ciril Kosmač je zanj priredil svojo novelo o očku Orlu.

Pobudi so sledili še nekateri slovenski pisatelji, ne na ukaz, pač pa iz lastne želje po prispevanju v novo narodnostno kreativno možnost. Kako ozko je bil v prvih razvojnih letih pojem scenaristike povezan z domeno pisateljske izkušnje, kažejo knjižne izdaje scenarijev, po katerih nikoli nismo posneli filmov (Šegovi odlomki za »Visoško kroniko«, Kreftov »Prešeren«)! Dobre pisateljske želje pa niso zadoščale tudi za dobre rezultate. France Bevk kot scenarist »Trsta« in Ivan Potrč kot scenarist »Sveta na Kajžarju« sta v 1951. oziroma 1952. letu pripomogla k majavi začetni krivulji slovenske filmske rasti. Zanimivo pa je, da je leta pozneje oba pisca uveljavil filmski adaptator oziroma režiser kot vidna filmska pobudnika. Kuriozitet je pač v tem, da se je Ivan Potrč v filmski priredbi romana »Na kmetih« v oblikovanju izkušenega filmskega kreatorja Živojina Pavloviča dvignil v avtohtonega izpovedovalca pereče problematike povojne slovenske vasi v obdobju kolektivizacije v filmu »Rdeče klasje«; ta isti pisec pa je kot prireditelj Bevkove mladinske povesti »Pastirci« doživel skromnejši uspeh.

Kronološki razvoj je odpiral filmska vrata pisateljem Mateju Boru (Vesna, Onkraj), Ivanu Ribiču (Dolina miru, Kala, Ne joči, Peter, Nevidni bataljon, Kekčeve ukane), Marjanu Rožancu (Akcija), Ferdu Godini (Družinski dnevnik), Vitomilu Zupanu (Dobri stari

piano, Peta zaseda, Naš avto itd.), Benu Zupančiču (Veselica, Sedmina), Primožu Kozaku (Afera in sodelovanje pri drugih scenarijih), Dimitriju Ruplu (Oxygen) in nazadnje najbolj profiliranemu današnjemu slovenskemu scenaristu Branku Šomnu (Poslednja postaja, Let mrtve ptice, Bele trave).

Prvi režiser, ki se je pri nas sam lotil tudi scenarija, je bil češkoslovaški gost z bogatimi izkušnjami František Čap (Trenutki odločitve, X-25 javlja, Ne čakaj na maj). Za njim je začelo čedalje več režiserjev iskati svoje scenaristično izhodišče bodisi v književnosti bodisi v samostojnem literarnem poskušanju. Prvi, markanten prispevek, zlasti za tiste čase in za premik, ki ga je z razširjanjem romantično-realistične motivike v socialno-realistično, filmski pristop k literaturi, je že leta 1953 Bojan Stupica s svojo ekranizacijo Kersnikove »Jare gospode«. Dve leti pozneje je sodelovanje filmskega avtorja v adaptaciji literarne predloge postalo skorajda pravilo z omnibusom »Tri zgodbe«, ki so ga po literarnih predlogah Antona Ingoliča, Miška Kranjca in Prežihovega Voranca scenaristično sooblikovali režiserji Jane Kavčič (Slovo Andreja Vatužnika), Igor Pretnar (Na valovih Mure) in France Kosmač (Kopljki pod brezo).

V tem trendu se je nadaljevalo sodelovanje med Cirilom Kosmačem in Francetom Štiglicem v »Baladi o trobenti in oblaku« in »Tistega lepega dne«. Pridružil se je zanimivi prirejevalec literarnega sveta filmski vizualni senzibilnosti Vojko Duletič, sprva kot scenarist Pretnarjevih »Samorastnikov« po Prežihovem Vorancu, h kateremu se je že kot režiser vrnil v »Ljubezni na odoru« po svojem zahtevnem scenaristično-režijskem srečanju z Ivanom Cankarjem v filmu »Na klancu«.

Mehanično naštevanje pa ne sme prezreti prelomnega obdobja v začetku šestdesetih let, ki so slovenskemu filmu prinesla preroditev v moderno odprtost, senzibilnost in metaforično večplastnost. To obdobje je naznanil s filmsko povsem suverenim posegom v književnost, s sodelovanjem avtorja, France Štiglic v »Baladi o trobenti in oblaku«, Cirila Kosmača. Podčrtal pa ga je nastop mlade generacije v osebi Boštjana Hladnika, ki je prvi uveljavil popolno nadgrajevanje literature v filmsko struktuiranost.

To se je zgodilo v »Plesu v dežju« po noveleti Dominika Smoleta, v kateri je svojo superiornost nad književnim meditiranjem in spominjanjem zasul z bogatim, tedaj za nas novim poznavanjem tedanjega evropskega, še posebej francoskega filmskega strujanja.

Po njegovem zgledu se je vedno bolj uveljavljala zavest o neodvisnosti filmskega videnja od pisane besede. Zlasti občutno jo je podpiral Matjaž Klopčič s svojim pristopom k Zupančičevi »Sedmini«, možno in angažirano pa tudi Pavlovič v »Rdečem klasju«.



Ta čas emancipacije pa je imel seveda svojo tišjo predzgodovino. Najdemo jo v »Samorastnikih«, ki so si filmsko sugestivnost iskali v premaknitvi časa dogajanja v zgodnejše, še fevdalno obarvano obdobje, da bi podčrtali svojsko, a skoraj bolj gledališko kakor filmsko stilizacijo. Zanimiv mejnik je bila tudi Grūnova, Brezovarjeva in Kosmačeva adaptacija Finžgarjeve večerniške zgodbe (kar v slovenski literaturi pomeni posebno zvrst množične poljudne, a vendar osnovnim normam pisateljske kvalitete ustrežajoče proze) povesti »Strici«, ki jo je France Kosmač realiziral z naslovom »Lucija«. Finžgarjev tipični kmečki patriarhalno socialni okvir je adaptacija smiselno razširila na premik v zgodnjo industrijsko urbanizacijo, ki pa to pot ni pomenil običajne socialne nuje, temveč je imel prizvok emotivne, čustvene poraženosti. Drugačno razširitev konflikta z romantično-idiličnega v družbeno in socialno realnega sta dala Andrej Hieng kot scenarist in France Štiglic kot režiser adaptaciji Tavčarjeve povesti »V Zali«, ki jo je pod filmskim naslovom »Amandus« žal bremenilo spogledovanje skromnih slovenskih možnosti in izkušenj s širino zgodovinske spektakularne kronike iz časov protireformacije.

Na zunaj najbolj radikalen, a za modernizacijo slovenskega filmskega izraza manj pomemben odnos do literarnega motiva je sredi šestdesetih let pokazal Živojin Pavlović kot scenarist in režiser »Sovražnika«.

V njem je »Dvojnika« Dostojevskega prestavil iz preteklega v naš čas, prestavil je pravzaprav njegov konflikt v novi, aktualni in tedaj modernistično priljubljeni luči alienacije, vendar pa je vztrajal pri značilni literarno filmski naraciji.

V krogu slovenskih filmskih režiserjev, ki so izpričali svoj izrazito filmični odnos do literarne pobude, ji daji novo, zgolj v filmski estetiki in teoriji obstoječo formo, sta najvidnejša Boštjan Hladnik in Matjaž Klopčič.

Klopčičeva filmska narava je zanimivejša, saj se v tem pogledu razvija, medtem ko bi za Hladnika mogli reči, da je v stagnaciji. Klopčičev pristop izstopi dovolj ilustrativno; če bežno primerjamo dve ekranizaciji del enega samega pisatelja, Bena Zupančiča, njegovo in Babičevo »Veselico« ter Klopčičevo »Sedmino«. »Veselica« je ostala v sferah zelo konvencionalne povezanosti med filmom in literaturo, kljub uporabi retrospektiv bolj podrejena literarni fabuli kakor filmski upodobitvi. Klopčičev poseg je izrazito drugačen — saj je vmes tudi sedem let razvijanja. Tehnica se v njem od podrejenosti literaturi očitno preveša k filmskemu občutenju njenega sporočila. Za dokaz si priključimo v spomin vsaj sekvence Popajeve smrti, ki uvajajo v naš filmski prostor povsem novo zaznavo filmskega časa, njegov dramatično-emocionalni iterativ. In tudi ob njegovi drugi

literarni upodobitvi, ki jo je ob senzibilni dramaturški pomoči Mitje Mejaka Klopčič sprva zasnoval sicer za televizijo, ob »Cvetju v jeseni« po Ivanu Tavčarju, je prirejenost literarnemu stilu bolj zunanja, navidezna. »Cvetje« je temeljito očiščeno nekolikanj starčevske pisateljeve refleksivnosti in domačijske edukativnosti, dvignjeno je v estetske sfere razmišljanja o eksistenci, ki ni možna, kajti ime bi ji bilo harmonija, popolnost, sreča.

Problem domačijske idilike, ki se je navešil na »Cvetje«, ni bil izzvan konkretno ob tem dosežku. Pomenil je samo trenutek, v katerem je vprašanje filmskega odbiranja motivov iz literaturne dediščine dozorelo do vrha, saj bi izredna popularnost filma utegnila sprožiti kvaren plaz posnemanj. Kajti z izjemo iz ruske klasike navdihnjenega »Sovražnika« je slovenski film iz domače literarne klasike vse doslej izključno zajemal samo podeželsko, točneje kmečko temo in se zgolj trikrat ustavil v tipično malomeščanskem slovenskem mentalitetnem okolju v priljubljeni miljejski študiji slovenskega realizma, v trgu, ki ni niti vas, niti mesto.

Nič drugačna podoba odbiranja se ne pokaže, če se ozremo v filmsko poseganje po sodobni oziroma v našem času nastajajoči literaturi. Pravzaprav imamo iz urbanega okolja samo »Sedmino«, »Veselico« in eno samo sodobno temo, »Ples v dežju«, ter kot najnovejši, v času pisanja še neocenjeni dosežek, »Vdovstvo Karoline Žašler« po Partljičevi literarni predlogi, ki upodablja miljejsko trganje vasi iz preteklosti v nov pogoj industrijskega centra.

Morda je tudi v tem izbiranju, krajinarski inklinaciji do podeželja, delen vzrok za dokaj značilno slovensko podrejenost filmskega literarnemu izrazu, ki od zvestega ponavljanja seže največkrat samo še do filmske stilizacije, ta pa je velikokrat sinonim za simbolizem, poetizacijo, idiličnost. Skrajna stiliziranost, ki je že simbolistične narave, npr. obvladuje Duletičeva filmska srečanja s književnostjo.

Bolj gledališko stilizirano so ta srečanja obarvana pri Pretnarju z »Idealistom«. Lirizem, ki dobi včasih ločne humorne barve, je značilen za Štigličeva filmska srečanja s književnostjo, idilika pa se je po naravi zvrsti same najbolj razbohotila pri Vandotovem botrovanju trem filmskim »Kekcem«.

Kar zadeva kompleksen odnos slovenske filmske ustvarjalnosti do domače literature, lahko rečemo, da se je oblikoval v medprostoru med željo oziroma ponudbo ter omejenimi možnostmi. Medtem ko že od prvih filmskih let stremimo po ekranizaciji nekaterih magistralnih epskih del od »Visoške kronike« do »Pod svobodnim soncem«, nas praksa sili k vztrajanju v perifernem epskem območju povesti, novele, kratke proze.



V tem je nemara odraz značilne slovenske komornosti, bolj zagotovo pa je temu kriva materialna zagata, ki ni — kot je zgovorno pokazal »Amandus« — ne finančno ne organizacijsko zmogla zagotoviti vefilmskega ali vsaj široko epskega projekta. V ironijo filmski možnosti pa so si ta in še druga besedila v dramtizacijah priznanih literarnih oblikovalcev (Grün, Mikeln itd.) že zdavnaj utrla pot na gledališke, tudi na amaterske odre...

Če se še enkrat na kratko ozremo na odnos slovenskih pisateljev do slovenskega filma, ugotovimo, da se je nekdanj širok prostor za uresničevanje ustvarjalnega sodelovanja čedalje bolj ožil. Prvotna odprta pisateljska pripravljenost na filmsko sodelovanje je odnehala nekaj zaradi strokovne drugačnosti, zahtevnosti scenarističnega medija, v mnogo večji meri pa zato, ker se je v slovenski kulturnopolitični javnosti kaj kmalu po optimističnih začetkih uveljavilo mnenje, da je filmsko delo »manj ugledno« od »čistega umetniškega«, ta epitet pa so — tudi pri delitvi sredstev — ljubosumno obdržali literatura, gledališče, glasba, slikarstvo.

Razumljivo so se s takšnim podcenjevanjem manjšale možnosti za materialno nagrajevanje dela.

Po eni strani je tudi postajalo čedalje bolj jasno, da bo slovenska filmska proizvodnja tako skromna, da bo le stežka vzdrževala strokovno piščo kader — po drugi strani pa so bili scenaristi z režiserji vred vljudno povabljeni med tako imenovane svobodne umetnike.

Proces odtujevanja med pisateljem in filmom, ki se mu je uprla le peščica književnikov (Hieng, Zupan, Šömen in še nekateri), je mogoče zasledovati še po enem tiru. Njegov zunanji spremni pojav je hiranje in ukinjanje dramaturških oddelkov v proizvodnih hišah, pojav, ki je značilen za ves jugoslovanski film.

Logičen rezultat razhajanja med govoricno besede in slike je bil, da so se režiserji, ko je uplahnila prva velika samozavest njihove avtorske univerzalnosti, znašli sami. Že poprej omenjeni skrčeni oblikovalni team v tandem pisatelja-adaptatorja lastnega ali tujega besedila in režiserja se je neusmiljeno skrčil na »solo-tandem«: režiser sam je bil navdušen ali primoran pisati bodisi izvirne scenarije ali adaptirati literarna dela zanje. Kako nevarna je takšna kratkovidnost oziroma osamljenost, kažeta dva zgovorna primera, polna dobre volje, vneme in tudi določenega znanja, a zaradi izpada neogibnega teamskega procesa že vnaprej obsojena na neuspeh. Mislim na »Mrtvo ladjo« Rajka Ranfla, ki bi jo utečen dramaturški proces navsezadnje lahko izčistil v zanimiv, filozofsko obarvan sciencefiction, tako pa je ostala nedorečen monolog med Ranflom-scenaristom in Ranflom-režiserjem. In na Ljubičev, po Kalebovi literarni predlogi posneti »Čudoviti prah»,

nesporazum med vizionarstvom pisane besede ter okorno konkretnostjo filmske slike, ki bi se mu bilo mogoče marsikje vsaj izogniti, če ne že z dramaturško vztrajno pronicljivostjo do najboljših filmskih možnosti tudi premagati. Navsezadnje velja ista nevarnost tudi za izkušenejšega scenarista, če ostane prepuščen zgolj sam sebi, neizogibni subjektivnosti presojanja lastnega dela. Spomnimo se Branka Šöмна in njegovih letošnjih »Belih trav«, ki so v scenarističnem pogledu bolj kroki kakor finalni izdelek.

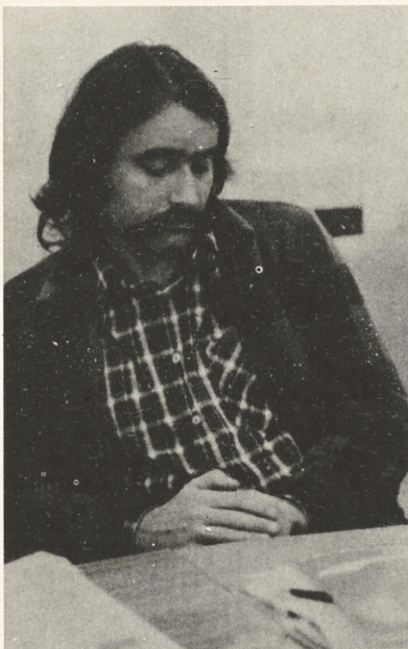
Pri odpiranju zanimivosti in značilnosti slovenskega filmsko-literarnega tovariševanja se je nabralo še nekaj drobtin. Nemara so zgovornejše, kot bi bilo improvizirano iskanje sinteze:

France Štiglic, vsekakor najuglednejši slovenski filmski režiser; režiser, ki je najmanjkrat razočaral, še ni posnel filma po lastnem ali od literature neodvisnem scenariju. Kadar mu jih za slovensko rabo ni dala literatura, mu jih je ponudil pisatelj Ivan Ribič.

Matjaž Klopčič, najbolj senzibilen iskalec slovenskega filmskega modernizma in njegove vsebinsko-razpoloženske razčlenjenosti, je, se zdi, praviloma boljši, kadar izhaja iz literature kakor iz lastnega scenarističnega navdiha. Vsaj bolj urejen je, poln notranje skladnosti.

Igor Pretnar, ki najbolj poglobljeno in uspešno razmišlja o stičnih točkah med filmskim in gledališkim izrazom, se je pridružil tisti celoti slovenskega filmskega oblikovanja, ki doslej še ni pomislila na to, da bi na filmsko platno upodobila — dramsko besedilo.





Blagoje Kunovski
(Skopje)

**Kompleksnost
tematsko-vsebinske
usmerjenosti
v naši
kinematografiji**

Geneza nekega umetniškega dela vselej vključuje distinkcijo umetniških disciplin ali žanrov znotraj dane umetnosti. Zato je na osnovi te specifične diferenciacije mogoče razpravljati tudi o odnosu umetnika, kar zadeva izbor materije, kot tudi žarišče njegovega zanimanja ter v tem smislu aktivizacijo njegovega ustvarjalnega potenciala — družbeno kritične revalorizacije ustvarjenega umetniškega dela. Toda če ta proces umetniškega ustvarjanja na primer na področju književnosti dovoljuje mnogo večji, če ne celo edini proces intimizacije izbora teme in vsebine kot tudi nadaljnji avtorjev ustvarjalni postopek, na drugi strani, v okviru filmske umetnosti, kjer je ustvarjalni proces izrazito javen — zunanji (vsaj v fazi priprav in odobritve projekta), torej ni mogoče govoriti o dominaciji avtorjevega izbora teme ali vsebine kot rezultatu intimizacije ustvarjalnega akta. Objektivne okoliščine vsaj znotraj filmskega medija, kjer je druga polovica industrijske narave (kar realno pogojuje tretman filmskega dela kot »blaga«), ne dovoljujejo totalitete avtorjevega odnosa do dela kot izbora same teme in vsebine. Toda to v tem primeru nima zveze z ustvarjalno svobodo, temveč pojasnjuje naravo samega medija in umetniškega delovanja v tistem, kar imenujemo kinematografija. Če smo začeli z genezo, potem v prvi fazi — v to vključuje prvega avtorja bodočega dela — scenarista (seveda v primerih, če ni režiser hkrati tudi scenarist, kar neformalno imenujemo avtorska pozicija, kar pomeni, da se je znašel avtor v dvojni vlogi). To je hkrati tudi najbolj ključna točka za usodo nekega filmskega dela; od tega so namreč v mnogočem odvisni nadaljnji nesporazumi, kar zadeva kompetentnost pri odločanju, kaj je vsebinsko-umetniška vrednost določenega scenarija, pa vse do končne režije, kot tudi spori, kar zadeva smotrnost ali nesmotrnost finaliziranega filma, njegove zgrešenosti ali odgovornosti za njegov obstoj.

Čeprav vse to spada v tehnični del vprašanja, je, hočemo ali ne, prisotno in je več ali manj predpogoj nadaljnega umetniškega transponiranja.

V prvem primeru, če je avtor scenarist in režiser hkrati, čaka torej na odobritev odgovornih instanc, medtem ko je v primeru, ko je scenarist nekdo drug — režiserjev tretman dvosmeren. Njega namreč predlaga ali izbere sam producent (to je prva smer odnosa do njega) in on sprejme ali odkloni projekt (reagira avtorsko s tem, da se strinja ali ne z določenim projektom). Potemtakem gre torej za različne avtorje (scenarist in režiser) — režiser reagira na izbor scenarista in na samo odobritev umetniškega sveta (pozitivno ali negativno) — torej on izbira ali odkloni izbor prvega avtorja. Toda naša praksa dokazuje, da gre največkrat za kombinirano delo tandemskega tipa (režiser ima »svojega« scenarista, ki mu ustreza — ali pa se v skrajnem primeru

producent, scenarist in režiser dogovarjajo o bodočem filmu). Če pride do takšne kombinacije, pomeni, da je režiser že deležen zaupanja na osnovi svojega dosedanjega dela, seveda pa to ni v primeru, kadar gre za nepreverjene avtorje, še posebej debitante. S tem smo se približali vprašanju kompromisa v ustvarjalnem procesu določenega avtorja, torej kompromisa, tudi kar zadeva samo tematsko vsebinsko opredelitev. Vsekakor bi torej lahko v tem širšem kinematografskem kontekstu v zvezi s tematsko usmeritvijo (odnos na relaciji družbene danosti in zahtev družbe do filmske umetnosti kot njegove funkcije — in pogojenost avtorjevega angažmaja v ustvarjalnem procesu) lahko govorili na osnovi sedanjega stanja v kinematografiji, kakšne stvari so in kakšne bi morale biti. To zahteva sedanje nezadovoljivo stanje, kar zadeva tematsko orientacijo v naši (to je treba posebej poudariti) igrani produkciji — kjer se v zadnjem času srečujemo ne le z zaskrbljujočo kvantiteto, temveč še mnogo bolj z neosmišljeno kvaliteto, tako kar zadeva kinestetično plat kot tudi tematsko vsebinski izbor. Nikakor nam ne sme biti vseeno, kakšni bodo po tematsko vsebinski plati naši filmi, še toliko bolj pa ne smemo mimo dejstva, da naša letna proizvodnja s svojo kvantiteto ne daje umetniku možnosti za udobnost, kot tudi ne za eventualno popravljanje zgrešenega projekta na osnovi nove proizvodnje. To pomeni, da če smo glede na okoliščine prisiljeni racionalizirati proizvodnjo, potem se je treba zavzemati edinole za racionalnost umetniških vrednosti kot tudi za budnost, kar zadeva izbor filmskih tem in njihovega vsebinskega oblikovanja. Zato tudi kompromis v svoji konstruktivni formi (če izključimo forme surogatsko-hibridnega tipa) zahteva od avtorja samodisciplino in samocenzuro v odnosu do njegove intimno-estetizirajoče potrebe, ki z narcisoidnim tokom svoje subjektivne narave prehaja v objektivno kolizijo splošnih družbenih pričakovanj — od samega avtorja in kinematografije v celoti. Drugače pa je seveda, kadar je avtor prisiljen (da ne bi zamudil priložnosti za delo) sklepati kompromise, kar je skrajna oblika deviacije avtorskega kreda in konsistence. Ta tip kompromisa je obojestransko nevaren — tako za avtorja kot tudi za kinematografijo, in najpogosteje je rezultat dogmatsko-birokratske logike znotraj filmske proizvodnje. Pogoji pa, kakršni so v naši kinematografiji, posebej glede na slabotno produkcijo, umetno proizvajajo pri režiserjih psihozo tipa — »daj, kar daš«, kar pomeni delati, kar pač že, znajti se in se prilagajati danim razmeram, kjer je o avtorstvu in kredu komajda še mogoče govoriti. To nam potrjujejo tudi rezultati, posebej v zadnjih dveh ali treh letih, ko nismo zmogli razumeti nemoči naše proizvodnje — ko smo se čudili številnim tematsko vsebinskim strelom v prazno, da o kinestetičnih učinkih niti ne

govorimo. Namesto reorganizirane kinematografije, ki naj bi vključevala imperativno izboljšanje vsebinsko-umetniške vrednosti naših del ter njihovo procentualno povečanje, se nenehno soočamo s tipično našim paradoksom — zadovoljevanje s slabimi rezultati, medtem ko nas na drugi strani bodejo v oči slabi filmi, zaradi katerih smo omajali naš ugled v svetu, ali točneje povedano — ne vemo več niti, kdaj se je zadnjikrat o naših filmih na mednarodnih festivalih govorilo z zanimanjem. Ugled, ki nam ga je prinesel naš kratkometražni film pri kritiki in publiku, pa tudi nekateri igrani filmi, po tradiciji izziva začudenje, kako je mogoče danes delati tako neinventivne in neaktualne filme, saj je to v nasprotju predvsem z našo družbeno organiziranostjo.

Toda vrnimo se k položaju našega režiserja. Negotovost, ki jo občutijo avtorji, njihov nestabilni profesionalni status, tržna logika filmskega poslovanja, v skrajni meri pa tudi vabljenost honorarjev, ki jih prinaša določen film — vse to so okoliščine, ki narekujejo neenakopravno manifestacijo resničnih avtorjevih želja. Avtor nikakor ne bi smel priti v situacijo, da bi svojo ustvarjalno dilemo zamenjal za kompromisno kalkulantsvo ter podrejanje konjunkturi. Kajti medtem ko se dilema pojavlja kot aktivni ustvarjalni katalizator, kompromis z ozadjem prisile označuje goli pragmatizem — povzroča, da izgine pravi odnos do tematike in vsebine ter seveda do umetnosti v celoti. Od tod tudi prisotne ugotovitve, da se je avtor »izneveril« samemu sebi — na drugi strani pa, da je avtor razočaran. Tukaj ne gre toliko za temo kot za sam umetniški vtis, ki ga je določen film pustil, medtem ko je v drugem planu — razočaranje kompletno žig in obsodba rušenja kreativnega odnosa in umetniškega poštenja na račun nekoristnega obrtništva. S tem ko se omenja poštenje, prihaja do aluzije na avtorstvo — verjamejo v tisto, kar delajo — koliko je odnos in sam izbor teme izraz avtorjevega družbenega prepričanja o koristnosti in umetniški teži tistega, kar ustvarja in zaradi česar na koncu koncev troši družbena sredstva. Pa tudi tema in vsebina samega scenarija kot tudi končna režija najbolje kažejo, kolikšna je bila stopnja avtorjevega prepričanja v tisto, kar je delal; ali gre za pozo in kakšen je družbeno umetniški učinek, ki ga je pustil njegov film. Pri vsem tem pa je najbolj problematičen avtorjev konformizem. Ni hujšega zločina za vsakega umetnika in s tem tudi za filmskega režiserja, kot je poklekniti pred konformizmom, kar pomeni: nagnjenje k podrejanju pravilom in napotkom ter padanje v efemernost in marginalnost. Nasprotno pa, če bi bili umetniško kinematografski pogoji ugodni v smislu ustvarjanja prave ustvarjalne klime — bi moralo biti filmsko delo določenega režiserja ne le odraz, temveč povečani odraz njegove umetniške osebnosti, iz česar izhaja iskrenost pri izbiri teme in vsebine, kot tudi s kredom oblikovan umetniški rezultat. Edino opravičilo

za umetnika, ki nekaj ustvarja, je »poslušati samega sebe«, delati tisto, v kar verjame in drugim odkriti sredino in svet, v katerem živi in ustvarja, kar naj bi se odražalo v njegovem ustvarjalnem individualizmu. Delo postaja umetniška tvorba za sebe, ki reflektira avtorjev pogled na svet znotraj družbe, s tem postaja tvorba po sebi kot akceptacija ali vrednotenje širše družbe. Le resnica zagotavlja delu njegovo originalnost, toda ta resnica prvobitno leži v originalnem in brezkompromisnem izboru filmske materije, ki je inspirirana z aktualnostjo tematike in funkcionalno asimilacijo vsebine. Avtor bi vselej moral težiti za tem, da pove še nepovedane stvari, in to v določeni, doslej neformulirani obliki, pri tem pa se mora izogibati šablonam in kanonom. Avtor mora ustvarjati svojo lastno estetiko, imeti mora svoje lastno stališče in svoj pogled na svet ter to afiniteto izkazovati skozi tematsko — vsebinsko izbiro. Mi pa moramo sprejeti tako estetiko kot izbor glede na ustvarjalni originalni duh v njegovih delih, ki jih ocenjujemo pač glede na to, kar so in kakor so se potrdila, ne pa glede na to, kar niso, ali pa kar avtor ni izbral. Seveda je treba spoštovati tematske usmeritve, točneje tematske aspiracije in zanimanje zanje, toda ve se, pod kakšnimi pogoji. Treba je zavrniti napačen izbor, toda pri tem je treba ločevati apriorizem, kar zadeva razsojanje in ocenjevanje, ki se ne razlikuje od avtorjevega apriorizma, ko gre za izbor teme in njeno oblikovanje. Iluzorna je tudi ambicija, da bi poznali avtorjeve misli kot tudi njegove namere, kar pa sicer ni vsebinski moment za razumevanje določenega izbora ali ustvarjenega dela. Na določen način pa tudi apostrofiramo strokovno reakcijo kritike in njene recepcije oziroma odklanjanje določenega tematskega izbora ali ofornjene vsebine, izhajajoče iz režije. Kritika aktivira svojo strokovno kompetentnost in vzpostavlja dvosmerni odnos k avtorjem tako, da sodi o njihovem izboru in delu, ki je predmet kritičnega razsojanja. Potemtakem tudi kritika igra svojo vlogo predlagatelja in usmerjalca tematskih usmeritev v naši kinematografiji. Če kritika ne sprejema določenega izbora, potlej mora imeti svoj predlog, svoj tematski register za bodoča dela. Tako avtor kot kritika imajo pred seboj že klasično označene tri tematske punkte, iz katerih je mogoče črpati navdih za bodoča dela. To so: bližnja ali daljna zgodovina, naša sodobnost in književna dediščina oziroma sodelovanje s sodobnimi literati, kar zadeva izdelavo scenarija. Naša izkušnja govori, da so ta tri področja nezadostno izkoriščena, ali točneje, izkoriščena so na neadekvaten način (seveda s častnimi izjemami). Kalkulantsvo, koketiranje ali konjunkturo najpogosteje lepimo delom iz zgodovine, kjer se režiserji znajdejo v tako imenovanih »mirnih vodah« in kjer filmi najlažje



»pridejo skozi«. Pa tudi v teh delih, posebno v tistih iz bližnje zgodovine (partizanski filmi ali tematika NOB), ne naletimo na najboljše rešitve, prej bi lahko rekli, da so mnogi filmi nedostojni tistega, kar je bila osnova za njihov navdih, prezlakha so žrtvovani komercializmu in goli westernizaciji glede na poglobljeno in osmišljeno psihološko-idealoško niansiranje določenega dogodka, osebnosti ali revolucionarnega gibanja. Obstajajo seveda tudi avtorji, katerih dela so uspela v svojem videnju zgodovine, toda na žalost niso v večini, ker so bila kot vzorec ali vzor indiferentno zanemarjena.

Kot tematska usmeritev je naša sodobnost postala že legendarna slabost, ne pa neizčrpen izvir za avtorje. Gre, nasprotno, za očitno bežanje pred njo, celo v primerih, ko gre za majhno število filmov s sodobno tematiko in vsebino. Prisotna je le v marginalnih variantah, v imitacijah našega sedanjega družbenega trenutka, v njegovem dokumentiranem videnju in kritičnem opazovanju. Inercija nekdanjega pa tudi sedanjega etiketiranja »črni film«, »črni val« — je s svojim kvalifikativnim in najbolj pogosto tendencioznim podtekstom — v čemer se izgublja mera resničnega in konstruktivno kritičnega filma od pozerskega, apriorističnega in kriticističnega — očitno pustila svoje sledove in sedanjem trenutku tematske vsebine v naši kinematografiji.

Komajda še najdemo pravi sodobni film, ki bo posegal v bistvo življenjskih dogajanj naše samoupravne družbe — namesto tega dobivamo filmske surogate na sodobno temo in kar je še slabše — pogosto so »beli filmi« določen tip »belega vala«, kjer avtorji zelo prozorno in zelo servilno skušajo pobegniti od resničnih problemov, in nam ponujajo lakirane in omladne slike našega življenja. Na drugi strani pa povzročajo bežanje od resnice in pravih problemov tudi kontra-učinek ne le zgrešenega, temveč tudi apolitičnega videnja določenih aktualnih fenomenov, kar je le rezultat strahopetnosti in konformizma avtorjev, pa tudi njihove nemoči in neznanja, da bi naredili film iz našega časa brez krčev, brez strahu in brez hipokrizije. Tam, kjer je avtor iskren do samega sebe, kjer predvsem verjame in pozna tisto, kar je izbral za svoj film, ni prostora za strah, takšnemu avtorju je treba le omogočiti ugodno in bolj razumevanja polno ustvarjalno klimo.

Književniki in književna dela kot tretji tematsko inspirativni krog so prisotni z določeno inercijo, ki prej zadovoljuje golo potrebo, da bi si avtor — režiser zagotovil filmanje, kot pa, da bi šlo za kreativno motivacijo in transponiranje določenega dela iz enega medija v drug ali za izkoriščanje določenega ključnega segmenta, iz katerega bi režiser krenil v svoje videnje določenega časa, najbolj pogosto izkoriščujoč nujno kinestetsko asimilacijo prvobitne literarne inspiracije. Književnost je v naših filmih še zmeraj

prisotna ali kot nekakšen servilni režiserjev odnos do nje ali kot romantičen zanos, redko pa kot kakršnakoli nadgradnja.

V vsakem primeru je pomembnost izbora teme in njeno spretno komponiranje v njeno končno obliko v prvi vrsti izkaznica samega avtorja. Avtorjeva funkcija v umetniškem delu, torej tudi v filmskem, ostaja še naprej dominantna. Toda kot vsaka realnost, je tudi ta funkcija dialektična in treba se je potruditi, da bi jo razumeli kot takšno, in to s pomočjo neposrednega analiziranja misli različnih družbenih slojev in razrednih interesov. Nihče ne negira, da so umetniški (filmski) in filozofski proizvodi delo njihovega tvorca, da imajo svojo lastno logiko in da niso ali vsaj naj ne bi bile samovoljne stvaritve. V vsakem umetniškem delu, pa tudi v filmskem obstaja določena notranja koherentnost posameznega konceptualnega sistema, s katerim je treba konstruktivno polemizirati, ga sprejeti ali pa tudi ne. Pri tem je naloga kritika primarnega pomena. Kritika (marksistična) se mora vselej truditi, da vsako delo in njegovega avtorja situira v njuno družbeno sredino, označeno z interesom za avtorjev ponujeni tematsko-vsebinski predlog. Razredni boj mora priti do izraza v delih polemičnega ali socialno političnega karakterja (pri vsakem tematskem punktu, posebej pa seveda sodobnem). Kritična analiza vsakega filma kaže, da vsak film, celo če je na videz najbolj oddaljen od tega boja, vendarle vselej najde pojasnilo v tem boju in da prav ta boj določa divergentno evolucijo idej, izbora, čutenja, vere — kar vse skupaj predstavlja njen ideološki izraz. Fundamentalnim problemom, ki postavljajo uporabo splošne koncepcije sveta na ekonomski in družbeni razvoj, daje vsaka doba pravzaprav različne rešitve, ki jih je mogoče tolmačiti z nasprotij interesov in tendenc v razrednih družbenih previranjih. Že samo na osnovi tega dejstva vsak čas in vsaka družba umetnikom vsiljuje določene splošne teme tipa: morala družbe in posameznika, humanizma, upanja in vere v življenja oropane apologetske slepote, apriorizma in pesimizma. Te splošne teme, s tem ko izražajo s svojo koeksistentnostjo in divergenco razredni boj v določenem času, dajejo delu določena njegova umetnika — ustvarjalca njegov specifični karakter. S temi splošnimi temami (razstavljenimi na posamezne procese znotraj danega časa in družbe) vsak avtor daje pač glede na svoj temperament, talent in glede na neposredne vplive, ki jih je doživel, določen izraz, ki mu je lasten in ki ga avtorsko pojasnjuje.

Ko govorimo o avtorjih — režiserjih in njihovih delih — filmih, se je treba lotiti tudi vprašanja SPOROČILA, ki ga prinašata avtor in delo, kar je predmet znane teorije o tendenci (sporočilu). V pogosto omenjanem pojmu tendence v umetnosti je dejansko opaziti vrsto drugih, trajno prisotnih skušnjav umetnosti in umetnika posamič. Vprašanje SPOROČILA tudi pri nas vzbuja



zanimanje, saj je v zvezi s samim procesom izbora filmske tematike, zato je mogoče reči, da je sporočilo največkrat odvisno od avtorjeve tematske opredelitve. Avtor oblikuje svoje sporočilo tako, pač glede na motive, ki so ga vodili pri tematski opredelitvi in koncipiranju. V tej kavzalnosti se zdi, da se formalni krog ustvarjalnega toka odpira tematskim opredelitvam, da pa se s sporočilom zapira. Toda treba je upoštevati, da pogosto dobra izbira še ne zagotavlja tudi že ustreznega sporočila, kajti dobra in aktualna tematika lahko na osnovi neznanja in režiserjeve nespretnosti zmotno privede v končni konsekvenci do neustreznega sporočila. Avtorjevo sporočilo izziva nova mnenja in soočanja in ostaja v odprti spirali nikoli dokončanih, definiranih ali dokončnih odgovorih. Kar zadeva spore o tendenci tematskega izbora in končno, kar zadeva finalne umetniške stvaritve, navadno pridejo do izraza različni pogledi, ki nimajo le ustvarjalnega, temveč tudi širši družbeni in ideološki pomen. Toda v tem smislu je treba razlikovati, kar zadeva videnje in interpretiranje pomena avtorjevega sporočila oziroma tendence. Sporočila ne gre jemati kot kategorični imperativ v trdoglavem iskanju sporočila v vsakem delu, kajti v skrajni instanci vsako delo vključuje imanentnost svojega sporočila. Na sporočilo ne gre gledati aprioristično in mu dajati vsemogočen pomen. Na drugi strani pa ni mogoče sprejeti tudi druge skrajnosti, ko gre za negiranje vsakega sporočila, namena, ideje in podobnega. Problem je mnogo bolj kompleksen, kot to označuje običajna nominacija tega pojma. Če izvzamemo improvizacije splošnih pravil in shem, ni mogoče izvzeti kritičnega vrednotenja in razsojanja o vsaki tematsko-vsebinski opredelitvi, kot tudi ne sporočila določenega dela. Prav reagiranje kritike vsebuje tudi problem odkrivanja sporočila umetniškega dela, toda ne kot določene zunanje, enolinijske in premočrtne reči. Kritika je tista, ki ugotavlja pomen sporočila, razpravlja o posameznih problemih, delo pa je pred njo kot naloga, ki jo je treba rešiti, raztolmačiti. Seveda ne gre tukaj za strogo strokovno enigmatiko o jeziku, ki ga razumejo le kritika in avtorji. Delo — film je pasivno določen medij, ki provocira razpravo, nenehno novo, pogosto nepričakovano, včasih nasprotujoče ali vzpodbudno. Tako kritika s svojo reakcijo sproža dileme, ki jih delo morda sploh ni postavilo v ospredje. Sporočilo je morda mogoče najti v njem le posredno, kritika pa spaja niti sporočila in ga oblikuje v možno verigo, ni pa nujno, da je sodba dokončna, saj so vselej mogoče tudi zmote. Gre torej za kompleksno sporočilo, ki ga je treba iskati pri vsakem pomembnem umetniškem delu, bogatem z izrazno večslojnostjo, iz katerega izvira vrsta asociativnih slik in misli, delo tretje dimenzije percipiranja, katerega transmentalnost je mogoče tolmačiti aposteriori. Tudi Engels je govoril

o tendenci (sporočilu) umetniškega dela, pri čemer je opozarjal tudi na določene nevarnosti. Pragmatsko poenostavljanje pomena sporočila dobiva namreč svoje deviantno potrdilo v soc-realizmu. Tako na primer problem idejnosti kot samovoljne, aprioristično-pragmatične osnove dela, postane sestavni del tega doktrinarnega razumevanja sporočila. Od tod tudi izhajajo nadaljni problemi, med katerimi je črno-belo slikanje le eden od refleksov tega apriorizma. Zahteva po tako imenovanem »pozitivnem« ali »tipičnem« junaku kot »izrazu družbe in časa« je prav tako posledica neumetniške izbire, v kateri je bil z diktatom vzpostavljen primat določene vnaprej predesitirane tematike, vsebine ali ideje. Te zakasnele tendence soc-realizma je treba v naši ustvarjalni praksi zatreči, saj se pod tem nazivom srečujemo celo s pojavi, ko se mnogi skušajo pod krinko boja proti izkazati kot borci proti soc-realizmu. V svojem razmišljanju o tendencioznosti Engels, v svojem znanem pismu Mini Kautsky (1885) pravi: »Toda mislim, da mora tendenca izvirati iz same situacije in dogajanja, ne pa, da se na njo posebej kaže, in pisec ni primoran dati bralcu gotove, bodoče zgodovinske rešitve spopada, ki ga opisuje...« Ta citat jasno kaže, da gre za polemiko s površnim razumevanjem tendencioznosti in kaže na prehod na kompleksno področje ustvarjalne imaginacije, ki prinaša kompleksnost zbrane in prikazane problematike, saj je umetnik, ki subtilno kaže svoje ideje, umetniško prepričljivejši. Bistveno vprašanje je torej, ali gre avtorju za večpomenskost in polnost možnosti interpretacije ali pa se omejuje na dogmatiziranje lastnega izbora idej ali namena. Pravo ustvarjanje poraja delo, ki vzpodbuja polemiko, kjer se ljudje z različnimi stališči in prepričanji uvajajo v razmišljanje o delu. Tako sta sporočilo (tendenca) oziroma pristop k sporočilu svojevrsten avtorjev izpit kot tudi izpit za samo delo in kritike. Od tega odnosa glede na idejo je v mnogočem odvisen pomen dela, s tem pa tudi njegova umetniška funkcija. Gre v prvi vrsti za vprašanje kinematografskega koncepta in organiziranosti proizvodnje. Teme in vsebine niso stvar samovolje niti privatizacije — sistematičnost njihovega določanja in odbiranja v mnogočem odslkava tudi zrelost naše kinematografije, kajti mirno lahko rečemo, da sta filmska umetnost in kinematografija v celoti takšni, za kakršne teme in vsebine se opredeljujemo, oziroma kakršne sprejemamo ali odklanjamo. Različnost tem in vsebin zagotavlja širino spektra videnja naše zgodovine ali naše stvarnosti in v tem smislu morajo avtorji (scenaristi in režiserji) kot tudi kritiki izpolnjevati svojo družbeno funkcijo v filmskem mediju, kot tudi obvezo pred publiko, saj je publika močan faktor razsojanja, ki ga je težko zanemariti.





Filmski maraton

Tone Frelj

Vsakršna napoved in vnaprejšnje ocenjevanje filmskega festivala pred iztekom samega programa je nevhvalno delo. Razlog za to je en sam. Selektorjem festivala v Beogradu, ki bo letos nosil zaporedno številko 7, je sicer uspelo zbrati precejšnje število filmov, ki po njihovem mnenju zaslužijo mesto v festivalnem programu, toda odločilnejša je negotovost, ali bodo izbrani filmi s tujih festivalov in nekateri predstavniki nacionalnih kinematografij prišli pravočasno v Beograd, oziroma če bodo sploh prišli zastopati barve svojih kinematografij.

Lista, za sedaj še precej neuradna, ki daje sliko teh selektorskih naporov, po drugi strani pa tudi sliko okusa, je precej dolga. Na spisku je 127 tujih filmov, kar dokazuje, da v to številko sploh še niso všteti domači filmi, ki bi si zaslužili uvrstitev v festovski program. Zatorej v decembru, ko pišemo ta tekst, lahko samo upamo, da bo, četudi ne vseh, vsaj dobro večino najboljših filmov v Beogradu možno videti.

Število 127 filmov kaže na to, da je festovski program pravzaprav drugi največji filmski festival na svetu, takoj za Cannesom. Pa še to samo v primeru, če canskem festivalu prištejemo še vse komercialne filmske projekcije.

Toda v tej številki se skriva tudi past. Ta past pa je v tem, da je po kakršnemkoli ključu

nemogoče zbrati 127 filmov, ki bi dajali enotno podobo festivala. Ustvarjalni načini avtorjev so tako različni, hkrati pa so tudi kreativne sredine, iz katerih ti avtorji izhajajo, tako raznolike, da je že po tej plati nesmiselno iskati kakršenkoli skupni imenovalac festovskega sporeda.

Vrednost beograjskega FESTA torej ni toliko v enotni podobi umetniških kriterijev, temveč prav v nasprotnem, v raznolikosti, v pestrosti, ki jo filmi prinašajo v Beograd. Da je hvalevredno spoznavati to filmsko pestrost, je tudi več kot jasno. Kajti samo v pestrosti, ki je ni niti na berlinskem festivalu, ne v San Sebastianu, niti ne v tolikšni meri v Cannesu, leži bogastvo informacij o procesih, iskanjih, novatorstvu in neki umetniški panogi, v našem primeru v filmu.

Zatorej je treba festival v Beogradu ocenjevati po dveh kriterijih. Prvi, bolj kritično veljaven, je vsekakor tisti način, ko v festivalnem programu iščemo izrazite umetniške dosežke, izrazite že skorajda v absolutnem smislu.

Drugi način pa je bolj toleranten, in sicer zahteva visoko povprečno raven vsega programa, nekakšen splošen dober nivo vseh filmov, kjer posamezne umetniške izjeme skorajda niso potrebne.

FEST 77 ne bo rekorden samo po številu povabljenih filmov, pač pa tudi po številu držav, po številu nacionalnih kinematografij, ki bodo zastopane v enem ali drugem

festovskem programu. Ob tradicionalnih velikih kinematografijah Zahoda, ameriški, francoski, italijanski ter kinematografiji Sovjetske zveze, ki je na dosedanjih festivalih predstavljala nekakšen pendant Zahodu, se bodo letos pojavili filmi iz Albanije, Avstralije, Iraka, Kameruna, Sri Lanke, Tunizije in Vietnama. Druga spodbudna ugotovitev pa je, da se bodo na letošnjem festivalu močneje zasidrale nekatere priznane kinematografije tretjega sveta. Vse to smo kot očitek v zadnjih dveh, treh letih pogosto omenjali v zvezi z beograjskim FESTOM, češ da je na račun precejšnjega števila ameriških, francoskih, britanskih in italijanskih filmov zanemarjal kinematografije Srednje in Južne Amerike, Afrike in Azije. Na prihodnjem FESTU so spet programirani brazilski, mehiški, kubanski, od afriških senegalski, alžirski in egipčanski filmi, od azijskih držav pa Iran, Indija, Kitajska in Mongolija.

Vendar ne gre prezreti tistih nekaj kinematografij Evrope, ki se po številu prikazanih filmov sicer ne morejo meriti z ameriško ali francosko, ki pa vsako leto v mnogočem krojijo končno podobo festivala. Tu mislim na madžarske, poljske, švedske in zahodnonemške filme.

Pri nekaterih drugih kinematografijah, na primer romunski, bolgarski, švicarski, češkoslovaški, opazamo, da krivda za majhno selekcijo v festivalni program ni v samem



▲ DRUZINSKA TRAGEDIJA, režija Alfred Hitchcock

IZ OČI V OČI, režija Ingmar Bergman ▼



FESTU, temveč v nekakšnem ustvarjalnem povprečju, ki ne zmore vsako leto tolikšnih dosežkov, kot so bili švicarsko POVABILO, romunska EKSPLOZIJA ali grški IGRALCI.

Pri prelistavanju spiska izbranih filmov opazamo še eno zanimivost, mimo katere v tem uvodnem tekstu ne moremo. Opazamo, da se v vrhu najkvalitetnejših filmov vsakoletne produkcije skorajda po pravilu pojavljajo ista avtorska imena. Resda to velja predvsem za avtorje zahodnoevropske in ameriške kinematografije.

Njihova imena niso samo stalno prisotna na FESTU, ampak so hkrati tudi zagotovilo, da bo njihov filmski izdelek res kvaliteten. Naštevanje njihovih imen bi bilo predolgo in nas ne bi nikamor pripeljalo, zato omenimo samo Ingmarja Bergmana, Françoisa Truffauta, Josepha Loseya, Federica Fellinija, Sydneya Pollacka, Stanleya Kubricka itd.

To naštevanje imen ni bilo samo sebi namen, temveč nam lahko služi kot koristen podatek, da je celo v dobičkonosno usmerjenih kinematografijah prisoten avtorski film — v posebnem pomenu besede. To je namreč tisti tip avtorskega filma, ki se še lahko poraja znotraj velikih producentskih kompanij.

Ko smo že na kratko spregovorili o avtorskem filmu, ne moremo mimo spoznanja, da se pri konkretnih avtorskih imenih pojavlja tudi več ali manj poznana filmska tematika, ali z drugimi besedami rečeno, tematika, ki smo jo ob določenem avtorju vsaj v grobih črtah že zasledili. To pomeni, da se priznani in uspešni filmski avtorji večkrat lotevajo sorodne tematike. Vsakič je sicer zgodba nova, karakterji drugačni, toda v osnovnem idejnem izhodišču le lahko najdemo povezavo s predhodnim ustvarjanjem. To nam vsiljuje pravzaprav eno samo misel, in sicer, da se ti avtorji ne odločajo za določeno sorodno problematiko zaradi kakršnekoli svoje komodnosti ali neinventivnosti,

temveč prav narobe, na sorodnih idejnih in fabulativnih izhodiščih skušajo nadgraditi poznano tematiko.

To vsebinskoizrazno navezovanje na prejšnja dela dokazuje, da je tudi na področju filma treba določen vsebinski tip ali stilno usmeritev dobro poznati, preden jo tudi obvladaš. Našteti avtorji so svojo umetniško zrelost že zdavnaj dokazali, pa si kljub temu ne privoščijo pogostnega menjavanja tematik in izraznih konceptov. Preprosto rečeno, ne skačejo iz komedije v socialno dramo, iz intimne zgodbe v filozofski traktat.

Pri pregledu vsebinskega koncepta pa tudi stilnih izraznih izhodišč posameznih nacionalnih kinematografij nam bo FEST znova dokazal, kako tudi v tem medsebojnem primerjanju ni moč govoriti o kakšnih posebnih skupnih izhodiščih, in prepričani smo, da je nacionalna kinematografija uspešna predvsem takrat, kadar nam v enoletnem izboru lahko pokaže številne različno koncipirane filme. Pri tem ne gre samo za pestrost avtorskega dela, temveč tudi za neko repertoarno politiko, ki zajema iz najbolj širokega kroga trenutnih problemov, s katerimi se gledalci v kinodvorani ob gledanju takega filma lahko soočijo.

Malo je kinematografij, ki si lahko privoščijo medel, povprečen, da ne rečemo tako ali drugače nezanimivo narejen film. Tudi komercialnost filmske produkcije je v zadnjem času doživela precejšen premik v svojih osnovnih naravnostih. Nič več namreč tudi v ZDA ali kjerkoli drugje ne velja pravilo, da je komercialen film samo film lahkega varieteskega, burkaškega žanra z mnogo erotike. Tako kot sta se dvignila okus gledalcev in njihovo poznavanje filma kot enega najbolj prisotnih umetniških medijev v vsakdanjem življenju, se je rojevalo tudi spoznanje, da je pravi komercialni film lahko samo resnično umetniško zrelo delo.

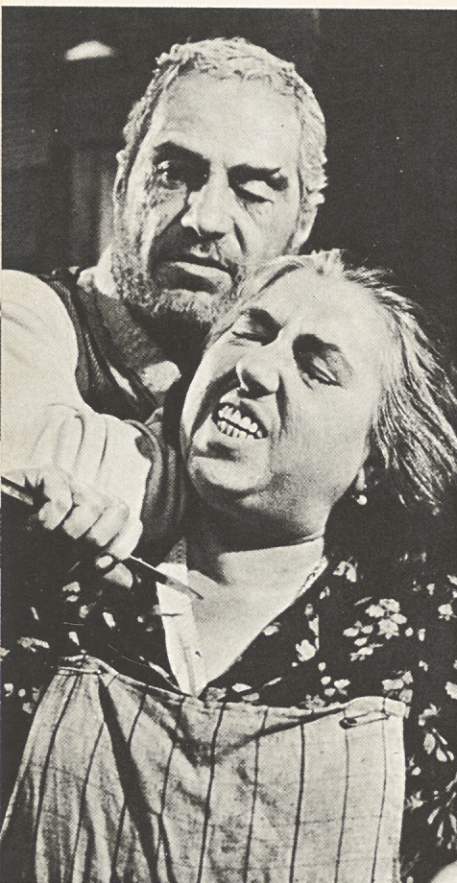
V tej smeri so verjetno največ dosegli ameriški filmski avtorji, kajti v njihovih filmih, tudi teh, ki bodo prikazani na prihodnjem FESTU, recimo POSLEDNJA POSTAJA GREENWICH VILLAGE, TRIJE DNEVI KONDORJA ali ŠOFER TAKSIJA, ni nič prepuščeno naključju. Podobne scenaristične prijeme zasledimo tudi v britanskem ali pa v zahodnonemškem filmu. Nekaj preostalih slabih navad s konca petdesetih let je resda še zaslediti v italijanski filmski produkciji. Pa tudi ta vsebinska ponavljanja in karakterne medlosti čedalje bolj izginjajo iz te sodobne produkcije.

V veliki večini je svetovni film spoznal, da morajo uspešni filmi v bistvu prevzeti gledalca, in sicer tako močno, da ga vsaj za uro in pol, koliko pač preživi v kinodvorani, filmska pripoved v celoti pritegne nase. Načini, da filmi to dosežajo, so različni, pa tudi veliko jih je.

Še vedno je aktualno nasilje. Primer takega filma je Scorsesejev ŠOFER TAKSIJA, nič manj film kanadskega režiserja Williama Frueta KRVAVI KONEC TEDNA. Enako aktualen je politični film, kot ga bomo gledali pri Rosiju v ČUDOVIH TRUPLIH ali v Pollackovih TREH DNEH KONDORJA. Tematika, ki se zadnje čase spet vse bolj uveljavlja na filmskem platnu, je zgodovinski prikaz pretekle ali polpretekle dobe, kar nam bo dokazal Bertolucci v svojem filmu 1900.

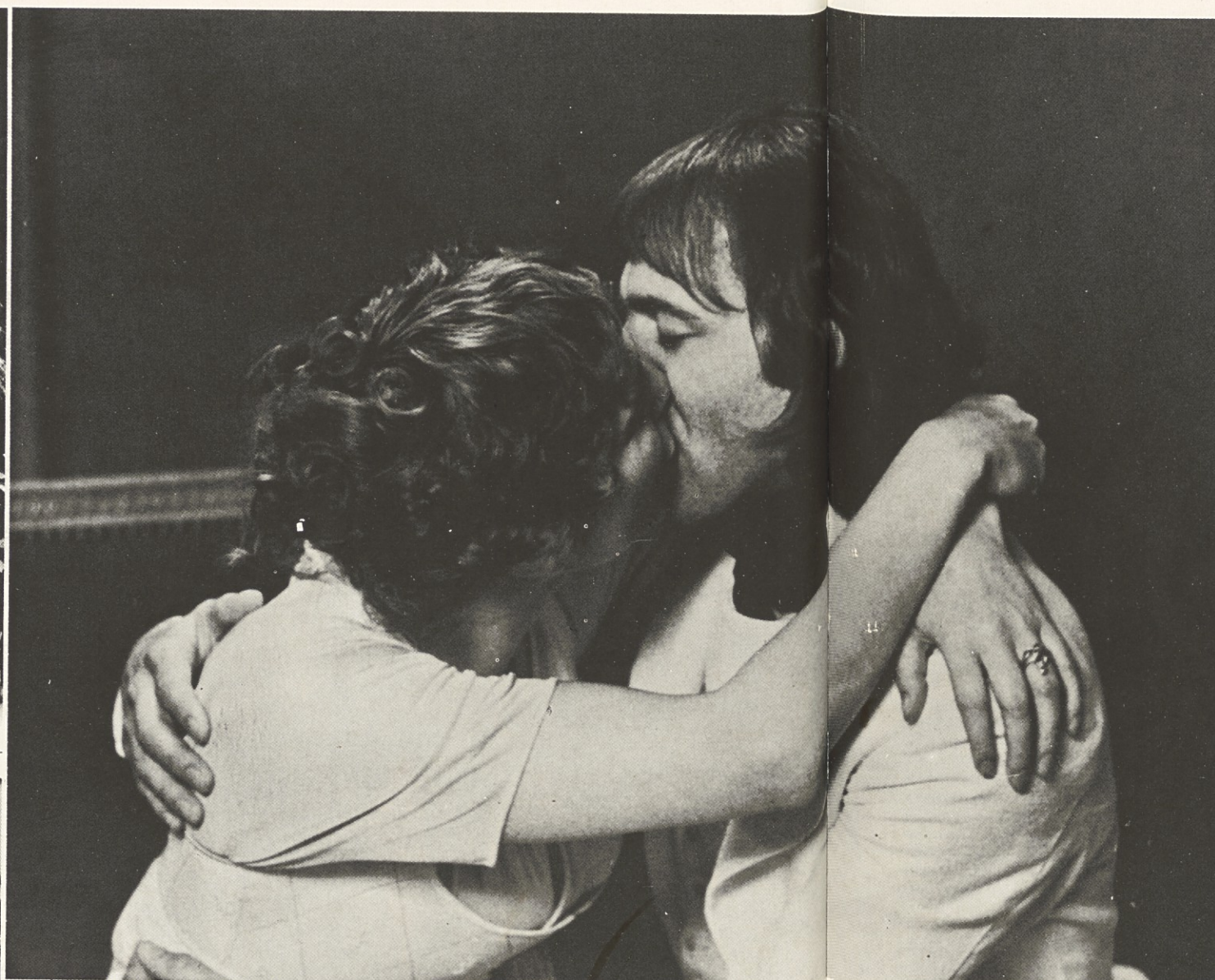
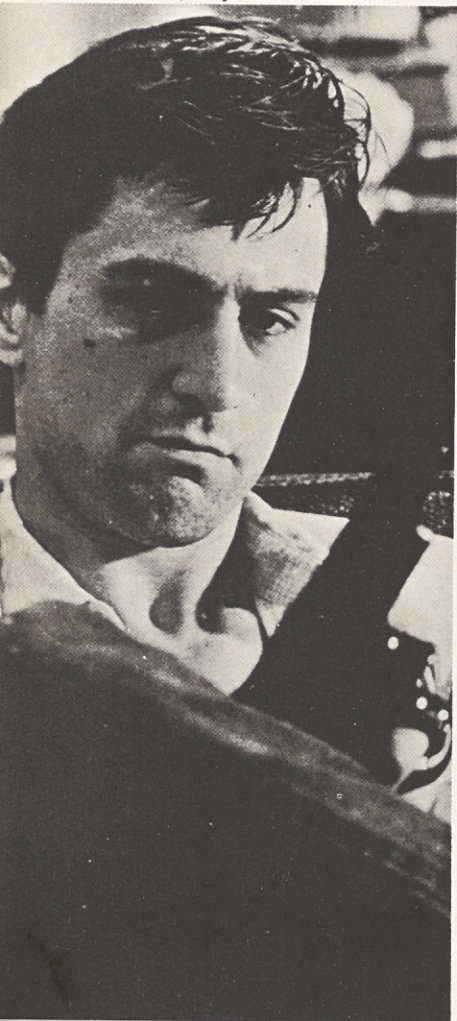
In ne nazadnje, največ avtorjev se še vedno oklepa prikazovanja človekove osamljenosti, odtujenosti družbi. V tej vsebinski usmeritvi se bodo na prihodnjem FESTU pokazali mojstri Ingmar Bergman s filmom IZ OČI V OČI, Roman Polanski z NAJEMNIKOM in Joseph Losey v GOSPODU KLEINU.

Produkcija »tretjega sveta« se v filmski podobi pojavlja z bolj neposrednimi filmi, kjer sicer čisto filmsko-vizualna plat ni zanemarjena, vendar pa je



GROBI, UMAZANI, ZLI, režija Ettore Scola

ŠOFER TAKSIJA, režija Martin Scorsese



▲ MARKIZA »O«, režija Eric Rohmer

DOGODKI V MARUSIJI, režija Miguel Littin ▼



postavljena v drugi plan, za pomenskost filmske izpovedi in ideologije. Tak je mehiški film Miguela Littina DOGODKI V MARUSII ali iranski film enega njihovih najbolj prodornih avtorjev Parviza Kimiavija KANNITI VRT.

Zdi se nam prav, da pišemo ta razmišljanja o prihodnjem FESTU, ne da bi pri tem posebej preišljevali o tem, kako bodo izbrani filmi v dokončnih odločitvah uvrščeni v program. Za gledalce in za filmske kritike predstavlja FEST predvsem pregled svetovne filmske proizvodnje določenega obdobja, zato tudi morajo biti vsi programi enakovredno ocenjevani.

Letos bo nekaj filmov posebej služilo kot osnova in izhodiščna točka za mednarodni simpozij na temo MLADI IN FILM. Tema simpozija je spet zelo široka, saj zajema več področij. Ker pa je problematika, ki naj bi jo simpozij načel, vsak dan prisotna, je prav, da jo udeleženci obdelajo z vseh plati.

V tem splošnem preišljevanju in razgrinjanju nekaterih opazanj ob prihodnjem FESTU se nam zdi prav, da pomislimo na morebitne jugoslovanske predstavnike, torej o filmih iz Pulja in o tistih, ki so nastali po končanem puljskem festivalu.

Že zaradi nagrade v Berlinu si festovsko uvrstitev zasluži Paskaljevičev ČUVAJ PLAŽE. Sem zraven pa bi bilo po našem preišljevanju vredno postaviti vsaj še dva filma. To sta Klopčičev film VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER zaradi zelo aktualno zastavljenega prikaza našega vsakdana, kakor bi seveda označili tudi Paskaljevičev film. Kot tretjega predstavnika jugoslovanske kinematografije pa si predstavljamo Papičevega REŠITELJA, pač zaradi posebne tematike in zelo suverena režijskega koncepta.

Vsi trije filmi se lahko tako po kvaliteti kot po programskih izhodiščih in širini uvrstijo v letošnjo festovsko selekcijo.

Hkrati pa je pomembno tudi to, da bi — vsaj po našem prepričanju — lahko dostojno zastopali našo kinematografijo, v kateri so sicer nekateri filmski žanri zelo skopo zastopani, prav s temi maloštevilnimi primerki žanrov pa bi bila lahko močnejše prisotna v filmski zavesti svetovne publike.

teorija

Temeljna estetika filma (2)

Francis E. Sparshott

(Francis E. Sparshott je sodoben ameriški filozof in estetik, ki v pričujočem spisu postavlja pod vprašaj podmene Lessingove tradicije, na katere prisegajo mnogi pomembni teoretiki filma. Mnoga stališča **Erwina Panofskega** (E. Panofsky), **Siegfrieda Kracauerja** in **Rudolfa Arnheima** označuje kot dogme. Nekje v svojem razmišljanju pravi: »Karkoli je z medijem mogoče napraviti, šteje med njegove mogočnosti, in je potemtakem tako zelo 'verno mediju', da bi bilo šele potrebno dokazati, da je nezakonito.« Sparshott nam ponuja takšen prikaz filmskega medija, ki opozarja tako na njegov velik domet kot tudi na njegove posebne značilnosti — edinstven način predstavitve časa, prostora in gibanja. Spodnja analiza predstavlja temelje, na katerih zasnuje svoj zaključek: »Film je edinstven zaradi svoje zmožnosti vizualne zabeležbe in razčlemba, zaradi svoje zmožnosti, da podaja enkratno zdajšnje stvarnost stvari in razkriva kakšnosti življenj; vendar pa tudi zaradi svoje oblikovne svobode, zmožnosti, da ostvarja domišljijo in razvija abstraktne oblike.« Sparshottov esej implicira takšno definicijo filmskega medija, ki bi ne bila zgolj neka preprosta uveljavitev dogme oziroma neprikrit poskus uzakonitve zapovedi individualnega okusa ali domnev osebnega izkustva.)

Filmski čas in filmska stvarnost

Prav zamenjava med dejanskim dogodkom in prepričljivim zapisom, zaradi katere so pisali o kameri kot o nadomestku za gledalčevo oko, je privedla kritike do zaključka, da je filmski čas sedanjik in da se nam med gledanjem filma dozdeva, da se stvari dogajajo zdaj, kot da nismo priča filmu, temveč filmanemu dogodku. Vendar je to trditev moč zavrniti z enakovrstnimi protidokazi, s kakršnimi lahko spodbijemo tudi doktrino o kameri — očesu. V določenem smislu ima doktrina prav, le da je trivialna: kakopak, kar vidimo, je vselej zdaj in tukaj, kajti »zdaj« in »tukaj« določa prav naša prisotnost. V vsakem drugem pomenu je napačna, ali pa bi ne mogli meni nič tebi nič

prebaviti slik preteklih in prihodnjih dogodkov (flash-back in flash-forward), pospešenih in upočasnjenih gibanj, ki so del običajnih filmskih izraznih zalog. Nasprotno, zdi se, kot da bi bili gledalci časovnih filmov, ki jih vidimo. Filmski čas je po kakšnosti podoben sanjskemu lebdenju med udeleževanjem (participacijo) in opazovanjem (obzervacijo), med definitivnimi in nedoločnimi odnosi, kar daje filmskemu prostoru značaj prežetosti, zasičenosti. Res je, osnovna iluzija gibanja, skupaj s prepričljivostjo fotografskega zapisa, je zagotovilo, da običajno beremo dano gibanje kot v resnici nepretrgano in pa kot tako, ki se zgodi v prav tolikšnem času, ki je nam potreben, da gibanje zaznamo; toda to domnevo je brez težav moč zavreči s katerokoli nasprotno indikacijo. Ko je kritika oporekala D. W. Griffithu njegovo zgodnjo rabo prostorsko-časovnih diskontinuitet, se je le-ta skliceval na Diskensa in brez dvoma je ravnal pravilno. V romanu je čas filmski, medtem ko prostor ni. Dogodke lahko snemamo ali pripovedujemo enako zložno v poljubnem zaporedju in hitrosti, poljubno natančno. Vendar pa filmar, za razliko od romanopisca, ne razpolaga z adekvatnim jezikom medija, s katerim bi podrobno opredelil časovne odnose. Uporablja lahko napise, prelive, pripovednikov glas ali pa ustrezna vizualna vodila, s čimer vzpostavlja časovne odnose; samo nekateri režiserji, kaže, čutijo, da so taki pripomočki okorni ali vulgarni, in se raje zanašajo na gledalčevo bistroumnost, ali pa pustijo dotičen odnos nedoločen. Sanjski odnošaj filmskega prostora in narativna narava filmskega časa združena pospešujeta dvoumnost, ki je lahko plodonosna ali pa zgolj vznemirljiva. Pogosto ne vemo, ali vidimo to, kar je v filmskih pogojih stvarno, ali pa zgolj tisto, kar se utrne v mislih katerega filmskih značajev.

Ta dvoumnost postane akutna kadarkoli imamo opravka s časovnim preskokom, kajti čas je (kakor je ugotovil Kant) oblika subjektivitete. Slika preteklega dogodka lahko predstavlja značajeve spomin, ali pa je le narativen pripomoček; slika prihodnjega dogodka

lahko pomeni značajevo slutnjo ali pa samo filmarjevo anticipiranje dogajanja,* in kjer se značaj spominja časovno spodrinjenega prizora, oziroma ga predvidi, je to lahko dogodek tak, kakršen je bil ali bi naj bil, ali pa pomeni le način (nemara napačen), na kakršen si značaj dogodek priključuje. Tako postane status filmskih dogodkov dvoumen in kot tak lahko prežema celoten film. Tako se v 8½ protagonist nekaterih prizorov spominja, druge sanja, si jih domišlja, nekateri spet pa pripadajo realiteti filmske zgodbe. Status prenekaterih prizorov je nejasen v danem trenutku, status mnogih drugih pa sploh ni nikoli pojasnjen. Ali otvoritveni prizor v zaprtem avtomobilu v prometni gneči prikazuje napad boleznih, kateri potem sledi zdravljenje (kakor se zdi, da meni Arnheim), ali pa so to sanje bolnika, ki se je že začel zdraviti (kot domneva večina kritikov)? V kopiji filma, ki sem ga jaz videl, ni nič takega, kar bi določilo tak ali drugačen odgovor. V filmu **Easy Rider** (Goli v sedlu) je dvosmiselnost bolj frapantna; preblisk nepojasnjenega ognja ob cesti je na koncu filma identificiran kot junakovo goreče motorno kolo. Ali je bil prvotni preblisk junakova slutnja (in če je bila, kaj je pravzaprav predvidel?), režiserjev memento mori, ali pa zgolj brezsmiselna interjekcija? Kdo bi vedel pri tako neresnem in samovšečnem filmu?! Na splošno je stopnja znosnosti takih nerazrešenih dvoumnosti delno najbrž odvisna od tega, kako je »stvarnost« sicer obravnavana v filmu, od našega zaupanja do režiserja, delno pa tudi od naše lastne strpnosti do nejasnosti. V nobenem primeru nam ne kaže predpostaviti, da morajo imeti taka vprašanja, kakršna smo malo prej postavili, en sam »pravilen« odgovor (pač to, kar je »misli« režiser). Režiser je zgolj spojil celuloid, in če pri tem ni priskrbel dovolj vodil, da bi opredelil branje, potlej seveda ni noben pomen določen. Tisto, kar je imel režiser v mislih, ni isto, kar je vnesel v film, in včasih režiserji nimajo prav nič v mislih. Fleksibilnost filmske tehnike je naravnost idealna vaba za raznovrstne nesmiselne ukane, v sami zapletenosti proizvodnje pa je brezkončno možnosti za nenamerne bedarije.

Ko se torej spremeni očiten čas dogajanja, se temu primerno spremeni tudi subjektivnost / objektivnost cenitve tistega, kar vidimo; s tem pa se more spreminjati tudi stopnja našega zaupanja v lastno sposobnost določanja merila. Take dvoumnosti tudi niso prerogativa takih globokoumnih ekskurzij, kot je »**L'Année dernière à Marienbad**« (Lani v Marienbadu). Dogodijo se povsem naravno v preprostih filmih. V filmski fantaziji Jerryja Lewisa **The Nutty Professor** (Zaljubljeni profesor) na priliko se prizor preobrazbe v laboratoriju povzpne na raven duhovite ekstravagance, ki močno odstopa od površnega naturalizma preostalega filma. Smo priča dogodku ali metafori o dogodku? Kdo ve? Dosti časa bi lahko porabili, da bi iz prizora izluščili

vse mogoče pomene, vendar pa dejansko ni nič več kot radoživ epizoda, in gledalcem s polnimi usti pokovke to pač ne uide.

Filmsko gibanje

Nejasnosti prostora in časa skupaj omogočajo filmskemu gibanju neskončno kompleksnost, katere v danih okvirih ni mogoče obravnavati. Zato bi se osredotočili na nekatere dodatne komplikacije. V najzgodnejših filmih vsi vsak prizor napravili s fiksno kamero, tako da se je prikazano gibanje odvijalo znotraj fiksnega okvira in ob nespremenljivem ozadju. Prizor v sodobnem filmu prejkone obogatijo, oziroma zamršijo tri različne vrste gibanja kamere. Kamero lahko premikamo sem in tja, sukamo vodoravno ali navpično in tako spremenimo njeno receptivno področje, ali pa jo modificiramo s spreminjanjem goriščne razdalje objektivna (zoom ali dostavna leča — op. prevajalca), s čimer posnamemo večje ali manjše področje. To tretjo vrsto gibanja pogosto odpravijo kot zgolj enakovredno vožnji, pri kateri točko snemanja (kamero) premikamo prizoru, ali pa jo od njega odmikamo, kar pa ni res; primik ali odmik dostavne leče vnaša namreč občutek, da se dokopljemo do drugačnega gledišča, ne da bi spremenili pozicijo. Kamero lahko še vrtimo na njeni goriščni osi, stresemo in umirimo, vendar za zdaj to lahko pustimo ob strani kot občasne efekte.

Celo posnetek negibnih objektov, ki ga napravimo z negibno kamero, ni nujno negiben, ker imamo gibanje svetlobe: osvetljava lahko spremeni smer, intenziteto, barvo, ostrino. Še celo takrat, kadar ostane svetloba nespremenjena, je na izrabljenih kopijah, katere vidi večina gledalcev, neka vrsta živopristnega svetlikanja, ki prihaja od madežev ter poškodb različnih velikosti, nastalih zaradi neprestane rabe, in ta lesk ima precej opraviti s »filmskim doživljajem« ter ga nekateri filmarji eksploatirajo podobno, kot izdelovalci pohištva ponaredijo »starinski videz«. Svobodne kombinacije vseh vrst filmskega gibanja lahko enemu samemu prizoru podelijo plastično, balet(ič)no kakovost, edinstveno vrsto formalne lepote, ki je abstraktna in realistična obenem in je brez primere v drugih medijih. Mobilnost okvira (slike — op. prev.), skupaj z (za kamero značilnim) zanemarjanjem naravnih omejitev privede do izrazitih nasprotij med akcijami v gledališču in v filmu. Odrski svet je zaprt svet; igralec, ki odide z odra, zgubi za gledalce vso določeno eksistenco, medtem ko obrobje filmskega zaslona deluje kot okenski okvir, skozi katerega zagledamo del sveta, kateremu pripada neskončna povezanost. Ta občutek neskončnega prida dejanski svobodi, ki si jo more privoščiti gibljiva kamera, še implicitno svobodo gibanja. Ker filmskega prostora in časa ne živimo, marveč ga opazujemo, lahko filmsko gibanje pospešimo, oziroma upočasnimo znotraj prizorov na način, za kakršnega je gledališče prikrajšano, kajti dogodki se v gledališču odvijajo v

realnem času. (Po drugi plati pa gledališče more doseči časovno plastičnost, za kakršno je film prikrajšan, tako da izkoristi odrsko nerealnost sveta zunaj odra: v gledališču, ne pa tudi v filmu, se zunajodrska dogajanja pogosto izvršijo med samim prizorom, v neskladno kratkem času.) Učinki takih časovnih variacij so odvisni od konteksta, na način, ki ga lažje zapopademo, če pomislimo, da je izum gibajoče fotografije služil ne enemu, marveč dvema realističnima ciljema: ne samo, da opazuje in beleži gibanja, ampak da jih tudi proučuje in raziskuje. In kakopak, zelo hitra gibanja je najuspešneje mogoče proučevati tako, da njihovo predstavitev upočasnimo, zelo počasna pa tako, da jih pospešimo.

Filme o naravi kaj redno napravijo z nenaravnimi teki kamere: ponagljivo rast rastline in upočasnijo ptičji let ter ponovitve odločilnih gibov pri športih. V tem kontekstu proučevanja, študija gledalec nikakor nima občutka nečesa nerealnega: preprosto čuti, da tako bolje vidi. Toda v narativnem kontekstu so stvari drugačne. Pospešeno gibanje je že zgodaj veljalo za zanesljivo komično sredstvo. Upočasnjeno ima bolj spremenljiva obeležja, kajti lahko nam priključne raznovrstne vtise radosti, neresničnosti, obsesivnosti, pa tudi svečanosti in neizbežnosti. Učinki upočasnjenega teka (slow motion — op. prev.) se pogosto zmuznejo deskripciji, vendar se zde režiserjem dovolj zanesljivi, da jih redno uporabljajo — tako da so se strdili v večobrazni kliše. Eden teh je posnetek preteklega dogodka, sanjarjenje, kjer upočasnjeno gibanje dozvedno daje slutiti breztežnost in od tod eter(esn)ičnost (kot v filmu **The Pawnbroker** — Človek iz zastavljalnice). Drugi tak kliše je raba breztežnosti kot metafore za brezskrbno veselost (kot v mnogih televizijskih in pri nas tudi kinodvoranskih propagandnih filmih). Tretji obraz tega klišeja je smrt z ustrelitvijo v upočasnjenem gibanju (kot v **Bonny in Clyde**), ki je delno poziv k voyeurizmu, delno pa tudi simbolizacija smrti s pomočjo prestavitve dejanja v drugačen stvarnostni ključ.

O pospešitvi in upočasnjenju lahko mislimo kot o neki vrsti predmontaže, ekvivalentu pridajanja, oziroma odvzemanja slik (frames) v filmu, posnetem v projekcijski brzini (24 slik/sekundo — op. prev.). Za film je temeljno to, da lahko v montaži proizvedemo impresijo gibanja tako, da sosledično spojimo v primernih presledkih posnetke istega objekta v različnih pozicijah (tako kot z zaporednimi fotografijami). Ta impresija ni odvisna od osnovne iluzije povezanosti: potrebno je le to, da je objekt na videz isti in da je njegov položaj v zaporednih posnetkih navidez drugačen, pod pogojem seveda, da mu lahko nudi možno krivuljo gibanja. V ostalem pa je učinek **kateregakoli** vztrajno naglega rezanja (pri montaži — op. prev.) ta, da nastane vtis naglega gibanja, celo takrat, kadar nimajo sosledični posnetki nobene skupne vsebine in ni mogoče povedati,

kaj se giblje (razen »stvari«). Nekakšna vmesna vrsta efekta, ki nastane pri montaži, je dvodimenzionalno gibanje svetlobe, kjer povezanost (kontinuiteta — op. prev.) svetlih in temnih delov v zaporednih posnetkih zadošča, da zvabi zavest, da dopolni neki **gestalt**; toda ta efekt ima zelo omejeno uporabo zaradi tega, ker usmerja pozornost od filmanega sveta na površino zaslona.

Repertoar filmskih gibanj, dejanskih in psihološko nakazanih, je tako obsežen in tako bistven, da utegnemo pomisliti, da je vse tisto, kar ima film skupnega s fotografijo, nepomembno, in še posebej, da dvodimenzionalna kompozicija v okviru (izrezu, kadru — op. prev.) ne igra prav nobene važne vloge v filmu. Vendar bi s tem zašli predaletč. Ne samo, da igra zavedanje zaslona in njegove dvorazsežnosti bistveno vlogo pri vzpostavitvi nedoločene narave filmskega prostora, ampak si režiserji tudi v praksi često zamišljajo prizore statično. Vnaprej si skicirajo ključne prizore, nakar s pomočjo fotografskih iskal (slovenski filmarji uporabljajo besedo 'motivzuher' — op. prev.) priredijo prizor za snemanje. Podobno kot gledališka predstava lahko tudi film nastaja od prizora do prizora. Kljub tem je prizor (tableau) na več načinov zavratno zavajajoč. Več ko beremo o filmih, jasneje vidimo, kako so (filmi) ven in ven ilustrirani z nekoliko stalno ponavljajočimi se fotografijami: **Potemkina** predstavlja kake pol ducata fotografij, **Caligari** je znan po dveh, **Nosferatu** pa po eni taki sliki. Večina teh fotografij ni niti iztrganih in povečanih iz dejanskega filma, marveč so jih napravili s fotografskim aparatom pred snemanjem ali po njem in jih izbrali zaradi njihovih grafičnih kakšnosti. Iz filma **Tatovi koles**, na priliko, se najbolj živo spominjam gore zavitkov raznih oblačil v zastavljalnici, samo ta podoba bi bila brez gibanja kamere in brez akcije dodajanja še enega zvitka neznanskemu kupu kaj klavrna; fotografije iz filma pa mi kažejo lepo, patetično sliko junaka in njegovega sina, kako sedita na pločniku. Tako postane naša predstava o tem, kakšen je bil film, sčasoma skrivljena.

Zvok

Do zdaj smo obravnavali film glede na njegov vidni del. Vendar je več kot polovico svoje zgodovine film umetnost zvoka prav tako kot umetnost slike, v tem smislu, da je isti del celuloidnega traku, ki prinaša sliko, opredelil tudi odgovarjajoči zvok. Naš vrstni red pri obravnavi utemeljujemo s tem, da je vidni del vendarle primaren. Ravno potrebe slikovnega dela filma namreč narekujejo takšno spopolnjevanje tehnike in pogojev predstavljanja, ki je temeljno za film. Filmski zvok sam po sebi nima nobenih posebnih kakovosti in je o njem

* Izraze »slika preteklega dogodka« (flash-back) in »slika prihodnjega dogodka« (flash-forward) pogosto rabijo na tak način, kot da bi donnevali, da ima sleherni film tudi neki normalen čas, v odnosu do katerega so vse tiste sekvence, ki pripadajo drugim časom, bojša deviacije. Ampak zakaj naj bi bilo temu tako? Izraza je bolje vzeti za označbi časovne nepovezanosti kot pa časovne premetstve.

mogoče smiselno razpravljati le kot o dodatku vizualnemu delu. Čeprav je moč tonsko sled za film napraviti neposredno med snemanjem tako, da mikrofone preprosto obesimo v bližini dogajanja in uporabimo na filmu vse, kar poberejo, ni tak postopek niti potreben niti v navadi. Običajno napravimo tonski trak posebej in ga pozneje združimo s slikovnim. Za zvočni film so komplikacije, ki tako nastanejo, teoretično zelo velike, dasi v praksi tehnologija ni tako zastrašujoča. Uporaba magnetnega traku je v primeri z analognimi procedurami pri slikovnem traku znatno olajšala in pocenila snemanje, spajanje, mešanje, iznajdbe in modifikacije tona. Temeljno klasifikacijo filmskih zvokov je opravil Kracauer. Zvok lahko pripada svetu filma (na primer dialog oseb), ali pa je zunanj (na primer glasbena zavesa oziroma komentar). V prvem primeru lahko pripada točno tistemu prizoru, ki ga gledamo, ali pa tudi ne (slišimo lahko nekaj, kar se dogaja kje drugje kot tisto, kar vidimo, ali pa nas tonski trak spomni na prejšnji prizor; kot obrobni lahko vzamemo primer, ko je tisto, kar slišimo, zvok, ki se ga spominja kdo od značajev).

Ako zvok pripada prizoru, ki ga gledamo, je lahko njegova provenienca v vidokrogu kamere ali pa ne (ko slišimo nekoga govoriti, lahko vidimo njega oziroma osebo, ki jo nagovarja, koga, ki prisluškuje, ali preteče odpiranje vrat, katerih dotični ne vidi). Tako lahko zvok zgolj duplicira, oziroma pojača tisto, kar vidimo (in v nemarno narejenem filmu je temu tako), lahko pa igra tudi neodvisno strukturalno ali narativno vlogo, ter tako vpliva na interpretacijo, oziroma čustveni podton vidnega. S popačitvami, pojemanjem in naraščanjem glasov lahko na primer premagamo eno od težav filmske pripovedi, da namreč gospodarno razkrijemo gledalcem stanje duha, kakršnega neko uspešno skriva pred svojimi bližnjiki. Glasbena zavesa lahko nudi ironičen komentar, kot na primer v **Dr. Strangeloveu**, kjer slišimo med natakanjem goriva v letalo ljubezensko pesem — ruski film, film izza nemih dni bi skušal doseči podoben učinek s sosledičnim spajanjem (vrezavanjem — op. prev.) posnetkov živali, ki se pariyo, kar pa bi bilo na moč dolgočasno. Tudi narativne pomanjkljivosti lahko dopolnjujemo z glasbeno partituro, ali pa se z njo postavimo celo v opreko z očitnimi tendencami tega, kar se dogaja na sliki, dasiravno so takšni in podobni poskusi že tudi notorično spodleteli.

Ko so prvokrat uvedli točno opredeljeno tonsko sled, so bili mnogi ljubitelji filma zoper. To zopiranje je bilo v načelu neutemeljeno, kajti filmov nikoli niso prikazovali brez (bojda relevantne) zvočne spremljave (»nemi« film, ki ga prikazujemo v tišini, je bolj kuriozitetna kot pa pomenljivo doživetje), in je bilo z uvedbo tonske sledi v načelu zgolj zagotovljeno, da je od tistih dob zvok v resnici relevanten. V praksi je ves strah veljal »govorečemu filmu«, v katerem je tonski trak zgolj omogočal gledalcem, da so slišali tisto, kar so tako in tako že videli. Mimo tega uporaba zvoka dejansko olajša delo

nebržnemu in skrpučanemu filmskemu podvigu. Vendar je zvok lahko (in praviloma tudi je) rabljen tako, da ne samo prida novo razsežnost filmskemu doživetju, marveč da prida dodatno perspektivo samemu vizualnemu doživetju.

Ruski teoretiki so v poznih dvajsetih letih predlagali, da svoj priljubljeni postopek pri asociativni ali metaforični montaži prenesejo kot alternativo nebržni rabi tonske sledi, nad katero so se zgražali, tudi na zvok: sosledično vrezane slike naj bi tvorile kontrapunkt v odnosu do sosledično vrezanih zvokov. Do tega ni prišlo. Razlog tiči bržčas v dejstvu, da ima avditivno dojetje veliko počasnejši tempo kot vizualno, in pa v tem, da zvoki nagibajo k mešanju, zlivanju, medtem ko se slike soočajo, si nasprotujejo. Kontrapunktična montaža, kakršno so si zamislili, bi bila vse preveč obremenjena, če ne že celo neberljiva. Pokazalo se je namreč, da montaža ne zahteva od zvoka kontrapunktičnega vzorca, marveč akordno oporo za svojo vizualno melodijo, neprestan ekvivalent za, oziroma komentar o značaju celotne epizode. V vsakem primeru je možnost uporabe zvočnih (šumskih) efektov kot komentarja vizualnih podob povzročila, da je izčrpna slikovna montaža postala neraben pripomoček. To lahko jemljemo kot katastrofalno in nenadomestljivo zubo za filmsko umetnost, vendar je zadeva vprašljiva. Dasi so Eisenstein in drugi iz asociativnega sosledičnega spajanja (vrezovanja — op. prev.) napravili marksistično estetsko dogmo (v kolikor konflikt nasprotujočih si posnetkov tvori »dialektičnost«, iz katere je strniti realistično resnico), se je pokazalo, da se je ta pripomoček zelo priljubil totalitarističnim režimom s tem, da je kot nalašč pripraven za lažnivo propagando: asociacije, ki jih ustvarja, so popolnoma iracionalne. Delno se je zanašanje na izčrpno montažo krepilo tudi zaradi težke in negibljive snemalne tehnike. In obratno. Pri tem, ko snujejo svoje prizore, se filmarji vse manj zanašajo na montažo, delno zaradi uvajanja vse bolj mobilne in fleksibilne tehnike, delno zaradi poznavanja televizijskega dela z več kamerami, delno spet zaradi težav pri sinhronizaciji dialogov in pa seveda zaradi tega, ker komercialni režiserji svojih filmov ne montirajo sami, pri čemer izgubijo učinkovit nadzor nad njimi takoj, ko je snemanje končano.

Struktura

Doslej smo obravnavali filmska gradiva. Da film lahko nastane, je potrebno ta gradiva na nek način organizirati. Film je mogoče napraviti s preprostim vezanjem slik in zvokov v abstraktno ritmično verigo (kot v filmih Normana McLarena) ali pa z ohlapnim nanizanjem krog neke teme (kot v potopisnih filmih). Toda kaže, da te lahkotne in nezapletene metode čeprav na določen način predstavljajo ideal čistega filma, dobro funkcionirajo le pri sorazmerno kratkih filmih, glavna hrana filmske proizvodnje (zlasti po zatonu vaudevilla) pa je »celovečernik«, film torej, ki je dovolj dolg, da je vreden gledalčevega denarja. Za dolžino jasno artikuliranega vzorca podob ni nobene

teoretske omejitve, vendar je večina abstraktnih filmov kratkih. Najbližja aproksimacija abstraktni ali čisto formalni metodi organizacije podob (images) je njih spajanje z daljšimi glasbenimi oblikami, ki tvorijo še večje formalne enote, kakršne gledalci že poznajo in jih sprejmejo; toda Disneyeva **Fantasia**, čeprav je pogosto in s finančnega vidika uspešno oživljajo, še ni vzdrazila tekmecev, poleg tega pa je pravzaprav glasbeni strukturi dodala vsaj videz nekakšne vzporedne narativne oblike. Bolj je v navadi, da koherentnost ustvarimo z organiziranjem predmeta podob (imagery): raziščemo problem, objekt, prostor, situacijo ali dogodek (dokumentarni film), oziroma, kar je najbolj običajen način, zgradimo izmišljeno ali zgodovinsko zgodbo. Razlika med dokumentarnim filmom in običajnim »celovečernikom« ni toliko razlika med dejstvom in fikcijo, kajti igran film more biti tudi aktualen in večina dokumentarcev ima tudi fikcijska obeležja, marveč med raziskovalnimi in narativnimi metodami organizacije. Razlog, zakaj je narativni film prevladujoč, je iskati in najti delno v fleksibilnosti samega filmskega medija, kar povzroči, da je izredno privlačen za prostotekočo pripoved, ki je najtesneje povezana z romanom in biografijo, delno pa v domnevi, da »širok sloj gledalcev« nemudoma poveže raziskovanje s poučevanjem, se pravi z enoličnostjo in dolgčasom. Zdej, ko je ta »širši sloj« spravljen na varno pred svoje televizijske sprejemnike, se utegnejo stvari spremeniti: **Woodstock** je napoved. Istočasno pa filmski publicisti z gotovostjo domnevajo, da bo narativni »celovečernik« ostal merilo.

Običajna deskripcija filmske izreke je izpeljana iz normalne narativne oblike. V nekem smislu in s stališča montažerja je enota slikca (okvir, frame), vendar te ne zaznavamo. Estetsko je film napravljen iz posnetkov, urejenih v prizore, ti pa se nadalje artikulirajo v sekvence. Ta struktura od daleč spominja na razčlebo aktivnosti na gibe (posnetki), dejanja (prizori) in na epizode (sekvence). V skladu s tem se posnetki vežejo po načelu ustreznosti, pri čemer je vsak posnetek v relevantnem odnosu do pričakovanj, ki jih je vzbudil kak prejšnji posnetek v prizoru (mislim, da je idealno, kadar je to ravno poprejšnji posnetek). Prizori se ločijo med seboj s skočnimi spoji ali s prelivi, ki označujejo premeno subjekta; sekvence se ločijo z bolj poudarjenimi ločili, kot so na primer zatemitve in odtemnitve.

Vendar pa (kot v romanu ali v gledališču) tudi tu ni pravil ali čvrstih dogovorov, ki bi zahtevali prav takšno artikulacijo: odločujoče spremembe so diskontinuiteta prostora, časa, protagonistov ali dejavnosti (v abstraktnih filmih so to spremembe tipa podob ali gibanj; v dokumentarjih so to spremembe vidika, gledališča ali stila). Filmarjeva raba ločilnih pripomočkov je le včasih del teh pravil. Pravzaprav že sam koncept »posnetka« postaja nejasen in arhaičen s tem, ko postajajo kamere vse bolj gibljive: razloček med prizorom in posnetkom izgublja ostre

razmejitve, kakor jih zgublja razloček med dejanjem (akcijo) in njegovimi sestavnimi deli.

Plastičnost točke snemanja (gledališča kamere — op. prev.) je takšna, da lahko filmi, tako kot romani in drugače kot gledališke igre, natančno osredotočajo gledalčev pozornost. Potrebno je pokazati le tisto, kar je nujen relevanten minimum za zgodbo. Vzbočena obrv lahko napolni zaslon. V gledališču zaznava sledi pozornosti: gledamo relevanten del tistega, kar je vidno na odru, vse drugo pa ignoriramo. V filmu pozornost sledi zaznavi: karkoli je irelevantno, se ali ne prikazuje, ali pa je v senci, oziroma razostreno. Vsled tega lahko filmska pripoved dosega in kdajpakdaj tudi doseže izjemno eleganco in gospodarnost v izrazu. Seveda se slogi menjavajo. Uvedba širokega platna je napravila rabo bližnjega posnetka kot osamitve pomenljivega detajla nekoliko preočitno in vsiljivo, in tako široko platno posredno spodbuja bolj tekoč in mizanscensko sproščen slog, v katerem je bolje porabljena simultana prisotnost večjih središč pozornosti na zaslonu.

Lastnost osredotočanja kamere in nujna prioriteta vidnega dela filma utegneta navesti koga na misel, da je najbolj filmska (filmična, v kolikor je v slovenščini mogoče tak odtonek — op. prev.) in potemtakem najboljša filmska zgodba tista, v kateri **natančna** vsebina vsakega posnetka gradi zgodbo s pomočjo svoje dinamične povezave z naslednjim posnetkom. Iz te postavke lahko izvaja naprej, da je tragedija s svojo prekipevajočo arhitektoniko nekaj, kar nasprotuje filmskemu ustroju, ki ima pač posebno afiniteto do takih epizodičnih oblik, kot je pikareskna komedija. V tem je troha resnice, samo že na začetku smo posvarili zoper poenostavljeno podmeno, da so najboljše stvaritve v kateremkoli danem mediju pač tiste, ki jemljejo kot proceduralna pravila svoje najbolj očitne prilagoditve, in tako se zgodi, da utegne preveč »filmičen« film vsebovati mehanizirano agresivnost »dobro narejene gledališke igre«. Precej umneje bi lahko sklepali, da so najmanj filmski, torej najbolj pusti, tisti filmi, kjer je dialog nosilec zgodbe in kamera zgolj pasivno spremlja dogajanje. In vendar zgleда, da je večina filmov narejenih natančno tako. Vidimo lahko, zakaj. Mnogi filmi so nastali po adaptacijah literarnih del, iz katerih si je nespremenjene mogoče sposoditi samo dialoge. V vsakem primeru pa je logistika pri snemanju »velikega« filma takšna, da jo je več ali manj potrebno zgraditi na osnovi podrobne snemalne knjige. Filme predvsem **napišemo** in šele nato posnamemo. Pisatelji seveda nagibajo k besedi. Poleg tega so dialogi edini del scenarija, ki neposredno prispeva k določitvi dejanske kakovosti končnega filma: specifikacije vidnega dela ne morejo vsebovati tistega, kar razlikuje učinkovito od nezanimivega, rafinirano od okornega. Nemara je najvažnejše pri vsem tem, ko obesimo odgovornost za zgodbo na dialoge, da si s tem omogočimo kolikor toliko

gotov in brezskrben strel. Vse dokler igralci izgovarjajo svoje vrstice, je zgodbi zagotovljena nekakšna razvidnost in se režiser lahko zadovolji z najbolj površnim in splošnim snemalskim delom. Ako pa je zgodba odvisna od tega, kar vidimo, je temu delu jasnodajna treba posvetiti kar največjo skrb, kar podaljša snemalni čas, ki pa je variabla, od katere je cena filma najbolj odvisna.

Umetnost, tržišče in kritika

Končno smo spravili mačko iz žaklja. Filmi tradicionalno govorijo o denarju, in film, kakršnega pozna večina ljudi, je komercialni film. Ni se pričel kot visoka umetnost, niti ne kot ljudska umetnost, marveč kot oganjek tehnološke radovednosti in cirkuškega ekshibicionizma. Ljudje so se začeli zanimati zanj preko sejemskega gledališča in vaudevilla, in njegovi prvi eksponenti se niso imeli za umetnike. Strukturalne analogije med filmom in romanom ter površinska podobnost med filmom in dramo nakazujejo vezi, ki pa so se razvile šele po določenem času. Bežen pogled po oglasnih straneh časopisov nas mimogrede prepriča, da se bo film moral šele osvoboditi hektičnega sveta in naglasa zabavišč.

Čeprav sta cenena in okretna zvok in snemalna tehnika veliko storila (v smislu tistega, kar je Andrew Sarris (ameriški filmski kritik mlajšega rodu — op. prev.) poimenoval »demistifikacija medija«, ima finančna struktura filmske industrije še zmeraj pravico, da jo jemljemo kot del tehnoloških pogojev, ki smo jih že prepoznali kot najbolj pomembne na filmu. Odločilni dejavniki pri tem so začetni stroški snemanja, ki so celo pri poceni filmu zelo visoki, medtem ko so kopije, distribucijski stroški in pa stroški prikazovanja razmeroma nizki. Tako so proizvodni stroški povrnjeni, če je dovolj ljudi, ki so pripravljeni videti film — in teh je dovolj, če je dovolj, tudi onih, ki so film pripravljene pokazati. Nedopustno je tako za socialističnega kot za kapitalističnega producenta, da bi vezal tolikšna sredstva, delo drugih ljudi in tehnike, ako nima upravičenega zagotovila, da bo za to lahko nekaj pokazal: če ne cvenk, potem pa prestižnost, oziroma dokazano pozitivno delovanje določene družbene funkcije. Iz domala identičnih razlogov zapleteni ukrepi v zvezi z distribucijo oziroma prikazovanjem filmov skoro zagotovo odvzamejo režiserju sleherni možnost, da bi ohranil nadzor nad končnim stanjem in usodo svojega dela. Filmski kritik ne govori toliko o delu posameznika ali kohezivne skupine kot o rezultatu nedoločno povezanih zaporedij samostojnih odločitev. Na tak način lahko kritik klone pred nebitvenimi vtisi.

Filmski kritik lahko zavzame tri verodostojna stališča. V prvem omeji svojo pozornost na nekomercialne filme. Ti so seveda atipični, samo kritik lahko reče (kot pravi Parker Tyler), da za film ni tipično, da je umetniško delo. Večina risb, če vzamemo vzporeden primer, niso

umetniška dela, temveč reklame ali viri tehniške informacije ali pa čiračare, in nihče ne pričakuje, da bi kritik zgubljal čas zaradi njih. Drugo kritično stališče gleda na večino filmov, komercialnih in »podtalnih«, kot na ropotijo, ki jo je ignorirati, da pa je mogoče, da se v kateremkoli teh filmov izruži kaj izrednega, zanimivega ali celo vrstnega. Takšno zavračanje odgovornosti do slogov in kulturnih tradicij je povsem na liniji kritične ortodoksosti dvajsetega stoletja, toda krmariti med Scilo praznega formalističnega esteticizma in Karibo relativizma, ki sprejme vse kot enakovredno, kajti vsemu uspe biti to, kar je, je dokaj naporno.

Tretje kritično stališče sprejme film kot ljudsko (demotično) umetnost in zanj začrta kritični sistem, ki je primeren za tako umetnost. George Orwell je pokazal pot. Njegova eksemplarična študija o Franku Richardsu se je posvetila opisovanju »sveta«, ki ga slika oziroma implicira celotno Richardsovo delo, in pa raziskovanju seznama manirizmov, ki daje temu svetu njegovo površno koherenco. Pristaši Junga in Fryea so razširili to kritično orožarno s tem, da so pokazali, kako razkriti temeljinske mitične arhetipe in vzorce v popularnem leposlovju. Te metode so porabili kritiki, ko so pisali o hollywoodskem filmu, v napačno poimenovani »avtorski teoriji« kritičizma (ki je bolj politika kot pa teorija). Režiser močnega duha lahko film, karkoli že studio napravi z njim, neizbrisno prežame s svojimi osnovnimi osebnimi vlakni, s svojim pogledom na človeški odnos in s svojimi najljubšimi pripovednimi pripomočki ter obsedajočimi podobami. Dejansko postane merilo za režiserjevo veličino tista stopnja, do katere še lahko ohranja omenjene prvine lastnega izraza, ob tem ko dela na duhovno neustreznem projektu, ki mu ga je volil studio. Ko potem primerjajo režiserjeve različne filme, o katerih so, kadar so jih obravnavali posamično, menili, da so povprečni, če že ne slabi, nenadoma razprostrejo kompleksen svet, ki je poln ironičnih in nepričakovanih uvidov.

Nekateri avtorski kritiki kot da predpostavljajo, da je vsak režiser, čigar opus je dovteten za njihovo metodo, s tem že potrjen umetnik in so njegovi filmi potemtakem dobri. To je kaj nenavadna domneva. Kritiki drugih umetnosti niti od daleč ne predpostavljajo, da bi bila lahko prepoznavnost in tipičnost v opusu ustvarjalca istoznačna s kvaliteto dela. V resnici je analogna temu v drugih umetnostih taka oblika kritičizma, ki so si jo izmislili posebej zato, da obravnavajo gradivo, ki bolj prodorni kritiki ne more ponuditi nič zanimivega.

Avtorski kritizem deluje najbolje kot hevristični pripomoček: oborožen s svojimi primerjavami in z izšolanim očesom za manire in vrstni, nam kritik lahko pokaže pomen tam, kjer ga sami nismo zaznali; toda ko nam ga pokaže, ga moramo biti sposobni videti sami. V drugih umetnostih je sprejemljivo, da nekdaj ne dojame stvaritev kakega

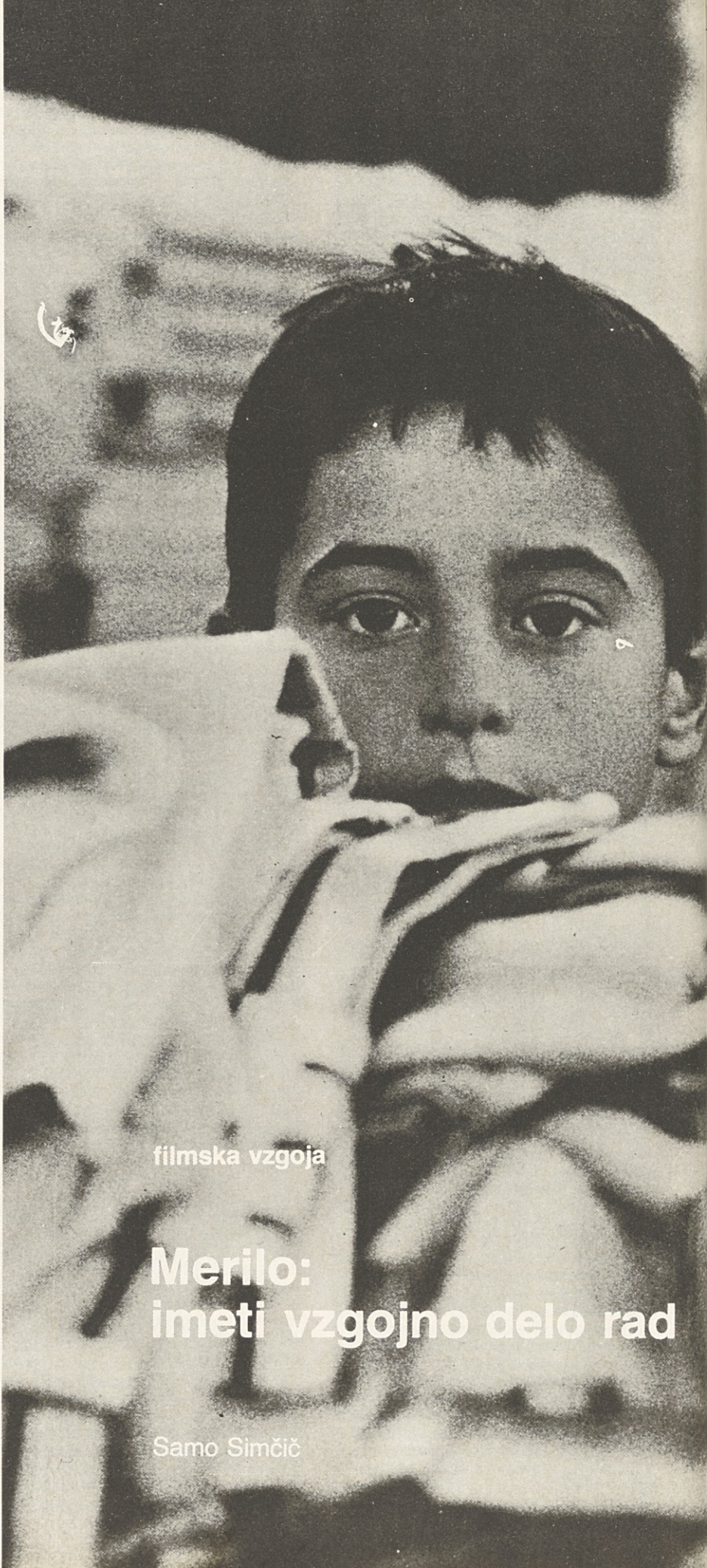
inovatorskega umetnika, preden ne pozna njegovega sloga; vendar je čudno, če podoben ezoteričen status natvezijo proizvodom studijskega delovnega konja. Paradoks avtorskega kriticizma je v tem, da so njegove metode sicer take, da lahko obravnavajo film kot demotično umetnost, da pa se zanaša na tak pogled na to umetnost, kakršen je večini navadnih gledalcev nedostopen. Koliko ljudi bo kdaj lahko videlo festival Raoula Walsha?

Če normalen film obravnava človeške zadeve, je podvržen kritiki tako kot literarne ali dramske stvaritve oziroma figurativno slikarstvo, pač z ozirom na njegovo verodostojnost, psihološko bogastvo, moralno zrelost, družbeno pomenljivost, politično živost, na odnos z božanskim in nezavednim in tako naprej. Dejstvo, da te stvari niso specifične za film, nikakor ne pomeni, da niso trivialne oziroma irelevantne** : ravno nasprotno, večina sodobnih resnih diskusij se osredotoča na prav ta človeški del, in tako je prav. O takšnem kriticizmu nam tule ni potrebno razpravljati. V praksi vsi vemo, kaj hočemo povedati; v teoriji so temeljne poteze poznane že iz diskusij o kritiki v starejših umetnostih.

Pozornost vzbujajoča značilnost filma je neznanski razpon njegovih specifičnih učinkovanj. Film je edinstven zaradi svoje zmožnosti vizualne zabeležbe in razčlemba, zaradi svoje zmožnosti, da podaja enkratno zdajšnjo stvarnost stvari in razkriva kakšnosti življenj; vendar pa tudi zaradi svoje oblikovne svobode, zmožnosti, da ostvarja domišljijo in razvija abstraktne oblike. Glede na te neizčrpne zmogljivosti medija je nesmiselno in smešno postavljati nekakšna obča določila o tem, kaj je dober film. Kritiki, ki tako počno, so največkrat očitno fiksirani na določen tip filma, ki je prevladoval v času, ko jih je kino prvokrat zganil. Rzsoden kritik se bo opremil z najobširnejšim mogočim razumevanjem variabel in variacij, ki so filmarjem na razpolago, nakar bo sporočil, katere izmed teh je režiser uporabil in kaj je pri tem dosegel. Toliko je mogoče napraviti na filmu, da sta potrebna temeljito znanje in pozornost, da razpoznamo, kaj je v resnici bilo narejenega. Tehnične presoje in uvaževanja je nemara moč odbrati s seznama posebnih priložnosti, ki se režiserju odprejo že z njegovimi začetnimi izhodišči, ki jih nato ali zgrabi ali pa zgreši: poskrbi za dejstva in vrednote bodo poskrbele same zase.

Poleg tega je moralna in kulturna stran kritike brez dvoma odvisna tudi od zrelosti in dovzetnosti kritikove družbene in moralne zavesti. Ko bi nekoga lahko naučili, da bi bil kritik, bi ga lahko naučili tudi, da bi bil človek.

** Med umetniki, ki se ukvarjajo z vizualnimi mediji, je prišlo naravnost v modo, da uporabljajo izraz »literaren« v zvezi z vsemi humanističnimi ali neformalnimi vidiki umetniških stvaritev, s čimer sugerirajo, da se stvaritev, ki je odslikavanje nečesa, izneveri vizualnosti, s tem implicirajo, da je v primeru, ko vidimo ali slišimo, da se nekaj dogaja tako, seveda prizori izražajo pomen na prav tako naraven način in prav tako neposredno kot besede.



filmska vzgoja

Merilo: imeti vzgojno delo rad

Samo Simčič

Vzgoja, ki jo imam rad, ni nobena teorija ali znanost, ampak moja lastna, takorekoč samovoljna pot k spoznanju resničnosti, na kateri se nikoli ne ustavim in ne preneham brskati po koreninah vsega človeškega. Vsa zapletena zgradba človeške civilizacije, vsa kultura, znanost in ustaljene oblike človeških razmer in odnosov lahko propadejo, samo da bi ne propadel, topel človeški stik s človekom, ki mu pravimo ljubezen. Ni torej moj namen, da razlagam in učim dosežke civilizacije, posebno še, ker jih ne občudujem in se zanje ne navdušujem, temveč pazljivo izbiram in razlikujem v njej dela človekove volje po ljubezni.

Mnogo je namreč ustvarjenega iz hladne volje po znanju in iz hotenja, da izkoristimo bogastvo znanja za svojo rekreativnost, ljubezen pa tako postane gola zadovoljitev potreb. Danes je svet v vsem privlačnejši, samo da bi se človeku ne bilo treba ukvarjati s spoznavanjem sebe in resničnosti. Posebno množični mediji kot film in televizija mehanično reproducirajo atraktivnost in senzacionalnost ter zadovoljujejo povprečne želje gledalcev. Povsem zanemarjen pa ostane kataraktični učinek umetnosti, ki v človeku spreminja njegove hladne in plitve interese v temeljno človeško potrebo po dobrih odnosih, razumevanju in toplini. Merilo filmske vzgoje je moje spoznanje sveta, da je ljubezen med ljudmi temeljna in najbolj stvarna resnica življenja.

S tem se bodo sicer strinjali mnogi, vendar samo v svojem umu, ki se ne spušča v jedro človeka. Ali naj merim filmsko kulturo po filmskih dosežkih? Ti so lahko še tako spretni in popolni in lahko še tako razveseljujejo človekov razum, estetiko in čut, kaj pa je dobro, lepo in prav, ni nikdar zapisano v njih, v zunanjih pojavih, temveč v mojem najglobljem interesu, s katerim živim in ustvarjam. Najvažneje je, da se nikdar ne utrga nit iskanja, kaj in kdo sem ali smo in kakšno mesto si izbiram ali izbiramo v svetu.

Kljub tehnični popolnosti je film glede na svojo razširjenost izrazno zlorabljen in osiromašen in v filmu le nekaj maloštevilnih

umetniških izrazov ljubezni do resnice komaj zagotavlja obstoj človeškega v človeku. Moja ostrina je skrajna, čeprav ne dvomim v bogastvo filmskega jezika. Toda to bogastvo ne more živeti, če ga ni v človeku, ki film ustvarja. Iz človekove notranjosti, iz znanja o samem sebi, lahko kali umetnost, ki človeka plemeniti in sprosti v svobodi ustvarjalne domišljije. Tudi druge umetnosti so odvisne od tega temeljnega motiva. Nobena poetika ne ustvarja poezije. Note ne ustvarjajo glasbe. Tudi literarna doktrina ne naredi pisatelja. Umetnost ustvarja prefinjena, nežna, vendar silna in široka človeška duša.

Ali je to filmska vzgoja, če mladim ljudem predvajamo nekaj boljših filmov (najboljših pri distributerjih sploh ni mogoče dobiti) in jim izrečemo nekaj pametnih uvodnih besed? Teh besed ne poslušajo radi, saj morajo v svetu raznih avtoritet nenehno braniti svojo identiteto in lastno spoznavno ustvarjalnost. Pri vsem tem ostanejo priklenjeni na svojih sedežih in nimajo možnosti, da izpovedo svojo resnico in svoje nespoštovanje do naših iluzij o vrednotah, ki naj jih spoznajo. In ko jim damo to možnost, sprostijo svoj srd in ironijo, ki ju hranimo s svojo avtoritativnostjo sami, in zasmehujejo ves svet in same sebe, ne da bi bili sposobni storiti en sam ustvarjalni korak v življenje.

Kar lahko storim kot vzgojitelj, je presenetljivo preprosto in resnično spoznanje, da se odrečem vzgojiteljstvu in vsem vzorcem vzgoje kakor tudi mehanizmom, ki so v teku kot filmska vzgoja ali filmsko izobraževanje. Otrok sem. Mladenič. Ravno tako preziram svet zaradi njegove slaboumnosti in lastne neumnosti, da se z njim zastrupljam. Bilo je pravo očiščujoče dejanje oditi z otroki v poletno naravo in preživeti z njimi nekaj dni iskanja drugega, notranjega prostora. Lepota je neizpodbitna, jasna in preprosta, vse, kar pa vemo o njej, je suh in umirajoč list doživetja. Tiho in neosebno življenje trepetava v naravi in naši notranjosti. Ta poezija je neprimerno resničnejša od blede

praznine vsakdanjosti. Ko to izražamo, ali ne prebujamo v sebi kozmosa v človeku? Celovitost življenja, ki steče skozi naš um in srce v roke, ki s prsti oblikujejo izdelke odmevov v duši, in v noge, ki zaplešejo neuničljivo harmonijo življenja. Kje je ta resničnost? Ta civilizacija jo je zavrgla kot neresnično, človek sam pa je v bistvu ne more. Toda razumeti lepoto notranjega doživetja, eksaltacije in radosti, se pravi raztegniti se prek civilizacije v prostranost, ki osvobaja svet v doživljanju.

Storiti in živeti, biti neposreden, odkrit, zmožen dajati iz sebe svoje življenje, a ne svoj tesen nazor in svoje suhe ideje, dajati možnost govoriti, peti, plesati, slikati, risati, filmati in biti osredotočen na točno razlikovanje, kaj je moja iskrenost ali neiskrenost, kaj je vdrlo vame od zunaj kot strup civilizacijskih in kulturnih predsodkov in kot strup človeških navad. Vzgoja je spreminjati sebe. Mladim ljudem lahko dam po svojih močeh možnost, da svet ustvarjajo sami, da živijo in delajo po srcu in lastni razsodnosti in da jim noben sistem pedagoških metod, doktrin in izkušenj ne razkrajaja svobode. Ne dovolim pa, da bi jim kdo predpisoval vzorec življenja in ustvarjanja, in verjamem, da so sami sposobni odkriti svojo pozornost do narave (prirode in človeka) ter jo izraziti z lastno občutljivostjo — kakorkoli in s čimerkoli.

odmevi

Trije hladni dnevi

Ob enajstem festivalu filmskih amaterjev — Pulj 76

Franci Slak

To je edini festival, ki sem ga imel rad. Nekaj let nazaj smo se zbirali tukaj navdušenci filma, ne brez zavesti, da nadaljujemo tisto, kar so začeli Zafranovič, Žilnik, Ačimovič in drugi amaterji pred dobrimi desetimi leti. Skozi ostre polemike so se sklepala prijateljstva, filmi pa so bili tako različni, da je bila na prvi pogled vsakršna odločitev žirije pristranska, in hude besede so letele na vse strani.

'But the times they-are-a changin'.

Zadnja leta se je precej govorilo o tem, da je treba festival spremeniti, ga bolj afirmirati (ker si amaterski film to zasluži) in ga dvigniti iz sence velikega puljskega festivala. Nedvomno je bila to posledica velikega poleta jugoslovanskega amaterskega filma, ki je postal močan sestavni del jugoslovanske kinematografije sploh. Festival si je pridobil projekcijo najboljših filmov v okviru programa FJF. Lani je ob deseti obletnici izšla brošurica, polna samozavesti in pohval. Vse lepo in prav. Toda letos je Mala Pula razočarala. Nemalo njenih prijateljev je reklo: »Tokrat se pa najbrž zadnjič vidimo tukaj.« Vzdušje je bilo hladno.

Prva dva večera sta minila skoraj brez dobrega filma. Informativne projekcije so pa sploh odpadle, ker ni bilo zanimanja zanje. Zakaj vse to?

Kaže, da je za organizatorje dovolj, če festival je, z dovolj hrupa in blišča (otvoritev je bila letos še posebno impresivna), pozabili pa so, da bodo filmi brez publike izveneli bolj v prazno. Publike — to so predvsem amaterji sami — pa je vedno manj, kajti tak izlet v Pulj je lahko že prav draga stvar. Posebno močno je bilo čutiti odsotnost »letne filmske šole«, ki je zadnja leta dajala celotni prireditvi še prav poseben pečat, da ne govorim o tistih časih, ko so bili na festival povabljeni celo amaterji iz tujine...

In tako se je zgodilo, da je le peščica ljubiteljev ozkega traku prišla na festival, pa še to le na zaključni večer in predvsem po nagrade. Tu pa

je veselja konec. Izkazalo se je kot na dlani, da v navidezni zadovoljnosti prirediteljev, žirije in tistih ducat nagrajencev le nekaj šepa, da je festival zbolel in da se lahko kaj kmalu zgodi, da tudi filmov čez leto in dan ne bo več, če pa bodo, bodo še slabši kot letos. Jasno je tudi, da je takšen, predvsem tekmovalni koncept festivala zastarel; ustreza le še razmeroma številnemu, a ustvarjalno precej šibkemu delu amaterjev. Letošnje število prijavljenih filmov je bilo sicer rekordno (nad sto filmov), vendar bi res dobre, žal, lahko prešteli na prste ene roke. Da bo slejkoprej treba temeljito razmisliti o nadaljnjem konceptu festivala, zgovorno priča tudi dejstvo, da tokrat petina filmov, prikazanih na Kaštelu, po želji avtorjev ni konkurirala za nagrade. Za tak korak so se izrekli vsi iz beogradskega »Kino kluba 8«. Sprašujem pa se, koliko avtorjev svojih filmov raje sploh ni prijavilo?

Pa vendar — dva dni smo nestrpno čakali, in ni bilo zaman.

Trije avtorji so se nam zadnji večer predstavili z dobrimi filmi. Dva poznamo že od prej; RADOSLAVA VLADIČA (Krogla v zaprtem prostoru — 1974; Zajtrk, Marinela — 1975) in IVANA OBRENOVA (Montaža atrakcij — 1973).

Vladičev Kot nas je presenetil s svojo preprostostjo in neambicioznostjo; čeprav vkljenjena v močno, asketsko čisto vizualno strukturo, ostaja drobna balada o nosečnici lahka, prosojna, obenem pa izredno sugestivna v svojem skritem sporočilu.

Povsem drugače je zastavljen film Ivana Obrenova Zbogom, Ludoviko. V zgradbi, nekoliko pa tudi v temi precej spominja na Montažo atrakcij (paralelna montaža, vrsta osnovnih in stranskih dogajanj, časovno podvsem neopredeljenih, ki pa jih močno veže skupni imenovalc: avtorjeva obsedenost s fenomenom objektiva).

Na prvi pogled je zgradba nekoliko ohlapna, kaže pa, da je upravičena. Skozi vztrajno ponavljanje in različno kombinacijo tem (starec s teleskopom,

dekle, glasbenik v sobi, fotograf na polju itd.) dobiva celotno dogajanje nekako magičen prizvok, podira se časovni in prostorski »red«, da se na koncu spet vzpostavi v preprosti resnici: kako skrivnostno je vse, kar se tako neopazno dogaja okoli nas.

Kot čisti vizualni strukturi sta se nam predstavila tudi dva filma ŽELJKA LUKOVICA: »24. dan« in »Modern times«. Le da je njegov prijem še bolj igriv in neobvezen, v svoji razpetosti med elektronično na eni in naravo v vsej njeni elementarnosti na drugi strani pa postaja na trenutke že kar grotesken.

Vse omenjene filme odlikuje zrelost v obdelavi vizualno izjemno zastavljenih projektov, kjer pa važno vlogo igra tudi odlična fotografija (avtorji so hkrati snemalci). V vsej svoji elementarnosti in neponovljivosti se skozi 8 mm trak zapisujejo drobne, najbolj intimne, a prodorne vizije, izjemno neokrnjene in čiste. Iskanje novega izraza ni le potreba in nujnost »za vsako ceno«; zdaj je tudi že preprosto dejstvo, da amaterskemu filmu ni potreben zgled v profesionalni kinematografiji. Svojo podobo išče sam, v pogojih, ki drugje niso mogoči.

Le v rokah teh zagnanih ljudi postaja kamera edinstven instrument, občutljiv kot drobni čopič starih kitajskih mojstrov; skozi drobne, enkratne poteze prihajajo do gledalca vizije, lebdeče med snom in resničnostjo, razkrivajoče plasti naših najglobljih svetov.

Tem filmom primerjave v profesionalni kinematografiji ne bomo zlahka našli.

Vprašanje je, ali jih je sploh mogoče in smiselno »presajati« tja, ali pa bo amaterski film večno ostal tak, kot plevel najslajših korenin na precej izsušenem polju jugoslovanskega filma.

Ob teh mislih mi je pravzaprav že vseeno, kakšen je bil ta festival, čeprav je bil najbrž zadnji, ki sem ga imel rad. Važno je, da je NEKI film pravzaprav na začetku svoje poti. In zmeraj več nas je z njim.



avtorji

Skladje starega in novega

Razgovor z Chadijem Abdessalamom, režiserjem egiptovskega filma MUMIJA, ki ga je v okviru »filma tedna« prikazala ljubljanska TV jeseni 1976

Abdu Achuba

Bog nas je ustvaril svobodne. Ni nas ustvaril za sužnje ali služabnike. Prisegam, da od tega dne dalje ne bomo nikdar več podložni.

(Ahmad Arabi, 9. 9. 1881)

Ti, ki odhajaš... vrnil se boš.

Ti, ki spiš... prebudil se boš.

Ti, ki umiraš... oživel boš.

Prebudi se

Ne boš pogubljen.

Poklican si bil po imenu.

Bil si najden.

(Knjiga mrtvih, 2000 pr. n. št.)

Vprašanje: Kakšno vlogo ima predstavitev egiptovske zgodovine, ki se vrti okrog faraonske teme?

Ch. Abdessalam:

Če je film baziran na resnični zgodbi o odkritju »kraljevega skrivališča« v Deir el Bahari pri Tebah leta 1881, po svoji filmski koncepciji presega preprosto zgodovinsko dejstvo, o katerem so poročali nekateri egiptologi, kot npr. Maspéro (»Kraljevske mumije«), Librested (»Zgodovina Egipta«) ali Nobel Kore (»Tut ank Amon Akenaton«) itd.

Faraonska tema v filmu ne prevladuje. Seveda je ena temeljnih komponent, toda ne prevladujoča. Faraonska tema se organsko sklada s temo sodobne kulture in produkt tega skladja (imenujmo ga konflikt) je osrednja os **Mumije**. Predvsem ne smemo pozabiti, da se moj film nanaša na obdobje leta 1881. To obdobje je bilo v Egiptu priča hotenja po preporodu. Prišlo je do vstaje Ahmada Arabija in njegove kmečke vojske proti dvema kolonialnima silama (Franciji in Angliji) in leto kasneje je prišlo do angleške okupacije.

Torej, zame ni prevladujoč element ne faraonska tema ne moderna kultura, temveč rezultanta obeh. Prikazujem Egipt, ki se ponovno odkriva, se pravi, iskanje kulturne identitete..., torej narodni preporod.

Vprašanje: Se film obrača tudi na sodobno zgodovino Egipta?

Ch. Abdessalam:

Sodobnost mi nič ne pove, če se ne vrnem v pretekla obdobja, da bi povrnili Egiptu njegovo zgodovino in kulturo. Renesansa An'nahdâ 1880 se pojasnjuje

v odnosu do Bonapartejeve ekspedicije leta 1798, revolucija 1952, v odnosu do nacionalistične vstaje v dvajsetih letih, obuditev spomina na zmago 1973, v odnosu na poraz leta 1967.

Delo je nasičeno, situira se na več nivojev zgodovine. Temeljito sem proučil našo zgodovino, da bi spoznal vzroke naših napak, katastrof, bede, porazov in združitvev. **Mumijo** vodita dva fenomena: konflikt in sporazum.

Vprašanje: Kako si svoje filme razlagate v odnosu do celotnega egiptovskega filma?

Ch. Abdessalam:

Nič nimam skupnega s prevladujočo usmeritvijo egiptovskega filma in v Egiptu grem poredko v kino. Skupaj z ostalimi člani Eksperimentalnega centra tvorim otoček zase. Otipljiv dokaz teh odnosov je moj film v svojem diskurzu in koncepciji. Prek tega dokaza lahko ugotovite moj položaj v soočenju z egiptovskim filmom.

Vprašanje: Delali ste z nekaterimi cineasti, ki jih v Egiptu smatrajo za zelo popularne. Mislimo zlasti na Salah Abu Seifa (Silak) leta 1956 in Jesefa Chanina (Saladin). Kaj mislite o teh filmih?

Ch. Abdessalam:

Točno, ta popularni film obstaja. Zelo dobro funkcionira v Egiptu in arabskem svetu sploh. Svoje vsebine črpa neposredno iz egiptovskih tal..., toda ta film ni homogen. Njegova proizvodnja je neizenačena. Od časa do časa zajame tudi kako pomembno delo Salah Abu Seifa, Fatin Abdel Wahaba, in nekaj filmov Jussefa Chanina.

Vprašanje: Štiriindvajseturno potovanje traje od zore do zore. Teče z istim ritmom kot Nil. Wannisovo dejanje se objektivno nadaljuje v arheologovem. Enotnost ju povezuje, toda v zadnji sliki, pred čolnom »odrešitve«, odpotujeta vsak v drugo smer. Njune notranje situacije se dopolnjujejo in delujejo na celotno zgodbo.

Ch. Abdessalam:

Mumija sploh ni zgodovinski film. Tudi ni zgodba Wannisa ali arheologa. Film funkcionira izhajajoč iz skladja starega in novega. Pripoved je vez med konfliktom in sporazumom. Najprej si je treba povrniti





1-10

svojo kulturno identiteto in civilizacijo, da lahko zasnujemo napredek. Osvetljeni čoln, ki prevaža kraljevske mumije, je vstajenje: »Prebudi se, ne boš pogubljen«, je odrešitev, je upanje v napredek. Zgodba Wannis in arheologa najde svoje opravičilo šele, ko vpliva na nacionalno zgodovino. To, kar sta odkrila, je večje od njiju, presega ju. Nekaj se je premaknilo. Tega nihče ne more več ustaviti. Ali lahko obrnemo tok Nila?

Vprašanje: Kako razlagate plastično kondenzacijo v svojem filmu?

Ch. Abdessalam:

Izogibam se prvinskega realizma. Začel sem s spreminjanjem resničnih krajev v naravno okolje, v nasprotju s hollywoodskim filmom, ki prefabricirane dekorje vsiljuje kot resnične kraje. Uporaba kadrov-sekvenc, počasnih vstopov v polje teatraličnosti... ima to prednost, da ohranja kontinuiranost igre. Vsaka podoba ima točno določen namen. Celota tvori enotnost: igra, situacije, zgodba. Precej je elementov, ki izključujejo kakršnokoli identifikacijo. Teatralizacija igre, intenzivnost ritma, kraji se neprestano spreminjajo. Končno gre tu za ideološko rabo materialov, kakršna v strogem realizmu ne obstaja.

Vprašanje: Kako film lahko pomaga ljudem, da se polastijo svoje kulturne in svoje zgodovine?

Ch. Abdessalam:

Odgovor je preprost, toda zaenkrat obstaja le upanje. Oblast mora biti v službi ljudstva in ne katerekoli družbene skupine. Filmarji morajo biti čuvarji preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ljudstva. Samo iz teh dveh pogojev lahko nastane kinematografija, sposobna pomagati ljudem, da se polastijo svoje zgodovine in svoje kulture.

Vprašanje: Ali menite, da faraonska tema lahko pripomore k tej prilastitve zgodovine?

Ch. Abdessalam:

Sama faraonska tema tega ne more storiti, saj nas 4000 let ločuje od nje. Toda usklajena s koptskim in muslimanskim Egiptom lahko bolje pojasni enotnost in zgodovino Egipta, njegove starodavnosti kot naroda in države. To, kar smatramo za pomembnejše, je Egipt moderne dobe, s svojimi sporazumi in konflikti.

Samo v tem okviru in s to problematiko lahko pridemo do avtentične nacionalne kinematografije.

Kamera v dokumentarnem filmu

Krešimir Mikić

Pišoč o kameri v dokumentarnem filmu oziroma o vlogi in nalogah snemalca v tej filmski zvrsti, o fotografskem stilu in ostalih izraznih sredstvih filmske slike, se bo potrebno včasih ozreti tudi v zgodovino dokumentarnega filma. Zaradi jasnosti je prav tako treba upoštevati tudi nekatere aspekte režije »dokumentarca«, saj je zveza med režiserjem in snemalcem prav v dokumentarnem filmu zelo pomembna, pogosto pa tudi zelo diskutabilna. Včasih je namreč težko ugotoviti (če je to sploh važno), kaj je režiserjev, kaj pa snemalčev prispevek k ekspresiji na ekranu. Dokumentarni film so že mnogi skušali definirati. Tako na primer Grierson pravi, da je to »ustvarjalna interpretacija življenjskih faktov«, medtem ko je za Paula Rotha to »uporaba filmskih sredstev pri razlagi kreativnih in socialnih terminov življenja ljudi, kakršno obstaja v stvarnosti«.

Siegfried Kraucauer trdi, da je dokumentarni film najbolj čista filmska forma, in to zato, ker prikazuje življenje v vsem njegovem spreminjanju: množico in posameznike, nezavedne izraze človeškega obraza, in tako dalje. Cavalcanti imenuje dokumentarni film »realistični film«. Nekateri drugi pa govorijo o »filmu dejstev«, ali pa ga enostavno imenujejo »film iz življenja«. Jean Benoit — Levy pa pojasnjuje v knjigi *Les grandes Missions du cinema* dokumentarni film z besedami: »To so filmi, v katerih se prikazuje življenje v vseh njegovih manifestacijah.«

Glede na naloge, ki so jih pred dokumentarni film postavljali posamezni avtorji, se je spreminjala tudi vloga fotografije. Eno je na primer Flaherty in njegov režijski postopek, drugo pa so angleški dokumentaristi (Grierson, Cavalcanti, Rotha, Wright, Elton, Jennings in Dziga Vertov, če omenimo samo najbolj znane). Delo na vsakem filmskem projektu sestoji iz treh bistvenih faz: priprave pred snemanjem, samega snemanja in končnih del. Zadržali se bomo predvsem pri prvem in drugem delu, kjer pride vloga snemalca najbolj do izraza. Za oceno vrednosti dokumentarnega filma ni važno samo kaj, temveč tudi

kako. V pripravljalni fazi se je težko odločiti, kaj vse bo prišlo v film, saj dokumentarni film najpogosteje snema stvarnost in je zato nujno hitro in v pravem trenutku reagirati na dogodke. Večinoma se vse dogaja nenadoma. Slučaj je sinonim stvarnosti, sinonim za neorganizirano in neigrano življenje. Čeprav ni nikakršna estetska kategorija, je slučaj prisoten v mnogih filmih, posebej v tistih, ki iščejo navdih in se naslanjajo na surovo, nepotvorjeno stvarnost. Pogojno jih lahko (slučaje namreč) razdelimo v dve osnovni skupini. Prvo sestavljajo razne tehnične napake, ki pogosto prinašajo kakšno novo kvaliteto (na primer zrno pri presnemavanju iz manjšega na večji filmski format). Drugo skupino pa imenujemo slučajji iz življenja. Razpored ljudi na ulici, sončno ali oblačno vreme, avtomobilska nesreča, vse to je slučaj. Če se tedaj dokumentarec naslanja na materialne elemente filmskega izraza, torej na gradivo oziroma stvarnost, slučajji prodirajo neposredno v emulzijo.

Nemožnosti vplivati na dogodke ter izvajati kakršne koli transformacije in podvige, in hkrati privlačnost nenadnih dogodkov je vzpodbudila številne sineaste, da so se osvobodili »odvečne tehnike« snemalnih knjig, kar pomeni, da so se oddaljili od tako imenovane »nulte« stopnje tehnike (postopka, ki je težil za popolno eliminacijo opazne prisotnosti tehnike) in se oklenili maksimalne stopnje tehnike, ki nikogar več ne moti. Gledalec v kinematografu danes ve, da je prav tehnika ta magična škatla, ki spreminja zunanje dogajanje, in njeno bivanje v kadru ne predstavlja ničesar, česar bi ne smelo biti. Cilj opravičuje sredstvo. Filmarji želijo doseči čim večjo čutno, avtentično in totalno iluzijo stvarnosti. Ali morda to ni hkrati tudi povratek k pravi naravi filma?

Etienne Souriau je nekoč napisal, da sta osvetlitev, svetlobna projekcija in kinematograf poseben umetniški medij, postavljen v službo stvarnosti in življenja.

Režiser, snemalac in ostali sodelavci morajo, preden začnejo snemati

dokumentarni film, nenehno imeti pred očmi dve bistveni lastnosti tega žanra:

- a) občutek za realnost
- b) nenehno selekcioniranje prizorov pred objektivom kamere.

Vse več se govori o dokumentarnih filmih, ki zapostavljajo vnaprejšnje priprave, tako imenovani nekontrolirani film in dajejo prednost delom, ki so percepcija stvarnosti v trenutku dogodka. Ne bo odveč, če citiramo slavnega Jeana Renoira, ki je rekel, »da želi z nekaj kamerami snemati določeno osebo iz raznih kotov v vsej dramski kontinuiteti«.

Najbolj pogosto prihaja do diskusij in razhajanj, kar zadeva vprašanja selekcije. Razširilo se je mnenje, da je treba slediti življenju, pri tem pa imeti formirano jasno moralno etično stališče. To omogoča tudi jasnejše estetsko videnje. S tem ne želimo odkloniti filmov, ki so poudarjali formo, čeprav so prikazovali stvarnost v trajanju. Spomnimo se le Ruttmanovih del.

Režiser in snemalac morata spoznati gradivo na kraju samem, na terenu, kjer bosta delala. Dovolj »moder« režiser bo prepustil snemalcu, da sam izbira detajle kajti pogosto ni dovolj časa, pa niti pogojev, da bi se o vsem dogovorila. Da bi vse teklo popolnoma v redu, se morata najprej dogovoriti, kaj želita posneti, kakšno atmosfero morata ustvariti, kakšen fotografski stil, in tako dalje.

Temeljna distinkcija igrani-dokumentarni film leži na planu izven scene. V igranem filmu se vse kreira, aranžira, medtem ko se skuša v dokumentarcu na čim boljši in izrazno čim bolj bogat način izkoristiti obstoječo stvarnost. Odnos stvarnosti pred kamero in tisto, ki jo pozneje vidimo na ekranu, je okupirala številne teoretike. Spomnimo se le na Arnheima, Moreno, Kraucauerja ali Basina. Film je edini medij, ki ustvarja dela najožje dokumentacijske vrednosti. Filmski ustvarjalec se nahaja pred dilemo, kako posneti določeni dogodek,

ali bo pri tem uporabljal tehniko skrite kamere ali bo vadil z ljudmi, preden bo padla prva klapa, ali pa bo čakal, da se popolnoma navadijo na kamero in ostali instrumentarij in bo šele tedaj začel z delom. In vse samo zato, da bo čimbolj resničen, naraven in učinkovit. Avtorji ameriškega filma ali tako imenovanega »Off-Hollywood-filma«, kot so Rogosin, Cassavettes, Clarkov, Streich, Mekas, MacKenzie in drugi, so imeli moto: »Ne želimo lažnih, dognanih filmov brez napak, mnogo rajši imamo nepopolne in surove. Ne želimo roza filmov, temveč tiste z barvo krvi«. To nam lahko služi za enega od mogočih primerov, kako snemati ljudi, da v kadru pred kamero zadrže maksimum naravnosti. Cassavettes je vselej delal pri difuzni svetlobi, kar je omogočilo bolj naravno gibanje igralcev, saj jim ni bilo treba več paziti, da ne bodo »izpadli« iz svetlobnega kroga, pa tudi snemalec jih je lažje spremljal.

Izbor planov, rakursov, objektiv ali barvne tehnike, smeri in karakterja svetlobe, ekspozicije, vse to so elementi, ki vplivajo na delo režiserja in snemalca in dajejo pečat materialu, ki ga snemata, komentirata in nadgrajujeta na poseben način. To mu daje specifičen občutek enotnosti. Prisiljevati neigralce, da igrajo v dokumentarnem filmu, pa je napaka, ki skoraj v sto odstotkih primerov »ruši« film. Oni morajo opravljati svoje vsakodnevno delo, ekipa pa je tukaj zato, da opravi vse, kar zadeva osvetljevanje, postavljanje kamere in ostalo na način, ki bo »naturščike« čim manj motil.

V nadaljevanju tega spisa bomo skušali podati kratek opis posameznih vrst dokumentarnega filma. To so najprej **filmske novice** ali filmi časopisi oziroma po starem žurnal. Na nevtralen in strnjen način prikazujejo določene dogodke, ob strnjevanju pa jih karakterizira tudi deskripcija in informacija.

Dokumentarni film v ožjem smislu besede je, če uporabimo termin iz književnosti, določena zvrst filmskega eseja. To je film, s pomočjo katerega se izraža določena ideja. **Impresionistični filmski zapis** preferira estetske in artifizirane komponente, medtem ko **znanstveno raziskovalni film** karakterizira jasen analitičen stil. V **popularno znanstvenih filmih** je prisotna določena stilizacija, da bi se nekaj pojasnilo na najbolj sprejemljiv način. V filmih znanega francoskega cineasta Jeana Painlevena o skrivnostih rastlinskega in živalskega sveta srečamo navdušenost za igro oblik v kadru, torej na določeno estetsko komponento. To lahko rečemo tudi za nizozemskega režiserja Haanstro in njegov film »Steklo«. Poetičnost v dokumentarnem filmu je mogoče doseči s skrbno kompozicijo kadra in z zadovoljitvijo nekaterih drugih estetskih norm. Prisotna je določena artistska intervencija, poseg v gradivo.

Film-resnica (cinema-verite ali cinema-direct) je zapisovanje določenega



vizualnega in aditivnega dejstva na filmski trak brez kakršnihkoli umetnih priprav, efektov in ostalega ter njegovo prezentiranje na ekranu v surovem stanju, v takšnem, v kakršnem je bilo posneto. Film resnica se naslanja na tisto linijo razvoja kinematografije, katere predstavniki so težili k neposrednemu, avtentičnemu in realističnemu prikazovanju stvarnosti. Ta linija se razteza od Lummièra preko Vertova, Gierzona in Flahertyja vse do neo-realizma. Resignacija dogajanja pa nikakor ni brezoblična in mehanična.

Posebno vrsto predstavljajo **arhivski filmi**, dela, sestavljena iz materialov vrste snemalcev. Včasih je treba določene stvari posneti še naknadno, zato je nujno ta novi material laboratorijsko tako obdelati, da ga je mogoče vključiti v staro gradivo. Najpogosteje material večkrat kopirajo, da bi se povečalo zrno in gradacija.

Tehnika **skrite kamere** je metoda, pri kateri gradivo obdrži svojo identiteto. Potrebno je določiti mesto za kamero in vzpostaviti nujno distanco, da bi bili končni rezultati čim bolj avtentični. Filme, posnete s to tehniko, karakterizirajo še: daljši kadri, plani v diapazonu od srednjega do totala, pogosto nenavadni rakursi, statični kadri in šele na drugem mestu panorame in vožnje; zapostavlja se kompozicija slike (pogosto je to globinska mizanscena z elementi v sprednjem planu). Ni naš namen razpravljati o neenakopravnem položaju opazovanega in opazovalca, toda povsem gotovo je, da je mogoče skrito kamero tudi zlorabljati.

Druga metoda je **anketa**. »Snemanega« intervjujamo. Postavljamo mu različna vprašanja in on na njih odgovarja. Čar te metode je v tem, da spraševani odgovori na čim več zanimivih, pogosto kontradiktornih in provokativnih vprašanj. Skozi strukturalne elemente so za anketno metodo značilni med drugim tudi dolgi kadri, bližnji plani in normalni rakursi.

Znano je, da vsak rakurs, plan in podobno vsebuje določen pomen. Kot snemanja naj bi bil popolnoma nevtralen, toda maksimalno objektivnega kota ni. Vsaka sprememba glede na te in druge strukturalne elemente daje prizoru drugačen komentar, večji ali manjši pomen (spomnimo se le odnosa med zgornjim in spodnjim rakursom). Lahko torej rečemo, da čeprav je objekt na stvarnostni ravni vselej isti, pa se na ravni videnja (filmsko strukturalni elementi) spreminja. Seveda morata snemalec in režiser na to računati.

Kadar delamo z »naturščiki«, običajno snemamo z mobilno kamero, kajti tukaj se pogosto pojavljajo nepredvidljivi dogodki in reakcije. Spremljoča kamera, kot jo včasih še imenujejo, je sodelovanje avtorja in snemanega. Kamera spremlja ljudi, njihova dejanja, z eno besedo, podrejena je snemanim objektom.

Fotografski stil v dokumentarnem filmu ima specifičnosti, od katerih bomo v tem spisu omenili le nekatere.

V tem primeru mora imeti snemalec velik občutek za mero in veliko izkušenj. Prizore je treba snemati tako, da delujejo nevsiljivo, brez večjih vizualnih stilizacij, tako da je vse videti nezainteresirano in reportersko koncizno. Če snema s kamero iz roke, prizoru vdihne življenje. Slika začne dihati, »živeti«. Fotografska pomanjkljivost (neenakomerno gibanje, majhne vibracije in ostalo) obenem preraste v umetniško (izrazno) kvaliteto. Fotografski stil določajo vrsta osvetlitve, karakteristike materiala, na katerem se snema, kompozicija kadra in po potrebi posebna tehnika razvijanja in laboratorijske obdelave. Potrebno je opozoriti na potencialno nevarnost, ki grozi s strani lažnih efektov, ki se pogosto pojavljajo zaradi lepote filmske slike. Fotografska dovršenost v dokumentarcu ne sme nikoli postati sama sebi namen. Njen pojav mora biti upravičen. Pogosto nerazumevanje med snemalcem in režiserjem je vzrok, da fotografski efekt dominira nad predmetom. Snemalci, ki so delali v igranem filmu, so naučeni studijske rutine in perfekcije, zato pogosto uničijo karakteristike in kvalitete atmosfere, ki je tako pomembna za dokumentarni film. Stilizirana lepota je ena največjih nevarnosti za dokumentarec in to predvsem lepota posameznih kadrov.

Ta je ne le neprimerna, ampak pogosto tudi škodljiva za vsebinski izraz. Kamera mora biti v službi teme in dogajanja. Fotografija ne sme eksistirati mimo filma sama zase, kajti tedaj vzbuja pozornost in »štrli« kot kakšen tujek. Tedaj nam ne ostane nič drugega, kot da govorimo o avtonomni vizualnosti, ki se je prebila v prvi plan in tako postala v danem trenutku dominantna filmska vsebina. Kakršnakoli odsotnost ustvarja efekt navadnosti, vsakodnevnosti in rutine. Prizori na ekranu delujejo kot slučajno posneti, kot da so nekako bolj naravni in bližji našemu vsakdanjemu izkustvu.

Glede na visoko občutljive materiale, s katerimi razpolagamo, se mnogi sprašujejo, ali je dokumentarnemu filmu sploh potrebno umetno (dodatno) osvetljevanje. Odgovor, ki ga je na to vprašanje pogosto mogoče slišati, je: ne! Tisti, ki zastopajo to mnenje, menijo, da mora dokumentarni film ohraniti pravo atmosfero, njej pa lahko dodatna osvetlitev le škoduje. Kot da pozabljajo, da mnoge reportaže nastajajo v interieru pri tako imenovani »available light«, ki je šibkejša, bolj ali manj razpršena umetna svetloba. Včasih se snema tudi pri obstoječi razsvetljavi (veleblagovnica, športne dvorane in podobno), toda to je vprašanje visoko občutljivega filma in polne blende. Osvetlitev je treba podrediti dogajanju. Lahko ugotovimo, da je v dokumentarnem filmu umetna svetloba manj samostojen element in bolj pomožno, pogosto celo nujno sredstvo, brez katerega ne bi nastali številni filmi. Tudi tukaj se od snemalca pričakuje mera. Njegova

naloga je le izpopolniti obstoječo svetlobo (razviti kontraste, paziti na logiko in smer svetlobe, sence in ne brez razmišljanja osvetljevat le toliko, da bo dovolj svetlobe za blendo, kar lahko na žalost pogosto opazimo tudi na naši televiziji).

O tem, ali snemalec mora korigirati in aranžirati naravo pred objektivom kamere, se je in se bo razpravljalo. Kracauer v knjigi »Narava filma« o tem piše »z enako predanostjo, ki je nekoč napeljala Rossellinija, da je strogo okaral nekega snemalca, ker je s polja, na katerem naj bi snemali, umaknil neko belo, osamljeno skalo, ki se mu je zdela, da preveč izstopa iz ostalega temnega kamenja. To polje, je rekel Rossellini snemalcu, je bilo tukaj sto, morda tisoč let, naravi je bilo treba toliko časa, da ga ustvari, da razporedi in obarva stene v njem, kakšno pravico ima torej snemalec, da lahko popravlja naravo? (Primerjajmo to Rossellinijevo stališče do prirode z Eisensteinovim: ko je snemal scene na poti za film Bježinska livada, je zahteval, da umaknejo 2 km telefonske žice, ker je verjel, da mu stebri kvarijo pejzaž. Medtem ko Eisenstein brez oklevanja spreminja dano sredino, da bi jo uskladil s tistim, kar je njegova biografinja Marie Seton imenovala njegovo »ustvarjalno vizijo«, pa izhaja Rossellini iz premise, da film odpira svoje leče proti fizičnemu svetu in šele skozi njega morda proti duhu. Za Eisensteina je narava nepopolna v primerjavi s svobodno ustvarjeno gledališko scenografijo, medtem ko je za Rossellinija scenografija narave izvir vseh vizij.)«

V današnjem času je filmska tehnika dosegla ogromne rezultate. Vsak dan se pojavljajo nove kamere, vse bolj izpopolnjene in vse bolj praktične, priče smo novim filmskim formatom, ki izpričujejo visoko kvaliteto emulzije. Med ostalimi je tudi tako imenovana »dvojna super osmica«, ki je iz amaterskega filma prodrla tudi v profesionalni ter na televizijo. (Glej članek istega avtorja v »Filmski kulturi« št. 103/104 — Dvojna »super osmica« ali nove poti profesionalnega filma, stran 147.)

Moderni filmski trak karakterizira:

- visoka občutljivost,
- film — panhromatičnost, barvni film pa verno preslikovanje barv, (vprašanje pa je, kaj je to verno),
- drobno zrno,
- enakomerno nanešena emulzija in stabilnost,
- izvrstne mehanične lastnosti,
- minimalno raztezanje podloge,
- velika odpornost proti spremembam vremenskih pogojev,
- enostavna in kratka tehnologija obdelave.

Mnoge od teh karakteristik, posebej še občutljivost, drobno zrno, odpornost proti spremembam klimatskih pogojev in kratka laboratorijska obdelava, so važne predvsem za snemalce dokumentarnih filmov.

Naš zapis bomo končali s citiranjem izjav dveh snemalcev dokumentarnih filmov o dokumentarnem stilu (citirano po »Practical Motion Picture Photography« Russell Campbell, London 1970). Wolfgang Suscitzky pravi: »Ne uporabljam različnih tehničnih postopkov v primeri z igranim filmom. V igranem filmu obstaja več možnosti. V dokumentarcu enostavno nimate zidarjev, mizarjev, garderoberjev, maskerjev in ostalih. Zato delate najboljše s tistim, s čimer razpolagate. Vsaj jaz dajem temu prednost. Sicer pa sem improvizator. O stvareh ne odločam, preden jih ne vidim, ne planiram mnogo naprej.«

Njegov kolega, W. B. Pollard pa govori o svojih izkušnjah: »Za dokumentarni film ni nikoli dovolj denarja in najprej varčujemo z razsvetljavo. Če sem iskren, to niti ni tako slabo. Mnogo svetlobe v dokumentarcu je videti strašno. Vse je nekako umetno, kot v igranem filmu in izgublja se atmosfera ter avtentičnost. Če nimate dovolj luči, morate bolj misliti, se bolje znajti. To je izziv. Rad delam z režiserji, ki nimajo pojma o snemanju in zahtevajo najbolj smešne in nemogoče reči. To je pravi izziv in enostavno morate najti način, da to realizirate.«



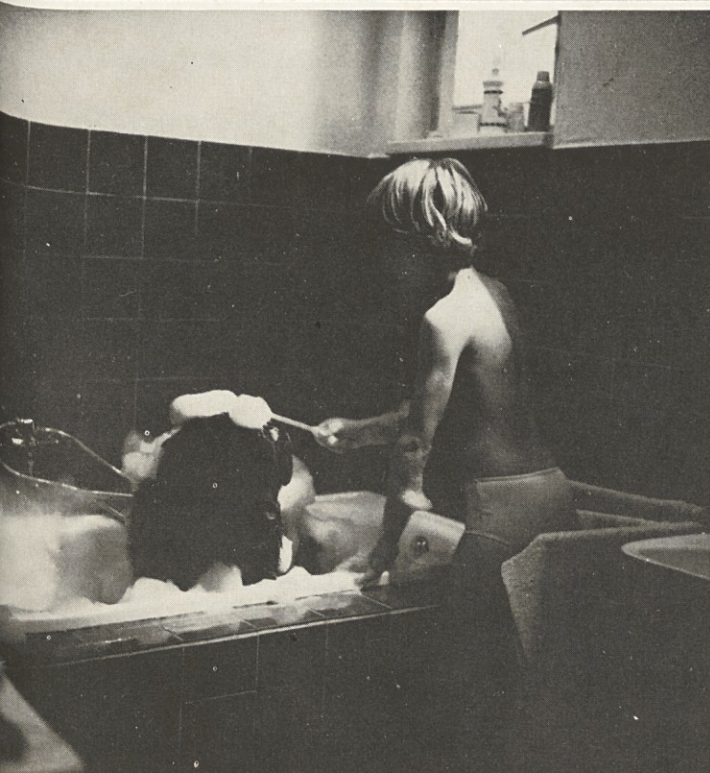
predstavljamo nov slovenski film
sreča na vrvici



Predstavljamo nov slovenski film
SREČA NA VRVICI
 Scenarij po noveli Vitana Mala
 Teof, teči kuža moj; Jane Kavčič
 Režija: Jane Kavčič
 Direktor fotografije: Mile de Gleria
 Glasba: Dečo Zgur
 Scenografija: Niko Matul
 Kostumi: Zvonka Makuc
 Zvok: Herman Kokove
 Montaža: Dušan Povh
 Maska: Anka Vilar
 Organizacija: Ivan Mažgon

Igrajo: Matjaž Gruden (Matic),
 Mitja Tavčar (Črni Blisk),
 Nino de Gleria (Rok), Polona Rajster (Neli),
 Andrej Djordjevič (Rjovečič Bik),
 Vesna Jovnikar (Milena), Nataša Rojc
 (Nataša), Nina Zidarič (Nives),
 Jure Zargl (Boris), Lidija Koztovič (mama)

in še Ivo Ban, Branko Grubar, Manca Košir,
 Mija Mencelj, Lojze Milič, Vladimir Jurc,
 Sandi Pavlin
 Proizvodnja: Viba film, Ljubljana, 1976,
 tehnična obdelava: Jadran film, Zagreb
 dolžina 2551 m, tehnika: kolor normal



legende

James Wong Howe

pripredil Filip Robar-Dorin

Letos poleti je preminul eden najbolj znanih hollywoodskih mojstrov kamere »stare šole«, Kitajec James Wong Howe. Od leta 1922, ko je posnel svoj prvi film »Drums of Fate«, do letos, ko je dosegel še zadnji uspeh s »Funny Lady«, celih 54 let, je neumorno snemal in brusil svojo tehniko, učil in pomagal mladim snemalcem do kruha. Med Howeove najuspešnejše stvaritve štejejo »Piknik« (1953), »The Old Man and the Sea« (Starec in morje, 1958), »The Rose Tattoo« (Tetovirana roža, 1959), »Hud« (1963) in »Funny Lady« (1976). Pogovor, ki ga objavljamo, je izveček iz seminarja, ki ga je legendarni snemalec imel s slušatelji Centra za visoke filmske študije pri Ameriškem filmskem inštitutu.

Vprašanje: Katero fotografijo je po vaše težje napraviti, črno-belo ali barvno?

Howe

Po moje je črno-bela veliko bolj zahtevna kot barvna. Pri črno-beli fotografiji imamo opraviti z različnimi barvami predmetov, pri čemer imajo lahko nekatere med njimi isto sivo vrednost in puščajo povsem enak odtенок. Prav zaradi tega so v zgodnjih filmih uporabljali toliko zaledne svetlobe (backlight) — da se ne bi podobe zlivale z ozadjem. Največkrat človek sploh ni vedel, od kod prihaja vsa tista zaledna luč. Igralec je zlezal v pokrit voz, za primer, in naenkrat se je od nekod vzela zaledna svetloba — pri zaprtih vratih. Uporabljali so jo zgolj za to, da so razdvojevali nianse.

Vprašanje: Kaj mislite, ali filmarji dandanes bolje pripovedujejo svoje zgodbe, kot pa so takrat, ko ste vi pričeli svojo ustvarjalno pot?

Howe

Nisem čisto prepričan, da bolje pripovedujejo, vsekakor pa imajo na razpolago več vsega — moderno tehniko, kot na primer lahke kamere, ki jih je mogoče držati v rokah, dostavni objektivni (zoom) in lahko prenosni svetlobni park. Mi teh stvari nismo imeli, a smo vendar dosegli željeno. Mislim, da je raba dostavne leče prepogosta in dostikrat neutemeljena, za kar gre največkrat kriviti režiserja in ne snemalca.

Vprašanje: Ste se kdaj sporekli z režiserjem zaradi fotografskega koncepta, oziroma gibanja kamere?

Howe

Snemalcu nikakor ni lahko najti režiserja, ki je res pripravljen sodelovati, vendar drži tudi obratno. Režiser čisto naravno razmišlja v smeri dogajanja, akcije, medtem ko snemalec predvsem z ozirom na osvetljevanje. Vsakič, ko imamo opravka z zasuki kamere, se osvetljevanje zaplete, takoj je več dela, ker je treba ohraniti svetlobno ravnovesje, ki prekriva celoten vzorec dogajanja. Mislim, da je dobro, če gre igralec sem in tja skoz temne predele — samo ne moreš ga pustiti v temi predolgo, kajti s fotografijo vendar pripoveduješ zgodbo. Igralcev ne moreš zadrževati v temi. Brati je treba njihove izraze in zato tudi imamo bližnji posnetek. Filmi starejših režiserjev, na primer Forda in Hawksa, so vselej sijajno posneti, vendar Ford ni nikoli gibal kamere, razen če je bilo treba slediti igralcem. Ford ni sukal kamere in potlej dejal: »No, igralec, zdaj pa pojdi za zasukom.« Ko delamo filme, smo podrejeni zgodbi, vsebini, kajti brez te nam ne preostane prav nič.

Vprašanje: Na kakšne probleme naletimo pri snemanju v nizkem svetlobnem ključu (low-key) v barvah?

Howe

Osvetljevanje v nizkem svetlobnem ključu za barvni film je dokaj zahtevno, kajti tisti hip, ko zmanjšaš ključno luč, ki je odločilnega pomena pri osvetljevanju obraza, se spremeni barva. Vse postane bolj rdeče. Kadar osvetljujemo obraz, je najvažnejše to, da ohrani naravno barvo, zato je potrebna določena raven v barvni temperaturi (kelvin). Čisto vseeno mi je, kakšne barve je srajca ali kravata, je pa zoprno gledati obraz, ki je ves modrikast ali zelenkast ali rdeč. Takrat veš, da je nekaj narobe.

Vprašanje: Kaj ne pride do podobne zagate, kadar snemate ves dan in vam pozno popoldansko sonce podre barvno ravnovesje?

Howe

Da, svetloba postane bolj rdeča. Vendar pa laboratorij lahko pri tem veliko pomaga. Seveda lahko s filtri tudi sam odpraviš to hibo. Na merilcu odbereš barvno temperaturo in uporabiš ustrezne filtre. Osebnost sem le malokdaj uporabil merilec barvne temperature. Ako napravi človek že nekoliko filmov, potem, mislim, da lahko že kar dobro bere svetlobo. Kdaj pa kdaj nastane malenkostna razlika, ki pa nikoli ni taka, da je fantje v laboratoriju ne bi mogli zgladiti. Vselej lahko kopirajo prizor nekoliko topleje ali pa hladneje, kakor pač želiš.

Vprašanje: Bi nam lahko svetovali kaj v zvezi s snemanjem dan-za-noč v barvah?

Howe

Najvažnejše se je ogibati neba, ker nebo premočno vpliva na osvetlitev. Lahko ga »zadržujemo« z deljenim filtrom nevtralne gostote, ki ga nastavimo pred lečo, vendar je to izvedljivo le takrat, kadar je posnetek negiben. Čim pa začneš kamero sukati, ali pa se kdo približa toliko, da ga zajame tista efektivna polovica filtra v bližnjem posnetku, bo prišlo do podosvetlitve. Nekateri snemalci odstranijo pri snemanju »dan-za-noč« filter za dnevno svetlobo in nastavijo celo modri filter pred lečo, da bi tako dobili karseda učinkovit nočni učinek. V filmskih laboratorijih vam po navadi odsvetujejo takšno prakso, ker lahko vsaj tako dober učinek dosežejo oni pri kopiranju.

Vprašanje: Kakšen odnos imate do šminke? Vam bolj odgovarja lahna ali izrazitejša šminka?

Howe

Osebnost menim, da je bolje, če je šminka čim lahnejša. Poskušamo vendar povedati zgodbo, ki naj bi bila resnična in bi ji naj verjeli; ko pa na nekom zagledaš zelo vpadljivo šminko, začenaš dvomiti. V nekaterih bolj zgodnjih vojnih filmih, na primer, so narezali posnetke resničnih vojnih dogodkov med naše ateljejske posnetke. Razlika je bila več kot očitna in kakopak gledalec ni mogel verjeti, da gre zares.



Ko je Gregg Toland posnel »Državljana Kanea«, je bilo to pravo doživetje. Imamo posnetek parade iz prve svetovne vojne. Gregg ga je napravil in nato dal negativni izvornik štirikrat kopirati. Slednjic ga je spustil skozi projektor, ga še tako malo popraskal in postaral, in ko smo ga končno videli v filmu, smo mu verjeli. To so važne stvari.

Vprašanje: Koliko se zanesete na svetlometer?

Howe

Na trgu je dobiti več dobrih svetlometerov in ko se enega navadiš, ti veliko pripomore k pravilni osvetlitvi; nečesa ti pa noben svetlometer ne more povedati: ali je vzdušje tisto pravo ali ne! O tem moraš odločati sam.

Vprašanje: Katera posamična prvina mislite, da je najpomembnejša pri dobri filmski fotografiji?

Howe

Najvažnejša stvar pri fotografiji je svetloba. Neprestano je treba proučevati svetlobo. Svetloba ustvarja vzdušje veliko bolj kot kompozicija, kvaliteta luči šele vnese v prizor tisto potrebno teksturo, zaradi katere je prizor skoraj otipati. Potemtakem je treba svetlobo proučevati. Ponoči, ko hodiš po ulici kadar se popoldne in proti večeru sprehajaš — kajti somrak ima prekrasno kakovost.

Vprašanje: Zanima nas, kako gledate na rabo mehke svetlobe!

Howe

Res mi je vseeno, kakšno svetlobo uporabljam, samo da jo lahko obvladam in da mi prinese tisto, kar hočem, skratka da deluje. Vselej sem rad uporabljal luč, ki sem jo lahko nadziral, uravnaval. Zelo rad uporabljam vratca za senčenje, svetlobna usmerjevala, razne elemente za blokiranje svetlobe, za napeljevanje okrog vogala (s pomočjo zrcal), itn. Kako je potem z mehko lučjo? Vselej se vprašam, zakaj hočem tako ali drugačno svečavo. Zakaj mehko? Nek razlog moram imeti, da ustvarim mehko luč, nikakor ni dovolj, da jo uporabim, samo zato, ker je mehka. Ako prizor zahteva, da ponarediš severno luč, ki prihaja skozi okno, ali da je učinek tak kot pri svetlobi svečnikov, potem je mehka svetloba čudovita. Ne bi je pa na vrat na nos uporabil kjerkoli in kadarkoli. Rad imam svečavo, ki jo lahko nadziram, obvladam, tako, ki mi omogoča, da izrazim to, kar hočem.

Vprašanje: Kaj vas vodi pri določevanju ustrezne goriščne razdalje objektivna pri danem prizoru?

Howe

Predvsem moraš vedeti, kaj lahko dramatičnega napravijo objektivni z različnimi goriščnimi razdaljami, nakar seveda izbereš takega, ki ustreza dramskim učinkom v prizoru. Denimo, da snemaš od zadaj človeka, ki vstopa v katedralo,

in pri tem uporabiš širokokotni objektiv. Zakaj širokokotni? Ker bi pač rad zajel strop in oltar in sploh pokazal, da se mož nahaja v res veliki katedrali. Zdaj bi pa rad še bližnji posnetek moža, ki se ozira navzgor. Kaj napraviš? Nastaviš objektiv 75 mm in posnameš bližnji izrez. Kaj se zgodi s katedralo? Zgine v ozadju. Mož se ne nahaja več v res veliki katedrali. Moral bi uporabiti isti objektiv za bližnji posnetek, kot sem ga v prejšnjem posnetku iz nasprotnega kota. Ako snemamo prizor na cesti v New Yorku s širokokotnim objektivom, bo promet zgedal razpotegnjen in tiste visoke stavbe se bojo zdele znatno manjše; vse bo bolj zrahljano. Če pa vzamemo objektiv z veliko goriščno razdaljo, se bojo kar trle na kup ko cementni bloki, in občutek, da je New York tesno in stisnjeno mesto, kjer se ljudje prerivajo, bo nedvoumen.

Vprašanje: Veliko se pogovarjamo o tem, kako je treba kak prizor posneti. Kako se vi odločite, kateri je ustrežnejši način?

Howe

Saj ni enega samega »pravilnega« ali »ustreznega« načina. Vsak snemavec bi prizor posnel na nekoliko drugačen način, tako kot vsak slikar dela drugačne slike. Saj niti ni bistveno, kako posnameš prizor, da le napraviš tisto, kar si si zadal, in da to dobro napraviš. Denimo, da jaz posnamem prizor na svoj način — pridete vi in ga posnamete spet po svoje. No, če je dobro posneto, mar je važno, na kakšen način je bilo to storjeno? Najvažnejše pri vsem tem je to, da imate v oblasti svojo tehniko, objektivne, svetlobo, kamero in drugo.

Vprašanje: Prejle ste omenili, da je mehko svetlobo težko nadzorovati. Nam lahko poveste kaj bolj natančnega o tem?

Howe

Teško jo je zadrževati, oblikovati ... vsepovsod naokrog se razliva.

Vprašanje: Če se povrnemo nazaj k vprašanju o osnovni razliki med osvetljevanjem za črno-belo in barvno fotografijo — v čem je razlika v vašem pristopu?

Howe

Moja osnovna postavitev luči je v obeh primerih malone identična, le da kvaliteto svetlobe ustrezno priredim. Za barvni film navadno osvetlim nekoliko mehkeje in pa z manj kontrasta. Če barvni film ne dobi zadostno količino luči, se barve spremenijo. Gotovo ste že opazili, kako se barva obraza spremeni, če vam oseba pride s svetlega v zasenčeno prizorišče. Iz naravne nastane temno rdeča. Ljudje v kinodvorani tega ne razumejo — ker pa je moj posel snemati komercialne filme, filme za ljudi, moram na to misliti. Gledalec plača svojo vstopnico, da bi videl in užival film in če je film uspešen, bo lahko proizvajalec napravil še več filmov in morda me bojo ponovno najeli za snemalca. Se pravi, opravljam komercialno dejavnostjo. Vendar pa, ako se povrnemo na vaše vprašanje, mislim, da imate malo več svobode pri uravnovešanju barvnega filma kot pa črno-belega. Sicer pa dandanašnji le še malokdo snema črno-bele filme — kar je prava škoda, kajti črno-bel film je brez dvoma lahko zelo na mestu.

Vprašanje: Zanima me, kaj menite o desaturaciji, katere se danes poslužujejo mnogi mojstri fotografije. Ali tudi vi kdaj eksperimentirate s tem?

Howe

Tudi jaz sem se z njo že poskusil, vendar pa mislim, da je to zgolj ukana in da z njo ni mogoče kaj prida doseči. Osebnoraje napravim desaturacijo, preden film posnamem — s pomočjo scenografije in kostumov. Do neke mere je mogoče podoben učinek doseči tudi s pripomočki, kot so tili in filtri, medtem ko je z laboratorijem drugače. Večina ljudi, ki delajo v laboratorijih, nima posebno razvitega estetskega čuta. To so predvsem tehniki in seveda ni mogoče od njih pričakovati, da ti pričarajo iz barve takšen čustven odtenek, kakršen bi želel. Poleg tega, ko je delo opravljeno, ni več mogoče ničesar

napraviti. Nekaj malega sem poskusil z desaturacijo v filmu »Piknik«, ker sem hotel malce omehčati sence. Slika je bila nekoliko preveč kontrastna in sem jo hotel zgladiti in to je bil edini razlog, da sem se poslužil desaturacije. Uspešno . . .

Vprašanje: Kakšno vrsto desaturacije pa ste uporabili v »Pikniku«?

Howe

Naknadno megljenje (ponovna rahla osvetlitev že enkrat osvetljenega traku na belo osnovo — opomba FRD).

Vprašanje: Kako pa je z uporabo megljenih filtrov?

Howe

Mislím, da je to dokaj bedna zadeva. Vse preveč že počnejo podobne stvari in velikokrat samo zato, da zakrijejo kup napak. Nekateri snemalci se mi zdi, da jih uporabljajo zato, da pokrijejo nekaj, česar ne razumejo. Po mojem bo to držalo za večino difuzijskih posnetkov, razen če ne fotografira določen tip ženske zvezde, kakor smo to počeli v starih časih. Pomislíte za trenutek. Visoko specializiran delavec — tehnik mora zbrusiti lečo in jo zleščiti in vstaviti tako, da dobi karseda ostro sliko. Ta proces stane več tisoč dolarjev. Nakar nastaviš objektiv na kamero in kaj napraviš? Predenj natakneš kos meglastega stekla za dolar pa pol po kosu. Čemu? Čemu tako ravnaš s svojim sijajnim objektivom? Nekaj drugega je seveda, če skušaš z eksperimentiranjem priti do kakega posebnega učinka. Mnenja sem, da je v fotografiji mnogo pravil ko nalašč za to, da jih prekršiš in da mora snemalec kdaj pa kdaj tudi pogumno to storiti. Resda se sem in tja opečesh, ampak poskusiti je pa tudi treba kaj novega. Edino tako se učiš. Saj lahko vzameš super 8 mm kamero ali pa 16 mm in posnameš kak meter, dva, tistega kar te zanima in muči. Posnami tisto in potlej skrbno analiziraj!

Vprašanje: V zvezi z osvetljevanjem v nizkem svetlobnem ključu pravijo, kadar napraviš tenek negativ z veliko temin, imaš naknadno precejšnje težave.

Howe

Drži.

Vprašanje: In kako prebrodite take težave? Mar izdatno osvetlite prizor in naknadno kopirate temneje?

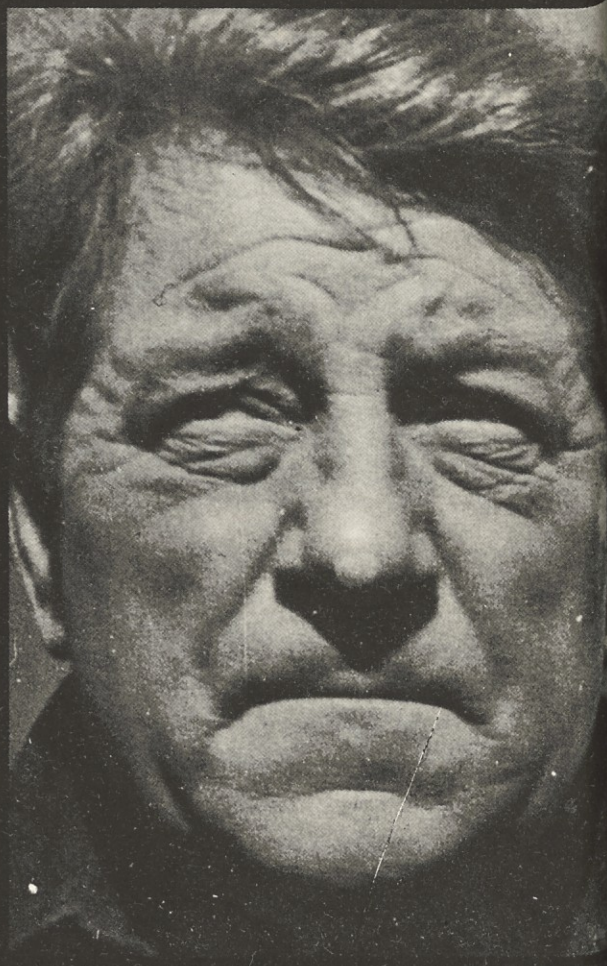
Howe

Ne. Ključno luč postavim nekje v ozadju in ta postane potlej referenčna točka. Laborant se lahko po njej ravna in kopira prizor tako, kot želi. V odnosu do tiste točke je vse drugo relativno. Ako se kopira ravnaje se po svetlih delih, bo vse drugo preveč temno. Osvetljevanje v nizkem svetlobnem ključu ne pomeni toliko nižjo svečavo kot ustrezno uravnovešenost področij. Ako ohraniš ravnovesje, ti laboratorij filma ne more spriditi. Kopirajo lahko na katerikoli lestvici, a film bo vselej pravilno uravnovešen. Lahko je nekoliko svetlejši ali temnejši, ne pa neuravnovešen. Seveda pomeni izraz »spodnji ključ« ali »nizki ključ« različnim ljudem različne stvari. Spomnim se, da je pomenilo snemanje v zgornjem ključu (high-key) v dvajsetih letih to, da si posnel belega zajca s snegom v ozadju, v »spodnjem ključu« pa nasprotno, črnega zajca s črnim žametom v ozadju. Taka je bila definicija.

Vprašanje: Ko se ozrete na svojo izredno dolgo in uspešno kariero snemalca, kakšen je vaš prevladujoč vtis?

Howe

Mislím, da je film prekrasno izrazno sredstvo. Mislím tudi, da moramo snemalci v celoti obvladati tehniko in tehnologijo dela in da sem osebno še zmeraj učenec. Snemalec je podoben kiparju s kosom neobdelanega kamna pred seboj. Lahko ga oblikuje na sto načinov — snemalec pa lahko z lučmi, kamero, trakom in z objektivni napravi prav vse, kar želi napraviti.



in memoriam

Jean Gabin

V letu 1976 smo se poslovili že od mnogih filmskih ustvarjalcev, ki smo jih poznali po njihovem delu in ki bodo za vedno zapisani v našem spominu. Med znanimi filmskimi delavci, ki so se pred kratkim poslovili od nas, je bil tudi veliki francoski igralec Jean Gabin.

Mož umrè, za njim pa ostanejo dela, bi lahko ponovili za našim velikim pesnikom, ko bomo še vedno in nenehno lahko gledali filme, v katerih je igral ta sloviti, mrkogledi a hkrati celotno platno s toplino napolnjujoči človek. Za njim je ostalo 89 filmov, pri filmu pa je bil vse od 1930. leta.

Rodil se je 17. maja 1904 v Parizu kot Jean Alexis Moncorgé, toda otroštvo je preživel v majhnem kraju Mériel, nekaj deset kilometrov iz Pariza, med polji in gozdovi, ki mu je ostal pri srcu vse do zadnjih dni, ko se je vedno bolj umikal filmu in se predajal življenju na svoji farmi. In tu v njegovem otroštvu se je jel razvijati njegov odnos do igre, do petja, do gledaliških deska. Takšna je bila njegova družina in nobeno presenečenje ni bilo, da je šel po njenih korakih. A vendar njegova pot do Folies Bergère ni bila lahka. Spoprijeti se je moral še z marsikaterim težaškim poklicem, preden je bil opažen kot pevec in plesalec v množičnih prizorih tega slovitega pariškega zabavišča. Vse do leta 1930 je nastopal v kabaretnih točkah in operetah in tako se je tudi prvič srečal s filmom.

Prvi uspeh je dosegel že leta 1934 v Duvivierovem filmu »La Bandera« kot možak krepke postave z melanholičnim pogledom. Duvivier, Renoir, Carné so Gabina napotili z zamotanih stranpoti romantičnih burlesk, komičnih operet in naivnih melodram, na pot pravega »tragičnega junaka sodobnega filma« kot ga je imenoval André Basin. Prišli so filmi VELIKA ILUZIJA, OBALA V MEGLI, ČLOVEK ZVER, OB ZORI. Rodil se je mit Gabin.

Po vojni, v kateri je sodeloval kot član odporniškega gibanja, se je Gabin spremenil. Neustavljivi lomilec ženskih src francoskega filmskega platna se je prezgodaj postaral, lasje so se mu prekmalu pobelili, toda mit je ostal, dobil je drugačno formulo. Že Beckerjev film NE DOTIKAJTE SE DENARJA potrjuje to novo formulo. Mnogo simpatičnih gangsterjev je v njegovi karieri, nepozaben pa bo ostal tudi kot inspektor Maigret, pa v drugih vlogah, kot pravnik, starec, duhovnik, zdravnik in še in še. Postal pa je tudi producent, ko sta s Fernandelom ustanovila svojo producentsko hišo ter posnela film NERODNA LETA.

Mnogi njegovi filmi so prihajali na naša platna, vse do današnjih dni. Videli smo tudi njegov predzadnji film RAZSODBA, zadnji pa se je imenoval SVETO LETO. Njegovo življenje se je izteklo 15. novembra 1976. Izteklo se je pozemeljsko življenje človeka, ki ga je Renoir imenoval »igralec z velikim I« in »... prav gotovo najbolj pošten človek, kar sem jih srečal v svojem življenju«, za katerega je Jean Delannoy rekel, da je »v očeh tega posvečenega monstuma svežina, ki nikoli ne zavede in če je potrebno dobrota, ki je verjetno edino čustvo, ki ga igralec ne more izraziti, če ga ne dokaže«.

Takega smo poznali tudi mi in takšnega bomo še naprej srečevali v kinotečnih dvoranah.

M. G.

Milivoje Živanović

Sredi lanskega novembra je, 76 let star, v Beogradu umrl veliki igralec Milivoje Živanović. Bil je eden osrednjih predstavnikov generacije, ki ji je bila edina in zato tembolj vsestranska šola življenje in si je nabral prve gledališke izkušnje v tistem kar najbolj neposrednem stiku med igralcem in gledalcem, ki ga je sredi dvajsetih let omogočala oblika potujočega gledališča. Tako kot njegovemu velikemu predhodniku Molièru mu je trdo delo v provinci odprlo pot v mesto (Novi Sad, Skopje) in nazadnje v prestolnico, kjer je zrasel v svoj igralski vrh kot prvak Jugoslovanskega dramskega gledališča.

Ko so se ob veliki izgubi poklanjali spominu umetnika, so se ustavljali zlasti ob deležu, ki ga je prispeval naši dramski poustvarjalnosti; govorili in pisali so o Jegoru Buličovu, o Kralju Learu, o betajnovskem Kantorju, o izjemnem notranjem silaštvu, s katerim je prežemal svoje odrske nastope. Pri tem je bil njegov delež, namenjen rasti domače filmske umetnosti, omenjan komaj mimogrede, tako da je vse doslej ostalo domala prezrtih nekaj pomembnih dejstev.

Eno med njimi je to, da je — v istem času kot naš Stane Sever — tudi Milivoje Živanović postavil trdne temelje domači karakterni filmski igri. V prvih časih razvoja se je jugoslovanski film pogosteje kakor sedaj naslanjal na izkušnje gledaliških umetnikov. In tako seveda monolitni Milivoje Živanović postane viden, uspešen filmski interpret zlasti vlog, ki so posegale v literarno dediščino srbske klasike in realizma. Prva je bila v »Sofki«, posneti po Stankovičevi »Nečisti krvi«, sledile so vloge v »Ciganki« — njegovi »Koštani«, v »Nevihti« — Vojnovičevem »Ekvinokciju«, in ko se je film lotil Nušičeve duhovite jedkosti, seveda ni mogel mimo Milivoja Živanovića in njegovih odrskih upodobitev. Z velikim smislom za bistvene odtenke, ki ločijo gledališko igro od filmske, jih je pred kamero ponovil v »Dr« in »Pred vojno«.

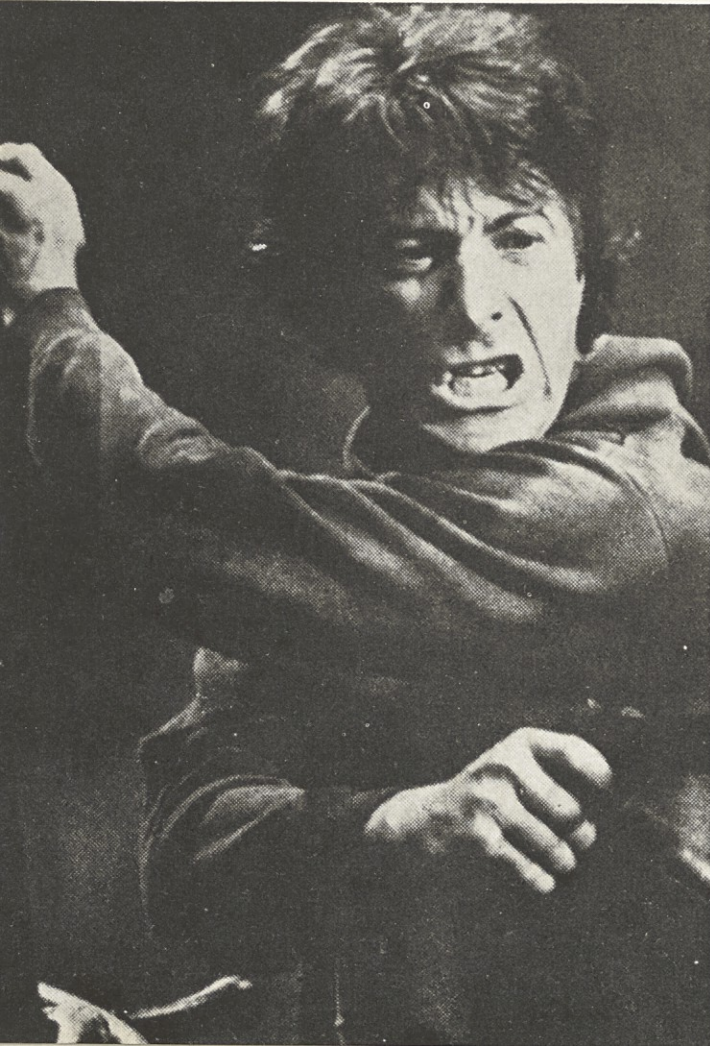
Kako širok je bil Živanovićev filmski igralski razpon, se zavedajo tisti, ki pomnijo njegove nastope v »Jezeru« iz kmečkega okolja, v »Pogonu B« iz delavskega okolja, v »Čudodelnem meču«, naši prvi filmski pravljici, pa v »Šolarjih« in »Osmih vratih« iz let NOB; v ta tematski krog sodi tudi njegov menda zadnji nastop v »Lelejski gori« iz 1968. leta. Predvsem pa ostaja Milivoje Živanović nepozaben kot igralski nosilec ponosa in nezlomljivosti v dveh filmih o jugoslovanskih vojnih ujetnikih v nacističnih taboriščih, v »Rdečem cvetu« in »Krvavi poti«. Tak opus, kakor ga je ustvaril igralec Milivoje Živanović, ne usahne v arhivu: zagotovo se bo k temu še in še vračala kinoteka in nam ohranjala vso poštenost in tenkočutnost, s katero je podoživljal človeške usode.

S. G.



Peter Finch v filmu *Network*

Dustin Hoffman v Schlesingerjevem filmu *Marathon Man*



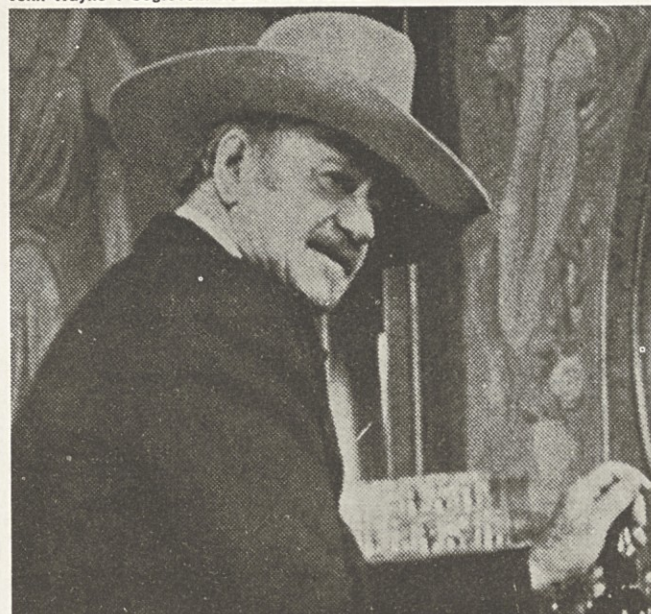
Audrey Hepburn v Lesterjevem filmu *Robin and Marian*





Glynnis O'Connor v Bearjevem filmu Ode to Billy Joe

John Wayne v Seglovem filmu The Shootist



The Song Remains the Same

Shout at the Devil



Picnls at Hangin Rock



films and felming se je odločil takole:

Najboljši film leta 1976:

»Network« (Mreža) režija Sidney Lumet, scenarij: Paddy Chayefsky, igrajo: Peter Finch, Faye Dunaway, William Holden in Robert Duvall

Najboljša režija:

Miloš Forman za film »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (Let nad kukavičjim gnezdom)

Najboljši scenarij:

Paddy Chayefsky za scenarij »Network« (Mreža)

Najboljša ženska vloga:

Audrey Hepburn za vlogo v filmu »Robin and Marian«

Najboljša moška vloga:

Dustin Hoffman za vlogo v filmu »Marathon Man« (Maratonec)

Najboljša ženska stranska vloga:

Madhur Jaffrey za vlogo v filmu »Autobiography of a Princess« (Življenjepis princeze)

Najboljša moška stranska vloga:

Ron Howard za vlogo v filmu »The Shootist« (Strelec)

Najboljši scenarij po predlogi:

William Goldman za adaptacijo filma »All the President Men« (Vsi predsednikovi ljudje)

Najboljša fotografija:

John Alcott za film »Barry Lyndon«

Najboljša montaža:

Michael Duthrie in Peter Hunt za film »Shout at the Devil« (Vpij na vrage)

Najboljše umetniško vodstvo:

Ken Adam za film »Barry Lyndon«

Najboljši kostumi:

Stanley Kubrick za film »Barry Lyndon«

Najboljši western:

»The Shootist« režiserja Dona Siegla

Najboljša grozljivka:

»Picnic at Hanging Rock« režiserja Petra Weira

Najboljša komedija:

»Won Ton Ton . . . the Dog Who Saved Hollywood« režiserja Michaela Winnerja

Najboljši dokumentarec:

»The Song Remains the Same« režiserja Leda Zeppelina (Pesem ostaja ista)

Najboljši avanturistični film:

»The Man who Would be King« režiserja Johna Hustona (Mož, ki je hotel biti kralj)

Najboljši animirani film:

»Great« režiserja Boba Godfreyja

Najboljša glasba:

David Shire za glasbo v filmih »Farewell My Lovely« in »All the President Men« (Zbogom, ljubljeni in Vsi predsednikovi možje)

Najboljši zvok:

Jimmy Page za zvok v filmu »The Song Remain's the Same« (Pesem ostaja ista)

Najboljša debutantka:

Glynnis O'Connor v filmu »Ode to Billy Joe« (Oda v čast Billyja Joa)

Najboljši debutant:

Brad Dourif za vlogo v filmu »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (Let nad kukavičjim gnezdom)

Najbolj domiselno delo leta:

Brian De Palma za filma »Obsession« (Obsedenost) in »Carrie«

Najbolj podcenjen film:

»Robin and Mariane« režiserja Richarda Lesterja

Najbolj precenjen film:

»Taxi Driver« (Taksist) režiserja Martina Scorsesa

Najbolj neokusen film leta:

»Taxi Driver« (Taksist)

Sramota leta:

»Goodbye, Norma Jean« režiserja Larryja Buchanama (Zbogom, Norma Jean)

Razočaranje leta:

»The Tenant« (Zakupnik) režiserja Romana Polanskega



Brian de Palma v filmu Obsession



The Man Who Fell to Earth režiserja Nicolasa Roega

Brad Dourif v filmu One Flew Over the Cuckoo's Nest



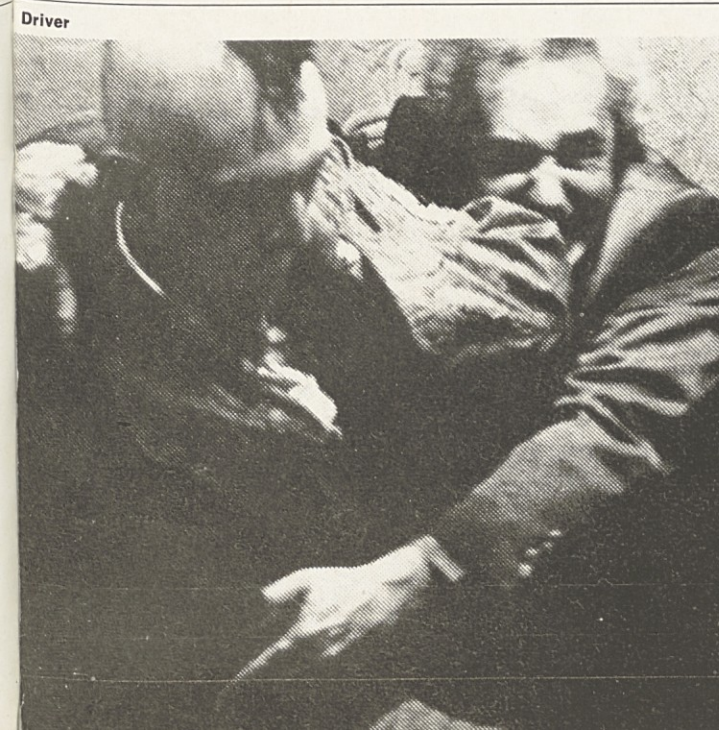


y Lyndon režiserja Stanleya Kubricka

the President's Men režiserja Alana Pakule



dbye, Norma Jean režiserja Larryja Buchanana



novi filmi

Anglija

STAND UP, VIRGIN SOLDIERS,
režija: Norman Cohen, scenarij: Leslie Thomas, igrajo: Robert Askwith, Nigel Davenport, John Le Mesurier . . .

THE LAST REMARK OF BEAU GEST,
režija: Marty Feldman, scenarij: M. Feldman in C. J. Allen, igrajo: Ann-Margaret, Marty Feldman, Michael York . . .

THE SPY WHO LOVED ME,
režija: Lewis Gilbert, fotografija: Claude Renoir, igrajo: Roger Moore, Curd Jürgens in Barbara Bach . . .

STAR WARS,
režija: George Lucas, scenarij: George Lucas, igrajo: Alec Guinness in Mark Hamil . . .

COME, PLAY WITH ME,
režija: George Harrison Marks, igrajo: Irene Handl, Alfie Bass, Ronald Fraser . . .

VALENTINO,
režija: Ken Russell, scenarij: Ken Russell in John Byrum, fotografija: Peter Suschitzky, igrajo: Rudolf Nureyev, Michelle Phillips, Leslie Caron . . .

CANDLESHOE,
režija: Norman Tokar, scenarij: David Swift in Rosemary Anne Sisson, fotografija: Douglas Slocombe, igrajo: David Niven, Helen Hayes, Jodie Foster . . .

JULIA,
režija: Fred Zinnemann, scenarij: Alvin Sargent, fotografija: Douglas Slocombe, igrajo: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Jason Robards . . .

Združene države Amerike

WOODY ALLEN FILM,
scenarij in režija: Woody Allen, igrata: Woody Allen in Diane Keaton . . .

THREE WOMEN,
režija: Robert Altman, igrajo: Sissy Spacek, Shelley Duvall, Janice Rule . . .

WINDFALL,
režija: Jonathan Kaplan, igrajo: Valerie Perrine, Terence Hill, Jackie Gleason, Slim Pickens . . .

SKIPPING,
režija: John Korty, scenarij: Lawrence B. Marcus, igrajo: Jack Lemmon, Genevieve Bujold, James Woods . . .

DICK AND JANE,
režija: Ted Kotcheff, igrata: Jane Fonda in George Segal . . .

A HERO AIN'T NOTHING BUT A SANDWICH,
režija: Ralph Nelson, igrata: Cicely Tyson in Paul Winfield . . .

CASSEY'S SHADOW,
režija: Martin Ritt, igrata: Walter Matheu in Alexis Smith . . .

AN ENEMY OF THE PEOPLE,
režija: George Schaefer, igrajo: Steve McQueen, Bibi Andersson, Charles Durning, Richard Dysard . . .

NEW YORK, NEW YORK,
režija: Martin Scorsese, igrajo: Liza Minelli, Robert De Niro . . .

THE CAR,
režija: Elliot Silverstein, igrajo: James Brolin, Kathleen Lloyd, John Mareley . . .

CLOSE ENCOUNTER OF THE THIRD KIND,
režija: Steven Spielberg, igra: Richard Dreyfuss . . .

Američani drugje

TWILIGHT'S LAST GLEAMING,
režija: Robert Aldrich, igrajo: Burt Lancaster, Richard Widmark, Melvyn Douglas . . .

THE PURPLE TAXI,
režija: Yves Boisset, igrajo: Charlotte Rampling, Peter Ustinov, Fred Astair, Agostine Belli . . .

THE SILVER BEARS,
režija: Ivan Passer, scenarij: Peter Stone, igrajo: Michael Caine, Cybill Shepherd, Louis Jourdan . . .

Francija

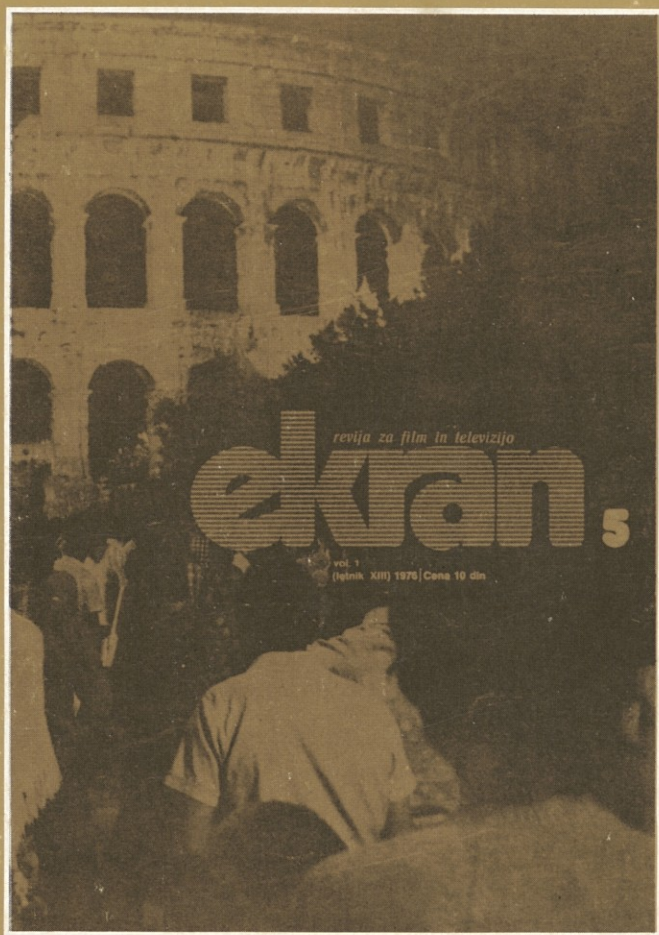
JULIE POT DE COLLE,
režija: Philippe de Broca, scenarij: Jeane Claude Carrière, igrajo: Marlene Jobert, Jean-Claude Brialy, Alexandra Stewart . . .

LE COUPLE TEMOIN,
scenarij in režija: William Klein, igrajo: Andre Dussolier, Anemone Zouc, Boudet Georges Descriers . . .

LA DENTELLIERE,
scenarij in režija: Claude Goretta, igrajo: Isabelle Huppert, Florence Giorgetti, Yves Beneyton . . .

ARMAGUEDON,
režija: Alain Jessua, igrajo: Alain Delon, Jean Yanne, Renato Salvatori, Michele Duchaussoy . . .

L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES,
režija: Francois Truffaut, igrajo: Charles Denner, Brigitte Fossey, Leslie Caron, Nelly Borgeaud . . .



*Žirija društva oblikovalcev Slovenije
je za akcijo »vizualne komunikacije — delo meseca«
za mesec AVGUST 1976
izbrala EKTRAN (vol. 1, 1976, številka 5),
delo naše oblikovalke Cvete Stepančič.*

*Ostali sodelavci iz uredništva revije ob tej priložnosti
Cveti Stepančič iskreno čestitamo,
pri čemer pa gotovo ne gre prezreti in pozabiti tudi
na delež
tiskarne Slovenija,
ki našo revijo tiska.*