

revija za film in televizijo

186642

ekran

vol. 6
številki 4 in 5/1981
(letnik XVIII)

45



*Cannes '81
pred Puljem*

*Alain Bergala: Uvajanje
v semiologijo slikovne pripovedi I.*



ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik)
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačič, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

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

stalni sodelavci
Bojan Kavčič
Bogdan Lešnik
Milenko Vakanjac
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)

Majda Širca (sekretar uredništva)

priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

tisk
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

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

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

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

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

**nenaročenih rokopisov
ne vračamo**

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
št. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	komentar	Res usodna odsotnost Slovencev v Pulju?	Matjaž Zajec
2	dileme	Nevednost, neumnost ali. . .	Sašo Schrott
3	pisma	Beograd: Usklajeni komercializem	Božidar Zečević
5		Sarajevo: Uspeh neke krize	Ratko Orozović
6		Skopje: Drnc za proklamiranimi težnjami	Georgi Vasilevski
7		Titograd: Šele naslednje. . .	Mihailo Radojčić
7		Zagreb: Videz, ki vara	Nenad Polimac
8	aktualno	V vlažnih kletih, v zatemnjenih shrambah, za vrati, ki jih odpirajo marsikateri ključ, se skuša ohranjati filmska kultura	Matjaž Zajec
11	esej	Semiologija, strukturalizem, sociološki empirizem in bodočnost filmologije	Milan Ranković
14	Teorija	Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi	Alain Bergala
23	esej	Beleške k žanru	Jože Dolmark
27		Med nemim in zvočnim filmom	Vladimir Köch
31	razmišljanja	Fragment o televiziji	Darko Štrajn
33	festivali	Beograd '81 Človek s filma	Branko Šömen
34		Slovenski prispevek — med željami in možnostmi	Stanka Godnič
35		Oberhausen '81 Minevanje krize kratkega metra	Majda Knap
37		Cannes '81 Obsesivne slike mučnega	Zdenko Vrdlovec
40		Le nekaj izjem	Majda Knap
43		Cannes 81 ali maščevanje zgodovine	Lorenzo Codelli
46		Portorož '81 Hladni mali ekran na festivalu	Milenko Vakanjac
49		Krakow '81	Branko Šömen
50	film na univerzi Poljska		Franci Slak
52	zapisovanja		

Koliko kinematografije se le ne bi smelo predati trgu / Jože Volfand • 30 let revije »Cahiers du cinéma / Pascal Bonitzer • 15. sabor jugoslovskega alternativnega filma / Slobodan Valentinčič • Predstavlja se kinoklub Duplje / Rajko Kopavnik • Ljubiteljska novost na Prevaljah / sg Filmi Ivana Faktorja / vs • Vprašanje montaže / Bojan Kavčič • Zgodovinski pregled filmskih teorij / Bojan Kavčič • Odličen snemalski abecedarij / Franci Slak • Poročilo delovne skupine pri Sekciji filmskih kritikov in publicistov • Plenum DSFD • popravek in pojasnilo • nagrada »Zlata ptica« 1981 • Pravila o izdajanju in urejanju revije Ekran.

komentar

Res usodna odsotnost Slovencev v Pulju?

Matjaž Zajec

Prijetilo se je tudi nam, enako kot pred leti Bosni in Hercegovini, Makedoniji in Črni gori, v Pulju ne bo slovenskega celovečernega filma in razlogi za to so enaki, kot so botrovali odsotnosti drugih kinematografij — kriza producentstva, nesposobno vodenje kinematografije, prepočasno, predvsem pa prepozno razreševanje nabirajočih se problemov v v filmski produkciji, premajhen družaben angažman za sprotno razreševanje kriznih situacij in še bi lahko naštevali. Ko izbruhne kriza, praviloma se kaže v precejšnjih izgubah filmskih producentov, ali pri nezadostni višini finančnih sredstev, ki so jih okrnili zahtevni, ali celo megalomanski filmski projekti, to onemogoči filmsko ustvarjalnost, ki bi v drugačnih pogojih kontinuirano nastajanje lahko zagotavljala.

No, zaradi vsega tega in še česa (toda o tem kasneje) letos v Pulju ni slovenskih celovečernih filmov. In to ni seveda popolnoma nič tragičnega, saj smo se pred vsakim puljskim festivalom hudovali, čemu naglica, čemu vsi hitijo in se naprezajo, velikokrat v škodo kakovosti filmov, da bi bili filmi prikazani na puljskem festivalu prav tisto in ne prihodnje leto. Z leti, še posebej zadnjih nekaj let, se je tudi Pulj spreminjal in v spletu najrazličnejših interesov in ključev pričel izgubljati svoj pomen, če že ne tudi smisel. Velikokrat smo zapisali, da Pulj z vsemi svojimi nagradami ne more biti edino zveličavni kriterij o kakovosti posameznih filmov. Toda Pulj ostaja potreben zaradi svojih nagrad, ki so pomembne glede na načine financiranja filma v nekaterih drugih republikah.

Potemtakem ne gre za nič alarmantnega, saj med drugimi vemo, da sta v okviru ljubljanske televizije nastala dva celovečerna prevenca — Slakovo "Krizno obdobje" in Robarjev "Jonov let" — kar pomeni, da se je v Sloveniji vseeno nekaj snemalo, pa čeprav v okvirih televizije. Zanimivo je, da ni bilo pri nikomer interesa, da bi oba filma prenesli na 35 milimetrski trak in jih poslali v Pulj kot slovenska filma. Če bo vse posreči, bosta oba filma v Pulju informativno vseeno prikazana. Zanimiv je tudi podatek, da je televizija ponudila Viba filmu in Kulturni skupnosti Slovenije sodelovanje pri snemanju Klopčičeve Agate Schwarzkobler, pa tudi ta ponudba ni naletela na razumevanje Vibe, ki pa je kmalu zatem uvrstila Klopčičev projekt, za katere ima avtorske pravice televizija, na prvo mesto svojega programa. Značilno je tudi to, da sredstva za filmsko proizvodnjo pri KSS so, da obstojajo v Sloveniji tudi druga podjetja, ki so registrirana za proizvodnjo filmov, pa očitno ni bilo v interesu nikogar, da bi proizvodnja "prekmalu" stekla. Očitno si nekateri predstavljajo, da je sanacija podjetja v tem, da njegovi delavci več kot eno leto skoraj nič ne delajo, da se produkcijsko "mrtvo" podjetje lahko sanira in da nastajajoči režijski stroški pač že ne predstavljajo skokovito rast izgube.

To je seveda le nekaj reči, ki ob dejstvu, da Slovencev v Pulju ne bo, najbolj motijo. Motijo zaradi tega, ker se zdi, da urejanje krizne situacije ne ubira vedno najbolj pravih poti in da je zaradi tega čas, potreben za normalizacijo, daljši, kot pa bi bilo treba. Poleg tega tudi vemo, da pokritje

izgube v višini približno 18 milijonov dinarjev v obliki nevračljivih sredstev, še ne pomeni tega, da bo s tem Viba postala normalno, kadrovske in organizacijsko usposobljeno filmsko podjetje, da bodo s tem rešeni vsi problemi, ki so se kopičili vrsto let, pa za njihovo razreševanje ni bilo pravih predlogov in načrtov. Pa ne verjamem, da vsaj nekateri niso vedeli, kam Viba film vztrajno drsi, da vsaj nekateri niso poznali zdravila za pravočasno ureditev razmer v slovenski filmski produkciji. Če ne drugega, imamo tu Kulturno skupnost Slovenije, njen izvršilni odbor, pa odbor za film, pa še marsikoga. Verjetno občutek ne vara, da tudi v času, ko je Vibo vodil začasni organ družbenega varstva, ni bil pri svojem delu deležen vse strokovne podpore in pomoči, ki bi jo potreboval.

Naj bo kakorkoli, ne velja biti plat zvona zaradi letošnjega Pulja, zaskrbljeni smo lahko zaradi tega, ker se problemi proizvodnje vse prepočasi razrešujejo in da to odločno podaljšuje krizo slovenske filmske proizvodnje in filmske ustvarjalnosti. V času mrtvila in nedela so svobodni filmski poklici, ali delo pri Vibi zapustili marsikateri sposobni filmski delavci. Zavedamo se kadrovske krize na področju producentstva, da slabe kadrovske politike, če takemu ravnanju politika lahko sploh rečemo, ne moremo popraviti preko noči in da je veliko vprašanje, v kolikšni meri bo uspelo zapolniti vsa potrebna strokovna dela in naloge s sposobnimi delavci. V kolikšni meri ne bodo kadrovske rešitve znova rezultat slučaja ali nedomišljenosti.

Zanimiv je tudi podatek, da sprememba statuta Vibe ponovno ukinja dramaturški oddelek kot strokovno delovno telo uvaža strokovno posvetovalno telo — programski svet. Ukinjanje dramaturškega oddelka bo gotovo imelo posledice na razvoj scenaristike, kot se je v preteklosti že pokazalo. Kdo bo namreč poslej strokovno in kontinuirano sodeloval z avtorji, jih vzpodbujal k pisanju? Da bi to vlogo lahko prevzel posvetovalni programski svet? Ne verjamem.

To je seveda samo delček problemov, ki se najbolj očitno kažejo v tem prepuljskem času. Ne zdi se mi usodna odsotnost Slovencev na letošnjem festivalu v Pulju. Skrb slovenska filmska situacija, za katero prav nič ne kaže, da se bo hitro in učinkovito razreševala, pa čeprav pričakujemo, da bodo prve klope na snemanju slovenskih celovečernih in kratkometražnih filmov kmalu padle.

dileme**Nevednost,
neumnost ali ...****Sašo Schrott**

Začasni organ družbenega varstva v DO Viba film, je 8. aprila 1981 v dokumentu "Poročilo o položaju v DO Viba film in delu začasnega organa družbenega varstva ter nekateri predlogi za nadaljevanje in organiziranje slovenske filmske proizvodnje" na strani 7-8 med drugim zapisal:

"S spremembami statuta DO ter razvida del in nalog bodo izvršene ustrezne spremembe v notranji organizaciji dela, pri čemer predvidevamo med drugim ukinitve posebnega dramaturškega oddelka (podčrtal S. S.) racionalnejšo organizacijo skupnih služb in administrativna opravila, itd."

Leta in leta so tako filmski delavci kot filmska kritika ugotavljali, da je scenaristika ena najbolj šibkih točk domače filmske tvornosti. To sicer ni kakšna slovenska posebnost, saj je govorenje "o krizi scenarijev", "krizi idej", itd., pravzaprav nekakšna skupna jugoslovanska, filmska specialnost. Toda vendarle se zdi, da je prav pri slovenskem filmu, z redkimi izjemami, slabost scenarističnega dela morda vendarle najbolj očitna. Zavedajoč se te slabosti in ob spoznanju, da koncept t.i. avtorskega filma, ki so ga skušali kot "alfo in omego" filmske ustvarjalnosti v sedemdesetih letih uveljaviti in vsiliti predvsem nekateri režiserji, ne odpira pravih perspektiv umetniški filmski ustvarjalnosti, je Kulturna skupnost Slovenije pričela namenjati celo posebna sredstva za pospeševanje scenaristike, v okviru DO Viba film, pa je bil kljub trdovratnim odporom zlasti takratnega poslovodnega organa in dela delavcev DO Viba film, pa tudi dela članov Društva slovenskih filmskih delavcev, ustanovljen poseben dramaturški oddelček. Mirno je mogoče zapisati, da je bila ustanovitev tega oddelka pomemben premik in dosežek za vse tiste, ki smo se in se še naprej zavzemamo za strokovno in profesionalno organizirano filmsko proizvodnjo in, ki se zlasti na programskem področju borimo zoper večne improvizacije, nestrokovnost, lovljenja v kalnem, privatizacije in sploh vse tisto, kar že

desetletja spremlja in tudi duši slovensko filmsko proizvodnjo.

Pustimo ob strani konkretne uspehe in neuspehe dela dramaturškega oddelka, ki je ob sedanji krizi Viba filma kadrovsko razpadel, o tem ie bilo dosti povedanega in napisanega, toda nekaj ostaja gotovo — z ustanovitvijo strokovne, poklicne programske službe, je domača filmska proizvodnja vendarle dobila, če ne že vrhunskih filmskih del, pa zagotovo jasen smerokaz, kako skušati dolgoročno za filmsko proizvodnjo zagotavljati tisto surovino, brez katere delo v tej panogi pač ni mogoče — scenarije. Konkretna nesrečna izkušnja s konkretnimi tremi dramaturgi nas nikakor ni prepričala, da je dramaturški oddelček odveč ali nepotreben. Naučila pa nas je, da je bila očitno storjena napaka pri kadrovanju, takšnih napak pa je v naši praksi mnogo in preveč tudi na drugih področjih.

Toda začasni organ družbenega varstva je, kot je razvidno iz zgornjega citata, drugačnega mnenja. Sicer je več kot upravičen dvom v to, da je predlog za ukinitve dramaturškega oddelka zrasel čisto na njihovem zelniku, prej bi si lahko mislili, da ga je navdihnili glasno prišepetavanje enega dela filmskih delavcev, pa tudi posameznikov iz same Vibe (ki so bili z bivšimi dramaturgi v nenehni vojni), toda podpisali so ga le oni. Seveda bode v oči, da je v sanacijskih prizadevanjih prisilnih upraviteljev ukinitve dramaturškega oddelka poteza in dejanje, ki sodi v isti koš z "racionalnejšo organizacijo skupnih služb in administrativnih opravil". Ta je pa, se zdi, le nekoliko huda.

Primerjava oziroma redukcija programske, strokovne službe, v katerikoli ustanovi, katere vloga in namen je proizvodnja umetniških izdelkov (pa naj gre za knjigo, gledališko predstavo ali film) je prav gotovo tako sporna, če ne že neodgovorna in tragokomična, kot če bi hotel kakšen modrec pognati na primer iz krške jedrske elektrarne vse strokovnjake za jedrsko energijo trdeč, da jo bo lahko upravljal zgolj z nekakšnim

ljubiteljskim, prostovoljnim, in ne vem še kakšnim posvetovalnim telesom, ki bo zagotavljalo predvsem najširši, družbeni vpliv na proizvodnjo električne energije iz jedrskega reaktorja. Groba, toda upam, da učinkovita primerjava.

Vsem, ki se iz teh ali drugih razlogov, že leta in leta zavestno borijo proti kakršnemu koli resnemu, strokovnemu in sistematičnemu delu na vsebinskih in programsko repertoarnih vprašanih slovenske filmske proizvodnje, je treba povedati, da se na ta način dejansko borijo zoper globalni interes slovenske kinematografije (in kulture ter umetnosti sploh), od katere družbena skupnost, ki z več kot tričetrtinskimi deležem, preko svobodne menjave dela to proizvodnjo omogoča, upravičeno pričakuje: KVALITETO!

Do nje pa se dandanašnji še zlasti na področju vizualnih medijev ne prihaja zgolj z navdihom, improvizacijo, privatizacijo posameznih projektov (s tem pa v veliki meri tudi celotnega filmskega programa), kot si to mnogi predstavljajo in želijo, temveč s trdim delom v dobro organiziranem in utečenem proizvodnem centru, pa naj bo to Viba film ali kdorkoli drug, kjer mora biti strokovno in profesionalno ukvarjanje s programskimi vprašanji eden temeljnih proizvodnih elementov v procesu ustvarjanja filmskega dela.

Kdor misli drugače, naj za božjo voljo pusti profesionalni film pri miru. Naj gre na primer lepo, za svoj račun, če se že hoče ravno po vsej sili pečati z umetnostjo, morda med pesnike, pa bo tudi tu hitro spoznal, da tudi dobro pesnenje ni nobena šala, le s tem, da ni tako drago, kot je delanje filmov.

Na koncu še nekaj besed o programskem svetu. Programski svet kot strokovno-posvetovalno telo filmskega sveta se je v svoji nekajletni dejavnosti izkazal kot nadvse koristen in potreben organ, pri oblikovanju repertoarja in programa domačega filma. Takšno telo je seveda nujno in potrebno tudi v bodoče, toda zgrniti

pismo iz Beograda

Usklajeni komercializem

Božidar Zečević

na pleča kakšnih desetih prostovoljcev, ki bodo v prostem času prebirali desetine scenarijev, oblikovali nacionalni filmski program in nosili zanj seveda tudi polno odgovornost, je preprosto neresno.

Morda kdo poreče, pa saj je pred leti že bilo tako. Res je bilo tako, pa nikakor ni šlo, zato je tudi končno prišlo do ustanovitve posebne strokovne službe za to delovno področje. Če DO Viba še do danes nima statuta, kjer bi morale biti naloge in pristojnosti takšne strokovne službe, kot seveda tudi vseh ostalih služb potrebnih za proizvodnjo filmov, natančno opredeljene in zapisane, da ne bi prišlo do prekoračenih pooblastil s strani delavcev v takšnem strokovnem oddelku, je drug problem. Toda zamislite si na primer slovenske založbe, ki bi čez noč ukinile svoja uredništva in pognale na cesto vse urednike v prepričanju, da bodo lahko vodile založniško politiko s pomočjo npr. svetovetov ali svetov, sestavljenih iz "zunanjih članov", ki bodo po možnosti visoko strokovna in profesionalno skrajno odgovorna opravila opravljali povrh še zastonj!

Verjetno je v naših založbah tudi kakšen urednik odveč, kakšno uredništvo preveliko, kakšen urednik svojega dela ne opravlja ravno preveč strokovno in odgovorno, ali pa se vede klanovsko itd., toda s tem funkcija urednikov in uredništev v založništvu ni niti za hip postavljena pod vprašaj. Politika pol koraka naprej, pet korakov nazaj, je očitno mogoča le na področju filma.

Da letos ne bo slovenskega filma v Pulju, ni le posledica napak zadnjega vodstva Vibe. Kako lahko bi bilo, če bi bil to edini razlog ...

Beograjski producenti prihajajo v Pulj z enajstimi igranimi filmi, kar je pravzaprav standardna žetev ene sezone le, da je to pot vendarle nekoliko drugačna od prejšnjih. Čeprav je ta proizvodnja rezultat t.i. "usklajenega programa", ki ga enkrat na leto sprejmejo v republiški kulturni skupnosti in to po ostrih javnih in tajnih bitkah med sedmimi beograjskimi producenti — pa je program "usklajen", kar zadeva pristojnosti, s katerimi neenako to sedmerico hrani omenjena skupnost.

Na avtorske, žanrovske in tematske usmeritve pa nima ta "usklajenost" nobenega vpliva, prav tako pa z njo ni dosežen željeni cilj, to je *skupna repertoarna politika* beograjskih podjetij: vsako od njih dela po svoje, ne oziraje se na druge, pripravljajoč svojega favorita za puljske in druge dirke, po tihem upajoč in preštevajoč tveganja konkurentov. Eden rezultatov takšnega sistema — ki je še vedno daleč od zamisli o združenih srbski kinematografiji — je popolna repertoarna aleatorika, globalni vtis pa je mogoče dobiti šele, ko se pregleda ves program, to pa je mogoče šele v Pulju. Toda vrsta simptomov kaže, da bo za beograjsko proizvodnjo 1981 značilen en sam skupni motiv: obračanje v komercializem, k t.i. "ljudskemu filmu", ki pa ima z ljudstvom le toliko skupnega, kolikor od njega pričakuje, da bo plačal čimveč (že tako precej popopranih) filmskih vstopnic za filme lahke (čitaj *prazne*) vsebine, ki pogosto koketirajo z najnižjim okusom. To je eden od spremiljajočih učinkov naglega povratka domače publike v kinematografe, kar pa mnogi producenti napačno in kratkovidno razumejo kot začasno konjunkturo, trenutek, v katerem je treba "kovati, dokler je železo vroče" in čimveč izvleči iz odkrite "zlate žile".

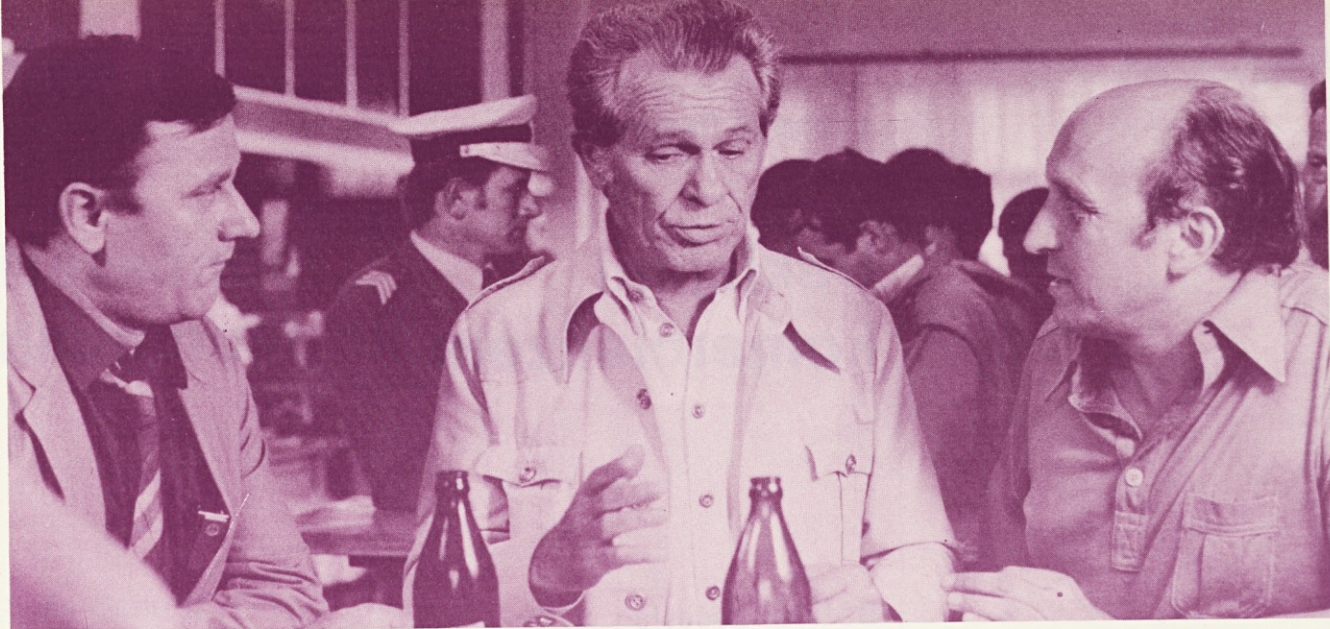
Ta ugotovitev ne bi veljala le za štiri, od enajstih doslej končanih filmov. Blagajna ni osnovni motiv torej le štirim režiserjem, čeprav ni mogoče reči, da tudi njim sploh ni do tega, da bi se filmi tudi dobro prodajali. Nasprotno, izgleda, da gre le za nekoliko bolj razumen tretman pojma

in deleža komercialnega momenta v usodi umetniškega dela, ki je v vsakem primeru namenjeno isti "kinematografski publiki".

Toda pojdemo po vrsti.

Na letošnjem FEST-u in v beograjskih kinematografih so bili doslej prikazani štirje filmi. Če bi sodili po njih, potem bi le težko pomenili opogumljajoče predznake skupnega učinka te sezone, četudi lahko prvi vtis vara, saj glavni "aduti" še niso odkriti.

Prvi od štirih filmov je film "Mojstri, Mojstri", režiserja Gorana Markovića, film, ki nima večnih ambicij, vanj pa je najmlajša beograjska producentna skupina "Art film" vložila tudi skromna sredstva. To je komedija nravi z blagimi socialnokritičnimi primesmi, katerega namen je zabavati in spravljati v smeh, kar filmu v glavnem tudi uspeva. "Neka druga ženska" režiserja Mikija Stamenkovića (Centar film) naj bi bil thriller iz sodobnega beograjskega okolja, tipična policijska zgodba, z elementi značilnega urbanega humorja, z eno besedo: dobro obrtniško delo za publiko. Toda film žal ni kos svojim ambicijam zahvaljujoč predvsem slabemu scenariju, sestavljenemu iz vrste stereotipnih situacij, katerim manjka celo elementarna jasnost in površno zastavljeni dramaturgiji žanra. "Ljubi, ljubi, toda glave ne izgubi" ("Zvezda film") je že, ne ve se katero nadaljevanje serije "Nora leta", o ljubezenskih dogodivščinah beograjskih mladoletnikov. Ta film za razliko od predhodnega kaže, da je natančno zadel svoj cilj. Z že preizkušenimi sredstvi sentimentalne komedije prepoznavnih socialnih vzorcev, je uspel kar največ izvleči iz "zlate žile", katero je odkril pred nekaj leti. Ne glede na to, kaj kritiki pišejo o teh površnih in slaboumnih filmih, jih ima publika očitno rada in jih je pripravljena plačati, dokler ji ne bodo presedli. Medtem pa se je režiser Čalić naučil svojega posla in ga je danes brez dvoma mogoče šteti med tiste naše redke režiserje, ki vedo, kako se "štancajo" komercialni filmi. To je dejstvo, ki vznemirja mnoge



naše umetnike. Eden od njih je tudi Miša Radivojević, katerega film "Obetaven fant" ("Avala Pro-film") se je pojavil na letošnjem FEST-u. Že prepoznaven "radiojevičevski" siže, o sodobnem antijunaku, ki iz apatije pride v spopad z okoljem, pa tudi s samim seboj, je to pot odet v kričavi plašč "new wavea". Novi junak je sedaj "rude boy", ves načičkan z atributi njemu podobnega "imagea", ki po Beogradu v agresivnem ritmu novovalovskih skupin "Idoli" in "Šarlo akrobata" preganja in kavsa vse živo. Očitno v dogovoru z nihilizmom "punka", toda daleč od pronicanja v njegove pomene, hoče Radivojevićev film surfati po peni sodobnosti, da bi tako dosegel dva cilja: že njemu lastno idejo o zoperstavljenosti družbe in vnaprej žrtvovanega junaka (s čemer skuša že dolgo doseči razsežnosti svojega *osebnega* stila) in — komercialni učinek. Ta drugi je bil glavni: vsega je dovolj, da bi domače frike pritegnil v zabebani kino; seksa, jasno tudi oralnega, v vsakem primeru dovolj agresivnega, da odznotraj spodbudi dogajanje; novovalovske atmosfere, ki prežema spretno vdihnjene brezsmisel Miševih tablojev; dialogov, pobranih z ulice in beograjskih "punk" sestajališč, menda dovolj sočnega in življenjskega; in podobno. Toda film niti slučajno ni šel tako dobro kot so pričakovali njegovi avtorji in veselorazburjeni producenti. Razlog za to bi morda lahko iskali v ne dovolj dobrem foliranju, kateremu avtorji iz svojih provincialnih vizur še vedno niso povsem kos.

Toda vrnimo se k filmom, o katerih se vedno le še govori. Beograjski "Centar film" ima dva koprodukcijska filma, v kateri je mnogo vložil in s katerima se bo predstavil v Pulju. Prvi je "Sezona miru v Parizu" Predraga Golubovića, film v katerem igrajo poleg Dragana Nikolića še Maria Schneider, Pascal Pettit, Daniel Gellen, Alida Valli in Erland Josephson. To je sodobna zgodba o ljubezni med nekim našim študentom in neko žensko v Parizu, na fonu silovitih protislovij današnjega časa, kjer igra posebno vlogo tudi sodobni neofašizem. Sicer je beograjski tisk že

poročal o nekaterih kontraverznostih v zvezi s tem filmom, vendar pa je o njem slišati večidel dobre ocene. Zadnja vest je, da bo kot jugoslovanski predstavnik povabljen na moskovski festival tako, da bo prišel v Pulj že z mednarodno izkušnjo, mogoče pa celo priznanjem. Drugi film je "Padec Italije" Lordana Zafranovića, posnet po scenariju beograjskega pisatelja Mirka Kovača, film, ki so ga snemali precej dolgo in sicer na Zafranovićevem rodnem otoku. "Padec Italije" razširja krog, začet v "Okupaciji v 26 slikah" v nove vsebine in slike časa, toda v zgodbi se še naprej prepletajo isti filozofski motivi, ki še vedno zanimajo Zafranovića in Kovača. Beograjski producent obe koprodukciji ocenjuje zelo visoko, zato bo tudi v Pulju brez dvoma trdno stal za njima.

Poleg tega se bo "Centar film" pojavil še z eno koprodukcijo: to je kriminalistični film zagrebškega režiserja in kritika Zorana Tadića "Ritem zločina", v katerega pa je vložil sredstva šele, ko je bil film že končan.

In končno je še posebno dražljiv film Dejana Karaklajića "Erogena cona", za katerega je slišati, da je prvi jugoslovanski erotični film par excellence. Upoštevajoč nekatera prejšnja nagnjenja omenjenega avtorja bi bilo mogoče pričakovati, da bo ta poskus prinesel vsaj žanrsko, da ne rečemo komercialno osvežitve. Beograjska publika že dolgo pričakuje ta film, ko hodi mimo vpadljivih reklamnih panojev, s katerih vabijo razgaljene slike beograjskih in ljubljanskih vedet. Če bi sodili po reklamni, bo veselo in obilno.

"Avala film" prihaja v Pulj s tremi filmi različnih žanrov. Najprej je tukaj "Dorotej" Zdravka Velimirovića, adaptacija literarne uspešnice srbskega pisatelja Dobrila Nenadića. "Dorotej" je izvrstna proza in eden največjih literarnih dosežkov predzadnje sezone tako, da se z zanimanjem pričakuje filmska transpozicija tega dela. Nato prihaja še "Berlin Kaputt" Miće Miloševića, sentimentalna remeniscenca na konec

vojne in njene udeležence; to je verjetno nadaljevanje tematske usmeritve iz zadnjega Miloševićevega filma, ki je operiral z istim časom in atmosfero ter v tem odkril "zlato žilo". Pravkar je končan tudi film "Mojstri iz delavnice", ki je pravzaprav strnjena zgodba istoimenske televizijske serije Zdravka Šotre. Tik pred koncem je tudi film Stjepana Čikeša o življenju mladih pilotov, toda slišati je, da imajo programska telesa "Avala-filma" na njega precej pripomb, zato film zaenkrat še ni prijavljen za festival.

(Vatroslav Mimica je že zdavnaj končal film "Sokol" (Banović Strahinja) po scenariju Aleksandra Petrovića in sedaj je film v zadnji fazi laboratorijske obdelave. Film bo do Pulja gotov, toda zvedelo se je, da bo prikazan izven konkurence, kar bi zahtevalo dodatna pojasnila.)

Od vseh filmov je en sam debitantski — "Slivov sok" Branka Baletića, v proizvodnji beograjskega "Film danas". To je sodobna komedija o junakih naše estrade, v kateri nastopajo poleg Mikija Manojlovića in Bate Živojinovića tudi Šaban Šaulić, Nada Topčagić, Miroslav Ilić in druga slavna imena novokomponirane glasbe. Čeprav mladi režiser pristopa k delu z jasnimi umetniškimi ambicijami, pa tudi tukaj ni brezpomemben komercialni moment, ki je značilen za dve tretjini beograjske proizvodnje v tej sezoni. Preostane nam le, da vidimo, koliko bo v resnici dosegel svoj namen.



pismo iz Sarajeva

Uspeh neke krize

Ratko Orozović

Proces transformacije kinematografije v Bosni in Hercegovini poteka počasi, edina tolažba pa je, da se vendarle snema. Organizacija kinematografije v Bosni in Hercegovini na ravni Sestavljene organizacije združenega dela obstaja še vedno le v dokumentih, v stvarnosti pa še vedno živijo stare oblike organizacije, ki je najbolj šibka točka in vzrok vseh težav v bosanskohercegovskem filmu. Edina proizvodna organizacija "Sutjeska film" se ni uspela organizirati v TOZD, čeprav je ta ideja stara že štiri leta. V najbolj neugodnem položaju so seveda še naprej samostojni filmski delavci, osnovni proizvajalci, ki nimajo možnosti, da bi v okviru delovne organizacije resnično samoupravljali, temveč lahko to počnejo le preko svojih dveh delegatov, ki pa sta ob bistvenih odločitvah preglasovana. Samostojni filmski delavci pogosto ne morejo urejati tudi tisto najosnovnejše, kot je socialni status, socialno in zdravstveno zavarovanje, seveda pa ni niti govora o tem, da bi odločali o delitvi glede na njihovo sedanje in minulo presežno delo. Verjetno pa vseh teh eksistencialnih vprašanj dokler imajo status svobodnih filmskih delavcev tudi ne bodo uredili, še posebej, ker ni samoupravnega sporazuma s producentom, ki bi urejal vse medsebojne odnose in tako prispeval k preraščanju sedanjega stanja najbolj klasične oblike eksploatacije, brez vsakršnih pravic.

Kakršen pa je status filmskih delavcev in ustvarjalcev, je tudi status njihovih del — filmov.

Kratkometražna proizvodnja, ki je letos dobila največje priznanje, Zlato medaljo Beograda za selekcijo, pa je glede na pretekla leta, še v slabšem položaju. Prejšnja leta je vso kratkometražno proizvodnjo odkupila distributerska hiša "Kinema", letos pa iz nepojasnjenih in neprepičljivih razlogov tega ni storila, za kar pa je v precejšnji meri kriv tudi producent "Sutjeska film". Tako se je znašel kratki film v absurdnem položaju, ko se postavlja vprašanje, ali je kratke filme sploh še smiselno snemati, če pa jih mogoče plasirati le na televiziji

ali na kakšnem festivalu. V takšni situaciji prihaja boleče na dan tudi nov, nikakršen položaj avtorjev kratkometražnih filmov. Vztrajni Don Kihoti kratkega filma so v prejšnjem letu ustvarili filme "Človek z uro" Bato Čengić, "Čas vrtnic" Ranko Stanišić, "Vpogled" Nikola Stojanović, "Življenje piše romane, toda nikogar ni, ki bi jih čital" Ratko Orozović, "Ciljaj" Hajrudin Krvavac, "Oglarske nespečnosti" Nikola Djurdjević, "Premiera" Mirjana Zoranović, "1980" Mirza Idrizović, "Ime v kamnu" in "Brez korakov" Suad Mrkonjić. Mnogi od omenjenih filmov bodo zastopali našo državo na festivalu v Krakovu, Moskvi, Varni, Bilbi in Leipzigu, kar še enkrat potrjuje, da več naših kratkih filmov vidijo in jih bolj cenijo izven meja naše države medtem, ko se tukaj že leta in leta bori za svoj status in pravo mesto pod filmskim nebom.

Na področju celovečernih filmov prihaja producent "Sutjeska film" z dvema novima filmoma *Ali se spominjaš Doli Bel* in *Gazije* Emira Kusturice in Nenada Dizdarevića. Prvi film je bil realiziran v koprodukciji s sarajevsko televizijo, kar je nova oblika odnosa med filmom in televizijo, čeprav to sodelovanje še nima pravih temeljev za enakopravno in iskristalizirano sodelovanje. Emir Kusturica in Nenad Dizdarević sta debitanta, diplomirana režiserja, s televizijskimi izkušnjami.

Film *"Ali se spominjaš Doli Bel"* govori o nekem otroštvu v šestdesetih letih v Sarajevu, film *"Gazija"* pa je zasnovan na motivih iz nekaterih novel Iva Andrića.

Tudi poleg številnih nerešenih organizacijskih in ustvarjalnih odnosov med Združenjem filmskih delavcev Bosne in Hercegovine, "Sutjeske filmom" in sarajevsko televizijo, pa proizvodnja ni zatajila.

Kot kaže prihajajo za film v Bosni in Hercegovini, vsaj kar zadeva njegov materialni položaj, boljši časi.

Po načrtih samoupravne interesne skupnosti za kinematografijo naj bi

bilo v letošnjem letu dovolj denarja za tri celovečerne in petnajst kratkometražnih filmov.

Samoupravna interesna skupnost za kinematografijo v Bosni in Hercegovini je za letošnje leto prerazporedila sredstva tako, da bo mogoče snemati filme *"Vonj kutine"* Mirze Idrizovića (okoli 800 starih milijonov) in *"Gugalnica"* Vefika Hadjismajlovića (650 starih milijonov), še za en projekt, pa je rezerviranih še okoli 800 starih milijonov. Za proizvodnjo kratkometražnih filmov je predvidenih v letu 1981 okoli 900 milijonov starih dinarjev. Vse torej priča, da je za filmsko proizvodnjo dovolj denarja, ni pa zadovoljive organizacijske, kadrovske in bazične strukture kinematografije.

Sedanje obdobje v bosanskohercegovski kinematografiji je mogoče imenovati obdobje preraščanja krize in to z uspehi, ki so prišli ob pravem času, ko se film bori za svoj prvi status v samoupravni preobrazbi, ki naj bi združila vse sile od producentov, do distributerjev in predvajalcev, da bi prerasli ozke interese, ki so odnekdan najbolj škodili prav samemu filmu in njegovim ustvarjalcem.



pismo iz Skopja

Drnc za proklamiranimi težnjami

Georgi Vasilevski

Skopska producerska hiša "Vardar film" bo letos v Pulju konkurirala z dvema filmoma: "Čas, vode" Branka Gapa in "Rdeči konj" debitanta Stoleta Popova.

Po mnogih letih, ko se na festivalskem spisku pogosto ni znašel niti en sam, ali pa komajda kateri makedonski film, se bo morda zdel komu pojav dveh igranih filmov kot simptom, ki pomeni ozdravljenje makedonske kinematografije. Pa je to kljub vsemu varljiv občutek. Oba filma naj bi bila po načrtih končana že do predlanskega Pulja. Do pomanjkanja terminov za njihovo premiero je prihajalo v sukcesivnih razmakih, ta sistem prolongiranja pa je blokiral možnosti, da bi pričeli tudi s snemanjem novih projektov.

Če bi sodili po bolj racionalnih kriterijih, se je "Vardar film" znašel dejansko znova v proizvodnem "moratoriju"

Seveda pa vzrokov za to paradoksalno situacijo ni mogoče iskati zgolj v neustrezni organizacijski strukturi, ki na določen način pasivizira pobude dobrega dela ljudi, ki so zaposleni v tej producerski hiši. Spet pa je povsem točno, da je za takšno stanje kriva neprofesionalnost filmskih delavcev. Toda kljub temu nenehno ponavljajo vprašanja kot so: ali je družba storila vse, kar se da v korist domačemu filmu; ali je v razvejanem sistemu delovanja in simuliranja dejavnosti posebnega družbenega pomena kontinuirano podpirala akcijske programe, na katerih naj bi počival bolj dinamičen razvoj filma; ali so se v filmsko proizvodnjo vključile tudi ostale strukture kot so distribucija, prikazovalci in televizija?

Na aktualnost teh vprašanj je opozorila tudi nedavna razprava, ki sta jo organizirali komisija predsedstva CK ZK Makedonije za idejna vprašanja in sekcija RK SZDL Makedonije za družbeno-ekonomske in samoupravne odnose v kulturi. Raznolikost gledanja na problemski kompleks kinematografije je postavilo na tapeto tudi vprašanja, ki zadevajo v srž problemov o učinkovitosti ustaljenih

proizvodnih mehanizmov. Na vse te dileme seveda ni bilo dokončnih odgovorov.

Ne glede na prizadevanja organizatorjev tega srečanja, da bi bolj natančno določili žarišča kriznega stanja, pa je bilo mogoče dobiti vtis, da filmski delavci nimajo pretirane volje deliti vsaj tisti del odgovornosti, ki zadeva izmikanje prevzetim in verificiranim obveznostim. Zato tudi v tem trenutku ni mogoče mimo večno zamolčevanega odgovora na vprašanje, ki se nanaša na eksplicirane obljube, da bo "Vardar-film", po že utečeni formuli prihodnje leto realiziral dva do tri igrane filme.

Filma "Čas, vode" in "Rdeči konj" sta, kot smo že povedali, najnovejša filma, čeprav gre za dva zelo stara projekta. Toda ne prizadevata nas edinole zaradi svoje kronične zamude, temveč prav tako z negativnim saldrom, ki so ga pokrili s sredstvi, ki so bila namenjena projektom, ki bi jih bilo treba pričeti snemati že zdavnaj.

Toda, ko bi nas te zamude vzradostile in zadovoljile na drug način, bi bilo nestrinjanje morda nekoliko manjše. Dovolj bi bilo, če bi se nam Branko Gapa s svojim novim filmom predstavil v luči, ki bi nas spomnila na njegove svetle ustvarjalne trenutke, Stole Popov pa, kot dober učenec lastnega dokumentarnega izkustva, pa bi lahko grehe za te mučne zamude iskali izven njune umetnosti. Tako pa so postale zamude tarča vseh nezadovoljstev. Neuspehov imamo čez glavo.

Sicer pa je film "Čas, vode" delo, ki ga po kvaliteti ni mogoče primerjati z igranim prvencem Stoleta Popova. To je pretenciozna kronika o dveh sprtih vaseh, katerih sovraštvo ne preneha celih štirideset let. Lepa fotografija, pitoreskni prizori iz kmečkega življenja, pa tudi nekatere zanimive stvaritve posameznih igralcev, niso mogle zmanjšati brezna paradoksov, katerih spisek je pravzaprav neizmerljiv; od stilnega in žanrovskega brezvezja, preko dramaturškega eksibicionizma, do samovolje pri oblikovanju likov in situacij.

Rekli smo že, da zasluži prvenec Popova mnogo večjo pozornost, kot že peti film Branka Gapa, saj mu sploh ni mogoče očitati kaj podobnega. Dovčerajšnji dokumentarist je vendarle vložil plemenito težnjo, da bi prikazal dramo makedonskih komunistov, udeležencev grške državljanske vojne.

Na trenutke dobiva dogajanje v njegovi pripovedi razburljiv tok, toda že v naslednji sekvenci nas na žalost pusti na cedilu. Kompleksno romaneskno strukturo je prevzel po istoimenskem proznem delu Taškota Georgievskega, le-ta pa mu je očitno povzročala glavobol, zato se je pogosto zatekal v grobo ločevanje kompozicije na narativne bloke, ki jih ni bilo mogoče vtakati v koherentno celoto zgodbe.

"Rdeči konj" je po naši oceni povsem uspešen debut in četudi za njegove težnje Pulj ne bo pokazal radovednosti in gostoljubja, ostaja njegovemu avtorju vendarle določena satisfakcija; najti je skušal filmsko alternativo za izrazne forme romana, ne da bi pri tem krnil njegova vsebinska in moralna sporočila.

pismo iz Titograda

Šele naslednje ...

Mihailo Radojčić

Kaj se pravzaprav dogaja s črnogorsko filmsko proizvodnjo, ki je že dalj časa odsotna iz jugoslovanske kinematografije oziroma ustvarjalnosti? Že več kot desetletje pravzaprav nima "čistega" filma, saj gre slej ko prej v glavnem za koprodukcije, s katerimi smo se predstavljali predvsem doma in na puljskem festivalu. V teh koprodukcijah pa je bleдела individualnost, avtogenost in avtohtonost, do katerih se je ta kinematografija dokopala v povojnih letih. Proizvodnja v Črni gori je presahnila pravzaprav v sedemdesetih letih, še posebej pa ob koncu desetletja. Čeprav se je združila pod streho podjetja s tradicijo, to je "Zeta filma", iz te enotnosti, ali bolje rečeno "poroke" z nekdanjim "Filmskim studiom" ni nastalo praktično nič. Nastal je en sam film, toda v trojni koprodukciji. To so "Kotorski mornarji", ki so ga posneli "Zeta film", titograjska televizija in televizija Nemške demokratične republike. Prikazan je bil tudi na filmskem platnu, pred tem pa še na titograjski in vzhodnonemški televiziji. Gledalci so ga sprejeli različno, toda enotno je prevladalo mnenje, naj ne bi bil predstavljen na lanskem puljskem festivalu. Tako je bila zapravljena še ena priložnost, da Arena ne bi pozabila na črnogorsko filmsko proizvodnjo. Letos bi takšno priložnost verjetno izkoristili. Toda letos nimamo ničesar, s čemer bi se lahko predstavili v eni največjih filmskih aren na svetu.

Ni in ni, ker enostavno ni bilo ničesar posnetega, niti v koprodukciji ne. To bo torej leto popolnega molka črnogorskega filma. Za Pulj da, toda za republiko ne. Približno mesec dni pred puljskim festivalom se bo pričelo snemanje enega največjih jugoslovanskih filmskih projektov, filma "13. julij". To bo film in televizijska serija o vstaji črnogorskega naroda, ki se je začel 13. julija 1941, o datumu, ki predstavlja eno od najsvetlejših točk v zgodovini Črne gore. Ko smo že pričeli govoriti kako dejansko je, naj vsem superlativom dodamo še nekaj dejstev. Film bosta režirala Milo

Djukanović in Bajo Šaranović, režiserja, profesorja na beograjski akademiji dramskih umetnosti, ki sta se pripravljala na snemanje tega projekta polnih pet let. Scenarij je napisala skupina avtorjev, sodelovali pa so tudi koscenaristi: Ratko Djurović, Vukašin Mićunović in Puniša Perović, pri končnem oblikovanju dialogov pa sta znatno pripomogla tudi Borislav Pekić in Mirko Kovač.

Kot po navadi, sta režiserja izbrala "elito" jugoslovanskih igralcev, ki bodo nastopili v glavnih vlogah. Ker je film pretežno moški, bodo seveda gledalci videli v glavnih vlogah Radeta Serbedžijo, Pavla Vujisića, Petra Božovića, Bato Živojinovića in še nekaj igralcev, ki v jugoslovanskem filmu v tem trenutku največ veljajo. Seveda so tudi ženske vloge, vendar so v manjšini.

Pričakujejo, da bo trajalo snemanje kakšne tri mesece, snemali pa bodo v glavnem v Niškiču, Titogradu in Cetinju. Vzporedno s filmom bodo posneli tudi televizijsko nadaljevanko, režiserja bosta ista, le da bosta delala na temelju obsežnejšega scenarija. Ob maksimalnih naporih in optimalnih vremenskih pogojih, kot seveda tudi ob spoštovanju rokov, bo filmska verzija "13. julija" doživela premiero ob Dnevu republike.

Film, ki ga bo torej mogoče videti na puljskem festivalu prihodnje leto, bo "pojedel" precej denarja, bo pa povsem "čisti" črnogorski film. Seveda bi bilo škoda, če bi onemogočil snemanje tudi kakšnega cenejšega in manjšega projekta, saj zaenkrat ni načrtovan celo niti kakšen dokumentarec.

Na koncu še enkrat — letos iz Črne gore za Pulj nič novega.

pismo iz Zagreba

Videz, ki vara

Nenad Polimac

Če bi sešteli vse, kar se je dogajalo v hrvaški filmski proizvodnji v zadnjem letu, bi lahko seštevek na prvi pogled ocenili kot izredno zadovoljiv. Od zadnjega Pulja so hrvaški filmarji posneli celo osem filmov, trenutno pa se snemajo ali pa se bodo pričeli snemati še štiri filmi.

V letošnjem Pulju bomo videli filme, ki naj bi jih pričeli snemati že jeseni leta 1979, toda zaradi znanega zastoja v hrvaški kinematografiji, bodo prišli filmi "Samo enkrat se ljubi" Rajka Grlića, "Padec Italije" Lordana Zafranovića, "Banović Strahinja" Vatroslava Mimice in "Gostje iz vesolja" Dušana Vukotića v Pulj šele sedaj. "Visoka napetost" Veljka Bulajića je vskočila, ko se je odločalo o projektih, v nekakšen prazen prostor, medtem ko je producent "Jelenka" pokojnega Obrada Gluščevića in "Ritem zločina" Zorana Tadića zagrebška televizija. Tako se izkaže da je edini "normalni" predstavnik hrvaške kinematografije v Pulju film "Z vlakom proti jugu", ker ga je sprejela ustrezna komisija SIS jeseni 1980 in je bil posnet in dokončan v dogovorjenem roku. Ostali trije projekti pa, ki jih je prav tako odobrila komisija — "Kiklop" Antuna Vrdoljaka, "Svinjski vgriz" Mira Mikuljana in "Stroj za meglo" Branka Ivande niso imeli enake sreče. Najprej se je znašel Vrdoljak, ki snema "Kiklopa" v sodelovanju s televizijo, hkrati pa snema tudi televizijsko nadaljevanko.

Mikuljan je moral prav tako, poleg denarja, ki ga je dobil od SIS za kinematografijo, zbirati še dodatna sredstva, ki jih je dobil v delovnih organizacijah tako, da bo kmalu pričel s snemanjem. Ivanda pa še vedno svoj projekt le pripravlja. Kljub tolikšnemu številu naslovov je situacija precej konfuzna, nervozno pa povečuje dejstvo, da se SIS za kinematografijo koplje v dolgovi tako, da se zna zgoditi, da v letu 1981 sploh ne bo natečaja za nove filmske projekte. Seveda je takšna perspektiva predramila filmske delavce, ki že od začetka leta skušajo opozoriti javnost na svoje probleme in zahtevajo, naj družba postopa z njimi enako kot z gledališkimi, glasbenimi in likovnimi umetniki. Toda vse, kar



so dobili doslej, je luciden odgovor novinarja Denisa Kuljiša v reviji "Start", ki v reportaži z naslovom "Nedolžnost brez zaščite" pospremi neki sestanek Društva filmskih delavcev z zajedljivimi komentarji o situaciji, v kateri filmska podjetja umetno dvigujejo cene filmov, o honorarjih, katere bi želeli režiserji prepisati z zakonom (44 starih milijonov dinarjev) in o praksi češ, da najbolj vplivni avtorji v nastalem kaosu posnemajo smetano, pri čemer se delajo, da so prav takšne žrtve kot ostali. Reportaža se končuje s stavki, ki dejansko sumirajo trenutno stanje v kinematografiji SR Hrvaške: "Tisti najbolj vztrajni filmski delavci bodo morali torej sprejeti polamaterske pogoje. Tako bo za zmeraj izginila delitev, ki je dokončana le trenutno in združuje vse na osnovi sindikalnega interesa "brezdomcev". Izginila bodo namreč "velika imena" — ki obstojajo sedaj le v hrvaški kinematografiji ... Ali pa bo morda dobra stara družba od neke privlekla teh deset milijard — to pa res ni velika vsota ..."

In sedaj nekaj o filmih. Na festivalu se bo pojavilo celo pet avtorjev — Bulajić, Mimica, Vukotić, Zafranović in Grlić — katerega Kuljiš v "Startu" referira kot "režiserja s pedigrejem". Zafranović bo imel s filmom "Padec Italije" (delovni naslov) težko nalogo, ne razočarati občudovalce "Okupacije v 26 slikah". Prav tako bo moral Mimica z veliko truda dokazati, kako je mogoče posneti ljudsko legendo v pogojih mednarodne koprodukcije. Grlić ima v filmu "Samo enkrat se ljubi" priložnost pokazati, ali je končno sposoben v svoje filme vtakati tudi emocije. Morda je najtežje Vukotiću, saj mora v "Gostih iz vesolja" dokazati, zakaj se ukvarja z igranim filmom: sodeč po "Sedmem kontinentu" in "Akciji stadion" je mogoče sklepati, da ostaja njegova edina inspiracija še naprej animirani film.

Predpuljsko premiero je doslej doživel le Bulajićev film "Visoka napetost", rezultati pa so precej skopi. Ob velikanski reklami je imel film v Zagrebu precej soliden obisk, toda v kinodvoranah ni bilo navdušenja. K temi opredeljevanja v tovarni "Rade

Končar" v času usodnega leta 1948, je pristopil Bulajić neverjetno shematično tako, da je film čudna kombinacija antistalinistične tematike in proždanovske estetike. Za "Visoko napetost" je značilna površna režija, neprimerna razdelitev vlog (kjer Božidarka Frajt, obremenjena z dejstvom, da igra deset let mlajšo osebo, vendarle dodaja zrnce prepričljivosti liku skojevke Sonje Kačar) in nedopustno površen scenarij.

Dva najbolj spodobna predstavnik hrvaške filmske proizvodnje v Pulju bosta brez dvoma Kreljin "Z vlakom proti jugu" in Tadićev "Ritem zločina". Kreljin film prikazuje dogodivščine prebivalca nekega nebotičnika v Novem Zagrebu, v enem dnevu in pri tem ponavlja vse vrline in skoraj nobene od napak iz njegovega prvenca "Letni časi". Igralci ne glede na to, ali gre za profesionalce ali naturščike, delujejo neverjetno avtentično. Fabula se razvija nevsiljivo, ob nizanju navidez duhovitih epizod, pa je mogoče opaziti nezadovoljstvo protagonista z lastnim načinom življenja. Filmu je zagotovo zagotovljena popularnost, pa tudi pohvale za izvrstno režijo in slojevito fabuliranje. Prav tako bi lahko dali iste komplimente tudi filmu "Ritem zločina", toda gre za precej bolj turoben film. Tadić je naredil film (po prozi Pavla Pavličića), ki meji na realnost: v središču je človek, ki trdi, da lahko statistično ugotavlja, kdaj bo prišlo do zločina. Trije briljantni igralci — Fabijan Šovagović, Ivica Vidović, Božidarka Frajt — nas vodijo skozi dogajanje, ki gledalcu odkriva čar filmov "za odrasle" — brez kakršnihkoli odstopanj in poenostavljanj se razvija izredno slojevita fabula o neki maniji, ki si jo lahko razlagate kot najboljše veste. Debut Zorana Tadića, avtorja nekaj dokumentarnih in televizijskih filmov, je brez dvoma najboljši debut v hrvaški kinematografiji v zadnjih desetletjih. Prav zato zasluži zgražanje dejstvo, da so zagrebški distributerji film zaradi določene "komornosti" odklonili, toda na srečo so nedejve vrednosti kasneje zaintrigirale beograjski "Centar film" tako, da ga je vzel v distribucijo.

aktualno
**V
 vlažnih
 kleteh,
 v
 zatemnjenih
 shrambah,
 za
 vrati,
 ki jih
 odpirajo
 marsikateri
 ključiči,
 se skuša
 ohranjati
 filmska
 kultura**

So hiše, ki so nekoč stale, je mesto in so mesta, ki se spreminjajo. To naj beleži film, za naš arhiv, za prihodnost skratka. Ob tem nastajajo krvavi filmi. Od vojne sem je nastalo nekaj čez osemdeset celovečernih filmov in nekajkrat več dokumentarcev, igranih in animiranih filmov. Ves ta čas smo skrbeli za slovenski filmski arhiv. Seveda, pred tem je bila še vojska, pred tem so bili filmi, ki so jih v klube združeni entuziasti snemali in kot posebno atrakcijo predvajali gledalcem, ki so se ob njih navduševali mnogo bolj kot pa ob gledanju "glavnega" filma, ki je izpopolnil spored v zaokroženo kinematografsko predstavo. Danes mislimo, da smo storili za ohranjanje filmov skoraj vse, pa vendar marsikdaj nimamo kaj vzeti v roke. Naša iskanja so iskanja kolotov po vlažnih kletah, zatemnjenih shrambah, za vrati, ki jih odpirajo marsikateri ključ, iščemo tam, kjer se tudi skriva slovenska nacionalna filmska kultura.

Poskušajmo, skromno le, povzeti vse tisto, kar smo namenili v ohranitev slovenske filmske kulture, poskušajmo razmisliti in premisliti, kdo pravzaprav za te metre filmskega traku tako ali drugače skrbi. Organizirali smo ljubljansko kinotečno dvorano in jo vezali na arhivski fondus Jugoslovanske kinoteke, programsko smo zavezali slovenski filmski arhiv, slovenskim filmskim producentom smo zaupali nalogo, da ohranijo arhivsko in naše izvorno filmsko blago, naše kratkometražne, dokumentarne in celovečerne filme. Funkcije so bile razdeljene, vendar nikoli preverjane in ustrezno stimulirane. V rokah zgodovinarja, estetika ali teoretika ostane ob koncu iskanj in raziskovanj velikokrat precejšen ništrc.

Verjetno velja govoriti o življenju filma. Dokler emulzija ne izgine (to izginevanje se da s presnemanji in ohranjevalnimi postopki ustavit) film živi svoje fizično življenje. Ob tem fizičnem življenju je še njegovo umetniško, kulturno življenje, ki ga tehnična "smrt" ne more uničiti. Če tehnika usodno poseže vmes, spreminjamo film v pisano besedo spominjanja. Zapisana beseda pa, ob vsej verodostojnosti, ni film. Zgodovina namreč pripoveduje na dva načina, s svojo zgodovinskostjo in s svojo interpretacijo. Zgodovine ni, kolikor ni tako ali drugače ohranjena.

Tako kot ohranjamo besede, notne zapise, strgamo s sten omet, ki prekriva čudovite slikarske podobe, tako kot iščemo stara pota in stezice, sveta in kužna znamenja, tako kot skušamo ohraniti avtentičnost naše prvinske arhitekture, tako naj bi ohranjali metre našega celuloidnega traku. Na začetku pravzaprav niti ni pomembno, kdo bo to finansiral, najbolj pomembno je, da se to sploh dogaja.

Nekaj let je od tega, kar sem se zavzemal, da bi se morala institucija kinoteke na nek način decentralizirati. Takrat sem pisal o tem zato, ker sem bil prepričan, da osrednje organizirana kinotečna ustanova ne more v celoti upoštevati in slediti potrebam posameznih nacionalnih kinematografij. Neurejen status Jugoslovanske kinoteke je obetal prej stihijnost kot pa načrtno in redno spremljanje naših nacionalnih kinematografij in hkratno bogatenje osnovnega fundusa tujih filmov, ki naj bodo temelj vsakega kinotečnega sporeda. Takrat smo se zgorzili ob podatku, da nam lahko v naši kinoteki zbrana filmska zapuščina zgori in od nje ostanejo le skrivenčeni, upepeljeni metri filmskega traku, ki smo ga s trudom pridobili.

Od takrat se ni spremenilo skoraj nič.

Toda pustimo ob strani zgodovinske funkcije ohranjanja posnetega filmskega traku. Z vrsto predlogov bi namreč lahko to situacijo institucionalno uredili — pa nismo utegnili, ali prav razmislili — kinoteke namreč imamo in od nas je in bo odvisno, koliko jih bomo izkoristili, kako bomo uporabniki postali tudi izkoriščevalci tega filmskega blaga. Vrsta vprašanj se namreč zastavlja na drugi strani, ki ni samo raven delovanja kinoteke kot muzejske ustanove.

Ta trenutek je izredno težko, če ne celo povsem nemogoče, pridobiti za kakršnokoli predvajanje kakega izmed licenčno poteklih celovečernih ali kratkometražnih filmov iz slovenske filmske proizvodnje od leta 45 sem (o drugih, ki so v zasebni lasti, ne velja niti govoriti). Ali res ni potrebe, da bi filmskemu traku odmerili potrebno pozornost, ali da bi vsaj vedeli, kje ti filmi so? Finančno nestimulirana pozornost in delo, bi rekli, kajti ti "mrtvi kapitali", ti filmi, hočejo živeti

svoje življenje naprej — na velikih ali malih ekranih, pa jim tega ne omogočimo.

Če pogledamo na skrb za slovensko filmsko dediščino s stališča pravnika, potem se nam kaže položaj slovenskega filma izrazito dvojno — po eni strani gre za kulturno dejanje, ki naj bi bilo last celega naroda, po drugi strani pa gre za industrijski izdelek, katerega pravni lastnik je filmsko podjetje, skratka, producent filma, ki je z družbenimi sredstvi omogočil njegovo snemanje. V tem trenutku je zato Viba film, v kakršnihkoli že težavah, pravni lastnik skorajda celotne slovenske filmske dediščine; hrani negative filmov, njihove kopije, fotografije in drugo na film vezano gradivo. Na srečo se je vsaj del pisanega gradiva ob filmih — scenariji, skice za kostume in scenografije, nekatere fotografije — že začel počasi zbirati pri Filmskem muzeju, ki ga že počasi ureja in sistematizira. Hujše težave pa so s filmskimi negativmi, s kopijami filmov, s katerimi se dogaja marsikaj neprijetnega. Zgrozimo se lahko, koliko filmov preprosto ni več, ali vsaj ne vemo natančno, kje so shranjeni in v kakšnem stanju sploh so.

Slovenska filmska dediščina tako polagoma propada in to se bo pokazalo kaj kmalu, zagotovo pa v nekaj desetletjih, kolikor ne bomo začeli odločno reševati vprašanj arhiviranja domače filmske ustvarjalnosti.

Ob tem se kaže tudi ekonomski aspekt naše neskrbi za domače filme. Če vemo, da je od vojne sem nastalo več kot osemdeset celovečernih in nekaj sto kratkometražnih in dokumentarnih filmov, gre skratka za kilometre filmskega traku, ki pa imajo seveda tudi svojo tržno vrednost. Ob tem moramo seveda zanemariti klasične letne knjigovodsko-računovodske odpise, ki so tržno vrednost nekaterih slovenskih filmov pritrirali do popolne ničle. Z drugimi besedami gre, skratka, za filmski kapital, za prodajno vrednost, če hočemo to tako opredeliti, ki pa se lahko uresniči le s ponudbo na distributerskem, televizijskem tržišču. In filmsko tržišče, predvsem pa televizijsko, nenasitno požira kakovostne, pa tudi poprečne filmske izdelke. Nakup štiriletne licence seveda še ne pomeni konca ekonomskega (umetniškega) življenja filma. O tem zelo malo razmišljamo in



temu primerno malo ali nič ne storimo.

Verjetno so vzroki za takšen odnos do filmskih izdelkov kot posebne vrste tržnega blaga v sistemu financiranja domače filmske produkcije. Ne samo film, tudi celotno režijo producenta naj bi pokrivali iz sredstev, ki jih za kinematografijo vsako leto odmerja družba ne glede na različne sisteme takoimenovanega sofinanciranja. Vsi smo bili in smo neizmerno veseli, če se preprosti osnovnošolski računi iztečejo in se stroški pokažejo enaki prihodkom — sofinanciranju, subvencioniranju. Ko k temu denarju doda svoje še distributer, ko morebiti kakšen film prodamo v tujino, ali katerega ob slovesnih priložnostih zavrtimo še na televiziji, je ekonomsko življenje domačega filma končano.

Izvoz filmov in njihovo predvajanje na malih zaslonih sta že nenačrtovana in dohodek od tega seveda nepredvidljiv. Do danes so ga znali vsi slovenski producenti skriti pod plašč nekakšnih novih, nepredvidljivih stroškov, ki so finančne filme bremenili, niso pa izkazovali kakšnega posebnega dohodka ali čistega dohodka. Kot po navadi so se ti dohodki nekako pokrili s starimi in novimi stroški in navsezadnje se je vedno izkazalo, da se prodajanje slovenskih filmov ne izplača.

Pa vendar, ostanimo pri tej vsa leta prevladujoči tezi, ki velja še danes in je popolnoma nevzdržna. Ni potrebno, da bi bil človek ekonomist, dovolj je že, da se spozna na kinematografijo in razmere na svetovnem filmskem trgu, pa že mora oporekati takšni miselnosti, ki ji je gotovo kriva lagodnost, neznanje in brezbržnost.

Gotovo je, da smo se za veliko večino kratkometražnih, dokumentarnih in celovečernih filmov odločali predvsem zaradi tega, ker smo verjeli v možnost njihove umetniške vrednosti, verjeli smo v njihovo kulturno poslanstvo znotraj slovenske in jugoslovanske kulture. Čeprav smo bili velikokrat razočarani, smo bili hkrati ob mnogih filmih prijetno presenečeni, nad nekaterimi celo navdušeni. Filmu smo, skratka, pripisovali kulturno in družbenopolitično vlogo, verjeli smo v njгово vplivnost v našem kinematografskem prostoru.

Hkrati pa smo se zavedali tudi širšega pomena domače filmske ustvarjalnosti. Najprej tega, da s filmom pripovedujemo sebi in svetu o nas in o našem življenju. Film se nam je zdel in se nam še vedno zdi izredno pomemben sporočilni medij, ki ima posebno močan vpliv zaradi vsega umetniškega, kar nosi v sebi. Zaradi tega nikoli, niti včeraj, kaj šele danes, nismo delali in ne delamo filmov samo za naš slovenski kulturni prostor, niti samo za jugoslovanskega, temveč želimo prodreti s filmom v evropski in svetovni prostor, skratka, v svet okoli nas. Film se nam je zdel ena izmed možnosti prodora slovenske in jugoslovanske kulture v svet. Marsikdaj smo predvsem s kratkometražnimi in dokumentarnimi filmi uspeli, pa tudi cela vrsta slovenskih celovečernih filmov nas je imenitno zastopala na mednarodnih filmskih prireditvah, ki so jih odkupile vrste držav in jih predvajale v kinematografskem sporedu ali na malih zaslonih. Svet se je vedno odpiral in sprejemal tisto, kar smo mu dobrega ponudili, sprejemal je z zanimanjem filme kinematografije majhnega naroda kot del svobodnega pretoka kulturnih informacij, ki svet povezujejo. Lahko bi potemtakem rekli, da je marsikateri film izpolnil svoje širše kulturno-politično poslanstvo, žal pa vse prevečkrat po naključju in brez posebnega truda naših producentov in Jugoslavije filma kot stalnega prodajalca domačih filmov v tujino.

Zdi se, kot da se ti "prodajalci" naših filmov ne zavedajo pomembnosti dela, ki ga opravljajo, da se ne zavedajo tudi tega, da prinašajo v tujino prodani filmi dohodek, ki ne bi smel biti zanemarljiv. Prodajo v tujino so jemali in še jemljejo kot nepokrito

investicijo, kot strošek, ki ne obeta dohodka. Tako smo priče odločnemu razkoraku v našem producerskem sistemu, kjer gre za dvojno miselnost, za miselnost umetniških oddelkov in za miselnost ustvarjalcev, ki so in hočejo biti prepričani, da je dober film tudi komercialno uspešen, in med komercialno miselnostjo producentov in njihovih komercialnih oddelkov, ki so dobre filme že vnaprej obsodili na komercialen neuspeh. Velikokrat se je zdelo, da gre skupaj za diverzijo in da komercialni oddelki hočejo dokazati s svojim slabim delom, da je domači film za tujino nekurantno blago.

Tako se je dogajalo in se še vedno dogaja, da producent marsikateri film že vnaprej obsodi na komercialni propad, ki ga zagovarjajo z demagoškimi podatki o slabem obisku teh filmov v domačih kinematografijah, pri čemer za povečanje obiska seveda niso storili ničesar (in ta podatek povsem zadošča, da se ponudba takšnega filma v tujini ustavi). Če pa je tak film povabljen na kakšno mednarodno filmsko prireditev, storimo čim manj, da bi ga tujim kupcem ustrezno predstavili. Nič čudnega, da smo velikokrat slišali negodovanje in pritožbe tujih kupcev, ki niso mogli od prodajalcev dobiti niti najmanjšega propagandnega gradiva, kaj šele, da bi jim omogočili posebne projekcije filma.

Današnji čas postavlja takšno miselnost na glavo. Zaostrene gospodarske razmere zahtevajo bistveno drugačen odnos do izvoza, tudi do izvoza kulture, torej tudi filma. Nujno je ustvarjanje deviz, če naj se produktivna kinematografija oskrbi z reprodukcijskim materialom, s filmskim trakom in vsem drugim, kar iz uvoza potrebuje. Vedno bolj si bomo prizadevali prodati v tujino čim več in čim bolj ugodno. To bo postajala vse večja ekonomska nuja, ki bo spreminjala okostenelo miselnost. Kulturnemu interesu se torej vse bolj pridružuje tudi ekonomski, tega se bomo morali vsi skupaj zelo zavedati in se temu ustrezno organizirati.

Ob tem ne moremo mimo položaja, v katerega je zašel slovenski producent Viba film, poznamo njegove velike izgube, vemo za ukrep družbenega varstva. Veliko je bilo že napisanega, zakaj je do tega prišlo, zato ne bomo znova

ponavljali. Večina napak je bila v napačni poslovni politiki, v napačnih poslovnih odločitvah. Gotovo je tudi, da so pri podjetju premalo skrbeli za plasman svojih filmov na domačem trgu, na tujega pa so posegali le redkokdaj in slabo organizirano. Določen, morda celo precejšen izpad dohodka je nastajal tudi zaradi tega, ker filmi niso prinesli toliko denarja, kot bi ob večji skrbi, strokovnosti in boljši organiziranosti lahko.

V tem trenutku, ko se bo Viba film moral postaviti na nove organizacijske temelje, bo gotovo treba skrbno razmisliti, kako bo organiziran, kakšen poudarek bo namenjen tudi plasmaju domačih filmov in kolikšen realen dohodek si lahko od tega obetajo doma in v tujini. Del sanacijskega postopka pa mora biti tudi ocena "filmskih zalog", filmskega fundusa, s katerim Viba film razpolaga. V tem fundusu je veliko naslovov filmov, ki še niso zastarali, ki so še primerni za prodajo doma — kar zadeva kratke in dokumentarne filme predvsem televiziji, ki celovečerce tako ali tako dokaj redno predvaja — in seveda v tujino. Napraviti bo treba sezname filmov, pregledati, s kakšnimi kopijami razpolagamo, s kakšnim propagandnim gradivom, pregledati bo treba, kam so bili ti filmi že prodani, na podlagi vsega tega pa sestaviti prodajni akcijski načrt ponudbe filmov doma in v tujini. Ob razumnem načrtovanju, primernem investiranju v prodajo, ob angažiranju usposobljenih kadrov lahko verjamemo, da se v slovenskem filmskem fundusu skrivajo za zdaj še mrtvi kapitali, ki pa jih bo lahko priklicati v življenje.

Veliko težav bo seveda s tem, težav zaradi slabe evidence, premajhne skrbi za arhiviranje domačih filmov, veliko težav bo zaradi vlažnih kleti in zaprašenih skladišč, kjer se valjajo filmski koluti. Srečali se bomo z vsemi pomanjkljivostmi in neodgovornostmi preteklosti, toda bolje je z delom začeti danes, kakor jutri, ko bo izgubljenega še več. Ne nazadnje tudi zaradi tega, ker gre v teh metrih filmskega traku za del slovenske filmske kulture, ki je ne smemo izgubiti ali nespametno zapraviti.

esej

Semiologija, strukturalizem, sociološki empirizem in bodočnost filmologije

dr. Milan Ranković

Pozornost do perspektive znanosti o filmu ima poseben pomen če upoštevamo, da se v svetu na splošno sistematično razmišlja več o bodočnosti naravoslovnih, kot pa o bodočnosti družbenih ved. In v okviru družbenih ved je še najmanj pozornosti posvečene prav znanosti o umetnosti. V tem smislu, brez ambicij, da bi izčrpal to temo, bi hotel opozoriti na nekatere teoretične poti in metodološke usmeritve, ki so zadnja leta zelo prisotne v filmski teoriji v svetu in čeprav so dale rezultate omejenega pomena, v mišljenju še naprej porajajo enostranosti. Potem bom skiciral globalno smer, v kateri je treba videti bodočnost znanosti o filmu.

V sovjetski strokovni literaturi je bil uveden termin "kinovedenije"(1), katerega prevajamo s sintagmo "znanost o filmu" ali "filmologija". Ime "kinovedenije" sugerira misel, da gre za znanost o filmu. Toda težko bi bilo dokazati, da obstoja ena sama znanost o filmu. Očitno je, da se je doslej izoblikovala cela vrsta znanosti o filmu. V svetu danes proučujejo film, filmsko estetiko, sociologijo filma, psihologijo filma, zgodovino filma, antropologijo filma, ekonomiko filma, organizacijo filma, itd. Zato se mi zdi, da bi bilo najbolj primerno, če bi jemali ime "filmologija" v pomenu zbirnega naziva za vse znanosti o filmu.

Poleg različnih, posebnih filmskih ved, obstajajo tudi številne teoretične in metodološke smeri, ki se vežejo na določene že izoblikovane ali jasneje izražene pristope k proučevanju pojavov, ki so znatno širši od filmske problematike. Takšna pristopa sta na primer semiologija in strukturalizem. Poleg tega je v proučevanju filma ne le še vedno prisotna, temveč se na nov način še pogloblja stara dvojnost v okviru sociološke misli med empiričnim in teoretičnim proučevanjem.

Torej je treba bolj natančno ločiti že izoblikovane filmske vede (vseeno je, ali so nastale kot veje drugih, bolj splošnih ved o umetnosti, ali katerih drugih družbenih ved) od splošnih

teoretičnih in metodoloških usmeritev pri proučevanju filma, ki se lahko pojavijo v katerikoli od teh znanstvenih disciplin, ne glede na to, da so v nekaterih od njih bolj prisotne kot v drugih.

Tudi film kot objekt raziskovanja različnih znanosti ni ostal ob strani tistih teoretičnih in metodoloških usmeritev, ki so postale v zadnjih letih v določenem družbeno-zgodovinskem kontekstu dominantne. Filmska veda se razvija v impulzih, ki občasno povlečejo matico znanstvene misli v določeno smer. V trenutku, ko je določena teoretična usmeritev v vzponu, se ustvarja videz, da smo našli univerzalni ključ za reševanje dolgo raziskovanih problemov. Ta videz se vsiljuje kljub opozorilom previdnih analitikov takšnih usmeritev, ki skušajo opozoriti na njihov omejen pomen. Takšen vzlet sta imela v našem času semiologija in strukturalizem. Pojavljajoč se hkrati kot določeni teoretični usmeritvi in kot univerzalno uporabni metodi, kateri karakterizira notranja sorodnost, sta semiologija in strukturalizem kot teoretični val preleteli skozi skoraj vsa znanstvena področja.

Prvotni, splošno teoretični metodološki impulz, ki ga je dal na začetku našega stoletja Ferdinand de Saussure v svoji "Splošni lingvistiki"(2), se je kasneje razvil v območju filmske vede v delih Rolanda Barthesa(3), Christiana Metzja(4) in Noëla Burcha(5) v Franciji, Pier-Paola Pasolinija(6), Gianfranca Bettetinja(7) in Umberta Eca v Italiji, Petera Wollena(9) v Angliji, Jurija Lotmana(10) v Sovjetski zvezi in Dušana Stojanovića(11) v Jugoslaviji.

Tudi strukturalizem se je, v tesni povezavi s semiologijo, rodil v Franciji, razvili pa so ga antropolog Claud Lévi-Strauss(12), psihoanalitik Jacques Lacan(13), filozof Michel Foucault(14) in literarni teoretik Roland Barthes(15). Vsa njihova pomembnejša dela so prevedena tudi v Jugoslaviji (med njimi tudi tri knjige Jurija Lotmana).

Že dalj časa prihaja tudi v vzhodnoevropskih socialističnih deželah do aktivnega kritičnega kontakta z vsemi pomembnejšimi filmskimi teorijami, ki se pojavljajo v kapitalističnih državah, kjer — kot je znano — delujejo ne le nemarksistično usmerjeni teoretiki, temveč tudi marksisti, kot tudi teoretiki, ki so blizu marksizmu. Nekatere od idej, do katerih so prišli pomembnejši teoretiki, ki živijo in delajo na zahodu, vplivajo tudi na nekatere teoretike v socialističnih državah in obratno. Seveda nimam niti instrumentov niti možnosti, da bi natančno ugotovil, kdo ima večji vpliv, toda nedvomno se na področju filmskih ved pojavlja vse bolj intenzivna znanstvena komunikacija med teoretiki iz kapitalističnih in socialističnih držav. Razen tega se nekatere teoretične usmeritve proučevanja filma razvijajo hkrati na obeh straneh. To velja tako v primeru semiotologije kot strukturalizma. Šola v Tartuju, ki jo vodi Jurij Lotman, ima vpliv na zahodu, francoska semiotologija filma pa na vzhodu (in v Jugoslaviji). Na drugi strani pa pri proučevanju filma skoraj v vseh socialističnih deželah uporabljajo tehnike empiričnih socioloških raziskav, ki jih je še posebno razvila ameriška sociologija.

Toda vse to ne pomeni, da prihaja pri proučevanju filma v svetu do teoretične unifikacije. Nasprotno, vse intenzivnejša znanstvena komunikacija vodi k vse bolj razvejani znanstveni misli o filmu, kar omogoča njeno bogatitev. Toda ne glede na veliko število znanosti in teoretičnih pristopov, značilnih za sodobno proučevanje filma v svetu, je mogoče relativno jasno razbrati, kaj je v tem kompleksnem gibanju bolj plodno in stimulatívno, kaj objavljalja obogatiti znanstveno vedenje o filmu, kaj pa ne.

Ko razmišljamo o objektivnih razlogih, ki so pogojili teoretično ekspanzijo semiotologije in strukturalizma kot hipertrofijo empiričnih raziskovanj o filmski vedi, stopa v ospredje splošna in stara težnja, ki je osnova te ekspanzije: to je težnja družbenih ved, da bi dosegle stopnjo eksaktnosti prirodoslovnih ved. Zato je bilo vse tisto, kar v katerikoli od družbenih ved obeta možnost doseči ta cilj (večja objektivnost raziskovanja in lažja ter bolj očitna preverljivost njihovih rezultatov) zelo hitro in naklonjeno sprejeto.

Nimam namena, da bi v celoti razrednotil vse dosežke semiotologije in strukturalizma ali da bi trdil, da so vse empirične raziskave brezplodne, temveč želim oporekati njihovem znanstvenemu imperializmu. V svoji ekspanziji ti usmeritvi praviloma (implicitno ali eksplicitno) izkazujeta prizadevanje, da bi se vsilili kot univerzalni teoretični ključ za vse probleme. Tendenca reduciranja problema vseh sorodnih znanstvenih področij na strukturalno-semiotološki teoretični nivo pogojuje tudi izrinjanje vseh drugih in drugačnih teoretičnih

pristopov. Tako se teoretični imperializem semiotologije in strukturalizma združuje s teoretičnim redukcionalizmom. Ves estetski fenomen se reducira na komunikacijo znakov ali na problem strukture. Res je, tudi nekateri strukturalisti se trudijo preseči ta teoretični redukcionalizem. Tako se je na primer v okviru genetičnega strukturalizma pojavila težnja, da bi se vzpostavil most med imanentno strukturalno analizo umetniškega dela in družbeno strukturo. Lucien Goldman se je trudil dokazati obstoj homologije med določenimi romanesknimi in določenimi družbenimi strukturami (16). Plodnost takšnih in podobnih poskusov je mogoče doseči v tolikšni meri, v kolikrški se manjša togost in doslednost v uporabi izvirne strukturalistične koncepcije; boljše rezultate je mogoče doseči prav s preraščanjem omejenosti strukturalističnega pristopa k umetnosti. Tako se pojavljajo nekateri zanimivi rezultati, doseženi v tej teoretični usmeritvi, kot argumenti proti strukturalističnemu purizmu, ne pa kot dokaz vitalnosti strukturalizma.

Čeprav je prišla do zelo zanimivih in pomembnih rezultatov na področju proučevanja filmskega izraza, pa semiotologija filma zelo pogosto implicitno reducira ves fenomen filma na probleme filmskega jezika. Naj še tako uspešno dokazujejo, da film kot poseben sistem znakov govori s svojim posebnim, neverbalnim jezikom, semiotiki pogosto pozabljajo, da jih takrat, ko proučujejo ta jezik, malo ali pa nič ne zanima kompleksna funkcija filmske vsebine. In to ni slučajno: dosednji razvoj filmske semiotologije je pokazal, da le-ta ni primerna za globljo analizo estetske vsebine filma, ta vsebina pa je prav tisto, kar film primarno vznemirja, po čemer je pomemben za človeka. Film ni pomemben le po sistemu, kar označuje.

Ker ne uspeva vzpostaviti notranjega kontakta s kompleksno sfero estetskega doživljanja, ki bi bil adekvaten njegovi naravi, se semiotologija ukvarja pretežno z zunanjo, formalno stranjo spoznanja, ki ga dobivamo s filmom. Skupna estetska funkcija filma se reducira na raven spoznavnega sporočila. Tako Jurij Lotman v svojih delih pogosto poudarja, da je "umetnost sredstvo spoznavanja življenja" (17).

Filmska semiotologija gnoseologizira ne le problem sprejemanja filma, temveč tudi njegovo bistvo. Ni problematično, da se semiotologija filma na sebi lasten način ukvarja s spoznavno funkcijo filma, temveč to, da semiotologija vse ostale funkcije filma implicitno reducira na to spoznavno funkcijo; kar, hipertrofiračo spoznavno funkcijo, izraža teoretični daltonizem za vse ostale funkcije filma. Kompleksno, multifunkcionalno doživljanje, ki ga film izbove v gledalcu, ostaja izven dosega semiotološkega instrumentarija. To doživljanje pa hkrati obsega vse bistvene komponente človekove oseb-

nosti: čutila, zapažanja, zavest, emocije, predstave, pa tudi del iracionalne, nagonske sfere, ki jih na določen način organizira v času njihovega trajanja in pri tem vpliva na njihovo socializacijo. Ni socialne funkcije filma brez tega kompleksnega procesa, ki ga doživi sprejemnik pod vplivom umetniškega dela. Močnega in dolgotrajnega delovanja velikih umetniških del ni mogoče pojasniti samo s komunikacijo spoznavnih vsebin. V nekaterih umetniških vrsteh je prostor za komunikacijo spoznavnih vsebin zelo zožen (glasba, abstraktno slikarstvo, uporabna umetnost, arhitektura), v drugih pa zelo širok (literatura, film, gledališče). Resda je treba opomniti, da do gnoseologiziranja estetske funkcije filma ne prihaja le v semiotologiji, temveč v vseh tistih teorijah, v katerih se sprejem umetniškega dela racionalistično reducira izključno na spoznavni akt. Toda zdi se, da semiotologija daje še posebno ugodno teoretično klimo za to gnoseologiziranje. Semiotologija se je izkazala kot relativno bolj plodna pri proučevanju književnosti kot pa pri proučevanju filma. Čeprav se poudarja, da je semiotologija teorija o znakih nasploh, ne le o znakih, prisotnih v verbalnem jeziku, pa se zdi, da je znakovna struktura verbalnega jezika, iz katere je v svojem razvoju semiotologija tudi izšla, ostala mnogo bolj sorodna tej vedi kot drugi, neverbalni sistemi.

Semiotološko raziskovanje filma kot sistema neverbalnih znakov je doživelo določene metamorfoze, ki se gibljejo od prizadevanj, da bi se ugotovili in klasificirali osnovni sloji strukture znakovnega sistema, do poskusov, da se celotno filmsko delo obravnava kot en sam, enoten znak. To drugo stališče skupaj z Mikelom Dufrennom zastopa tudi Dušan Stojanović, ki svojo knjigo "Film kot preraščanje jezika" (19) konča z Dufrennom trditvijo: "Delo ni zbirka znakov, ono samo je znak" (18). "Ves film je simbol" (19).

Semiotologi so iznašli nov in zelo kompleksen jezik, da bi izrazili jezik filma. Toda, v tem novem jeziku smo dobili v glavnem nova imena za stare probleme: večina bistvenih problemov v zvezi z naravo in funkcijo filma kot umetnosti ni rešenih s tem poimenovanjem, so zgolj opisani na nov način. Filmska semiotologija je z novim jezikom, s katerim govori o starih vprašanjih, dejansko zamenjevala odgovore na njih.

Značilno je, da je semiotologija filma (tako kot sociološki empirizem) ostala nemočna pred fenomenom umetniške vrednosti dela. Na enak način in z enakimi učinki proučuje umetniško vreden kot umetniško brezvreden film. Teoretični daltonizem do aksiološke sfere filma izhaja iz vsebinske metodološke osnove semiotološkega pristopa k filmu. Ker fenomen filma reducira na znakovni sistem in tipe njegove komunikacije, to komunikacijo pa proučuje na ravni spoznavnega akta, semiotologija filma

ne more prodreti v problem vrednosti filma, ker se ta vrednost konstituira ne le v sferi komunikacije znakov kot činitelj spoznavnega akta, temveč v sferi celovite sprejemnikove osebnosti, kot tudi v posebni eksistenci umetniškega dela. Relativno nespremenljiva materialna eksistenca umetniškega dela, ki ima svojo ontično integriteto in spremenljiva umetniška publika sta dva dejavnika, ki konstituirata umetniško vrednost: ta vrednost se konstituira v živem, delujočem in zgodovinsko spremenljivem odnosu med nespremenljivim delom in spremenljivo publiko.

Ahistoričnost in statičnost semiološko-strukturalističnih analiz filma v okviru katerih se filmsko delo obravnava kot katerikoli drug znakovni sistem, je deležna kritike tudi v meščanski teoretični misli. Celó če so takšne kritične pripombe naslovljene s stališča, ki ga prav tako obeležuje enostranost, le da je druge vrste, lahko vendarle identificirajo določene slabosti semiološkega pristopa k filmu. Tako na primer angleški teoretik J. Dudley Andrew, ko v svoji knjigi "Glavne filmske teorije" interpretira fenomenološko opozicijo semiologiji, ki jo je zastopal Amédée Ayfre (20), piše naslednje: "Ko semiotik 'razprostre' film, da bi ga analiziral, prekinja pretok časa, tok izkustva in pristaja, da bo obdelal film kot predmet iz narave. Toda film je 'hiper-naravni' predmet, kjer obstoja resnica samo v doživetju." (21)

Strukturalizem izhaja iz realnega problema: filmsko delo je dejansko specifična struktura, ki obstoja na poseben način in katere sestavni deli so v kompleksnem medsebojnem odnosu. Toda reduciranje filma zgolj na proučevanje dela kot posebne strukture vodi v zanemarjanje drugih dveh bistvenih dejavnikov, brez katerih ni mogoče kompleksno razumevanje filma kot umetnosti: ustvarjalca in publike. Šele v kompleksnem vzajemnem učinkovanju med ustvarjalcem, delom in publiko se pojavlja film kot estetski, psihološki in socialni fenomen.

Minuciozne analize slojev strukture dela in kompleksne tipologije strukturalnih elementov niso teoretično neplodne. Toda zoževanje fokusa raziskovanja filmske umetnosti le na to sfero vodi objektivno v enostranost. Enostranost pri obravnavanju fenomena filma pa pogojuje tudi enostranost v mišljenju.

Znanstveno proučevanje filma mora v analizi zajeti v realnem sorazmerju in v njihovem naravnem notranjem odnosu in interakciji — vse tri osnovne dejavnike estetskega fenomena (umetnik, delo, publika), kot tudi procese in stanja, ki tem dejavnikom ustrezajo (ustvarjanje dela, njegov obstoj in njegovo sprejemanje).

V sociologiji filma se je posebej razvilo empirično proučevanje filmske publike. Medtem ko semiološko-

strukturalistična usmeritev v proučevanju filma zapostavlja tako problem publike kot problem ustvarjalca kot subjektivnega izvora dela, pa je v empirično usmerjenem sociološkem proučevanju filma preveč poudarjen problem publike. Opazna je celo tendenca reduciranja sociologije filma na sociologijo filmske publike. Čeprav se film ustvarja zaradi publike, pa v njegovo bistvo ne bomo prodrli, če bomo proučevali zgolj publiko. Empirično proučevanje filmske publike opravljajo v glavnem z anketno metodo, dobljeno gradivo pa urejajo statistično, pri čemer bolj pogosto uporabljajo statistično komparacijo, redkeje pa zgodovinsko komparacijo. V takšnem proučevanju publike imamo posla z verbalnimi pričevanji, zbranimi na način, ki pogosto vpliva na vsebino pričevanja. Pričevanja so plod različnih sposobnosti posameznika, da racionalno izrazijo svoje estetsko doživetje filma. Dominantni vidik empiričnega proučevanja publike v postopku raziskovanja vodi na isto raven zelo različne sposobnosti posameznika, da prevede vsebino svojega estetskega doživetja v verbalno (ali pisano) pričevanje. Kljub temu raziskovalci obravnavajo vsa ta pričevanja kot enakovredne vire, na osnovi katerih je mogoče sklepati.

V empiričnih raziskovanjih prevladujejo kvantitativni pokazatelji. Sklepi o kvaliteti proučevanih pojavov izhajajo posredno, na osnovi relevantnih kvantitativnih pokazateljev. Tako nastajajo možnosti napačnega sklepanja, kot tudi možnosti, da se pride na osnovi istih dejstev do različnih sklepov.

Empirizem se je razširil zlasti zato, ker daje videz večje znanstvene objektivnosti in teoretične analize. S stališča "čistih" empirikov predstavlja teoretično razmišljanje o filmu svobodno, z ničemer obremenjeno spekulacijo, medtem ko se empirično raziskovanje naslanja na objektivne instrumente in trdne kazalce. Toda v praksi se je večina empirikov ustavila prav tam, kjer bi se moralo pravo razmišljanje o filmu šele pričeti: potem ko je zbral in uredil določeno gradivo, empirik potegne iz tega nekaj določenih sklepov, meneč da je s tem njegovo delo končano. Njega vodi naslednja, zamolčana predpostavka: čim manj miselnega "odlepljanja" od dejstev — tem manjša je možnost, da bi vpadel v prazne abstraktne vode čiste spekulacije. Takšnemu empiriku ne uspeva izkoristiti njegovega teoretičnega dela, zato na vse bolj omejen način koncipira tudi vsako svoje naslednje raziskovalno delo.

Drugi pol "čistega" empirizma predstavlja prazna abstraktnost tistih teoretičnih raziskovanj, ki se vežejo na neobvezno, najpogosteje filozofsko ali estetsko spekulacijo o filmu. S tem ko odklanjajo "prtilikavost" empirikov, skušajo pripadniki tega načina mišljenja o filmu iskati čimdlje od obvezujočih in paralizirajočih dejstev. Temu načinu mišljenja pripada znaten del nemarksistične

filozofske misli o filmu. Toda teoretični pristop k sreči ni nujno obojen na prazno abstrakcijo: Marx je za to najboljši primer.

Najmanj, do česar je mogoče priti na osnovi tega kratkega razmišljanja je, da bodočnosti znanosti o filmu po mojem mnenju ni mogoče iskati v še bolj doslednem in izključnem razvoju semiologije filma, filmskega strukturalizma, sociološke empiristike in teoretične spekulativistike. Pri tem ne trdim, da te raziskovalne usmeritve niso ničesar prispevale k filmski vedi temveč da v njih ni treba iskati strateške smeri razvoja te znanosti. Verjetno se bodo tudi v bodoče pojavljale posebne smeri raziskovanja filma, ki bodo privlačne kot vse, kar je novega; toda marsikaj novega ima omejen, ne pa strateški pomen.

Tisto pa, kar ima širši strateški pomen za razvoj filmske vede je nujna, da se na Marxovih splošnoteoretičnih izkušnjah razvije odprt sistem znanstvenega mišljenja o filmu. Ko opazarjam na to potrebo ne trdim, da doslej ni bilo nikakršnega izvirnega marksističnega znanstvenega mišljenja o filmu, temveč želim poudariti, da takšno mišljenje ni doseglo tiste razvojne stopnje na kateri bi, ko bi postalo immuno pred privlačnimi teoretičnimi in metodološkimi stranpotmi zaobseglo filmski fenomen v celoti, v vsej njegovi kompleksnosti, na enak metodološki način, kot je Marx v svojih raziskavah zaobjel fenomen družbe. Družbo je proučeval kot enovit, zgodovinsko razvojni fenomen, pri čemer je imel nenehno pred očmi njegovo kompleksnost in celovitost, kar pa ga ni oviralo, da ne bi gledal na družbo tudi z vrste različnih in posebnih aspektov, ki jih je mogoče šteti kot prispevke posebnih znanstvenih disciplin. Čeprav je dal svoj delež vsaki od njih, ni Marx niti samo filozof niti samo sociolog niti samo ekonomist itd., temveč je tvorec sintetične in celovite znanosti o družbi in človeku. Tisto, kar se je treba učiti od njega, je predvsem njegov pristop k proučevanju pojavom in njegovo mišljenje. Toda tega se je od njega tudi najtežje naučiti. Sodobna marksistična misel je nasploh po kvaliteti zelo redko na ravni Marxove misli, čeprav se nenehno giblje v njegovih teoretičnih koordinatah. Tako ni imuna pred teoretičnimi modami, ki se obračajo v smeri, ki ni imanentna njenemu duhu in potrebam njenega notranjega razvoja. To velja tudi za marksistično mišljenje o filmu. Le-to ne bi smelo biti vezano na metode majhnega dosega in omejenega pomena, ne bi smelo biti prilagojeno niti enemu posebnemu teoretičnemu konceptu, ki ima ekspanzionistične tendence, pa naj se v določenem zgodovinskem kontekstu zdijo še tako atraktivne. Avtentična marksistična misel o filmu (kot tudi o umetnosti napsloh) predpostavlja sposobnost raziskovalca, da se povzpne nad številne teoretične smeri in velikansko empirično gradivo do ravnih določene sintetične misli o filmu. Sintetičnost

te misli ne sme biti eklektična: vključuje selektivnost in preraščanje tistega, od česar se je pristopilo k sintezi. Da bi se razvilo takšno sintetično mišljenje pa je potrebna še bolj dosledna afirmacija pristopa k filmu. Uporabni so celo rezultati enostranskih teoretičnih struj ob popolnem zavedanju o omejenosti njihovega dometa. Bistveno je, da se o filmu razvije znanstvena zavest kot o celovitem fenomenu. Da pa bi do tega prišlo, je nujno prerasti stanje, v katerem se posebne znanosti o filmu med seboj pojavljajo kot konkurenti, ali ignorantski zbor različnih znanstvenih disciplin in metodologij. Sintetična misel o filmu mora biti seznanjena z vsemi bistvenimi aspekti proučevanja filma, ne sme pa biti omejena s posebnostmi teh aspektov. Odprta mora biti za vse, kar predstavlja rezultat avtentičnega raziskovanja. Toda ta odprtost mora bogatiti raziskovanje, ne pa da pogosto povzroča nemotiviran odmik od njegove osnovne smeri.

Navsezadnje bom omenil tudi dejavnik, ki je najpomembnejši, čeprav je najtežje predvidljiv: kreativnost. Razvoja znanosti ni brez kreacije tudi v sferi teorije. Določen tip kreacije (umetniške) je mogoče najbolj adekvatno proučiti samo z drugim tipom kreacije — znanstvenoteoretične. Tako je krog v določenem smislu sklenjen, toda zdi se mi, da na edino možen ploden način.

prev. S. S.

Literatura:

- 1 Termin "kinovedenie" je bil v sovjetski znanosti sprejet šele v zadnjih petnajstih letih. N. Lebedev je leta 1967 v članku "Potrebna je velika znanost o umetnosti" pisal naslednje: "Na žalost do pred kratkim termin "kinovedenje" ni imel domovinske pravice. Tega termina ne boste našli niti v prvi izdaji Velike sovjetske enciklopedije niti v prvih dveh izdajah Male sovjetske enciklopedije niti v starem slovarju Ušakove. Šele v drugi izdaji Velike sovjetske enciklopedije, tretji izdaji Male sovjetske enciklopedije in slovarjih, ki so se pojavili kasneje, je dobil termin "kinovedenje" zakonito mesto. (Kinematograf segodnji, "Iskustvo", Moskva 1967, str. 264)
- 2 Ferdinand de Saussure: "Cours de linguistique générale", Payot, Paris 1949. Ferdinand de Sosir: "Opšta lingvistika", Nolit, Beograd 1969.
- 3 Roland Barthes: "Le Problème de la signification au cinéma", "Revue internationale de filmologie", t. X, no. 32—33. Paris, L'Institut de filmologie de l'Université de Paris et Centre national de la recherche scientifique de Paris et Centre national de la recherche scientifique, janvier — juin 1960, pp. 83—89. Rolan Bart: "Književnost, mitologija, semiologija", Nolit, Beograd, 1971.
- 4 Christian Metz: "Essais sur la signification au cinéma", Editions Klincksieck, Paris, 1968. Kristijan Mez: "Ogledi o značenju filma", Institut za film, Beograd 1973.
- 5 Noël Burch: "Praxis du cinéma", Gallimard, NRF, Le Chemin, Paris, 1969. Noel Birš: "Praksa filma", Institut za film, Beograd, 1972.
- 6 Pier-Paolo Pasolini: "Discorso sul piano sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà", Tavola rotonda sul tema "Linguaggio e ideologia del film". Pesaro, Terza nostra internazionale del nuovo cinema, 27. maggio — 4. giugno 1967. Pier-Paolo Pasolini: "Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti", Filmske sveske br. 5, Institut za film, Beograd, 1969, str. 312—323.
- 7 Gianfranco Bettetini: "Cinema: lingua e scrittura", Bompiani, Milano, 1968. Djanfranko Betetini: "Film: jezik i pismo", Institut za film, Beograd, 1976.
- 8 Umberto Eco: "La struttura assente", (Introduzione alla ricerca semiologica), Bompiani, Milano, 1968. Umberto Eko: "Kultura, informacija, komunikacija", Nolit, Beograd 1973.
- 9 Peter Wollen: "Signs and Meaning in the Cinema", Martin Secker Warburg, The British Film Institute London, 1969. Piter Volen: "Znaci i značenje u filmu", Institut za film, Beograd 1972.
- 10 J. M. Lotman: "Lekcii po strukturalnoj poetike", Tartu, 1964 — "Struktura hudoženstvenoga teksta", "Iskustvo", Moskva 1970 — "semiotika kino i problemi kinoestetiki", Eesti Raamat, Talin, 1973.
- 11 Dušan Stojanović: "Film kao prevazilaženje jezika", Univerzitet umetnosti, Beograd, 1975.
- 12 Claud Lévi-Strauss: "La pensée sauvage", Plon, Paris, 1962. Klod Levi-Stros: "Divlja misao", Nolit, Beograd, 1966.
- 13 Jacques Lacan: "Ecrits", I-II, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1971.
- 14 Michel Foucault: "Les mots et les choses", Paris, 1966. Mišel Fuko: "Riječi i stvari", Nolit, Beograd, 1971.
- 15 Rolan Barthes: "Éléments de sémiologie", "Communications" no. 4, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 91—135. Rolan Bart: "Književnost, mitologija, semiologija", Nolit, Beograd, 1971.
- 16 Lucien Goldmann: "Pour une sociologie du roman", Gallimard, Paris, 1964. Lisjen Goldman: "Za sociologiju romana", Kultura, Beograd, 1967.
- 17 J. Lotman: "Predavanja iz strukturalne poetike", Sarajevo, 1970, str. 46.
- 18 Mikel Dufrenne: "Esthétique et philosophie", Editions Klincksieck, Paris, 1967, p. 111.
- 19 Dušan Stojanović: "Film kao prevazilaženje jezika", Beograd, 1975, str. 269.
- 20 Amédée Ayfre: "Le Cinéma et sa vérité", Éditions du Cerf, Paris, 1969.
- 21 J. Dudley Andrew: "The major film theories", Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976. Dž. Dadli Endru: "Glavne filmske teorije", Institut za film, Beograd, 1980, str. 169.
- 22 Milan Ranković: "Sociologija umetnosti", Umetnička akademija, Beograd, 1967.

teorija

Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi

Alain Bergala

Da se ta številka ne bi "zadušila" od teorije, ki je vrh tega še prevodna, se je kot koncesivna varianta prebila le parcialna objava prevoda teoretskega poglavja knjige

Alaina Bergala

Uvajanje

v semiologijo slikovne pripovedi

(Initiation

à la sémiologie du récit en image,

Cahiers de l'audiovisuel,

Paris, 1978).

Knjiga je zasnovana

kot učbenik

za visokošolski študij filma,

od tod

njena zavajajoča enostavnost,

ki je učinek dobrega poznavanja

zadnjih dosežkov filmske teorije.

Njen avtor Alain Bergala

predava na filmskem oddelku

univerze Paris VIII.

in je urednik

revije Cahiers du cinéma.

V prihodnji številki

bo objavljeno

nadaljevanje prevoda,

spremljano

z enim ali dvema

domaćima prispevkoma

k obravnavanim temam

(montaža, identifikacija).

Namesto uvoda: moment koda

Tekst, ki bo sledil, ne teži k znanstveni analizi kodov, ki posegajo v produkcijo slikovne pripovedi (od take analize bi pričakovali objektivnost in izčrpnost, kar seveda ne pomeni, da na današnji stopnji semioloških raziskav ne bi bila uresničljiva). Ta raziskava se umešča predvsem v perspektivo (didaktičnega, pedagoškega) odgovora na vladajočo ideologijo in njene učinke v določenem reprezentacijskem načinu: v slikovni pripovedi.

Odkar se govori o avdio-vizualni govorici, smo zmeraj bolj priče inflaciji besede "kod", ki je uspela že krepko razbliniti ta, za semiološko analizo nedvomno središčni in nujen pojem. Tej modi — kolikor ji seveda uspe ustvariti iluzijo poceni "semiologiziranja" — ustreza neka zelo razširjena didaktična drža, ki vzdržuje zmedo med teoretskim konceptom "koda" in opisnim pojmom "parametra".

Zelo enostavno je napraviti seznam parametrov slike (najdemo ga povsod: lestvica planov, kadriranje, globina polja itn.) in si misliti, da smo tako dobili kode ikonične govorice. Izvor teh kodov bi bil tedaj vpisan v samo tehnologijo snemalne naprave, v njene objektivne možnosti produciranja določene podobe realnega. In ti parametri, prekršeni v "kode", naj bi torej zadostovali za razmejitev prisil vsake ikonične pisave. Uvajanje v avdio-vizualno govorico zdaj ne bi več predstavljalo noben problem — dve uri bi bili dovolj, da preletimo vse parametre, ki nam jih ponuja v igro tehnologija snemalne naprave; vse ostalo bi bilo stvar ustvarjalnosti, saj ti parametri odpirajo režiserju širok potencial možnih izbir, med katerimi se bo že znal tako odločiti, da bo zadostil logiki svojega projekta oziroma — kot se reče — tega, "kar hoče povedati, izraziti".

Ta "didaktični" pristop, ki niti ni tako karikiran, kot se zdi, preprosto evakuira vso jezikovno dimenzijo in spregleda, da so avdio-vizualne govorice — kot vse velike družbene forme govorice — vpete v določeno kulturo, zgodovino, družbo, ki jih določa in katere proizvaja. Realizator se nikoli ne znajde pred absolutno izbiro, kjer bi bile enako razpoložljive vse tehnične možnosti, odprte s parametri, s katerimi se spoprijema. In sicer zato, ker obstaja določena avdio-vizualna kultura — na tisoče filmov, foto-romanov, stripov, ki so (iz bistveno ideoloških razlogov) vsilili določen tip in določen način slikovne pripovedi, ki se je polagoma razvil v prevladujoč model, v kod slikovne narativnosti. Prave izbire se določajo v odnosu do tega kulturnega koda (pripadajočega redu govorice), ki je pogoj družbenega kroženja tekstov, sporočil, pripovedi in smisla.

Moment koda je moment kulture in družbe v govorici, moment, ko se izbire ne zastavljajo več v odnosu do objektivne razpredelnice parametrov,

marveč se reducirajo na paradigmo nekaterih možnih izbir, resnično vpisanih v govorico, zaznamovanih s svojim vračanjem in ponavljanjem v celokupnosti tekstov, ki v danem trenutku tvorijo zgodovinsko stanje te govorice. Moment koda je moment izbire med pretvorljivimi elementi, ki pa so zmeraj že kulturni, socializirani, na nek način "vnaprej prisiljeni": in ravno kot taki tvorijo člene resnično govoričnega koda.

Ikonična govorica ni vpisana v parametre slike, marveč v celoto ikoničnih produkcij neke dobe in družbe, v kulturne (ideološke) navade, ki urejajo njene figure, strukture in modele, ki so dejansko razpoložljivi, ker so za to družbo sprejemljivi in berljivi.

Za ta spis ni bila odločilna skrb za teoretsko pravovernost ali objektivno znanstvenost, marveč — pač zaradi didaktičnega namena — hotenje, da bi odbili napad najbolj dominantnih in razširjenih kodiranih figur, se pravi, najbolj "naturaliziranih" in zaradi svoje domačnosti najbolj "nevidnih". Teh kodov in podkodov slikovne narativnosti ne bomo opazovali na ravni njihove splošnosti ali globalnega teksta (npr. filma), marveč tam, kjer jih lahko lokaliziramo v površinskem tekstu (sekvenci slik, ki je naš delovni material), se pravi, v njihovih drobnih figurah.

Ta izbira predstavlja (didaktično) še drugo prednost: prostor sekvence, površinskega teksta, je privilegiran prostor opazovanja in eksperimentiranja, kjer lahko hkrati vidimo, kako se proizvaja pripoved, smisel, in kako je v to vpleten subjekt (bralec ali gledalec). Ne zanima nas torej le proizvodnja pripovedi in smisla, marveč tudi način, po katerem veriga slik nakaže mesto svojemu gledalcu ter zakoliči pot njegovega branja in identifikacije.

Slika in narativnost

Uvod

Lahko se zdi paradoksalno govoriti o narativnosti na ravni negibne in osamele slike, ko pa je očitno, da narativnost implicira niz dogodkov, neko zaporednost, časovnost. Vendar je ta paradoks le navidezen: slikovna narativnost je sicer res neka veriga (slik, kadrov), vendar zaznamuje tudi vsakega od njenih členov in vpiše vanjo svoje kode pred samo operacijo montaže. Že v snemanju teh slik in programiranju njihove sekvence ureditve je odtis njihove narativne usede.

Pripoved se seveda razvija v času, zaporednosti, vendar tudi v prostoru in razgiba prostorsko figuracijo vsake slike, tudi če je negibna in hipna. V narativni sekvenci je pripoved prisotna v samem srcu vsake fotografije, ravno toliko kot v montaži. In če je jasno, da bo izbira narativnosti krepko mobilizirala kod montaže, pa ravno tako drži, da bo pritegnila k delu tudi kode negibne slike in določila izbire na ravni vsake fotografije. Zdaj

nameravamo raziskati prav to prisotnost pripovednosti v sliki, in sicer predvsem na ravni kodov, ki urejajo reprezentacijo prostora.

Prej pa še moramo opomniti, da "fotografija" nikakor ni najmanjša enota slikovnega pripovednega koda. Slika ni kodna enota, kot to tudi ni filmski "kader": Christian Metz je dokončno postavil, da vsak kod, ki prečka neki tekst, v njem vreže svoje lastne artikulacije, svoje lastne minimalne enote, in da je torej toliko minimalnih enot, kolikor je kodov.

Prostor — čas — pripovednost

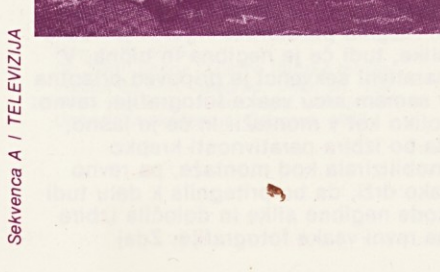
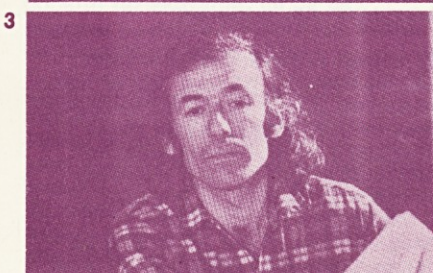
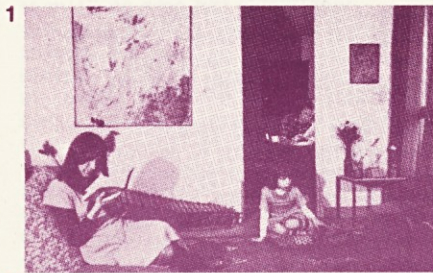
Določene fotografije, tudi če jih vidimo ločeno, takoj proizvedejo učinek pripovedovanja (effet-narration): gledalec takoj začuti, da je v njih nekaj pripovednega, da pripadajo redu pripovedi.

Ta učinek pripovedovanja moramo najprej razmejiti od tega, kar bi lahko imenovali učinek fikcije (effet-fiction): le-ta nastopi zmeraj, kadar neka fotografija po kulturnem refleksu spodbudi prepoznavanje določene situacije ali prizora, ki pripada kolektivnemu fiktionalnemu imaginarnemu. Take fotografije so najpogosteje člen neke bolj ali manj stereotipne fiktionalne sekvence, ki sprožijo njeno evokacijo: tako npr. fotografije v Indijanci, ki oblegajo kočijo, že zadostujejo za evokacijo fiktionalne sekvence, ki je vsem gledalcem westerna dovolj dobro znana. To bi lahko bila tudi scena slovesa na postaji ali pa scena napada na banko. Učinek fikcije se v tem tipu fotografij vpišuje predvsem na ravni "reprezentiranega", kjer gledalec prepozna glavne elemente kulturno kodirane scene ("Glej, to je prizor ...").

Učinek pripovedovanja pa se proizvaja na ravni same figuracije: če ne potrebuje nujno učinka fikcije, kulturnega prepoznavanja zmeraj že videnega prizora, pa je vsekakor pogosto z njim povezan (učinek fikcije se v začetku gradi na učinku pripovedovanja).

Vzemimo za primer fotografijo A-8: prikazuje elemente družinskega življenja, vendar je ne bi mogli zaznati kot družinsko fotografijo — prav zato, ker vpišuje v samo figuracijo pripovedno razsežnost, zlasti z uporabo globine polja, igre pogledov, kadriranja, se pravi, z določenim številom izbir kodov. Družinska fotografija, vsa kodirana v svojem načinu figuracije, vpleta druge glasove: frontalnost snemanja, ploskost oseb, pogledi in objektiv itn.

Podobno je tudi v ekstremnem primeru — fotografiji C-8: kot dokaj zaznamovana z izjavljanjem ("bizarni" zorni kot, preveč bežeča perspektiva, kadriranje, ki vztraja na kljuki) se takoj vpiše v narativno naravnost: še preveč jasno nam je, da nam ta fotografija "hoče nekaj reči", da pripada redu pripovedi.



Naracija se lahko razvije le na ozadju neke "rezerve", časovne perspektive, kjer se lahko vpišeta nek "prej" in "potem", torej odnosi zaporednosti med dogodki. Vendar obstaja tudi neka scena — scena sanj, kjer prostorski odnosi prevajajo časovne. Freud se vrne k temu vprašanju v *Novih predavanjih o psihoanalizi*, dvaintrideset let po *Interpretaciji sanj*:

"Delo sanj transformira časovne odnose v prostorske in jih pokaže v tej obliki. Zamislimo si, da vidimo v sanjah prizor z dvema osebama, ki se zdita povsem majhni in oddaljeni, kot da bi ju opazovali z narobe obrnjenim gledališkim kukalom: majhnost in oddaljenost imata isti pomen — prevajata oddaljevanje v času, in tako zvmemo, da gre za prizor, ki pripada daljnji preteklosti."

V sanjah gre torej za delno reverzibilnost med prostorskimi in časovnimi relacijami: upodobitev prostora si lahko izdolbe časovno razsežnost.

To isto težnjo k reverzibilnosti med upodobitvijo časa in upodobitvijo prostora lahko najdemo — kar je dovolj nenavadno — na nekaterih renesančnih slikah, se pravi, v samem izvoru koda perspektivne reprezentacije prostora: npr. v *Bičanju Pierra Della Francesca*, kjer je — po Freudovem primeru — prizor bičanja Kristusa predstavljen s perspektivno pomanjšanimi osebami, medtem ko se v prvem planu čez vso višino slike vzpenjajo slikarju sodobne osebe, za katere je Kristus-mučnik le oddaljen" spomin. Navedli bi lahko tudi *Oznanilo Fra Angelica*, kjer je perspektiva uporabljena kot sredstvo za upodobitev zaporednosti dveh časov pripovedi: "Jasno lahko razločimo dve epizodi prizora: ena se dogaja *tukaj*, v prvem planu, druga *tam*, v ozadju. Med obema — *Oznanilom* na eni strani ter *Adam in Eva, izgnana iz raja* na drugi — vidi teološki slikar logični odnos: izvorni greh je vzrok, iz katerega sledi odrešitev s Kristusovo reinkarnacijo" (G. C. Argan, *Fra Angelico*).

Ta zelo enostaven in berljiv vidik teh treh primerov, kjer je prostorska paradigma daleč/blizu enakovredna časovni paradigmi prej/potem, nikakor ne pomeni, da gre pri tem za nekakšno redkost ali izjemo: kar se tu kaže, velja na zelo sistematičen način — to je stalna možnost reverzibilnosti med prostorsko upodobitvijo in časovno upodobitvijo. Prostorska rezerva (ali bolje, prostor kot rezerva), ki jo vnese globina polja (in v določenih pogojih prostor zunaj polja), je zmeraj bolj ali manj zaznana kot časovna rezerva — narativna rezerva.

Globina polja in narativnost

Vprašanje globine polja je bilo zmeraj v središču velikih teoretskih razprav o filmu in temeljnih izbirah, ki so zaznamovale glavne spremembe njegove zgodovine. Ne po naključju, kajti to, kar se na tej ravni figuracije

globine polja dejansko odigrava, je sam dvoumen status predstavljenega prostora, ki je dvojni realnega prostora, njegov prikaz v dveh dimenzijah — prostora, ki hoče biti "realističen" in obenem (dramatični) prizor, kamor se vpiše narativnost, rezerva, ki bo omogočila artikulacijo pripovedi.

Fotografska iluzija tretje dimenzije (globine) je učinek perspektivnega koda. Vsa zahodna zgodovina ikonične reprezentacije prostora je zaznamovana s prisvojitvijo tega koda monokularne perspektive, ki so jo v 15. stoletju (v Firencah) uveljavila dela Albertija, Brunelleschija, Piera Della Francesca idr. — koda perspektivne reprezentacije, ki bo še pet stoletij kasneje odredil princip izdelave camere obscurae, na kateri temeljita fotografski aparat in filmska kamera.

V zadnjih letih so veliko analizirali ta prvi učinek monokularne perspektive, ki je v tem, da konstituira gledalčevo oko v privilegirano žarišče reprezentacije prostora: gledanje se organizira po osi neskončna točka-gledalčevo oko, ki simetrično ureja konvergenco daljic proti neskončni točki in konvergenco svetlobnih žarkov proti gledalčevemu očesu, da bi konstituirala gledajočega subjekta kot edino žarišče in vsemogočnega, transcendentnega subjekta reprezentacije. Kasneje bomo pokazali pomembnost tega koda za gledalčevo identifikacijo.

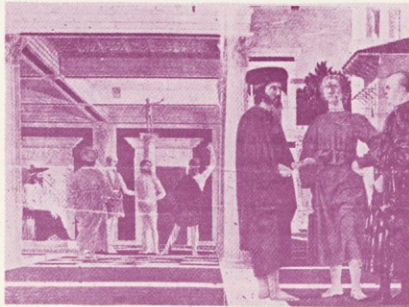
Tukaj pa nas zanimajo predvsem relacije, ki jih globina polja vzdržuje z vpeljavo narativnosti. Poskušali bomo izpostaviti nekaj členov koda uporabe globine polja v slikovni pripovedi in v ta namen razgrnili nekaj najbolj uporabljenih figur, ki so obenem velike pripovedne matrice znotraj slike.

Ploskost ali ničelna stopnja globine polja

Učinek ploskosti je v filmu, ki ima družbeno vokacijo pripovedovanja zgodb, veliko bolj redek kot v umetniški fotografiji, katere funkcija je pogosto bolj deskriptivna ali kontemplativna.

Ničelna stopnja globine polja je v narativnem filmu dosežena punktualno — v prehodu k velikemu planu (ali insertu): predmet je kot odtrgan od referencialnega prostora fikcije, da bi bil montažno izoliran in označen (foto E-9); v trenutku tega plana torej ekran ne simulira več globine realnega prostora in stopnjevanja objektov v tej globini in postane abstraktni prostor "kazanja", didaktični prst, ki kliče "glej to!"

Ta učinek ekrana-tableauja brez realistično-dramatične globine najdemo pogosto v didaktičnem filmu, pa tudi v določenem modernem filmu, zlasti Godardovem, kjer ekran (v času posameznih sekvenc) nima več funkcije posnemanja tridimenzionalnega realističnega



Piero della Francesca, Bičanje



Beato Angelico, Oznamenje

prostora, marveč se ponuja kot abstraktni kraj izjavljanja, kot črna tabla filmskega diskurza. Tako v enem kot drugem primeru (omeniti pa bi morali tudi Eisensteinov film) smo na meji ali zunaj klasične pripovedi, kjer ekran funkcioniira kot okno ali maska, ki razgrinja domnevno realen svet, in ni nikoli dojet kot zaprt prostor diskurza.

Zanimiva je izjema velikega plana v klasičnem filmu: naznanja vdor izjavljanja, le da je nevarnost, s katero ta gesta ogroža homogen prostor fikcije, kaj hitro izgnana z montažo, ki integrira ta veliki plan med dva kadra (kot sendvič), ki obnovita prostor fikcije in umesti predmet (detajl) v "realistično" globino (foto E-2.9.1).

Vpeljava scene tipa figura/ozadje

Zelo klasična uporaba globine polja postavi v ospredje prizora središčno figuro (osebo) — glavni označevalec klasične pripovedi — ter jo odtrga od "dekora" in tako začrta razmik, rez med to figuro in "ozadjem", čigar glavna funkcija je naturalizacija prostora fikcije (foto B-5).

V tej (dokaj revni) uporabi globine polja oseba ni zares vpeta v predstavljen prostor, marveč je na nek način "pred" tem prostorom, katerega reprezentacija ni prežeta z dramatičnimi napetostmi. Drama (v glavnem psihološka) se odigrava v prvem planu in ne v globini prostora, ki ostaja drugoten, usedlinski: to lahko vidimo v množici filmov, kjer je prostor drame prostor besede, torej filmov, kjer se raba globine polja skrči

na "učinek dekora", ki funkcioniira kot "učinek realnega".

Snemalni postopek, imenovan "projekcija ozadja", ki so ga v klasičnem filmu dolgo uporabljali, je zelo konkretno vpisal to figuro v normalizirano tehnično opremo snemanja in jo institucionaliziral kot produkcijsko sredstvo — to je seveda studio, ki predstavlja lep primer soodvisnosti koda in institucije.

Spet bi lahko omenili italijanske renesančne slikarje, ki so že na samem začetku perspektivne reprezentacije na široko uporabljali to figurativno matrico: tako je npr. o enem "izumiteljev" monokularnega perspektivnega koda — Pieru Della Francesca — zapisano, da se njegovi prizori "odvijajo zmeraj pred prostorom, ki ga je ustvarila perspektiva, in nikoli v njem ... perspektiva nikoli ne vključuje figur ... prostor se oddaljuje, da bi se lahko v prvem planu bolje pokazala človeška figura" (Lionello Venturi, *Piero Della Francesca*).

Vpeljava dvojne scene

Kod perspektive dovoljuje vpis dveh figur (ali dveh skupin figur) v os globine polja kot soprisotnih (gledalčevemu pogledu) in obenem v polju fikcije ločenih z razdaljo vmesnega prostora, ki vreže zarezo med obema in proizvede učinek "dvojne scene" (foto A-2, A-6).

O dvojni sceni lahko govorimo le v primeru, ko ta vmesni prostor resnično deluje kot razmik, hiatus med dvema figurama, tj. v primeru, ko v samem fikcionalnem prostoru noben element slike (kretnje, pogled) ne povezuje teh dveh figur (sicer bi imeli le eno sceno, katere prostor bi se raztezal v globino).

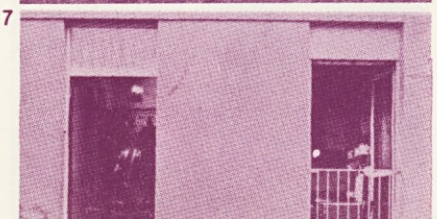
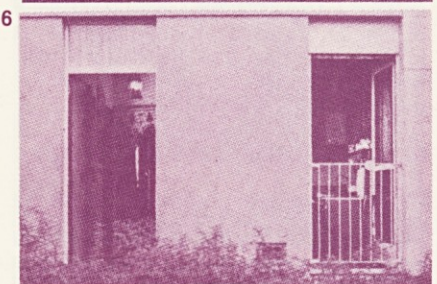
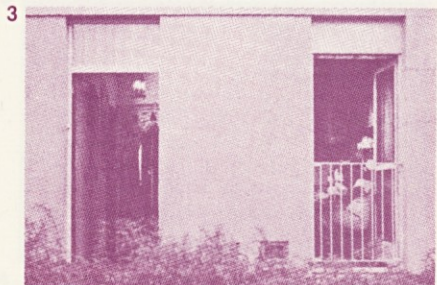
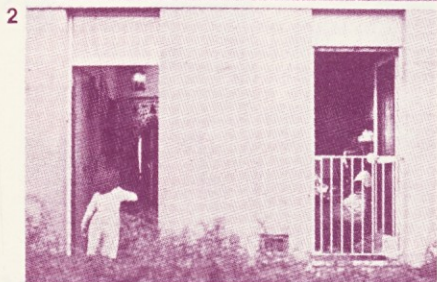
V primeru te dvojne scene postane globina prostor branja, prostor gledalčevega prehajanja od ene figure do druge. "Realistična" globina se tedaj strukturira na močan način okoli dveh motivov, ki postaneta dva pola, okoli katerih se bo artikuliral akt branja.

Kar nas pri tej figurativni matrici zanima, je njena narativna in dramatična funkcija: dvojna scena vpiše v fotografijo močan dramatični potencial, napetost in neko rezervo, ki jo zagotavlja ravno ta vmesni prostor, kolikor je zmeraj v položaju, da ga napnejo relacije v okviru fikcije.

Globina polja kot dramatični prostor

Zadostuje en sam pogled (ene osebe proti drugi), da dvojna scena odstopi mesto enotni, kjer dramatični kraj med dvema motivoma ni več izključno dejstvo bralnega akta, marveč se vpiše v sliko in prečka, podvoji globino predstavljenega prostora (foto A-8).

V tem primeru si "realistična" globina perspektivnega prostora ne vdolbe več pričakovanja narativnega, marveč dobi



v fikciji potrjene relacije dramatične globine.

Glavni vektor tega dramatičnega prečkanja globine polja je očitno igra pogledov, kot jo je strogo kodificiral film — ki je iz nje potegnil največji delež — ki vpiše v "realistični" prostor fikcionalnega sveta privilegirane usmeritve, silnice, dramatične napetosti, narativni potencial (foto B-13.14).

V tej figurativni matrici perspektiva nima več zgolj te funkcije, da ureja stopnjevanje planov v simulirani globini polja, marveč postane dinamična in igra vodilno vlogo v dramatični strukturaciji. Repräsentacija prostora je tu resnično obdelana, onstran svoje preproste osnovne funkcije, ki je v tem, da "naturalizira" prostor fikcije — funkcije, ki jo sicer še naprej izvaja, da bi izpolnila zahteve klasične narativno-repräsentativne ideologije.

Prostor zunaj polja in narativnost

Videli smo, kako figuracija prostora v določenih slikah organizira globino polja, da bi vanjo vpisala — opirajoč se na nekatere privilegirane, kodirane matrice — latentno narativnost.

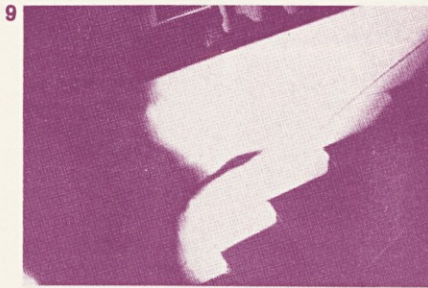
Zdaj nam preostane, da raziščemo kadriranje kot operacijo, ki lahko vpiše potencialno narativnost v fotografsko sliko: se pravi, kadriranje kot razmejitev predstavljenega prostora, ki uvede razliko (včasih tudi rez) med *poljem* (vidnim prostorom) in *prostorom zunaj polja* (nevidnim prostorom) — izredno pomembno razliko, ki zaznamuje osamelo sliko z dramatično napetostjo, narativno usodo.

Delovanje te razlike polje/zunaj polja je urejeno s hkratno intervencijo več parametrov fotografske slike:

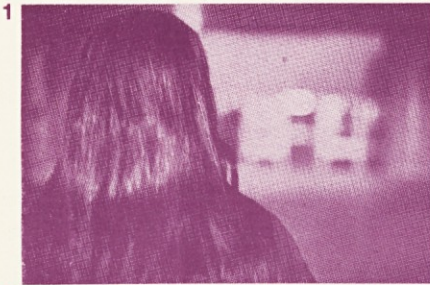
lestvica planov, ki tradicionalno označuje "dimenzijo" predstavljenega prostora v polju (splošni plan predstavlja del prostora z večjo referenco kot srednji plan). V resnici gre tu za zelo relativen pojem, ki je ideološko centriran na reprezentacijo osebe. Lestvica planov je odvisna od odprtine uporabljenega objektivja in hkrati od razdalje kamere do glavnega objekta.

kompozicija slike: s tem izrazom označujemo oblikovno organizacijo upodobljenega polja v fotografskem pravokotniku. Kompozicija slike pa pritegne še druge parametre — zorni kot (se pravi, položaj kamere) in kadriranje v ožjem smislu končne operacije snemanja, kjer pomeni izbiranje dokončnega okvira slike.

O narativnosti smo že ob globini polja dejali, da pride v sliko, čim se vanjo vpiše neka rezerva (prostorska rezerva) ali napetost (napetost znotraj tega prostora). Kar je v tej razliki polje/zunaj polja bistveno pomembno z vidika narativnosti, je stopnja

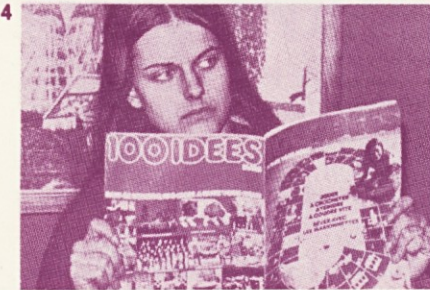
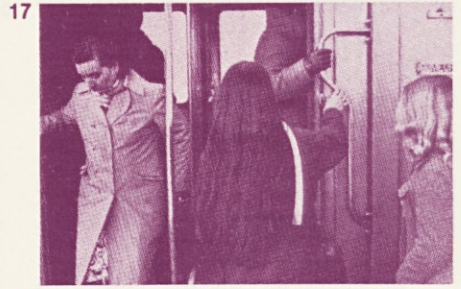
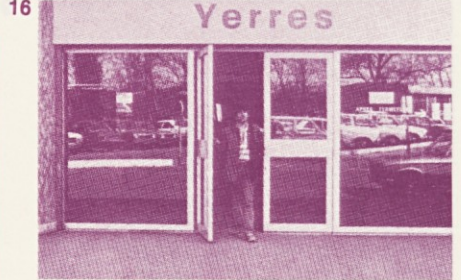


Sekvenca C / PODSTREŠJE



8

S A M E D I				
3 20 18	3 53	8 31	13 18	18 03
3 40	4 23	4 40	33	33
8 21 18	5 03	9 03	48	20 18
3 40	22	18	14 18	48
9 22 18	47	33	33	21 18
52	6 16	10 03	16 03	48
23 33	48	33	33	22 18
0 03	59	11 03	16 03	52
	7 14	33	33	23 33
	29	48	17 03	0 03
	44	12 16	33	
	8 01	50	16 03	
	18	13 03	33	



Sekvenca D / ŽELEZNIŠKA POSTAJA

(imaginarne) prisotnosti prostora zunaj polja, njegova bolj ali manj občutena teža v našem zaznavanju samega polja.

Zaprto polje

Poznamo fotografije in filmske kadre, ki ustvarijo videz, kot da nam robovi njihovega okvira nič ne prikrivajo v prostoru fikcije, tako da ob njih pozabimo na prostor zunaj polja. Tega prostora zunaj polja ne občutimo niti kot rezervo niti kot klic, še manj pa kot grožnjo: tu gre komaj za bežno prisotnost, ki v ozadju drame zagotavlja homogenost sveta, naravnost dekora.

V klasični pripovedi najdemo tak primer v tistih "prezentativnih" slikah, ki imajo to nalogo, da postavijo referenčni prostor prizora, preden ga montaža razkosa iz dramatičnih in pripovednih razlogov. Take fotografije natančno razmejijo enotnost in celotnost fikcionalnega prostora: kar je pri njih zunaj polja, je tudi zunaj fikcije — gola naravna kontinuiranost sveta, preprost učinek realnega (foto A-1).

V sliko, ki kaže osebe, se pogosto vpišejo notranje relacije (pogledi, drže, kretnje, izmenjava besed), določena dramatična napetost, ki lahko sprožijo pričakovanje narativnega. Pogosto se dogaja, da ta napetost ali pričakovanje ni odvisno od prisotnosti prostora zunaj polja in ne prizadene preveč stabilnosti in avtonomije upodobljenega prostora v polju. Slika tedaj deluje kot zaprto polje določenega števila relacij, silnic, notranjih napetosti, s katerimi razvija drama svoje figure, ne da bi se sklicevala na prostor zunaj polja kot na rezervo ali pol potencialne napetosti. Ta figurativna matrica podkrepi gledalca v iluziji, da se pripovedovani dogodki odvijajo v stabilnem in homogenem prostoru, ki ni zares prizadet (razkosan) z narativnim aktom, marveč mu preprosto služi kot dekor ali ozadje (foto A-13). Tako ostane bolj v območju "narativnosti" prizora, kjer je vse, kar se pripeti (napetosti, konflikti), da bi proizvedlo narativnost, dejstvo reprezentiranega (oseb), ne pa dejstvo reprezentacije v pravem pomenu (reprezentacije prostora).

Ta zbris prostora zunaj polja kot klica, kot grožnje, je neposredno odvisen od reprezentacije samega polja in ga običajno spremlja učinek, ki bi ga radi imenovali "dopolnjenost", kolikor gre namreč za občutek, da mora vse, kar bi lahko dinamiziralo reprezentacijo, ostati v kadru. V proizvodnji tega učinka je na delu določeno število izbir na ravni parametrov slike, ki bi jim lahko očrtali splošni profil: frontalnost snemanja, relativno široko kadriranje (preveč bližnji plan namreč poveča imaginarni pritisk prostora zunaj polja), se pravi, tako, ki je zaznano kot "normalna", "objektivna" vizija oziroma kodirana kot taka v naši ikonični kulturi; ter uravnotežena kompozicija, kjer se oblikovne

napetosti izravnavajo, da bi dale slike globalni videz popolne, avtonomne scene.

Napetosti, dinamizem, ki se lahko pojavijo v sliki, da bi vanjo vnesli dramatične relacije, se morajo odigrati zmeraj znotraj okvirov kadra, ne da bi naznačile prostor zunaj polja, ki bi lahko izzval občutek manka, nepopolnosti slike, in priklical montažo kot šiv.

Prisotnost prostora zunaj polja

Čim pa v fotografski sliki odmeva prisotnost prostora zunaj polja, se ta slika izkaže — z večjo ali manjšo intenzivnostjo — v svojem fragmentarnem statusu in izzove občutek razkosa prostora.

Prostor zunaj polja je zmeraj odsoten prostor (materialno odsoten v realni figuraciji) in obenem prisoten v gledalčevem imaginarnem kot podaljšek predstavljenega prostora v kadru. Potreben je ta dvojni, protislovni vtis prisotnosti-odsotnosti, da bi prostor zunaj polja izzval pri gledalcu občutek manka, neko napetost, željo realne prisotnosti, kjer bi prostor zunaj polja postal polje. Prav na to željo se bodo obesile glavne montažne figure med dvema slikama, dvema zaporednima kadroma. To je želja šiva, ki bo to razliko, rez, to izključitev, ta manko pogleda transformirala v preprosto "razliko", ki bo najpogosteje trajala le en kader: prostor zunaj polja bo končal „ot le za hip preloženo polje.

Vendar že ta votla prisotnost prostora zunaj polja v posamezni sliki zadostuje, da vpiše vanjo narativnost kot rezervo, kot klic, pričakovanje ali — na še bolj izrazit način — kot grožnjo, skrivnost.

Na ravni parametrov, ki posredujejo prisotnost prostora zunaj polja v sliki, najdemo lestvico planov in kompozicijo. Lahko bi mislili, da je pritisk prostora zunaj polja toliko močnejši, kolikor bolj je slikovno polje skrčeno in ozko, ali da toliko bolj deluje kot skrivnost in grožnja, kolikor več prostora, ki bi ga naj obsegal kader, prikriva. Toda če ta parameter lestvice planov nedvomno posreduje pri prisotnosti prostora zunaj polja (splošni plan npr. zelo redko izzove občutek prostora zunaj polja), pa se to ne dogaja na tako mehaničen in asimboličen način. O tem priča primer velikega plana: prav veliki plan znatno omeji polje predstavljenega prostora, pogosto deluje kot zaprto polje, kot polna reprezentacija in ne kot frustracija; veliki plan dobesedno zamaši ekran in ne izzove niti najmanjšega manka ali klica s strani prostora zunaj polja.

Bolj določujoča je morda kompozicija slike: določeno notranje neuravnovesje, doseženo s silnicami oziroma z dinamično kompozicijo, lahko prispeva k temu vtisu, da je scena nepopolna, da je njeno težišče drugje, ravno zunaj polja. Ker je naše

pričakovanje slike kulturno pogojeno z ideologijo ravnovesja, vsi oblikovni elementi, ki frustrirajo ali začasno odgodijo to pričakovanje, sprožijo pri gledalcu imaginarno reprezentacijo (ki je pogosto le anticipacija) zadovoljivega podaljšanja slike, prostora zunaj polja, ki bi obnovil njeno ravnovesje, polnost in stabilnost.

Kar na odločilen način poseže v to votlo prisotnost prostora zunaj polja v sliki, so nekateri privilegirani označevalci, ki so ravno toliko tudi vektorji, preusmerjajoči gledalčevo pozornost na prostor zunaj polja in prestavljajoči imaginarno reprezentacije izven realno upodobljenega prostora. Ti vektorji, okoli katerih se artikulirajo glavni podkodi montaže, so predvsem kretnje, gibanje, usmerjeno proti odsotnemu prostoru slike, ki pa ga domnevno podaljšuje v imaginarni prostor fikcije; potem pogledi proti prostoru zunaj polja, pa tudi poslušanje (zvoka, ki prihaja iz v polju slike odsotnega vira) ter gibanja in kretnje v smeri tega prostora zunaj polja (foto C-11, D-2,11). Kar se tiče specifično filma, pa bi morali še dodati vstopne in izstopne osebe v in iz polja ter določena gibanja kamere, ki lahko pri gledalcu izzovejo imaginarno anticipacijo prostora, ki bi ga sicer postopno razkrili.

Poseben primer maskiranja

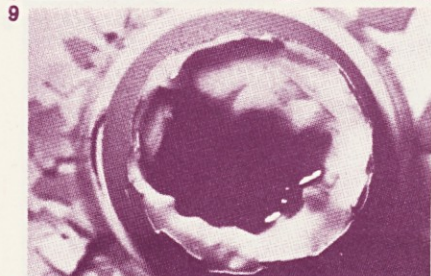
Poznamo še neko drugo rezervo, ki se lahko naseli v reprezentiran prostor slike — to je rezerva maskiranih prostorov: tu gre za primer, ko so manjši ali večji odseki upodobljenega prostora skriti gledalčevemu pogledu (ne pa tudi osebam fikcije) s plani, objekti in zavesami, ki napravijo ekran in proizvedejo učinek maskiranja.

Prej kot o prostoru zunaj polja bi bilo pravilneje govoriti o tem, kar je "zunaj vidnega", čeprav v odnosu do rezerve kot pripovedne potencialnosti ne gre za večjo razliko. Maskiranje ravno tako deluje kot prisotnost-odsotnost, le da je prisotnost ne-vidnega prostora zdaj neposredno označena in potrjena v sami sliki, in sicer v konkretni obliki predmeta ali površine, ki napravi ekran (foto B-1). V maskiranju je razlika med vidnim in ne-vidnim popolnoma naturalizirana, medtem ko v primeru prostora zunaj polja zmeraj na nek način označuje intencionalnost kadriranja kot izraza, akt izjavljanja oziroma kot gesto narativne retencije.

Klasični film je poln primerov radikalne uporabe tega postopka maskiranja (stene, prepaži itn.), ki je omogočil režiserju, da je — ne da bi se zatekel k montaži — vnesel v kader neposredno dramatično napetost, narativno rezervo.

Slika in izjavljanje

Klasična slikovna pripoved, ki jo je uveljavil narativno reprezentativni film,



Sekvenca E / MEHKO KUHANJA JAJCA

predpostavlja obstoj homogenega in kontinuiranega sveta fikcije (podobnega naši percepciji realnega sveta), v katerem se razvijajo osebe in nastajajo dogodki — torej sveta diegeze. Pravilo igre zahteva, da ta imaginarni svet posreduje iluzijo, kot da se sam pripoveduje, kot da se neposredno in brez odloga ponuja gledalčevi percepciji: gledanje klasičnega pripovednega filma temelji na iluziji, da neposredno prisostvujemo pripovedovanemu dogodkom, da smo njihov prvi in edini gledalec. Normalni (institucionalizirani) režim verovanja v filmsko pripoved predpostavlja pozabo ludičnega, utajitev vseh operacij fabriciranja filma (snemalne knjige, snemanja, montaže, projekcije). Predpostavlja torej, da tako v slikah kot njihovi razvrstitvi ni nič takega, kar bi lahko gledalca brutalno spomnilo, da je ta prosojnost med njegovim pogledom in diegetskim svetom iluzorna, da ta fikcionalni svet ni nič drugega kot konstrukcija in da je za vsako sliko — kot tudi za "naravnim" odvijanjem slik — neka instanca, ki organizira reprezentacijo, izdeluje pripoved, uravnava njeno branje: *instanca izjavljanja*.

Klasična slikovna pripoved si prizadeva, da bi dosegla čim večjo možno prosojnost med gledalčevim pogledom in "naturaliziranim" svetom diegeze; prizadeva si torej, da bi iz svoje izjave, površinskega teksta, zbrisala preveč vidne sledi izjavljanja.

Stalno in obsesivno, a hkrati nemogoče in neskončno delo: povsod v tekstu (v izjavi) je instanca izjavljanja prisotna kot odtis, znamka, kot dokaz prav tega, kar skuša klasična pripoved potlačiti — se pravi, dejstvo, da se ne pripoveduje sama od sebe, marveč je pripovedovana.

Na ravni vsake fotografije, vsakega kadra, je instanca izjavljanja to, kar "na določen način" interpelira gledalca. To, kar vidimo na sliki, je neko oko že gledalo pred nami in vso stvar dokončno organiziralo prav na ta način ter s tem naznačilo našo pozicijo gledajočega subjekta: prosojnost, vsemogočnost našega pogleda sta res povsem iluzorni, toda sprejeti kot taki, kot sam pogoj našega gledalskega ugodja.

Če je brisanje znamenj izjavljanja stalni cilj klasične pripovedi, pa je njihova popolna izključitev nemogoča.

Pogosto se dogaja, da instanca izjavljanja poseže v posamezno sliko na bolj brutalen in avtoritaren način, ne da bi s tem zares prizadela globalne iluzije prosojnosti ali prilepljenosti na naravnost diegetskega sveta.

V bistvu je ta instanca izjavljanja prisotna v vsaki sliki (vse so morale biti organizirane), le da to prisotnost gledalec boljše ali slabše zaznava, odvisno od vladajočih kulturnih navad. Ničelna stopnja te percepcije, ki ustreza maksimalni iluziji prosojnosti, je dosežena, če se

fotografska reprezentacija pojavi kot "normalna", "naravna" vizija: ta normalnost je seveda kulturno dejstvo, kodirano z našimi perceptivnimi navadami, našo slikovno kulturo, in ne ustreza nobeni objektivni (znanstveni) normalnosti percepcije.

Vladajoča slikovna kultura tako določa normalnost *kadiranja* (upoštevajočega določeno centriranje sižeja, določeno ravnotežje), normalnost *zornega kota* (bolj redek zorni kot — npr. verikalno nad osebo — je že zaznan kot preveč intencionalen) in normalnost *perspektivne* reprezentacije (slika, posneta s širokokotnim objektivom, lahko v določenih pogojih ustvari vtis napačne perspektive, preveč zaznamovane, deformirajoče).
Foto C- 8.

Ta "normalnost" je v vsakem obdobju odvisna tudi od tehnologije uporabljenega materiala, kolikor seveda le-ta posega v izdelovanje slik in prispeva k modifikaciji kulturnih navad perspektivnega gledanja. Po zaslugi zelo razširjene rabe dolgožarišnega objektiva se nam zdi danes npr. povsem normalno, da se veliki plan obraza dviga nad meglenim ozadjem in zlomom perspektive, ki tvori njegov drugi plan (čeprav nič takega ne srečamo v naši doživetni izkušnji gledanja). Na področju reprezentacije je torej normalnost čisto kulturno dejstvo — in ravno ona določa občutek razmika, kjer se v sliki zabeleži instanca izjavljanja.

Če v slikovnem tekstu dokaj pogosto naletimo na te nalahno z izjavljanjem zaznamovane slike, pa ta hipen sum, droben zdrsljaj še ne ogrozi zares vtisa realnosti slike, niti splošne prilepljenosti na naravnost diegetskega sveta. V sliki — tako kot v montaži — so le bolj ali manj zaznavne stopnje te prisotnosti instance izjavljanja. V klasični pripovedi zmeraj odmerjeno tveganje, da bomo videli prosojnost fikcionalnega sveta ogroženo z znamenji izjavljanja, na svoj način sodi h gledalčevemu ugodju — sicer nekoliko manj naivnem, bolj "kultviranem" ugodju kot je ugodje čiste prosojnosti.

Drugo polje

Prostor diegetskega sveta se mora gledalčevemu imaginarnem predstavitvi kot homogen in kontinuiran: v fikcionalnem svetu torej ne bi smelo biti radikalnega reza med poljem in prostorom zunaj polja, ker je slednji le naravni in logični podaljšek prvega, celota obeh pa bi tvorila homogeni prostor fikcije.

Vendar obstoji tudi prostor, ki je heterogen prostoru diegeze — to je prostor produkcije te iluzije realnosti in prosojnosti, prostor, kjer je stala kamera med snemanjem in ki mu med projekcijo natančno ustreza prostor, obsegajoč dvorano, gledalce in

projektor, ki obnavlja to iluzijo realnosti.

Ta prostor, ki ga bomo imenovali *drugo polje* (da bi ga razlikovali od prostora zunaj polja in proti-kadra, ki oba pripadata istemu diegetskemu svetu), prostor produkcije iluzije, mašinerije, je iz reprezentacije izgnan, izključen prostor. Hkrati pa go izgnani iz slike tudi vsi elementi, ki bi lahko v polju označili to drugo polje, heterogeno in smrtno za verovanje v naravnost prizora, v prosojnost našega pogleda.

Najbolj značilen primer te prepovedi je primer pogleda v objektiv: tak pogled bi se ob projekciji neposredno naslovil na gledalca in torej segel čez zaporo fikcionalnega prostora. Prepovedana pa je tudi zrcalna reprezentacija tega drugega polja — npr. odsev kamere in snemalne ekipe na kakšnem steklu, pokazanem v kadru, bi že zadostoval, da bi se v hipu uničil vtis realnosti, iluzija prosojnosti.

Klasična ikonična fikcija se torej lahko odvija le tako, da vzpostavi svoj homogen in avtonomen prostor, svojo zaporo, in da ohrani popolno nepredirnost med poljem fikcije in drugim poljem, tistim, kjer se proizvaja iluzija prosojnosti.

prevedel Zdenko Vrdlovec

esej

Beležke k žanru

Jože Dolmark

Žanr in njegove meje

Načeloma je določene filme moč razvrščati. Kriteriji, vzroki in namen razmejevanja filmske produkcije na skupine, ki v sebi združujejo določene lastnosti, so različni. Tako lahko govorimo o filmih določenega režiserja — avtorja (Ford, Hawks, Eisenstein, Visconti ...), igralca (filmski opus Joan Crawford ali Jeana Gabina), filmih določenega časa in dežele (nemški ekspresionizem, italijanski neorealizem, francoski novi val ...), poznamo pa tudi razdelitev po žanrih. Lovljenje filmov v okviru posameznih žanrov je precej težavno že zategadelj, ker kriteriji tega početja še vedno niso ustaljeni. Tako sodobna filmska teorija (teorija filmskih žanrov in t.i. žanrska kritika*, ki se je posebej razvila šele v zadnjem desetletju) ne pojmuje filmskih žanrov (western, vojni film, kriminalka, komedija, grozljivka, melodrama, glasbena komedija) kot zaključenih sistemov, temveč prej kot procese sistematizacije in pričakovanj. V tem dogajanju so različni filmi grupirani po principu *podobnosti* (podobnosti, ki presega skupni okvir zgoraj navedenih kriterijev avtorja, igralca, obdobja, producenta ipd.) in gledalčeve sposobnosti, da prepozna med nekaterimi filmi (določenega žanra) skupne lastnosti, skupno identiteto. Razumevanje te identitete ne poteka samo na "objektivnem" nivoju filma ali v "subjektivnih" rezoniranjih gledalca, temveč sovпада s širšim "delovanjem" organizacije načinov filmske proizvodnje, kinematografske distribucije in promocije filmov. Žanr se znotraj teh procesov postavlja kot abstraktna struktura v dogajanju, kjer je vsak posamezni film (tekst) možnost potrjevanja (ponavljanja) dogovorjenih zakonitosti in hkratnega odstopanja (prinašanje novega) od običajnih konvencij, seveda znotraj dovoljenih meja.

Žanr si "svojo najširšo mejo" določa kot *posledica in smisel določene filmske proizvodnje*: njegova kodifikacija se je izvršila v dobi t.i. klasičnega ameriškega filma (1930—1960) in znotraj hollywoodske

(nadaljevanje prihodnjik)



Fritz Lang uživa med vajo Moolfleta: žanr je sistem naravnovanj, pričakovanj in konvencij, ki krožijo med industrijo, posameznim filmom (tekstom in subjektom) gledalcem (zgoraj).

Znamenita sekvenca iz Wilderjevega "Bulevarja somraka" (1950) z Glorio Swanson: žanri so različna ravnotežja znotraj procesa, ki namešča in opredeljuje obnašanja subjekta in njegovih "zahtev" po ustreznih "izpolnitvah" želja, ki jih nastavlja filmska naracija (spodaj).



produkcije so se žanri razvili v pravcato institucijo, ki je tako ali drugače vplivala na ostale nacionalne kinematografije. Posamezne hollywoodske hiše so se celo specializirale za posamezne žanre: Warner Bros. so se osredotočili na proizvodnjo akcijskih žanrov (kriminalke, vojni filmi); Universal je spčetka gojil grozljivko in kasneje melodramo, M.G.M. je "ležala" psihološka drama, Fox je imel veliko uspeha z glasbenimi komedijami ... Vsak studio si je tako izdelal "generalno linijo" ukvarjanja z enim ali več žanri: zaposloval je specializirane scenariste in režiserje, pogodbeno je vezal primerne igralce in ekonomiste, ki so natančno študirali želje in potrebe filmskega trga. Tako se je ameriški film bistveno konstituiral kot žanrski film in si začrtal svoje konvencije, ki se jih ni nikoli "sramoval". Pristal je na sistem filma z bolj ali manj začrtanimi oblikovnimi kodi in "razpoznavno" ideološko transparenco, ki ji evropski pred-cahiersovski kritiki niso nikoli priznavali večje umetniške "veljave". Nespametno bi bilo trditi, da evropski predvojni film ni gojil žanra pod ameriškim vplivom (francoska kriminalka, italijanska komedija, nemški glasbeni film ...); toda v pravi meri so izkušnjo ameriškega (žanra) filma dojeli šele novovalovci in po njihovi zaslugi se je začela njegova kritična in ustvarjalna revalorizacija.

Žanr si "neko svojo mejo" začrtuje tudi v območju, kjer je izpostavljen zelo natančnim naslonom v ekonomiji in ideologiji pripovedi. Tu ne gre samo za očitne vsebinske zveze v določenih časovno-prostorskih korelatih, ki naj ustrezajo posameznim "zgodovinskim dejstvom" westerna kot zgodbe o "divjem zahodu"; glasbene komedije kot zgodbe iz "umetniških krogov" ali melodrame kot pripovedi o "težavah družine" ... Če bi računali samo s temi sociološkimi danostmi, z žanri ne bi bilo posebnih problemov. Ti kriteriji ne zadostujejo več že ko skušamo na primer definirati dva sorodna žanra ali bolje, ko ju hočemo notranje diferencirati (odnos žanr/podžanr): film—noir je med

1941—1948 zlasti "socialno-kritičen film" in ne zgolj tipična kriminalka. Zato ga ne moremo obravnavati samo po kriterijih, ki označujejo klasično formulo filma detekcije kot so jo zasnovali pri Warner Bros. Naslon v ekonomiji in ideologiji pripovedi se kaže na dveh ravneh: v odnosu *žanr-pripoved* in v razmerjih med *žanrom*, *pripovedjo* in *subjektom*. Pripoved je osnovna instanca in instrument upravljanja, ki označuje in opredeljuje ideološko funkcijo kinematografske institucije. Pripoved je vedno proces spreminjanja osnovnega ravnotežja elementov, ki konstituira (filmski) pretek: sistem označevalcev vključuje več diskurzivnih praks in proces njihovega spreminjanja, od osnovnega ravnotežja preko "nereda" do vzpostavitve ponovnega reda. Organiziranje začetnega "reda" (v pripovedi) in prekinitvev le-tega se dogajata v zvezah med različnimi postavitvami diskurzivnih kategorij in operacij. V *westernu* in *kriminalki* se prekinitvev "reda" sproži z nasiljem, ki zmoti ustaljeno ravnotežje in vse nadaljnje "delo" zgodbe teče v smeri vzpostavljanja novega reda ali ravnotežja. V *grozljivki* pošast (monster) izvrši niz hudodelstev in "zadeva" se lahko konča samo z njeno ugonobitvijo ali pa tako, da pošast postane "normalna" in "pristane v normativih človeškega obnašanja". V žanru *grozljivke* nasilje samo na sebi ne predstavlja osnovnega vzgiba, iz katerega se izcimi zgodba, temveč se le veže s podobami in oznakami pošasti. Tako je "telo" pošasti tisto, ki sproži nered in za izostritev ponovnega ravnotežja se to telo giblje v itinererju svojega izničenja ali pa v smeri pridobivanja "človeških lastnosti", ko se hoče ohraniti. Nasilje igra včasih celo v *musicalu* in *melodrami* precej pomembno vlogo ("Zgodba z zahodne strani", "Zapisano v vetru"), ki pa nikakor ni diegetske narave. V teh dveh žanrih se proces pripovedi prične z vpadom (hetero)seksualne želje v že čvrsto stoječi družbeni red. "Erupcija" seksualnosti se v *musicalu* in *melodrami* ne vpisuje skozi kode legalnosti/kriminalitete, kakor v *thrillerju*, *kriminalki* in včasih celo v *westernu* (npr. v "Poštni kočiji") ali preko "fantazije" metafizičnega diskurza v *grozljivki*. Nered v gibanju pripovedi se v *melodrami* dogaja kot proces "želje" na različnih zaprekah "vsakdanjosti" (obstoječega družbenega reda in njegovih pravil igre), ki preprečujejo njeno uresničitev. Proces "želje" v *melodrami* prekinja in problematizira ustaljene družbene norme, katerim *melodrama* ne priznava določenega "kriznega statusa", ker ji gre predvsem za obravnavanje neke "notranje krize" in za "hišno" preureditev domačijskih stvari. V *musicalu* se "želja" meri v terminih dveh nasprotujočih si nizov diskurzivnih polov: med privatnim in javnim ter med družbenim uspehom in padcem. Vsak od teh dveh nizov je artikuliran skozi prostor med harmonijo in disharmonijo, ki ju bistveno označuje glasba. Zanimivo

je, da ravno glasbene sekvence petja in plesa predstavljajo specifično artikulacijo telesa in glasu, svojevrsten vrinec v osrednji pripovedni režim (ki vztraja na dialogu ipd.) in ravno ta (sekundarni) sistem pripovedi dopušča intenzivno in koherentno opredeljevanje do konfliktov, napetosti in problemov, ki se pretakajo skozi pripoved v celoti. Glasba je torej "guvernanta", ki ureja pomenske odnose med podobami in znotraj posameznih podob, kakor tudi med podobami in zvoki. Od tod najbrž izvira prepričanje, da je *musical* najbolj "stiliziran" in "estetiziran" žanr, ki je neizogibno obsojen na stalno prisotnost pričevanja o "umetnosti, zabavi in show-businessu". Različne oblike *komedije* delujejo prek odrejanja "razdora" v odnosu do diskurza samega: tako "nora" komedija ("slapstick") oblikuje red/nered skozi posebno diskurzivno "mehaniko", ki proizvaja razna neskladja, kontradikcije in nelogičnosti na nivoju jezika in koda, medtem ko socialna (situacijska) komedija utemeljuje "svoj nered" kot motnje, ki se pojavljajo med družbeno institucionaliziranimi hierarhijami. V praksi je težko potegniti pravo ločnico med obema oblikama komedije in morda je bolje govoriti o dveh njenih tendencah, saj obstajajo precejšnje socialne implikacije v filmih Chaplina, bratov Marx, Tashlina in Hawksa, po drugi strani pa so pogoste instance "mehanske" igrivosti v delih Lubitscha, Capre ali P. Sturgesa. Ko govorimo o "drugih meji", ki si jo žanr odreja v območju, kjer je podrejen zelo natančnim *naslonom* v *ekonomiji* in *ideologiji pripovedi*, moramo po odnosu *žanr-pripoved* še na kratko označiti razmerja, ki se pojavljajo med *žanrom*, *pripovedjo* in *subjektom*. Pripoved je proces proizvodnje in aktivnost strukturiranja pomenov. To pomenjenje pa je vedno rezultat delovanja subjekta in je v končni instanci namenjeno subjektu. V najširšem smislu je filmska pripoved način vzpostavljanja pomenjenj, ki ustvarjajo koherenco v subjektu in za subjekt skozi raznovrstnost postopkov, ki se mobilizirajo in strukturirajo v nastajanju dela (filma, filmskega teksta). Pripovedna operacija je kompleksno nastajanje pomenov in znotraj tega dogajanja igra subjekt svojevrstno vlogo, njegovo "obnašanje" odlikuje določena ekonomija *načina pripovedne naslonbe*: ta ekonomija proizvaja ravnotežje med procesom (izrekanjem) na eni in določeno pozicijo (izrečenim) na drugi strani. Ekonomija se izgrajuje na različne načine in ravno žanri predstavljajo sistematizacijo te različnosti. Vsak žanr ima sebi lasten sistem pripovedne naslonbe, svojo verzijo iskanja pripovedne jasnosti v končni pomiritvi vseh motenj, ki so spodkopale začetno stanje stvari, omogočile nastanek zgodbe in njeno odvijanje proti ponovnemu redu. Tako vsak žanr različno angažira in strukturira dva osnovna subjektivna mehanizma katerekoli oblike v iskanju "ravnotežja": potrebo po zadovoljstvu

procesa (odvijanja pripovedi) in potrebo po njegovem zadovoljivem izteku ("po dobrem koncu iz prepletenih stvari").

Način narativne naslonbe v *kriminalki*, *thrillerju* in *westernu* počiva v "primarnem" *suspenzu*, ki potisne filmske protagoniste v tveganje, v enigmatično skrivalnico iskanj "prave stvari"; gledalce pa drži v napetosti, ki jim omogoča "zadovoljstvo" v spremljanju "pocjetij na platnu". Način naslonbe v *komediji*, *melodrami* in *glasbeni komediji* je v *suspenzu*, ki je dosežen "sekundarno" preko instanc smeha, v drastičnem preurejanju logike stvari s sredstvi kot so najrazličnejši gagi, šale, verbalna komika v *komediji* (...), razkrivanja nestalnih (hetero) seksualnih želja, ki v *melodrami* omogočajo diskurze o razrednosti, seksualnosti, lastnini in paradigmah družine nasploh in specifičnih spektakelskih funkcij (v *glasbeni komediji* pač ne gre za "pravi" način pripovedne naslonbe, temveč za posebno balansiranje med pripovedjo in spektaklom, "zgodbo" ter oblikami petja in plesa).

Žanr si končno "svojo tretjo mejo" postavlja z elementi, ki so zanj *obvezni* in z elementi, ki so mu *prepovedani* in si jih nikakor ne sme posluševati. Če hoče gledalec a priori definirati žanr po nekem zaključnem spisku stalnih elementov, ki se pojavljajo iz filma v film, potem to početje prinaša vsaj dve ugotovitvi: — vsak žanrski film *mora* zbrati določeno število obvezujočih lastnosti, če hoče biti razpoznan za pravo žanrsko delo. Glasbena komedija mora vsebovati odlomke, ki so peti ali plesani. *Western* mora obravnavati ameriški zahod v drugi polovici 19. stoletja. Detektivka mora prikazovati ponovno ustoličevanje Zakona po izbruhih kriminalnosti, *melodrama* je zavezana mizansceni neuresničljivih želja ... Toda ta obvezna prisotnost skorajda stalnih elementov se nakazuje tudi v svojem korelatu: v odsotnosti.

— žanrski film *ne sme* (si ne sme "dovoliti") dopustiti prisotnosti določenih elementov, kajti "zakon žanra" je vključujoč in izključujoč hkrati. "Zgrešeno" bi bilo junakovo petje ali plesanje v *kriminalki* ali videti nasilno smrt protagonista v *glasbeni komediji*. "Zakon žanra" je pogojen s spoštovanjem verjetnosti (ki bi detektivu dajal kaj malo ugleda, če bi le-ta pel in plesal med dvema obračunoma) in gledalčevega zadovoljstva (nasilna smrt gotovo ne bi bila pogodba tistemu, ki si je prišel ogledati komedijo).

Žanr in njegovi kodi

Kinematografska institucija v glavnem proizvaja film kot pripoved (naracijo), hkrati pa je ta institucija del širše družbene formacije. Režimi pomenjenja in zadovoljstva, diskurzivni red in način pripovedi so v kinematografski praksi povezani s specifično filmskimi postopki: pripovednost se proizvaja kot filmska pripovednost skozi izrazna sredstva in koda, ki si jih je film zgodovinsko

institucionaliziral in razvil kot sebi lastne.

Film razpolaga z vsemi "priložnostmi" zvoka in "gibljive fotografske slike" in odtod izvirajo njegove specifičnosti označevalnega medija. Filmski kodi (kodi montaže, gibanja kamere, časovno-prostorske konfiguracije) obstajajo zato, da urejajo te priložnosti in so v "večinskem" filmu podrejeni sistemu pripovedi. Tako je na primer gibanje zajeto kot razvoj pripovedi (pripoved v kontinuiteti) in prostor kot prizorišče pripovedi: filmični postopki so "zajeti" skozi pripovedne instance. S tega stališča je film možno razumeti kot "zajetje" pripovedi, ki v "večinskem" filmu vodi k izničenju, "nevidnosti" procesa, nameravani transparentni določene oblike popolnega "realizma", znotraj katere se izbrisujejo vsi znaki oblikovnih postopkov. Bolje rečeno: "klasičen" film (v veliki večini žanrski film) ne izbrisuje znakov oblikovnih postopkov, temveč jih poseduje na način, kjer jih pripoved in gledalčev užitek po spremljanju zgodbe "postavlja" v transparenco. Ta močna prisotnost zgodbe pa ravno v žanrskih filmih dovoljuje "določeno" izstopanje oblikovnih kodov, ki so specifični za posamezen žanr. Musical uporablja dolly (žerjav), ki omogoča naravnost "koreografske" posnetke; film-noir se poslužuje možnosti chiaro-scuro razsvetljave, ki je samo občasno diegetsko motivirana; western pogosto operira s formatom širokega platna, s scenografijo in barvami, ki niso nujno v striktnih pripovednih funkcijah; v znanstveno-fantastičnem filmu so ravno posebni tehnični efekti velikokrat osnovni dejavniki "dramske" intenzivnosti ... Žanrski filmi razpolagajo s kodi, ki so specifično filmski in so pogosto "uporabljeni", zato se tudi "starajo" in jih posamezni žanri tudi "mladijo" ali menjajo. V tem procesu se nekateri žanri le razvijajo navkljub vsem "stalnim" pravilom (nad-western v šestdesetih letih, italijanski spaghetti-western v sedemdesetih letih; pogoste avto-parodije glasbene komedije, številne "remakes" kriminalke ...).

* Sodobna žanrska kritika

Če si na kratko ogledamo sodobno pisanje o žanru, lahko zaključimo, da se opredeljevanje žanrske problematike giblje znotraj določenih "krožnic", kjer žanr domuje kot abstraktna struktura v gibanju in je njegovo "lovljenje" možno s proučevanjem posameznega filma/teksta. Tako se teoretiziranje žanra ne postavlja kot določanje bistvenih karakteristik, ki jih imajo vsi primeri (filmi) v skupnem, temveč v smeri razumevanja posameznega teksta/filma in "lastnin", ki jih le-ta deli z ostalimi filmi (znotraj posameznega žanra) v procesu menjanja in kombiniranja žanrskih matric. Vsaka žanrska instanca je tako nujno svojska in samostojno delujoča ...

Tom Ryall v svojih člankih ("The Notion of Genre", Screen, Vol. 11, no. 2, 1970 in "Teaching Through Genre", Screen Educational, no. 17, 1975) razume žanr kot vzorce/oblike/stile/strukture, ki izhajajo iz posameznih filmov in na neki višji ravni delujejo znotraj trikotnika umetnik/film/gledalec. Ko poskuša razložiti "način naslonbe" tega delovanja, se približa ideji *ikonografije*, ki je značilna za vsak posamezni žanr. Tako se Ryall vključuje v diskusije o žanru, ki so jih konec šestdesetih let začeli sodelavci Britanskega filmskega inštituta z namenom, da presežejo dosežke *avtorske teorije* (ki je omogočila "resno" razmišljanje o ameriškem filmu). V zbirki seminarjskih tez in izdanih knjig so **Colin McArthur**, ("Iconography

and Iconology", Seminar Paper BFI/SEFT, 1973 in "Underworld USA, London, Secker and Warburg 1972), **Sam Rhodie** ("Style, Rhetoric and Genre", BFI Seminar Paper, 1970), **Alan Lovell** ("The Western", BFI Seminar Paper) in **Jimm Kiltess** ("Horizon West", London, Thames and Hudson/BFI, 1970) obravnavali filmski žanr kot kodifikacijo ikonografskih elementov pod teoretskim vplivom Panofskega in Lévi-Straussa. V eseju, ki ga je 1970 objavil **Ed Buscombe** v Screenu ("The Idea of Genre in the American Cinema", Vol. 11, no. 2), je razvidno, da avtor loči "zunanjo" ("ki vsebuje določeno število vizualnih konvencij") in "notranjo" (ki jo je možno razumeti za prostor dogajanja "vsebinskih zadev") obliko žanra. Buscombe s svojo preliminarno definicijo, ki je ujeta v polarnost in dihotomijo "vsebine" in "forme", sicer opravi zanimiv teoretski poseg (to priznanje moramo izreči vsej skupini, ki se je začela ukvarjati z žanrom na BFI), vendar njegovo nadaljnje priseganje na prostore ikonografije, strukture in tematike, znotraj katerih se lahko realizirajo (predstavijo) elementi žanra, pušča mnogo odprtih vprašanj. Deloma je nekaj tovrstnih dilem razrešil že **Richard Collins** ("Genre: A Reply to Ed Buscombe", Screen, Vol. 11, no. 4/5, 1970), ki sprejema Buscombovo hipotezo o ikonografskih, strukturalnih in tematskih krožnih delovanja žanra, pristaja pa tudi na Buscombovo trditev, da je western lahko film o "ameriškem zahodu, ki ga "zarezujejo" geografske in časovne lokacije". Toda Collins na primeru westerna ugovarja Buscombu, da nikakor ne morejo biti nekih splošnih in zavezujočih pomenov, temveč da je področje pomenjenja predvsem stvar avtorja. Repertoar "ključnih situacij" je instanca, ki označuje western kot žanr in za Collinsa ne morejo nikakršna struktura, arhetipski vzorec ali mit in zgodovinski podatek biti dovoljšnji regulatorji žanra, pa tudi vsa arheološka pomagala (odgovarjajoče lokacije, kostumi, scenografija ...) delujejo samo kot časovno-geografski znaki v kontekstu filma. Mnoge pomenske ravni filma, ki jim je Buscombe pridal "fiksne" lastnosti žanra, so za Collinsa družbene determinirane in spreminjajoče, znotraj posameznih filmov pa delujejo na različne načine. Collins zaključuje, da je razumevanje žanra v kontekstu njegovih "zunanjih" in "notranjih" oblik (Buscombe si je to iznajdbo "izposodil" iz Wellekove in Warrenove *Teorije književnosti*) nezadostno, ker pristaja na "stalne" sezname pomenjenja in ne upošteva, da se "vsako pomenjenje menja z določeno situacijo". Buscombu je nedvomno treba priznati, da je presegel obravnavanje žanra zgolj v območjih ikonografije, ko se je napolnil v raziskave strukturalnih opozicij in je s tem začrtal tudi oblikovne analize filmskega pomenjenja. Na njegov "manko" sta opozorila tudi sociologa **I. C. Jarvie** in **Andrew Tudor**. Slednji meni ("Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism", Screen, Vol. 11, no. 6, 1970), da je raziskovanje žanra smiselno, če razumemo žanr kot *kulturološki konsenz* ("žanr je to, kar skupno verjamemo, da je"), znotraj katerega žanrska pričakovanja dovoljujejo razlojevanje začetne uniformiranosti na posamezne kategorije westerna, grozljivke (horror), dokumentarca in umetniškega filma. Tudorov predlog žanra kot kulturološkega konsenza je zanimiv, vendar zajema tudi problematiko filmskih vrst in se ne omejuje zgolj na označbo žanra.

Temu "kroženju" v definiranju žanra se je pridružil **Alf Loure** ("Notes on a Theory of Genre", Working Papers in Cultural Studies, no. 4, University of Birmingham, 1973), ki je med prvimi razmišljal o žanru kot umetniški tvorbi in industrijskem proizvodu hkrati. Ko hoče definirati tradicionalno kritično pisanje, pride Loure do spoznanja, da obstajata dva nivoja razmišljanja o filmu: vodoravno-sociološki (umetnost kot način proizvodnje v najširšem smislu; sociološki študij odnosov med proizvajalci, produkti in potrošniki) in navpično-oblikovni (ki se ukvarja s "specifično umetniško produkcijo", s problematiko ustvarjanja in dojenja umetniškega dela, kakor tudi s problemi strukture umetniškega teksta, ipd ...), v medprostor, ki ju razmejuje, pa lahko uvrstimo žanr kot "osnovni mediator". Ceravno Lourov zaključki zglejajo nekoliko "virtuozni", je njegov prispevek k obravnavanju žanra dragocen zaradi opozorila na ustrežnejšo metodo ukvarjanja z žanrsko problematiko: potreben je prestop od ikonografsko-morfoloških analiz (ki so značilne za začetke študija žanra v okvirih Britanskega filmskega inštituta) k dodatnim premislekom o žanrskem filmu kot fenomenu kulturne industrije in širšim družbenim paradigmam nasploš. Če parafraziramo Lourovo tezo v althusserjanskih terminih (na katere očitno misli), je žanr zanj število pomenskih enot, ki so avtonomno nastale v procesu označevalne prakse znotraj ekonomsko-ideoloških postavk in njihovih verižnih "pogodb". Lourovo razumevanje žanra vodi v smeri razmišljanja, ki natančneje in celoviteje zajema osnovni pojem žanra v sistemu "kinematografske institucije". To delo so do

zadovoljive mere opravili uredniki londonskega *Screena* in *Christian Metz*.

Metz ("Le Signifiant Imaginaire", U.G.E., Coll. 10/18, Pariz, 1978) razlaga, da "kinematografska institucija" pokriva filmsko industrijo (ki "dela" na polnjenju filmskih dvoran in ne na njihovem prazenju) in "mentalno mašinerijo" hkrati. Slednja predstavlja poseben "vidik" industrije, ki jo usmerjajo (filmski) gledalci ("navajeni filmskih predstav") s svojimi filmskimi izkušnjami/spomini/željami in tako kot potrošniki na določen način "diktirajo" proizvodnjo vsaj t.i. "večinskega filma" ("popularnega filma"). Žanrski filmi so mnogokrat bistveni predstavniki "večinskega filma" in Metz ponuja njihovo razumevanje znotraj delovanja "kinematografske institucije": na žanr ne smemo gledati kot na oblike tekstualnih kodifikacij, temveč kot na sisteme naravnanih, pričakovanih in konvencij, ki krožijo med industrijo, posameznim filmom/tekstom in subjektom/gledalcem. Vsak žanr odlikuje *narativna struktura*, pripoved kot procesualno spreminjanje začetnega ravnotežja elementov, ki zarisujejo njegov pretekst: v tem dogajanju se izvrši prekinitve začetnega ravnotežja in film/tekst "teče" v iskanju novega reda ali ponovnega ravnotežja. Vsak žanr deluje na gledalca s svojevrstno "pripovedno naslonbo", ki ga skuša zadovoljiti. Gledalec je avtonomen dejavnik pri vzpostavljanju in delovanju žanra, saj tako ne gre samo za specifične variacije in medigre posameznih kodov in struktur diskurza.

Metz s stališča gledalca opozarja, da so žanri tudi instance ponavljanja in spreminjanja v zvezi z gledalčevimi željami, zadovoljstvi in užitki, torej instance kot modalnosti gledalčevega obnašanja do pripovedi, s katero gledalec sodeluje kot subjekt zlasti v zapletenih procesih identifikacije, skopofilije, fetišizma ... Čeprav se uredniki in pisci londonskega *Screena* niso nikoli neposredno ukvarjali s teoretičnimi koncepti žanra, je iz njihovega pisanja razvidno, da k tej problematiki pristopajo z Metzovih stališč o filmu kot "mašini" in tako poudarjajo vlogo subjekta v izgrajevanju žanrske ideologije. **Stephen Heath** ("Jaws, Ideology and Film Theory", Times Higher Educational Supplement, 26. III. 1976) in **John Ellis** ("The Institution of Cinema", Edinburgh Magazine, 1977) sta s prispevki, ki jih sicer nista namenila "matičnemu" *Screenu*, nadgradila Metzove misli. Heath v opisovanju svojega stališča do pojma "mašine", ki "deluje med industrijo in posameznim filmom/tekstom", vpelje kategorijo žanra. Žanri so zanj različna ravnotežja znotraj procesa, ki namešča in opredeljuje obnašanja subjekta in njegovih "zahtev" po ustreznih "izpolnitvah" želja, ki jih nastavlja filmska naracija. Heath razume žanr tudi kot potrebo filmske industrije po optimalnem izkoristku proizvodnega aparata pri realizaciji ustvarjalnih zmogljivosti znotraj dogovorjenih pravil "klasičnega" načina kinematografskega delovanja. Zato je žanr centralni "efekt" klasičnega filma, ki zahteva "neskončne variacije stalno ponavljajoče se igre", in tista osrednja instanca tipičnih in standardiziranih odnosov med izrekanjem in izrečenim, pripovedjo in povedanim, ki oblikuje vnaprej določljiv "sistem ponavljanj in re-iteracij". Žanr tako vsebuje lastnosti, ki vzdržujejo predvsem sistem klasičnega filma.

Če se za hip spomnimo Lourovih tez o žanru kot fenomenu kulturne industrije (o žanru kot posameznem "trenutku konsolidacije" znotraj kulture in "proizvodnje zabave"), bomo ugotovili, da Metz in Heath razširjata problem: film je "industrija" in tudi "mentalna mašinerija", žanri so "odrejanje subjekta" in hkrati "potreba industrije". Sledi zaključek, da so screenovci skušali povezati medsebojno odvisnost obeh terminov, industrije in vloge, ki jo znotraj filmske industrije igra subjekt (ki je v ožjem smislu lahko potrošnik-gledalec). **John Ellis** je povezal ekonomske pogoje, ki zagotavljajo nemoteno obnavljanje filmske proizvodnje z diktatom "masovne publike" po "lagodnosti" in zanj je film v najširšem smislu (ne samo žanrski film) oblika proizvodnje, ki omogoča nastajanje in potrošnje "široke zabave". Film je proizvodnja s specifičnimi industrijskimi metodami, ki vodijo k določeni standardizaciji proizvodov ("žanrov"). Tako film kot "produkcija za zadovoljevanje lagodnosti" odreja žanr in žanr je hkrati njegova najbolj pogosta pojavnost.

Kakorkoli skušamo razumirati študij žanra v okvirih revije *Screen*, moramo priznati, da gre za prispevke, ki navkljub svoji tehnosti šele čakajo na poglobljeno raziskavo. Skrbnejše obravnave žanra so se šele začele in težko je predvideti dokončno sistemsko teorijo, že zategadelj, ker je žanr proces velikih ponavljanj in majhnih novosti in vendar proces določene strukturalnega sistema, katerega "stalnice" se počasi, a vztrajno spreminjajo, da "bi ostale skorajda iste".

Ta svojevrsten paradoks ohranja žanr kot najbolj vitalen del filmske proizvodnje; pisanje o žanru pa morda postavlja v "neprijetno kroženje".

esej

Med nemim in zvočnim filmom

Vladimir Koch

Ljube sence!

V nas so vzdubile obliko ljubezni, ki bi si jo komaj lahko zamislili pred iznajdbo gibljivega traku.

René Clair

René Clair je nastopil, ko je nemi film obvladal že vsa bistvena izrazna sredstva in ustvaril pomembna umetniška dela, ki so tako gledalce kot ustvarjalce prepričala, da je novi medij zmagal in se lahko meri s katerikoli drugo umetniško panogo.

Zadostoval je sam sebi, bil v sebi zaključen in samo nadaljevati mu je bilo treba po že utrjenih poteh do novih umetniških uspehov. Zvok, ki se je tedaj prvič zaslíšal s filmskega platna, se je tako zdel marsikateremu ustvarjalcu nekaj odvečnega, kar samo moti že preizkušeni način izražanja s pantomimi ob čimbolj skopi uporabi mutacij ali celo brez njih. Med temi, ki so tako mislili, je bil tudi Clair. Navduševal se je nad tistim, kar je odkril in tudi je bistveno za filmsko umetnost: nad vizualnostjo, s katero je mogoče izraziti vse, tudi psihologijo oseb. Z otroškim veseljem je iskal in preizkušal raznovrstne možnosti pantomimične igre in popolnoma svobodnih montažnih kombinacij, nevezanih na kakršnakoli pravila tradicionalnih umetnosti književnosti in gledališča. V tej drugi smeri je ob istodobnih tendencah prve avantgarde, po samostojnem vizualnem jeziku, ki naj bi učinkoval na gledalca tako izvenpredmetno, brez konkretne vsebine, kot čista glasba, sam ustvaril najboljši "čisti" film, *Premor* (Entracte, 1924). S to kratko eksperimentalno mojstrovino, ki so jo v resnici predvajali v odmoru baletne predstave, je pokazal že veliko svojih osnovnih kvalitét in nagnenij: brezbrežno fantazijo, tehnično virtuoznost, smisel za spajanje farse z baletom, svoj značilni humor in ironijo in tudi nadarjenost za trdno, zanesljivo konstrukcijo filma.

Clair pa ni vztrajal pri eksperimentalnem filmu, vsaj ne pri takšnem, kakršnega si je zamišljala avantgarda, mimo tega pa je proizvodnja zahtevala drugačne filme.

Če se je že moral (in tudi hotel) osloniti na gledališko delo kot pri ekranizaciji Labichevega *Florentinskega slavnika*, je pokazal pri transpoziciji na situaciji in dialogu sloneče komedije tolikšno iznajdljivost in dosegel brez dialoga prav takšen, če ne še močnejši komedijski učinek, da velja to delo za enega najvišjih dosežkov Renéja Claira in sploh nemega filma. Besedni humor je uspešno nadomestil z vrsto zgovornih vizualnih manifestacij na obrazih, v kretnjah in drugih reakcijah smešnih malomeščanov. Z vrsto čisto novih komedijskih situacij, s katerimi se sicer dobrohotno posmehuje njihovim slabostim, prinaša v film prijetno vedrino in zanj značilno poetično vzdúšje, izpričuje pa tudi tenko psihološko pronicljivost. Clairovo mojstrovstvo je prav v tem, da dialoga prav nič ne pogrešamo, ker nam nema govornica obrazov in za takšen način izražanja prav izbrane in tudi na novo izmišljene situacije jasno povedo vse ter nas kot burleskna komedija popolnoma zadovoljijo. Še več: v primerjavi z obširnejšo in bolj komplicirano Labichevo komedijo je film konciznejši in bolj osredotočen na bistvene konfliktné situacije. *Florentinski slanik* (Le chapeau de paille d'Italie, 1927) je dober primer inteligentne, svobodne adaptacije, ki ohranja kvaliteto izvirnika, dopolnjuječ ga z domisleki, ki so v filmu učinkovitejši, kot bi bili v odrski uprizoritvi.

Velik uspeh tega filma je Claira še bolj utrdil v prepričanju, da je nemi že tako dovršeno izrazno sredstvo, da ga tudi z vključitvijo zvoka ni treba zanemariti, ampak mu zvok samo dodati kot nov element. Dialogu odmerja zelo skromno mesto: nadomesti naj pojasnjevalni tekst mutacij. Namesto, da bi gledalci vmesne napise brali, naj jih slišijo.

Pravega dialoga z lastno vsebinsko in estetsko vrednostjo Clair ne potrebuje

ali bolje rečeno: zdi se mu tipičen literarni element, ki ne sodi v filmski medij. Zanj je seveda slika še vedno glavno izrazno sredstvo, a beseda očitno sekundarno, zgolj adekvatno njeni uporabi v nemem filmu in nič več.

Izhajajoč iz takšnih izhodišč je René Clair stopil iz vizualnega v avdiovizualno na poseben, samo njegov način v svojčas znamenitem delu *Pod strehami Pariza* (Sous les toits de Paris, 1930). Slušnemu elementu je odstopil razmeroma skromno, zato pa izjemno pomembno mesto, ker je lahko prvič uporabil glasbo. V preprosto, v osnovi kriminalno zgodbo, je vključil šanson z istim naslovom, kot ga ima film, z njim pa gledalce ponese v nepozabno poetičnost apaškromantičnega vzdúšja temačnih uličic, majhnih krčem, tesnih mansardnih sob, od koder je skozi edino okno moč videti prav tiste strehe z značilnimi dimniki, o katerih poje film. Ob tem se središčno mesto kriminalnega dogajanja prevesi v območje preprostih, pristnih ljubzenskih odnosov med fantom in dekletom, boja za ljubezen, ki jo nekdo dobi, a drugi izgubi. Brž ko doseže zeleno čustveno napetost, v kateri se koplje živahno dejanje, opravi Clair vse ostalo, kar je potrebno za umevanje drame, s sredstvi nemega filma, s psihološko pretehtanimi posnetki obrazov, s katerih je mogoče natančno razbrati, kaj osebe mislijo, ne zgolj, kaj čustvujejo. Z njimi zna sporočati z nenavadno lucidnostjo vse, kar je potrebno in kar si želi in to z zanj neobходимim humorjem in ironijo. Clair gre tako daleč, da v situaciji, ko gledalec normalno pričakuje, da bosta igralca spregovorila, njun dialog prekrije s šumom ali pa ju posname skozi šipo steklenih vrat ali okna, da ju ni mogoče slišati, skratka namerno prepreči, da bi gledalec izvedel, kaj govorita, ker se mu zdi bolje in zanesljiveje, da naj gledalec razbere smisel razgovora iz situacije in njune mimike. S takšnim postopkom je tedaj dosegal v bistvu sprejemljive, celo prijetne učinke, ker je občinstvo ob poslavljanju nemega filma uživalo nad



Svoboda pripada nam

čudovitimi efekti, ki jih je nadarjeni režiser znal ustvariti z uporabo zvoka. Lahko bi rekli, da je tedaj gledalca bolj navdušil šum ali ropot, ki je zakril dialog, kot pa ga je motila njegova neslišnost.

Seveda pa to še ni bil pravi zvočni film. Clair je kmalu začutil, da je pretirano izogibanje dialogu moteče, ker se je izkazalo kot neprirodno, da ne slišimo, kaj govorijo igralci. Navzlic temu pa se še ni mogel odločiti, da bi priznal dialogu lastno vrednost. Zato ga je v naslednjem filmu *Millijon* (Le million, 1930) nadomestil s petjem: tekst kupleta naj prinese nujna pojasnila za razumevanje situacije. Večkrat pa glasba tudi sama — z ritmičnimi poudarki — zelo duhovito komentira dejanje. Nastopa torej v funkciji samostojnega dramaturškega elementa in ne kot spremljiva, ki naj ustvari samo primerno razpoloženje.



Iz hotenja ustvariti sintezo burlesknega stila, ki ga je tako uspešno uveljavil v *Florentinskem slamniku*, z možnostmi, ki jih ponujajo šumi in glasba, je nastala pod njegovo roko originalna zmes spevoigre in baleta, v katerem celo zbor — kot zabavna varianta antičnega zbora — razlaga dogajanje, le dialoga kot pomembne sestavine zvočnega filma skoraj ni — niti izgovorjenega niti zakritega s šumi. V *Millijonu* se nadaljuje satira na neki realni dogodek — gre za iskanje loterijske srečke, ki je zadela velik dobiček in prehaja iz rok v roke —, ne sicer kot posnetek resničnega življenja, temveč kot njegova stilizirana transpozicija, v kateri so pa ohranjene vse bistvene poteze karakterjev in situacij; le-te pa v tej obliki izpostavi Clair v svoji porogljivi kritiki. Nerealnost realnega poudarja še fantazijski dekor, kateremu daje Clair vselej izjemno veljavo, kakor da bi hotel z njim opozoriti, da gre za "predstavo" in ne za veren posnetek življenja, da je njegovo delo čist, samostojen ustvarjalni akt. Vendar pa je ta fantazijska tvorba vodviljskega značaja daleč od lahkotnih, nezahtevnih vsebin tega žanra. Takšna je samo njena zunanja podoba, sicer pa gre režiserju za resne stvari. V obliki spevoigre, v kateri se igralci celo gibljejo v taktu glasbe, ne samo da pojejo, se mu posreči s kar agresivno ironijo razgaliti človeške slabosti. Njegovo nagnjenje k stilizaciji se odkriva tudi v tem, da teče v *Millijonu* celo zasledovanje kot tipični dramaturški element burleske v ritmu glasbe.

Tudi v naslednjih filmih *Svoboda pripada nam!* (À nous la liberté, 1931) in *Štirinajsti julij* (Quatorze Juillet, 1932) Clair ne odstopa od svojega pojmovanja zvočnega filma. Oba se godita v istem privlačnem miljeju pariškega predmestja med preprostimi ljudmi in sredi njihovih zabav. Sveže učinkujeta, ko prevlada komponenta humorja in burleskne parodije, da se kar iskrita od zajedljive duhovitosti, manj uspešna pa sta v tistih prizorih, ko se pojavi mehka sentimentalnost,

Pod strehami Pariza

stilizaciji figur neprilegajoča se melodramatičnost. Clair je vse bolj čutil, da po tej poti ne more več naprej, saj je zvočni film medtem pri najboljših režiserjih že dosegel prve večje uspehe z upoštevanjem vseh izraznih možnosti filma in tudi dialoga. V filmu *Duh potuje na Zahod* (The Ghost Goes West, 1935), ki ga je realiziral v Veliki Britaniji, je moral dopustiti, da mu je dialoge napisal izkušeni Robert Sherwood, to pa je bilo temu delu, kateremu nekateri dodeljujejo visoko mesto v njegovem opusu, samo v korist. Čeprav so zgodbe o duhovih, ki strajajo po vseh angleških gradovih in tudi v tistem škotskem gradu, katerega je kupil bogat Amerikanec, ga dal razdreti in po oštevilčenih kamnih prepeljati čez ocean, sama po sebi groteskna in kar najbolj ustrezna Clairrovemu smislu za humor, pa je veliko pripomogel k uspehu filma tudi duhoviti dialog. Z njim se začne drugo obdobje Clairrove ustvarjalnosti, v katerem pa ohranja ob novih izkušnjah, a tudi težavah najboljše strani svojega prejšnjega dela. *Duh potuje na Zahod* kar prši od zabavnih prizorov, ki jih nenehno poraja duh, ko mora zaradi časti svojega škotskega klana spremljati grad v Ameriko. Glavna ironična ost je uperjena v britansko vraževnost in slab okus ameriškega parvenija.

Clair je svojo ustvarjalno pot nadaljeval v Ameriki, sedaj že bolj sprijaznjen z zahtevami zvočnega filma. Kot obduvalček Chaplina in ameriške burleske uporablja najuspešnejše prijeme tega žanra tudi v nadaljnjih delih, zato se odloča le za takšne snovi, v katerih lahko sprošča svojo temperamentno fantazijo in ljubeznivo porogljivost. Med svojimi ameriški filmi se s skrivnostnim *Oženil sem se s čarovnico* (I Married a Witch, 1942) zopet vrača med duhove, da lahko v nebrzdani svobodi imaginacije, ki mu jo nudi iredalni svet, doseže sijajne komične učinke.

Nič čudnega ni, če plavajo po zraku metle in celo avtomobili, da mrtvi vstajajo od mrtvih in da se dogajajo še druge kar najbolj smešne, a nikoli grozljive stvari. Osvobojena duhova očeta in hčere potujeta kot plamenčka po svetu. Da bi se maščevala za v preteklosti storjeno krivico, se mora hči iz plamena ponovno roditi v človeško bitje. A namesto da bi povzročila grozne ljubezenske muke v potomcu njenih sovražnikov, se sama zaljubi vanj in pozabi na maščevanje.

Oče-duh pa še vedno sitnari, zato ga nadležneža zopet zapre v steklenico, iz katere ga potem slišimo, kako pijan poje nespodobne pesmi. Ona pa živi poslej normalno, srečno v svoji družini. Edino, kar je ostalo od čarovnije, je čudno nagnenje otrok, da se radi igrajo z metlo.

V naslednjem, prav tako fantazijskem filmu *Zgodilo se je jutri* (It Happened Tomorrow, 1943) Clair zelo spretno uporabi zvok oziroma njegovo neslišnost v čisto dramatične svrhe, kar spominja na njegove prve eksperimente z zvočnim filmom.

Junak filma vidi napovedani roparski napad skozi lino vhodnih vrat v koncertno dvorano, a zaradi močne glasbe streljanja ne sliši. Kontrast med divjim prizorom v predverju in plemenito glasbo, ki jo ves čas čujemo, je nenavadno učinkovito.

To je le en dogodek, ki mu ga za dan naprej napoveduje čuden stavec, kar je osnovna tema filma. Clair instinktivno išče izjemne situacije, da bi izjemno spretno ustvaril nepričakovane konflikte. Dokler gre zgolj za to, da junak iz napovedi potegne kakšno korist, je stvar samo zabavna. Postane pa resna, ko izve, da ga bodo ustrelili. Poslej je zanj važno samo eno: kako uiti smrti.

Sledimo mu, kako beži pred njo in kako ji končno tudi uide zaradi napake v informaciji, ki jo je dobil. Z "rokohterstvom" takšne vrste, ki našega režiserja nedvomno zelo privlači, se odkriva kot ustvarjalec tiste vrste, ki mu je precizen, domiselno izpeljan scenarij osnovni, bistveni, neobhodni pogoj za dober film. Pri Clairu je vse vsebovano že v scenariju, medtem ko je realizacija le poustvaritev tega, kar je bilo že natančno izdelano v pisni obliki.

Sicer velja isto tudi za nekatere druge režiserje tega obdobja, vendar ne v tolikšni meri kot zanj. Igra nepričakovanih zapletljajev, duhovitih gagov večinoma preseže kakšno globljo intencijo, čeprav jo v njegovih filmih le čutimo.

Povratak v domovino je pomenil za Renéja Claira snidenje s tistim pariškim miljejem, katerega je znal odkriti svetu, pa tudi spominski stik s tistimi prvimi deli, ki so mu prinesla svetovno slavo. Iz nostalgije za časi velikega navdušenja nad možnostmi novega medija, ki ga je tedaj prevečevalo — in pravzaprav nikoli zapustilo — se je rodil film *Molk je zlato* (Le silence est d'or, 1947). Z njim se je Clair vrnil v začetke kinematografije, v čas, ko so snemali še čisto kratke, nekajminutne filme brez scenarija; ko so se lotili dela zgolj po neki zamisli, režiser pa je v eni sapi improvizirano posnel tak kratek odlomek. V filmu prisostvujemo prav takšnemu snemanju, pri njem pa sodelujejo v raznih opravilih vse glavne osebe. Režiserju je uspelo domiselno in čisto prirodno v svoj film vključiti še drug film in sicer izvirne posnetke tistega časa, v katerem teče zgodba. Skozi okence kočije vidimo živahno pariško ulico, kakor jo vidi oseba, ki se v njej pelje.

S filmom *Molk je zlato* je Clair tudi samega sebe prestavil v tisti čas mladih let, ko je stopal v filmski svet, a tudi v svet ljubezni, prave zanosne zaljubljenosti, po kateri mu ostaja sedaj samo še otožen spomin. Da bi lahko čimbolj avtentično izrazil to melanholično občutje, angažira za vlogo režiserja v filmu slavnega, tedaj že starejšega Mauricea Chevaliera, ki je nastopal v številnih filmih kot šarmanten kavaler in velik obduvalček žensk. Chevalier se zaljubi — samo

da on tega ne ve — v isto mlado deklo kot njegov mladi, plašni sodelavec, katerega on, izkušeni zapeljivec, sprti poučuje, kako se približati ženski. Iz takšne situacije se kajpak lahko razvijejo zanimivi prizori; pri Clairu so naravnost očarljivi.

V tem skladno grajenem filmu izvrstno igralsko zasedbo, v katerem je vse: ambient, dekor, vodenje igralcev in sploh režija v izrednem soglasju, prestopa Clair v območje intimnejših, bolj osebnih doživetij in ni več samo oddaljen, hladen opazovalec iznajdljivih zapletov svojih burlesk. Vendar pa ostaja ta subjektivni ton vpet v tradicionalno, scenarijsko vzgledno izpeljano zgodbo o ostarelem zaljublencu, ki s komaj opazno prizadetostjo kot dober prijatelj razumno sprejme neizogibno razočaranje. To mu konec koncev ni pretežko, ker se ne bo odrekel dvorjenju ženskemu spolu, vendar pa je rana pregloboka, da ne bi zapustila brazgotine.

Če je v filmu *Molk je zlato* Clairova igrivost in fantazijska sproščenost disciplinirano zadržana v okviru na videz lahkotno komedijske, vendar resno mišljene teme, temelječe v določeni življenjski in psihološki izkušnji, se v *Lepotičah noči* (Les belles de nuit, 1952), ki so doživele ob neuradni premieri na beneškem festivalu soglasno nagrado kritike, režiserjeva fantazija sprošča preko vsake mere. Pravzaprav je niti ni mogoče ustaviti, ker doživlja junak filma Claude (Gérard Philipe) uresničenje svojih želja v sanjah, te pa zavzemajo polovico filma. Claude je glasbeni učitelj v majhnem mestu, kjer poučuje klavir in solfeggio, a nima prav nobene perspektive, da bi se uveljavil kot komponist. Tega, česar v realnosti ne more doseči, pa si izsanja v različnih preteklih dobah, dokler se ne izkaže, da tudi v starih časih ni bilo nič boljše kot v njegovem resničnem življenju.

Sanje so umetniškemu delu lahko nevarne, kadar so neomejene, poljubne in niso vsaj deloma povezane z resničnim življenjem, če niso psihološko pogojene odsev dovolj preciznega duševnega stanja, hotenja, hrepenenja. Sama želja, da bi junak v preteklosti doživel srečo, ki jo v življenju pogreša, odpira možnosti za kakršenkoli prizor, za nešteto najrazličnejših dogodkov, ki prebijajo okvir filma in ne morejo privedi do nekega nujnega zaključka in je zato razplet v obliki nekakšnega "deus ex machina" nujen. Clair je to čutil, kakor je mogoče sklepati iz njegove izjave, da so *Lepotice noči* samo zabaven film, ker v njem ne najdemo opore za mišljenje, da ne bo Claude sanjal še naprej in se tako zgodba ne bo nikoli končala. Ta samokritična pripomba pa ne ovzrže dejstva, da je film v svojem času veljal za mojstrovino zlasti kot režiserjev fantazijsko svoboden pogled v drugi, iredalni svet, katerega ne moremo obvladati, saj je docela samostojen in zunaj našega vpliva.

Gérard Philipe je nastopil — tokrat z Michèle Morgan — še v naslednjem filmu, *Veliki manevri* (Les grandes manoeuvres, 1955), v tragikomediji z globljo, domala pretresljivo intonacijo. Gre za resnično ljubezen ženske do nezanesljivega ljubimca, oficirja v krajevnem garnizonu, katerega na koncu zapušča na čelu vojaškega oddelka. Clair se je že nagibal k temu, da bi film zaključil tragično, a mu njegova vedra narava tega končno le ni dopustila. Vendar pa je čutili, da se od lahkotnega začetka, ko oficir zapušča hišo, v kateri je prebil ljubezensko noč, in mu ljubica skozi pritrlično okno poda sabljo, ki jo je v naglici pozabil, on pa ji galantno poljubi roko — značilen, duhovit Clairov domislek, ki je obljubljal zgolj bežno avanturo — film počasi razvije v resno, domala tragično doživetje, to pa mu daje težo, ki jo kritiki pri drugih filmih večkrat pogrešajo.

V zadnjem filmu, ki je vzbudil pozornost, a ne izpolnil, kar zadeva našega režiserja vselej velikih pričakovanj, v *Ulici sanj* (Porte des Lilas, 1957), se je Clair še enkrat vrnil med izvirne figure pariškega predmestja. V intimnem vzdušju ozkih ulic, temačnih stanovanj in majhnih gostiln je spletel zgodbo ljubezni in zvestega prijateljstva, a jo tokrat zaključil ostreje kot ponavadi — z ubojem. Potepuh in brezdelnež občuduje kriminalca, ki je našel zatočišče pri njegovem prijatelju kitaristu. Občudovanje pa se izpremeni v sovraštvo, ko izve, da hoče kriminalc razbrazdirno izkoristiti Marijo, katero ljubi potepuh, da bi si z njenim denarjem omogočil pobeg v tujino. Tedaj ga hladnokrvno ubije.

Clair pripoveduje svojo preprosto zgodbo prtajeno, z najnujnejšimi izraznimi sredstvi, poudarjajoč slikovitost miljeja, ki mu jo pomaga poetizirati znani šansonjer Brassens s svojo kitaro. Gledalci in tudi kritiki so bili tedaj prepričani, da je *Ulica sanj* eden izmed viškov njegove ustvarjalnosti, v resnici pa je bila to zaključna predstava clairovskega intimnega sveta. Poslej je zaman skušal uveljaviti svoje izkušnje avtorja poetičnih zgodb ali burlesknih komedij. Očitno se je z njim — to bi lahko rekli — posušil zadnji poganjek te znamenite filmske zvrsti, ker v šestdesetih in naslednjih letih, ko so si v kinematografiji utrla pot čisto drugačna ustvarjalna prizadevanja, pač ni mogel več brsteti.

Tedaj so prav Francozi razvili teorijo ali boljše rečeno koncept avtorskega filma, po katerem ni več mogoče gledati na realizacijo filma zgolj kot na uprizoritev nečesa, kar je napisal scenarist, podobno kot gledališki režiser uprizori odrsko delo, ki ima svojo lastno literarno vrednost in samostojnost. Film je za razliko od gledališke predstave popolnoma avtonomna stvaritev realizatorja — oziroma naj bi bila — in scenarij samo pripravljalna faza, ki šele s skupnim delom režiserja in

scenarista, v kolikor ni režiser sam scenarist, zadobi tisto definitivno obliko literarne snemalne knjige, po kateri se posname film. Režiser ali boljše rečeno realizator, ker ne gre več za uprizoritev, ampak za stvaritev z veliko mero samostojnosti v odnosu do teksta, se pa uveljavlja kot pravi avtor filmskega dela le v primeru, da zasledimo v njegovih filmih kolikor toliko enoten idejno-estetski prijem, ki ga odkrivamo v stilu realizacije, pa tudi v subjektivni obravnavi tematike.

Pristaši "novega vala", ki so skušali teorijo avtorskega filma čim dosledneje izpeljati v svojih, Clairovi estetiki nasprotujočih realizacijah, so se predvsem upirali praktično preveč utrjenih, do faze literarne snemalne knjige pripeljanih scenarijev, ki so jih pisali večkrat brez sodelovanja režiserja sicer dobri poklicni scenaristi. Zahtevali so in tudi uresničili popolno samostojnost realizatorja in njegovega ustvarjalnega koncepta, seveda ob sodelovanju strokovno usposobljenih sodelavcev različnih poklicev. Filmski realizator naj bi bil prav tako avtonomen kreator kot pisatelj, slikar, komponist. (Ob tem je zanimivo, da si hoče danes prav takšno avtonomnost zagotoviti tudi gledališki režiser, kar je pa na isti način pravzaprav nemogoče izpeljati.)

V teatru je ob vseh eksperimentih le osnova zanj napisano dramsko delo, katerega vsaj, kadar je kvalitetno, ni mogoče spreminjati ali dopolnjevati brez škode za umetniški učinek uprizoritve. Saj si tudi filmski režiser ne more privoščiti velike svobode, če se odloči za ekranizacijo kakšnega Shakespeareovega dela. Shakespeareov dialog je nedotakljiv, možno in po večini nujno ga je samo krajšati. Res pa je, da takšni filmi, pa naj bodo še tako dobro narejeni, niso prave filmske stvaritve, ker so dramska dela pač pisana za teater in ne za film. Kako pa naj gledališki režiser prebije brez velikih dramatikov?)

Da je temu tako, je pokazal na svoj, malo pretiran način tudi René Clair. Dialog je imel za bistveno vrednost dramskega dela in gledališke uprizoritve, upiral se je pa, da bi ga uporabil v svojih prvih zvočnih filmih.

Zanj je bilo pglavitno, da najde zanimivo zgodbo, jo dramtizira in oblikuje v brezhiben scenarij. Napisal ga je večinoma sam, si izmišljal gage in celo kuplete v predvojnih filmih. Ko se je pa zavedel, da dialog ni nadomestek vmesnih napisov nemega filma, ampak del življenja nastopajočih oseb in mora biti zategadelj posnet tako kot slika v vsej svoji avtentičnosti, je začel pisati tudi dialoge in to duhovite. Vselej je pa zastopal mnenje, da mora slika ohraniti prednost pred besedo in da se beseda lahko uporablja le v funkciji slike. Pri tem je dialog lahko banalen, brez literarne vrednosti, če le opredeljuje psihologijo oseb, vedno pa naj bo v službi definicije karakterjev in razvoja konflikta. A vselej je treba imeti pred očmi, da tehalog v filmu ne opravlja samo dialog,

ampak tudi in predvsem slika. Teh zakonitosti se je držal Clair do konca in mu je niso omajali niti izkušeni scenaristi, katere je moral upoštevati pri filmih, ki jih je posnel zunaj Francije. Ko je bil zopet doma, je kot prej pisal scenarije sam z dialogi vred, ti pa kvalitetno prispevajo k avtentičnosti ravnanja oseb v njegovih povojnih filmih.

René Clair je potemtakem pravi avtor tudi v smislu današnjega pojmovanja filmske ustvarjalnosti. Lahko celo rečemo, da je sploh prvi kompletni avtor francoske kinematografije z izrazito osebnim stilom in je prav temu pripisati velikanski uspeh, ki ga je s svojimi najboljšimi deli požel v Franciji, še bolj pa izven nje. V času, ko so bili Francozi brez pomembnih režiserjev, se je pojavil Clair kot močna osebnost z jasnim, zanimivim estetskim konceptom in v tistih plodnih tridesetih letih odprl pot umetniški smeri poetičnega realizma, ki sta jo potem nadaljevala Marcel Carné in Jean Renoir. Njegovo delo je pa razmeroma hitro utonilo v pozabo, a nas to ne sme preveč začuditi, saj velja bolj ali manj isto za Carnéja in še za marsikaterega tedaj zelo cenjenega režiserja. "Novi val" je prinesel toliko novega, dramaturško neuklenjenega in kreativno sproščenega v filmsko ustvarjalnost, da so se zazdeli starejši filmi zaprtih dramaturških form in trdnih konstrukcij nekam togi, okorni v svoji oblikovni perfektnosti. Takšna reakcija je bila pravzaprav normalna, saj je razlika med "starim" in "novim" filmom v resnici zelo velika. Vendar pa bo poznejša kritična revizija sodb prav gotovo postavila filme Renéja Claira na zaslužen, vsekakor pravičnejše mesto, kakor se je to zgodilo že z marsikaterim režiserjem starejših generacij.

razmišljanja

Fragment o televiziji

Darko Štrajn

Diskusije o vprašanju značaja televizijskega medija, ki so za svoj predmet jemale dileme same določitve pojma televizijskega gleda na razpon med informacijo in umetnostjo, so tudi na Slovenskem postale (če se še kje pojavijo) nekakšen anahronističen arhaizem. Prisotnost teh diskusij pred kakšnim desetletjem je bila sama proces recepcije televizije v tistem, kar je imenovano za slovenski kulturni prostor. Tako se je, še preden se je v kulturnem prostoru formiral koncept televizije, televizija infiltrirala v takoimenovani slovenski kulturni prostor, in še več kot to: kulturni prostor je postal koncept televizije in ne televizija koncept kulturnega prostora. Nekatere vmes v odvijanju tega obrata je kulturni prostor zamudil trenutek, da bi bil kakorkoli presenečen. Televizija kot centralna nacionalna občilna družbena naprava, ki je torej zasedla prostor, ki se je ob obilnem sklicevanju na zgodovino oklical za kulturnega, je *ipso facto* redefinirala sam kulturni prostor, kajti integrirala ga je vase. Televizija je tako vse bolj pomenila privilegirano mesto dobesednega reflektiranja kulturnega prostora, ki je tako postal relativen glede na televizijo. Ker pa je televizija kategorija *masovne kulture* in tako nujno razvidneje funkcionira v sociološko določljivem polju, je izvedla premik, ki učinkuje kot razširitev kulturnega prostora. Funkcionira kot mesto kulture nasploh, torej kulture, ki je obenem nogometni spektakel, slikarska razstava, politična diskusija, reklama, domači zdravnik ... in še "nekaj" več, kar pa je baš nivelizacija v enotnem ploščinskem prerezu televizije.

Če govorimo o televiziji tako kot v zgornjem odstavku, se giblomo na ravni, ki še ne opredeljuje razlike med seboj in tistim obćim televizije, ki se opredeljuje v terminih novega tehničnega sredstva, pa naj gre za razumevanje televizije kot tehnične in ekonomske ustanove (mreža pretvornikov in oddajnikov, institucija naročnine, proizvodnja reklame itn.) ali za McLuhanovsko ideologijo. Spričo tega je potrebno poudariti, da kaže iskati razliko v tistem, kar dela slovensko televizijo za specifično.

Program slovenske televizije ni slučajen, v njem je na delu ideologija kulturnega prostora, ki ne uvideva svoje lastne premaknjenosti, to neuvidevanje pa določimo za *televizijski diskurz*. Določanje tega diskurza kajpak ni možno nasploh, čeprav je nasploh proizvod določenih splošnih okoliščin, v katerih pa je televizija že subsumirana, deluje torej v eni izmed instanc "sama nase".

Televizijo je infiltracija takoimenovanega kulturnega prostora opredelila kot medij distribucije kulture, zaradi česar se je za slovenskega kulturnika pokazala kot mesto izpolnitve njegove davne želje po prosvetljevanju preprostega ljudstva v njemu razumljivem preprostem jeziku. Gre torej za narcisizem subjekta, ki ga je interpelirala ideologija jezika, katere paradigma je notorična postavka o jeziku kot "sredstvu izražanja". Televizija naj bi tako multiplicirala izražanje, še dodatno naj bi izrazila "svoji sredstvi" izražanja že izraženo. V okviru te ideologije torej ostane na delu sklicevanje na "izrazljivo" kot enotno podlago vseh "izrazov". Televizijski diskurz, v katerem je ta ideologija na delu tako govori mimo sebe, oziroma se artikuilira kot govorica kulturnega prostora, torej kot ponavljanje domnevnih stalnih vsebin kulture in neredko je kot stalna vsebina te kulture izpostavljen kar "človek" v najobskurnejši tradiciji nacionalno prikorejene humanistične ideologije. Možnosti televizijskega medija, pri čemer naj opozorimo, da je sam termin televizijskega medija pripadel izhodiščni ideologiji jezika, so izkoriščene za formiranje ideološke instance, ki funkcionira kakor kantovski *intellectus archetypus*, brez kantovske vsebine seveda. Nedosegljivi ideal te instance je Orwellov telekan, ki ga v programu slovenske televizije skromno nadomeščajo t.i.m. kontaktne oddaje.

Toda projekt, ki se opira na prosvetljensko ideologijo, samega sebe subvertira. Razlog temu je, da je potrebno izdelovati oddaje, kajti ni možna televizija kot samozorenje. Oddaje se spričo tega klasificirajo v

oddaje za zabavo, podučevalne oddaje in splošno informativne, ki združijo oboje, če ne govorimo o oddajah, kjer televizija faktično nastopa le kot medij, pri čemer gre za filme in podobno. Čeprav je ideologija na delu v sami klasifikaciji, pa bomo skušali demonstrirati našo določevanje na enem izmed mest, kjer je ideološka funkcija televizijskega diskurza najagresivneje razprostrta: na primeru ene izmed "zabavnih oddaj", ki v zadnjem času vse odločilneje profilirajo slovensko televizijo.

Izhajali bomo iz "fenomena Mišika". Gre torej za oddajo TV križanka, v kateri se ta "fenomen" formira kot tisto mesto, zaradi katerega oddaja zvišuje svojo gledanost. Že iz dikcije je razvidno, da nas pri tem sploh ne zanima konkretna persona tovarišica Miša Molk, ki združuje svoje delo v OZD RTV. Zanima nas predvsem funkcija oddaje, ki pa, kakor bomo skušali pokazati, opira svoje odvrtevanje prav na "iracionalni moment", ki ga reprezentira omenjeni fenomen. TV križanka je namreč v sklopu "zabavnih" oddaj, ki jih zadnje čase producira slovenska televizija, dobila jasno programsko vlogo. V primerjavi s "Srečanji", ki jih nosi ideologija desnega populizma (Žižek!), je TV križanka bolj diferencirana, čeprav nič manj ideologizirana. Skupna točka ne samo "zabavnih oddaj", marveč tudi različnih "ekoloških", "kulturnih" ... skratka "resnih" oddaj, med katere je potrebno všteti tudi TV dnevnik, je stalno evociranje "avtentičnosti", ki se kot dispozitiv televizijskega diskurza ponavlja v vseh omenjenih oddajah. Moderni medij, kakršen je televizija, torej samega sebe vidi kot končno najdenje "avtentičnega", pa naj bo to večno ponavljanje tautologij o "človeškem" v kulturnih oddajah, ali nauki iz zbirke pregovorov ob koncu skoraj vsakega dnevnika, ali simplistično opozarjanje na "kršenje osnovnih človekovih pravic" v zunanjepolitičnih oddajah. V teh takoimenovanih resnih oddajah se artikulacija diskurza iz točke dispozitiva "avtentičnega" odvija na ravni teksta, ki je prebran bodisi ob sliki, bodisi je izgovorjen kot pridiga.

Drugače je pri "zabavnih" oddajah. Tu nastopi alibi "preprostega človeka" v še močnejši dozi. Kar je samooklicano za preprosto izražanje, je oklicano obenem za avtentično in s tem za resnico, ki jo monopolistično garantira televizija. Toda kolikor je v "resnih" oddajah simplicizem (in seveda izdatna simplifikacija) izgovarjan (bran), toliko je v "zabavnih" oddajah dan kot "vidno nazorna" pojavnost. V tehničnem smislu besede nastopa kot brisanje razlike med predstavljenim in predstavljačim, ali drugače: televizija se reprezentira kot prikaz stvari "kakršna je", kakor da med stvarjo in gledalcem ne bi bilo še televizije, kakor da bi ne bilo postopka izdelave oddaje — televizija pač pravi: "poglejte, če ne verjamete". V tem svojem početju je nemalokrat toliko vulgarna, kolikor je lahko le diskurz gospodarja, ki mu ni niti več potrebno prikrivati form gospostva.

V zabavni oddaji se televizija vedno sklicuje na gledalca, vedno opozarja, da njeno zabavo "gledalci sami hočejo", torej televizija svojega gledalca opozori na voljo množice gledalcev, katere pa seveda "po naravi stvari" zastopa ona sama. Vsaka od "zabavnih" oddaj po dveh treh epizodah postane torej pojem. V tem okviru je TV križanka za majhno razliko od famoznih Srečanj "zabavna" oddaja za "modernega" malomeščana, je torej široko odprta za prezentacijo različnega materiala in torej sega preko "zdravega telesa" Srečanj v "duhovno sfero", v znanje, ki ga servira v hitrih razlagah ob geslih križanke. Seveda pa gre v tem pogledu za nekaj postranskega, čeprav je ta postranskost postavljena kot jedro oddaje. Oddaja, ki bi ostala samo na tem, bi bila "dolgočasna", kajti "gledalec hoče" nekaj več, gledalec "hoče" biti udeležen v nekakšnem igrokazu "ljudi iz krvi in mesa". Zdaj nastopi "fenomen Mišika", vendar ne brez dodatnega posredovanja, za katerega poskrbi nacionalni humorist Jaka Šraufciger. Potrebno je, da Jaka govori v abotni narečniščini, da prikljiče neizrečeno, zamolčano, neizgovorjeno, le željeno, da vzpostavi objekt, ki je od drugod in potem vendar tu "med nami", ki je naš, ki je Mišika. Jaka nastopi kot metafora ljudstva, kot govorec vsega dovoljenega, kot žrec klišeja kot ne nazadnje krščanski socialist in zatiralec anarhizma. Jaka je žlobudranje "kritičnosti", ki po pijansko seže k predmetu kritike, je prostodušni komentator vsega sprejetega, je govorec absorpiranja vsega v kliše navade. Toda vse to, četudi se v nepričakovani situaciji Jaka tudi ne znajde, če gre n.pr. za nepričakovano soočenje z neporočenimi ženskami, kar onemogoči domačnostne abotnosti, je opora njegovi metaforični funkciji, njegovemu zastopanju želje, torej tistega "nekaj več", kar dela to oddajo. To "nekaj več" je ime "Mišika", ali točneje: to je samo imenovanje, ki iz imena izrine njegovo brezoznačevalnost in ga obrne v kontekst narečniščine in označevalno

polnost. "Mišika" torej ni samo predelava imena zadevne osebe, ki združuje svoje delo v OZD RTV, marveč je obenem najbanalneje demokratiziran erotizem itn., kar vse skupaj formira tudi televizijsko sliko tovarišice Molk v fantazem. In glej: objekt je tu "med nami" in reagira s smehom na Jakovo (naše) "mišikanje". Objekt, ki ga zastopa podoba elegantne mlade dame, je tako dan skupaj s tem, da je aranžiran za simbolno prisvojitve po avditoriju. Avditorij pa potem logično lahko tekmuje za vabilo Jaki in svoj dom in ne tovarišici Molk.

Kljub temu, da TV križanka daje še nekaj lepih primerov funkcioniranja televizijskega diskurza, pa bomo ostali le pri omenjenem fenomenu. Jasno je, da zgoraj orisani mehanizem produkcije "fenomena Mišika" še ni ves opis tega fenomena, še ni dešifriranje njegove funkcije. Omenjeni fenomen je točka zgostitve televizijskega diskurza, v kateri se ta hočeš-nočeš "izda", točka, v kateri je razvidna ekonomija televizijskega diskurza kot diskurza institucije, ki "subjektu jemlje besedo" (Legendre!). Svoje simplicizme televizija kot medij novovzraslega managerstva opre na "nekaj neizrekljivega", na tisto kar je edino lahko meja kulturi "avtentičnega": na objekt abotne govornice. Le-ta se seveda prezentira kot da bi bila "nekaj ljudskega", pri čemer televizija nadaljuje tisto delo radijskega medija, ki je proizvedel "ljudsko glasbo" iz bavarsko-tirolskih poskočnic. Govorica Jake in n.pr. govornica kulturnih diagonal postaneta dve plati istega televizijskega diskurza: kjer Jaka zastopa "ljudsko avtentičnost" s svojim prilasčanjem apartnega objekta, tam kulturne diagonale zastopajo "avtentičnost človeškega" v potrošnji n.pr. umetnostnih produktov.

Tako v enem kot drugem je na delu isto ideološko brisanje odločilnih razlik, kar je na drugi ravni prevencija razcepa v polju socialne diferenciranosti avditorija.



Človek z ura, Bata Čengić



Znamenje, Žilko Nikolić



Vampiria, Dragutin Yunak



Primer livarija Bogoljuba Savkovića, Seljami Taraku

festivali — Beograd '81 (27. marca do 2. aprila 1981)

Človek s filmom

po 28. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma

Branko Šömen

KDO. KOLIKO. KAJ. Osemindvajseti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma je trajal letos samo pet dni (od 27. 3. do 2. 4. 1981), predstavil pa je manj kot sto filmov. Že ta časovna okrajšava uglednega filmskega pregleda, jasno kaže, da se je pri nas zmanjšala proizvodnja kratkih in dokumentarnih filmov: še vedno namreč niso prodrli v kinodvorane, televizija in akademije pa imajo svoje programe in zahteve, tako da je pravi dokumentarec zgubil svoj blišč in sijaj nekdanjih dni, risani film se je izselil iz Zagreba in je danes doma v vseh filmskih studijih in nikjer. Pa vendar, pojavili so se kar trije novi, mladi filmski producenti kratkih in dokumentarnih filmov: Bor film iz Bora, Marjan film iz Splita in Učka film z Reke.

Za nagrade se je potegovalo sedeminštirideset filmov, petdeset jih je ostalo v salonu zavrženih. Medtem, ko je puljski filmski festival doživel korenite spremembe glede nagrad — žal bo oškodoval avtorje, saj na primer nimamo več nagrade za režijo in ne nagrade za najboljši debitantski film, kar bi stimuliralo vstop novih filmskih imen v našo, za spoznanje utrujeno jugoslovansko filmsko misel — je Beograd ohranil vse po starem, ni drezal v nagrade. Tako se je vedelo, **KAJ** predstavlja kratki film, koliko ljudi lahko dobi priznanja in **KDO** jih bo dobil.

KDO. (Še enkrat.) Teško bi zapisali kakršnokoli karakteristično značilnost minulega festivala, kot smo že ugotovili, je bilo manj filmov kot lani, zato pa morda tudi manj slabih, manj razočaranih avtorjev in manj nagrajencev. Festival ni dobil izrazitega, dobrega filma, vendar pa je več preizkušenih filmskih avtorjev naredilo filme, ki bodo bolj kot pri nas, zanimivi tujini. Mnogi letošnji filmi so namreč različice že videnih tem, obdelanih zgodb in ponovljenih idej. Žirija, v kateri je bil tudi član našega uredništva Jože Dolmark, je dala Grand Prix sarajevskemu režiserju Bati Čengiću za njegov dokumentarni film **ČLOVEK Z URO**.

To je zgodba o rudarju, ki je vse življenje pustil pod zemljo, da bi lahko na njej mirno, skromno živel. Pred upokojitvijo je dobil veliko

stensko uro, ki naj bi ga spominjala na čas, ki teče, ki je človeku izmerjen z dolžino njegovega življenja in z višino njegovega poštenega dela. Lep, nepretresljiv filmski esej, ki je sarajevskega režiserja Bato Čengića vrnil v krog uspešnih filmskih delavcev, ki tako kot nekateri drugi, čakajo na svoje nove celovečerne filme. Tako je **ČLOVEK Z URO** pomemben režiserjev film, in relativno skromen, kadar njegov dokument primerjamo s filmi, ki smo jih v preteklosti že videli. To vztrajanje pri dokumentu je pač avtorjeva možnost, da se izrazi vsaj tu, če se ne more drugje. To je izhod v sili, saj poznamo režiserja kot ustvarjalca, ki je v preteklosti že potrdil svojo filmsko in esejistično misel v filmih, ki jih nova generacija režiserjev na beograjskem festivalu več ne pozna. Tako je bil Bata Čengić predstavnik tiste generacije filmskih avtorjev, ki se poslavlja v Beogradu, da bi pobirala priznanja v Pulju, kar pa nikakor ni pravilo, saj so možnosti za snemanje celovečernih filmov čedalje manjše. V kategoriji dokumentarnega filma je dobil Veliko zlato medaljo mesta Beograda režiser Živko Nikolić za film **MADEŽ**. Nekje v tej naši lepi deželi, natančneje v Črni Gori, so prišli delavci, med skalami sezidali hidrocentralo, nato pa so vse skupaj pustili in odšli. Ženske še naprej prinašajo vodo v vrčih in škafih iz doline, stražar s puško na rami še naprej straži pozabljeno železobetonsko hidrocentralo. Živko Nikolić je upanje tiste generacije, ki je dostojno prevzela ustvarjalno iskanje iz rok generacije dokumentaristov, ki se čedalje redkeje podpisuje pod nove filme. Živko Nikolić je povezava med Stojanovičem, Štrbcem, Papićem, Škanato, Djordjevićem, Gapom, Slijepčevićem, Babajo in Pogačnikom ter najmlajšo generacijo, ki je še na akademijah, vendar se je že uspešno vključila v delitev priznanj in nagrad. Zagrebški režiser Dragutin Vunak je dobil nagrado za najboljšo risanko z naslovom **VAMPIRIA**. Tako je žirija podprla tisto smer naše risanke, ki se ukvarja z estetsko risbo in filozofskim razmišljanjem z ne najbolj dognanimi poudarki. Tako je ostal ob strani

Marušičev risani domislek **NEBOTIČNIK**, ki sicer za spoznanje predolg, odkriva probleme stanovalcev v stolpnici, kjer sicer živi vsak po svojih možnostih, vsi skupaj pa nemogočo, urbano, civilizirano muko. Utrjuje se tudi miselni svet risarja Konija Steinbaherja, ki se je predstavil z risanko **A**: tudi pri njem je čutiti neizdelanost in pomanjkanje ustvarjalne osredotočenosti. Avtorji, ki so iz Zagreba ponesli slavo naše risane duhovitosti v svet, delajo za tuje producente, ali pa prerusujejo stare gage: v risanki ni več tiste radoživosti, ki jo ta žanr ne le prenese, marveč zahteva.

Nagrado za najboljši kratki, igrani film je dobil študent akademije Seljami Taraku za film **PRIMER BOGOLJUBA SAVKOVIČA — LIVARJA!** To je duhovita pripoved o delavcu, ki ga je neki reporter slikal v trenutku, ko se je po delu tuširal. Naga slika je zbudila splošno zanimanje, v tovarno je prišla televizijska ekipa, zdaj bi se radi vsi fotografirali in vsak po svoje obrazložili, kako je fotografija golega delavca zašla v časopis. Duhovito domišljena anekdota, dobro zaigrana, satirično pokončna. Tudi takšnih filmov smo imeli v preteklosti več, danes pa nekako ni več razumevanja za igrane izseke iz življenja, ki je še vedno najboljši scenarist.

Žirija je podelila še nekaj drugih nagrad, tako da so se filmski delavci zadovoljno razšli, ostalo pa je nekaj vprašanj odprtih, pa niso od včeraj in pojavila se bodo tudi prihodnje leto. Za dokumentarne in kratke filme je pri nas čedalje manj denarja, kratki film pa je "generalka" za celovečerni nastop, oblika praktičnega šolanja. **KAKO.** Toda tisto, kar najbrž najbolj prizadene filmske ustvarjalce, je prazna dvorana. Prva projekcija na letošnjem festivalu dokumentarnega in kratkega filma je izražala popolno nezainteresiranost beograjskih gledalcev za dokumentarni in kratki film. Zato bi bilo morda dobro, če bi začel festival krožiti po republiških središčih, tako bi se pogosteje srečevali gledalci s filmi ali filmi z novimi gledalci, jutrišnjimi ljubitelji sedme umetnosti, ki postaja čedalje bolj obrobna ustvarjalnost, pa naj gre za filmski dokument ali umetniški film.



Slovenski prispevek — med željami in možnostmi

po 28. festivalu jugoslovenskega dokumentarnega in kratkega filma

Stanka Godnič

Kljub zmešnjavam, ki so že lani poplavile "Vibino" hišo, se je slovenskemu filmu posrečilo nastopiti v Beogradu z osmimi kratkimi filmi, izbor iz svoje lepe kolekcije učnih filmov je dodala še DDU

"Univerzum", tako da smo dosegli kar dostojno število enajstih reprezentantov. In navidez je bilo vse kar se da lepo: pokazali smo žanrsko pestrost dokumentarnega, igranega in animiranega filma, predstavili ustvarjalce od "veteranov" do mladih in do debutantov. Pa je bila žirija, ki je opravila tudi selekcijski posel, res krivična slovenskemu filmu, ko je nastop v konkurenci dovolila samo štirim avtorjem in je nagradila ob koncu festivala samo enega? (Res, še eno beograjsko "zlató" je poromalo v Ljubljano, za precizen in subtilen tehnični tonski doseg.)

Res je, da hodijo producenti in avtorji v Beograd po nagrade. Še bolj pa je res, da je beograjski festival edina možnost pregleda celotne jugoslovenske proizvodnje "kratkega metra", možnost ugotavljanja napredovanj in zastojev, kot jih pokažejo proizvodne hiše. Zraven sodi še zelo poučno opozorilo na iznajdljivost, občutljivost in aktualnost dramaturškega načrtovanja sporeda. In v tej luči nam ne preostane nič drugega kot ugotovitev, da je slovenski kratki film v zastoji, zlasti v njegovi najmočnejši, za ustvarjalnost najbolj pomembni sferi, v dokumentarcu.

Resda se zadnja leta filmske meje med posameznimi vrstami brišejo, vendar vsaka še vedno ohranja svoje osnovne značilnosti, čeprav ne več v klasičnih okvirih, recimo Jorisa Ivensa, Berta Haanstre ali Poljaka Karabasza, pa našega Štrbca ali Škanate in Petroviča. Še vedno pa se moč dokumentarca meri po izostrenosti njegove družbene, socialne in sociološke poante. Takšne moči letošnji slovenski dokumentarci niso premogli.

"Slovo" Jožeta Pogačnika je filmska reportaža o žalostnih dnevih lanskega maja, ki prinaša k vsemu, kar je sproti prizadevno sporočala televizija, kaj malo novega in še manj filmskega. "Rondo" Grega Tozona je ljubka filmska igrica o umiranju in rojevanju

pločevine, kakršna polni naše ceste. Poudarjeno igrani uvodni del izstopa iz celote, ki je ritmično ubrana v prikazu mehanizacije postopka in v tej doslednosti spominja skorajda na animacijo — je pa, čeprav govori o našem času in tudi o naših vprašanjih, daleč od kakršnekoli neposredne prizadetosti, prisluha življenju in njegovim konfliktom. Če prištejemo še skupinico "Unverzumovih" filmov, ki pa niti nočejo biti dokumentarci, pač pa težijo k zbrani registraciji sporočil, saj so pač namenski, učni filmi ("Nabiralništvo" Francija, ki je prineslo Hanni Prens zlato medaljo za ton, "Promet" Vaska Preglja in risanko "Uspešni trgovci" Lojzeta in Bojana Jurca — smo s slovenskim dokumentarcem leta 1981 pri kraju, pravzaprav pri "Koštrunu" Boža Šprajca.

Kajti oznaka, da je "Ristanc" Filipa Robarja — Dorina dokumentarni film, je v festivalskem katalogu zagotovo tiskarski škrt. Prav tako je "Valcer za Taužentarjeva dva" Tineta Perka kljub vztrajanju pri nekakšni eksotični, bolešni avtentičnosti dveh grotesknih posebnitev veliko bliže igranemu filmu, kar sploh velja tudi za film "Pogine naj pes" Andreja Mlakarja, ki šele ob koncu, skozi razločno odigrano fabulo presenetljivo sporoči dokumentarnost svojega izhodišča. (Vendar bi si ta film vseeno zaslužil predvajanje v konkurenci, tako pa je še nekaterimi slovenskimi prispevki običaj v mrtvem prostoru med informacijo in tekmovanjem, češ, za pleničko preveč, za srajčko premalo — pa ga ni bilo premalo).

In končno Šprajčev "Koštrun", edini pravi dokumentarac v slovenski reprezentanci. Zanimivo je avtorjevo zasledovanje novih oblik slovenske podeželske folklore ali, če hočete, etnografije, ki jo v filmu posebejla gasilska veselica. Razvije pa se vsa zadeva v nekakšen novodobni pasijon, saj ne manjka ne žrtvenega jagnja ne "zadnje večerje". Sočen prikaz gasilskega veseljačenja, ki ga tudi naliv ne zaustavi, kaže oko dokumentarista, to pa je le prešibek adut proti filmom, kakršne smo v Beogradu videli in so naravnost monumentalno kazali našo družbeno

kratkovidnost (npr. "Znamenje" Živka Nikoliča).

Steinbajerjeve risanke "A" smo bili veseli že zato, ker pogumno nadaljuje tradicijo animiranega filma na Obali. Je tudi eden najbolj zahtevnih projektov, katerih se je avtor doslej lotil. In čeprav ni dobil "petice" za likovno izenačenost, je ljubezniv, zares otrokom brez špekulacij s filozofijo odraslih namenjen film po inspiraciji Franeta Pintarja. Žirija, ki se je kar animirane filme zadeva — letos ob odločanju o nagradah obnašala tako, kot da prvič vidi na platnu risanko (le kako je mogla prezreti Marušičev "Nebotičnik!"), bi mu morala posvetiti le malo več pozornosti, saj je vsaj Kodrova glasba v njem naravnost odlična.

Še največ je Slovenski film prinesel na beograjski festival s kratkim igranim filmom. "Ristanc" Filipa Robarja Dorina oblikuje misel o "izključenem" otroku in njegovi velikanski volji, da postane drugih enak — pa vendar je premalo urejen, ponekod brez potrebe razvlečen, ponavljajoč brez variacij in notranje rasti. "Zasebno življenje skulpture" (zanj je Igor Prodink dobil zlato debutantsko medaljo) je film, ki privlači in obenem zbujajo pomisleke: klošarski brezdomec iz Cukrarne je model kiparju. Stoji v dveh svetovih, v enem, ki ga prezira in preganja, in v drugem, v katerem na poseben način budi pozornost. Ta obstoj na dveh bregovih v njem budi slutnjo o lepem, predvsem pa upor proti praznini, v katero se je pravzaprav sam obsodil. Toda to moramo premisliti šele po filmu, saj nam njegov potek takšne misli zgolj preganja, jih bega. Nekaj je narobe z montažo, nekaj je neurejenega v dramaturški strukturi. In tako bi rekli, da je slovenski kratki film lansko leto nastajal z velikimi željami, celo z ambicioznimi načrti, ki pa so čakali kaj malo možnosti za uresničitev. V domala vseh filmih se pozna odsotnost tiste ustvarjalne modrosti ali vsaj tehtnosti, ki jo daje čvrsta dramaturgova roka. Kar se je posejalo, je moralo rasti samo, nenegovano. To spoznanje pa je nauk, ki ga letošnja in prihodnja načrtovanja ne smejo prezreti.

festivali — Oberhausen '81 (od 5. do 10. maja 1981)

Minevanje krize kratkega metra

Miša Grčar



Podoba je, da so najbolj krizna leta v ustvarjalnosti na področju kratkega in dokumentarnega filma minila. To je namreč dokazal znani oberhausenski festival v začetku maja, počakati pa moramo seveda še nekaj časa, da bomo videli, kaj bo pokazal istovrstni festival v Krakovu in še druge manifestacije na tem področju. Festivala se je udeležilo kar 35 držav z vsega sveta s kakšnimi 150-imi filmi, med katere pa moramo prišteti tudi tiste animirane, ki trajajo le kakšno minuto (mimogrede, v tem okviru se sloviti Japonec Yoji Kuri s svojo serijo **Egoistov** nikakor ni proslavil). In če smo že pri animiranem filmu, naj ob njem poudarimo nove oblike in iskanja, ki se odražajo v grafični izraznosti, pa tudi v témah, ki slej ko prej prevladujejo: satira na današnje civilizirano življenje, na odnose med ljudmi, na odnose ljudi z okoljem. V tem so napravili Francozi pomemben korak naprej, pri nas pa vlada ta tradicija že tako ali tako precej dolgo. Spet sta vnela Zoran Jovanović (**Okvir**) in Joško Marušič (**Nebotičnik**); slednji je z orisom življenja v stolnici, v kateri se dogajajo sila komične stvari, opozoril na nelagodnosti gradbenih stvaritev dvajsetega stoletja, ni pa pozabil tudi na neumnosti, ki ostajajo med ljudmi takšne kot še pred davnimi časi. Ob krohotu in aplavzu občinstva je dobil tudi visoko priznanje glavne žirije.

Nasploh je bil jugoslovanski izbor, ki je štel letos devet filmov in še uvodni, tako imenovani Auftaktfilm, v glavnini prav dober in ne da bi govorili "pro domo sua" med najboljšimi na festivalu. Po kakovosti in odzivnosti se je Marušiču približal tudi beograjski študent Seljami Taraku s kratkim igranim filmom **Primer livarja Bogoljuba Savkovića**, ki je prek odlične dramaturgije in z izvrstnimi igralci satirično prikazal odnos med filmskimi — televizijskimi ustvarjalci in svetom delavcev (prek primera delavca, ki se je pod prho dal slikati gol za časopis). Med jugoslovanskimi predstavniki smo imeli še nekaj dobrih del, vendar pa nas tokrat prehitvevajo na področju dokumentarnega filma, ki je bil vselej najbolj udarna sila tega ustvarjalnega področja in ji je prav Oberhausen utrl pot v svet, (seveda pa je to stvar selekcije, konkretno direktorja Wolfganga Rufa, ki pač v naši ponudbi ni našla ničesar primernege zase).

Že na 13. Informativnih dnevih, kakor imenujejo Zahodni Nemci svoj nacionalni festival, ki poteka pred mednarodnim, smo ugotovili precejšnje število ženskih ustvarjalok. To se je v določenih mejah ponovilo tudi na mednarodnem festivalu, kjer so se postavile predvsem ustvarjalke vzhodno evropskih dežel, Poljakinja in Bolgarka sta celo dobili visoki priznanji. Prodor "šibkega spola" pri nas še čakamo, ni pa verjetno, da bodo kdaj ogrozile položaj svojih moških kolegov. Med poljskimi predstavniki, ki so bili na tem festivalu v večini, je prevladoval dokumentarec, zelo aktualno ubran na

sedanje poljske razmere, na stavke, novo ustanovljeni sindikat "Solidarnost", mitinge in diskusije z vodilnimi političnimi in družbenimi osebnostmi. Tudi drugi dokumentarci so obravnavali aktualne teme bodisi o tem, kako potekajo protesti proti podiranju starih simpatičnih hiš, da bi gradili betonske stolpnice, sicer funkcionalne, vendar za marsikoga predrage, hkrati pa ne vključene v okolje, do obravnavanja političnih kriz v posameznih državah. Med temi velja opozoriti na ameriški dokumentarec, ki se je kot prvi lotil situacije v San Salvadorju pod naslovom **El Salvador: semena svobode**. Ob tem: Američani so imeli še en dokumentarni film o delavskem gibanju, sicer pa so se bolj posvetili eksperimentalnemu in nekaj malega igranemu kratkemu filmu.

Zanimivi so bili tudi dokumentarni bolgarski filmi, ki so na sicer ne posebno nov način pripovedovali o ljudeh, posameznikih svoje dežele.

Kljub temu, da festival v celoti predstavlja korak naprej v pestrosti in kakovosti, še vedno srečujemo v glavnem (se pravi tekmovalnem) programu dela, ki po ne-vem kakšni logiki pridejo na mednarodna prizorišča; ena so sama sebi namen v nekakšnem prisilnem eksperimentiranju, druga pa v svojih skromnih možnostih nimajo priložnosti, da bi prikazala kaj otipljivega. Morda bi bilo moč slednjim pomagati na drugačen način kot jih izpostaviti žvižganju naveličanega občinstva.

Ob glavni festivalski manifestaciji je potekalo še več drugih programov, med katerimi je vzbudil posebno pozornost izbor filmov študentov s proslavljenega praškega FAMU-ja ob njegovi 35-letnici. V tem programu, ki je bil prikazan vsak dan dopoldne, se je postavil tudi film Gorana Paskaljevića **Nekaj besed o ljubezni**. Po tradiciji izmenjave med Oberhausom in Krakowim, je bil prikazan tudi izbor nagrajenih filmov z lasnkoletnega krakowskega festivala in med njimi **Mravlje** Petra Lalovića. Prvič na tem festivalu so imeli v stranski dvorani tudi otroci svoj program; in filmov, ki bi jih oni ustvarili, marveč tistih, ki so jih ustvarili zanje starejši, urejeni pa so bili po starostnih kategorijah (za gledalce, namreč). Kajpak je bilo še nekaj razgovorov in diskusij, da ne rečemo simpozijev, poleg vsakodnevnih tiskovnih konferenc, ki so bile posvečene filmom prejšnjega dne in so bile včasih (tako kot v dobrih starih časih) prav burne v protestih različnih vrst. Med njimi vodstvo festivala kot tarča ni bilo na zadnjem mestu, ne zgolj zaradi tega, ker po tolikih letih še vedno ni oskrbelo boljših projekcij, marveč zaradi nacionalnih selekcij samih, med katerimi so bili — menda — mladi zahodnonemški filmski ustvarjalci najbolj prikrajšani.

O sami organizaciji festivala, informiranju in tiskovnem gradivu pa lahko rečemo samo najbolj pohvalne besede.



Nagrade

Mednarodna žirija Zveze nemških ljudskih univerz

Grand Prix ex aequo:

Tango, Zbigniew Rybczyński, Poljska
Mizar, Wojciech Wiszniewski, Poljska

Glavne nagrade:

Stepping out, Chris Noonan, Avstralija
Dihanje, Toshio Matsumoto, Japonska
Nebotičnik, Joško Marušič, Jugoslavija
Praznovanje mrtvih, Raina Tomova, George Balabanov, Bolgarija
Dobra sled, R. Gevirkjan, Sovjetska zveza
Primer Bogoljuba Savkovića — livarja, Seljami Taraku, Jugoslavija
El Salvador: semena svobode, Glenn Silber, Tete Vasconcellos, ZDA
Kruh iz zemlje, Farideh Shafaie, Iran

Častne diplome:

Film o vse debelejši megli v nemškem zimskem gozdu, Dietrich Schubert, ZRN
Prihodnost nima imena, Horst Herz, ZRN
Življenje, Helke Hoffmann, NDR

Žirija kulturnega ministrstva Nordrhein — Westfalen

Uramai, Giovanni Doffini, Švica

Mednarodna žirija filmske kritike FIPRESCI

v kategoriji dokumentarnih filmov:
Delavke, Irena Kamińska, Poljska
v kategoriji animiranih filmov:
Tango, Zbigniew Rybczyński, Poljska
v kategoriji kratkih igranih filmov:
Madona z detetom, Terence Davies, Velika Britanija

Žirija mednarodnega združenja filmskih klubov

Tango, Zbigniew Rybczyński, Poljska
Ekshibicionist, Inigo Botas Armentia, Španija
Nebotičnik, Joško Marušič, Jugoslavija

Žirija katoliških filmskih delavcev

nagrada:

Jonas, György Csonka, ZRN

pohvali:

Delavke, Irena Kamińska, Poljska
Ivana, Bogdan Žižić, Jugoslavija
(med filmi, ki jih predlaga ta žirija za odkup, je tudi jugoslovanski "Auftaktfilm" **Pot k sosedom** skupine iz Zagreba)

Žirija evangelističnih filmskih centrov (INTERFILM)

nagrade:

Delavke, Irena Kamińska, Poljska

pohvale:

Tango, Zbigniew Rybczyński, Poljska
Z druge strani, Nikša Jovičević, Jugoslavija
Primer Bogoljuba Savkovića — livarja, Seljami Taraku, Jugoslavija
Film o vse debelejši megli v nemškem gozdu, Dietrich Schubert, ZRN
Stepping out, Chris Noonan, Avstralija
Poleg teh žirij, ki naj bi veljale za osrednje, pa je svoje nagrade podelilo še nekaj drugih žirij.

festivali — Cannes '81 (od 13. do 28. maja 1981)

Obsesivne slike mučnega

Zdenko Vrdlovec

Polovično (tj. enotedensko) spremljanje canneskega festivala mi na srečo ne dovoljuje splošnih opazk, ki bi npr. opisovale "trende" v sodobni kinematografiji. To poročilo se bo zadovoljilo zgolj z opisom nekaterih filmov, ki jih je "treba" predstaviti, in tistih, ki me k temu navajajo iz cinefilskega ugodja.

Vendar bi prej še rad posredoval informacijo, pobrano v francoskem časopisu *Libération*, kjer sta urednika *Cahiers du cinéma* Jean Narboni in Serge Daney zapisala, da se letos prave filmske stvari sploh ne dogajajo v Cannesu, marveč na francoski televiziji, ki je snemala menjavo politične oblasti. Gre za dve TV oddaji, ki sta po njenem mnenju v zvrsti politične fikcije povzdignili televizijo na raven "festivala avantgardnega filma". Prvo oddajo je režiral baje sam odhajajoči predsednik Giscard d'Estaing, ki ga je kamera pokazala, kako po svojem poslovilnem govoru vstaja s fotelja in zapušča prostor, nato pa je v fiksnem kadru obvisela na "neznosno praznem" predsedniškem sedežu. S tem kadrom je oddaja ustoličila obred izginotja v političnem življenju, Serge Daney pa se je ob njej spomnil sekvence iz starega filma Cecilia de Milla *Osvajalci novega sveta*, kjer Gary Cooper preseneti naivne Indijance, ko se nenadoma pojavi v oblaku dima; Giscard pa je torej frapiral televizije vajene Francoze, ko je svoj politični poraz televizijsko uprizoril kot obred izginotja, ki hoče reči: "za mano praznina". Predvsem pa je seveda ta oddaja zanimiva s filmskega vidika, kolikor uporablja odklikovano metodo klasičnega filma — "dialektiko" prisotnega in v kadru odsotnega prostora, oziroma tisto igro na robu kadra, ki je omogočala napetost in grožnjo z odsotnim.

V drugem TV filmu je nastopil Francois Mitterrand, vendar ne zato, da bi prišel zasesti tisti prazen fotelj, ki ga je v televizijskem studiu zapustil Giscard. Mitterrand ni izbral televizije kot institucije, kjer se predstavi (ali poslovi) politična oblast, marveč je šel v Panthéon in se dal posneti v njegovih dolgih hodnikih, sam z

vrtnico v roki, ki jo bo položil na grobnico Jeana Jaurès. Novi francoski predsednik se ni poklonil televizijskemu občinstvu, marveč zgodovini, mrtvim, da bi zmago socialistične stranke predstavil tudi kot dolg do žrtev boja za socializem. In televizijskemu filmu so se baje v teh hodnikih posrečili kadri, vredni eisensteinovskih planov, ki so znali izredno dobro prikazati osamljenost in veličino junaka; toliko v opombo, kako je danes televizija tista, ki prevzema dosežke klasičnega filma v tako rekoč žurnalistične namene, kot se je to že zdavnaj zgodilo s klasično literaturo, ki jo je povsakdanjilo (banaliziralo) novinarstvo.

Omemba tega TV filma o Mitterrandu je koristna tudi za napoved letošnjega dobitnika "zlate palme" — filma *Železni človek* Andrzeja Wajde, kjer gre za podoben "simbolični pomen" zgodovinskega dolga do žrtve, mrtvih (ubitih), oziroma zgodovinske zadolženosti sedanjosti: to se dovolj nazorno pokaže v sklepnih sekvenci, kjer se po zmagoslavnem podpisu sporazumu med poljsko vlado in Solidarnostjo eden izmed voditeljev stavkajočih delavcev v Gdansk vrne na mesto, kjer je pred desetimi leti padel njegov oče, ki se je boril za isto stvar; naravnost obredno pa v prizoru, kjer stavkajoči postavljajo ogromen križ v spomin na delavce, ki so jih ustrelili v demonstracijah leta 1970.

Verjetno je glavna moč tega Wajdinega filma v tem, da je uspel sodobno poljsko stvarnost obravnavati z vidika fikcije, se pravi, ne toliko s pomočjo dokumentarnih posnetkov kot prek navezave na nek drugi film, ki je seveda *Marmorni človek*. Tako bi lahko tu pozdravili imeniten paradoks, kjer se prikaz neke stvarnosti izkaže kot nadaljevanje fikcije, oziroma kjer se sama stvarnost manifestira v tisti resnici družbenega, ki jo je v potlačeni obliki povedala fikcija.

Železni človek se torej zastavi tam, kjer se konča *Marmorni človek*, da bi razvil njegovo skrita mesta, dogradil njegove like in prevzel njegovo metodo. Le-ta se je opirala na

televizijsko anketo oziroma reportažo, ki jo je tam ambiciozno in z obsesivno zagnanostjo vodila uporna Agnieszka (Krystyna Janda) in ob zgodbi o udarniku Birkutu razkrivala poljsko stalinistično preteklost, zdaj pa jo bolj prisilno izvaja kot po lastni spodbudi podvzema nek televizijski urednik, ki sta mu direkcija in policija naročili, naj odpotuje v Gdansk in napravi reportažo o enem izmed delavskih voditeljev, ki je ravno Birkutov sin Maciek. Reportaža naj bi ga prikazala kot "kontrarevolucionarja s prikritimi psihopatskimi potezami" in se tako navezala na tradicijo stalinistične propagandne mašinerije, ki je iz Birkuta nekoč že sfabricirala "socialističnega udarnika".

V Gdansk se televizijski urednik seznanil z dvema pričama, ki sta obenem osebi iz *Marmornega človeka*: prve osebe sicer v tem filmu ni bilo (oziroma je bila zamolčana, skrita), zato pa nastopa v *Železnem človeku* kot posrednik, ki priča o tem, o čemer *Marmorni človek* ni utegnil oziroma ni mogel govoriti — namreč o odlomku skupnega življenja očeta in sina, Birkuta in Macieka. Ta oseba je Maciekov študentski prijatelj, ki zagotovi filmu verjetno najpomembnejši del pripovedi: pripovedi o študentskih demonstracijah na Poljskem, ki se jim niso hoteli pridružiti delavci (Birkut se spre s svojim sinom), in o delavskih demonstracijah, ki se jim niso upali pridružiti študenti (to je kravato zadušeni upor leta 1970, po katerem Maciek pokoplje svojega očeta). Nadaljevanje filma, ki se umešča v sodobno poljsko dogajanje, skuša le-to pokazati kot zaznamovano s to kravato preteklostjo, s temi žrtvami, ki jih je oblast zamolčala, in s tem upanjem, ki so ga s svojim bojem omogočile žrtve. Tukaj se pojavi tudi druga priča, v *Marmornem človeku* zelo prisotna oseba — novinarka Agnieszka, ki je zdaj žena Birkutovega sina. V prvem filmu vzpostavljena zveza intelektualca in delavca (pozabili smo namreč omeniti, da je Birkutov sin po očetovi smrti opustil študij in postal delavec) je tako zdaj še podkrepljena z zvezo družinskega zakona, kjer se ideološka enotnost še emocionalno utrdi.



Obsedenost, režija Andrzej Zulawski



Sneg, režija in glavna vloga Juliette Berto



Železni človek, režija Andrzej Wayda

Dokumentarni posnetki dogajanja v Gdansk u dajejo poudarek religioznemu naboju delavskega upora (še posebej v napol igrani sekvenci, kjer delavski junak Lech Walesa nastopi kot priča pri cerkveni poroki Agnieszke in Macieka), kar se na določen način ujema z osnovno intenco filma, ki je prikazal delavski upor kot poravnava dolga do žrtve — in vloga žrtve je ena osnovnih kategorij religije (tudi krščanske).

"Zlata palma" za *Železnega človeka* pomeni torej uradni triumf poljskega filma, vendar sta k temu zmagoslavju prispevala vsaj še dva filma poljskih avtorjev. Direkcija festivala se je odločila, da bo v "sladokusnem" programu "film presenečenja" odslej predstavljala filme, ki so bili prepovedani ali cenzurirani, in tako je kot prvega izbrala pred 14 leti na Poljskem prepovedani film Jerzyja Skolimowskega *Roke gor*, ki ga je zdaj režiser sam nekoliko skrajšal in opremil z uvodom, ki govori o zanj usodnih posledicah te prepovedi.

In drugi avtor je ravno tako "preklet" poljski režiser Andrzej Zulawski, ki je pričel kot Wajdov asistent in nato posnel izredno uspešen film *Tretji del noči*, medtem ko je bil drugi — *Hudič* na Poljskem že prepovedan; potem je v Franciji režiral film *Pomembno je ljubiti*, po vrnitvi v domovino pa so mu ponovno prepovedali film *Denarna globa* in zavrnilo scenarij "Lovci v sadovnjaku". V francosko-nemški koprodukciji je posnel *Obsedenost* (Possession), nedvomno najbolj deliranten film festivala.

Če bi — za boljšo predstavu — skušali opisati ta film kot "vsoto učinkov", bi nam najbolj pomagala evokacija Polanskega (zlasti njegovega *Stanovaleca*), deloma Hitchcocka in Ridleyevega *Osmega potnika*, seveda ne toliko v "vsebinskem" smislu kot z vidika oblikovnih postopkov, ki proizvajajo učinke groze, norosti, srhljive napetosti in monstroznosti. Vsa silovitost *Obsedenosti* je prav v tem, da je njena "tema" — blaznost na delu v vsakem planu, ki mrzasi s svojo modrikasto svetlobo in utripa v

nevrotičnem ritmu divjih izbruhov oseb, ki se kruto mučijo s svojimi čustvi, docela iztirjenih oseb, hlastajočih druga po drugi, da bi se ujele v neki skupni fantazmi, pa jih na tem lovu dočaka smrt, norost, pošast. Toda pošast ni le tisto črno, brezoblično, sluzasto, hropeče, v lovkah zvijajoče se bitje, ki ga je Anna — žena, ki jo lovitva dva moška in pogreša en otrok — hranila z mesom ubitih moških (še dovolj užitnim, shranjenim v hladilniku) in se z njim noro ljubila v fantazmatičnem užitku, da je v posesti "črnega boga"; pošast ni le ta "materializirana fantazma", marveč steza svoje lovke že v prvo srečanje med možem in ženo, ki se je izkazalo za ponesrečeno. Ponesrečeno zaradi nemožnega ponovnega zblizanja, zaradi ženine nezvestobe, prevare, ki je pognala moža v "žensko histerijo", sklicujočo se na argument otroka. Vendar je ta prevara potrebna bolj iz pripovednih razlogov, za "potek dogajanja", za razhajanje, ki že vnaprej onemogoči "spravo", toda požene njeno iskanje. Kajti edina, ali vsaj najbolj učinkovita resnica odnosov med obema osebama (in še tretjo, ki je ženo odtegnila možu) ni želja "sprave", marveč želja nenehnega bega in lovljenja manjkajočega objekta. Če je ta film tako neznošno krut, tedaj prav zato, ker kaže svoje osebe v blaznem uživanju, da jim manjka to, kar si želijo. Bolj konkretno: mož si žene niti toliko ne želi, kot uživa v tem, da je nima drugi; in drugi je v "harmoniji" z žensko le v toliko, kolikor je z njo v troje — namreč še s svojo materjo, da bi tako podkrepil paradoks sprave s karikaturu zenovske uravnovešenosti. Še bolj nazorno pa se to pokaže v sekvenci, kjer se ponudi možu priložnost za uresničenje ideala harmonične družine v srečanju s sinovo vzgojiteljico, ki je ženina dvojnica (igra jo ista igralka) v plemeniti verziji: toda ravno po tem srečanju si še bolj zaželi žene, ki je že v oblasti pošasti.

Pošasti, ki jo je sama rojevala v dolgem hodniku podzemne železnice, v sekvenci, s katero si je Isabelle Adjani verjetno zaslužila nagrado za žensko vlogo: v tem umazanem in

pustem hodniku se je njeno telo strahovito krčilo, obilito z znojem in neko čudno tekočino, se treslo v mučnih krikih, se lepilo ob steno, metalo na tla, cedilo kri, norelo v pošastni obsedenosti. To je bila izredno dolga sekvenca, ki je potrebovala toliko časa, da bi utemeljila dvoumnost, ki zaznamuje ves film: obsedenost je res kruta in strašna, vendar je to ne ovira, da se ne bi v svojih skrajnih trenutkih prevesila v smešnost, seveda malo grozljivo smešnost, ki jo izsili občutek, da se v območju tega, kjer se je že pripetilo vse najhujše, razodela vsa groza, ni več ničesar bati.

Zulawski je prinesel na festival (vsaj v njegovo drugo polovico) tisto "igro strasti", ki je odlikovala klasični film, medtem ko jo moderni, obremenjen s "težo drame", vse bolj spodrija v opisovanjem strasti. Podobno zaslugi bi lahko pripisali tudi Dušanu Makavejevu, ki je prispeval festivalu to, kar mu je najbolj manjkalo — komedijo.

Film *Črnogorec ali biseri in svinje* (Montenegro or Pearls and Pigs), ki ga je posnel s pomočjo švedskega producenta Bo Jonssona (in nekaterih jugoslovanskih sodelavcev — zlasti koscenarista Branka Vučićevića in snemalca Tomislava Pinterja), bi morda najlažje opisali kot serijo domislic na račun dveh družbenih razredov — meščanskega in lumpenproletarskega oziroma priseljeniškega, med katerima pride do "kratkega stika", ko se predstavnica prvega znajde v okrilju drugega. In o tej predstavnici — ameriški ženi švedskega moža — je treba reči, da je bila že dovolj naveličana pečenja dunajskih zrezkov, pospravljanja čiste hiše, predvsem pa zmeraj odsotnega moža, da ni imela nič proti povabilu jugoslovanskega priseljenca, ki jo je popeljal v imigrantsko kolonijo Zanzi bar.

Navsezadnje bo tu doživela nekaj eksotike in kos "pravega življenja", ko se ji bo v objemu z oskrbnikom svinjskega mesa strgala biserna verižica.

Makavejev predvsem ne dela tragedije iz "gastarberskega" življenja, niti ga ne izbira kot optike, ki bi razodela bedo meščanskega življenja (kot je ravnal sicer odlični turški film *Avtoabus*), marveč oba razreda obdrži v nekakšnem dopolnjujočem se ravnovesju, ki ga zagotavlja satirična distanca. Le-ta na obe strani naseli dovolj gagov, komičnih veznih členov med obema poloma (v vsakem naredijo majhen prostor za drugega), ki pa opazno delujejo v prid priseljeništvu (tu sta še ruski zdravnik in ded, ki se ima za Buffalo Billa), ob katerem ne ostane pravzaprav nič avtohtonega: vse je ena sama mešanica in zmešnjava, kjer najdejo svoje mesto tudi živali, vendar ne kot tujki, marveč prej kot simbol tega, da vsak tujec najde neko kletko, kjer ga udomačijo. Vendar bi lahko temu filmu očitali, da se tudi sam zapre v kletko svojih domislic, ki se v glavnem opirajo na zanesljivo paradigmo frustriranega meščana in elementarnega (iznajdljivega, vitalističnega itn.) "južnjaka".

Zdaj bi morali predstaviti spet eno veliko ime, vendar skrajno površno, ker pač omejeno na nekaj zadržkov, ki bi jih lahko povzeli v enostaven očitek, da se je Bertolucci v *Tragediji smešnega človeka* (Tragedia di un uomo ridicolo) lotil snovi, ki mu očitno ne leži. Namreč terorizma oziroma nasilnih oblik boja levičarskih organizacij, o čemer v Italiji pišejo že vsi časopisi, Bertolucci pa je iz tega napravil mistiko, ki se zdi tu še toliko bolj odveč, kolikor si zaman prizadeva, da bi skrivnostno zapletla in prikrija nekaj, kar odkrito deluje kot dejanje zapleta in prikriivanja. In sicer: nekemu lastniku sirarne je sin za rojstni dan kupil daljnogled, da bi bolje videl, kako mu bodo na cesti ugrabili sina iz avta. Kmalu zatem ga ugrabitelji pismeno seznanijo z zahtevano vsoto za odkupnino, sam pa s pomočjo policije in sinove prijateljice odkrije, da njegov sin pripada taisti organizaciji, ki ga je ugrabila (delavski organizaciji, ki se namenja razlastiti lastnike, in kot sirarnar, sam nekdanji italijanski partizan, pravilno ugotovi: ustvariti

sovhoz). V to "spletko" je Bertolucci sicer uspel vnesti nekaj komičnih trenutkov na račun policije, nekaj odlomkov grotesknega očetovega barantanja s sinovo smrtjo, nekaj karikatur iz italijanskega bankirskega in industrijskega življa in še največ freudovskih aluzij na odnos med sinom in materjo, vendar vse to na način, ki s težavo premaguje vtis stereotipa.

Glavna karta mistike je tukaj dvoumnost, ki je vanjo zaviti vsak odnos (je sin mrtev ali živ? je sploh ugrabljen? skuša oče rešiti njega ali tovarno? ali sinova prijateljica ne ljubi tudi njegovega očeta, svojega gospodarja? kakšna delavska organizacija je to, če jo vodi teološki izobraženec? itn.): rezultat je osamljen, moralno poražen, v drobnem kročcu (irisu) zgubljen industrialec, ki je zgubil sirarno in družino, toda kaj je s tem pridobila skupina (mati-sin-ljubica), ki je "revolucionarno" ugrabila sina? Še bolj vprašljiv pa je dobiček filma, ki je računal, da si bo s karto dvoumnosti priigrall "estetski učinek".

Avtorica *Nočnega portirja* in pri nas še nepredvajane (neodkupljene?) filma o Nietzscheju *Onstran dobrega in zla* Liliana Cavani je posnela film po romanu Curzia Malaparteja *Koža* (La Pelle). Malaparte, ki so fašisti imeli za komunista in komunisti za fašista, je v tej knjigi opisal ameriško zasedbo (osvoboditev) Neaplja leta 1943. Film se prične s srečanjem med ameriškim generalom Corkom (Burt Lancaster) in Malapartejem (Marcello Mastroiani) v njegovi vili na Capriju in se sklene v vkorakanjem ameriških čet v Rim. Gre torej za ameriško osvojitve "rimskega imperija", ki jo skuša film prikazati kot invazijo modernih barbarov, medtem ko se italijansko (neapeljsko) ljudstvo v popolni podreditvi osvoboditelju zadovolji z animalično eksistenco. Osvoboditeljem dobesedno prodaja svojo kožo, kar je lepo vidno v izrednem dosežku črnega humorja — v kožnem pasu s prilepljenimi svetlimi sramnimi dlačicami, ki so si ga temnolase Napolitanke pripelale okoli bokov, da bi bolje privabile blondink

vajene ameriške vojake. In prodajali so tudi meso — svoje lastno (zaradi pomanjkanja hrane) in meso nemških ujetnikov, ki jim je sicilijanski mafioso določil ceno po teži. Matere so prodajale otroke maroškim homoseksualcem, oče pa je za dolar razkazoval svojo hčer kot devico. Ameriški vojaki so vse to uživali in se seveda obenem zgražali, vendar kot osvajalci tudi niso pozabili na publiciteto in se v vsakem trenutku slikali. Za konec le še slika iz sekvence ameriškega vkorakanja v Rim, ki nazorno pokaže, kaj ostane od človeškega telesa, če ga povozijo tank, in kako vljudno se oficir opraviči materi zmečkanega otroka.

Filmu torej ni mogoče oporeči dovolj izčrpnega prikaza mesta, sprevrženega v posplošeno kurbišče in mesnico, pač pa ravno zaradi te nazornosti nekoliko težje vzdrži njegova moralna dilema, ki se sprašuje, kdo je pravzaprav bolj na dnu — potrošniki ali ponudniki človeškega mesa.

Seveda je treba poseči tudi izven tekmovalnega programa, čeprav je bilo tudi zunaj več muke kot ugodja. Vendar bi po "načelu ugodja" lahko izbral vsaj dva:

Prvi je japonski — *Eijanaika* Shoheja Imamure (prikazan v programu "Poseben pogled"), ki bi ga lahko predstavil kot obrnjeni *Kagemusha*: gre za podobne klanske razprtije v fevdalni Japonski, le da tu niso prikazane na ravni vladarjev, marveč daleč od dvora, s strani ljudstva. Vendar ni treba takoj pomisliti na populizem, kajti Imamura ne operira s čustvi in ideologijami, temveč s stroji — vojnimi, denarnimi, oblastniškimi, spolnimi, ki meljejo telesa v svojih kolosih in zadevajo drug ob drugega.

Na zgodovinskem ozadju spora med dvema klanoma (eden skuša vreči cesarja, drugi pa ga brani) se odvija zgodba med Genjijem, ki se je vrnil iz ameriškega zapora, in njegovo ženo, ki jo najde med prostitutkami; čisto fragmentarna zgodba, pojavljajoča se v kosih, da bi pustila vmes dovolj prostora za množična dogajanja,

Cannes '81

Le nekaj izjem

Isabelle Adjani v "Kvartetu" Jamesa Ivoryja

Majda Knap

delujoča kot stroj, ki ga poganjajo manipulacije oblastniških mašin. Tako se njuna zgodba vključi kot kolesček te mašinerije, ki izrablja njuni telesi v politične in spolne namene: Genjija naščuvajo, da vodi zasedbo trgovskega skladišča nasprotnega klana in ga nato za naročeno dejanje sami kaznujejo, ne da bi seveda sam za to vedel, sicer ga ne bi mogli večkrat uporabiti. Njegova žena se mora ljubiti z gospodarji, ki jo uporabljajo tudi za vabo njenemu lastnemu možu, da ga lahko izkoristijo v politične namene; seveda tudi žena počne vse to ravno tako nevede, da se lahko stvar večkrat ponovi — in kajpada je ravno ponavljanje tisto, ki konstituira strojni mehanizem oblasti.

Vendar se Genji in njegova žena (ter z njima vse ljudstvo, ki je sodelovalo v tem ponavljanju) naveliča nevednosti. Seveda pa bi se ušteli, če bi pričakovali evropski koncept razsvetljenstva — nevednost ni prebita z iluminacijo, marveč z norostjo — z enkratno sekvenco, kjer ljudstvo karnevalsko poplesuje in prepeva "Eijanaika", kar bi približno pomenilo "zakaj pa ne" ali "kaj potem"; to ni uporniški ples, čeprav se ga oblast boji, a prav zato, ker se ljudstvo ničesar več ne boji.

Drugi je zahodnonemški film Reinharda Hauffa *Zadnja postaja svoboda* (Endstation Freiheit), ki ga navajam iz ljubezni do kriminalke. Čeprav tu ne gre toliko za kriminalko kot za njen fikcionalni proces, imenitno uprizorjen na primeru dveh nekdanjih zapornikov, od katerih je en kriminallec-pisatelj, drugi pa samo kriminallec. Zato bi se zadržal zlasti pri tistem momentu, kjer se križata kriminalka in kriminalno dejanje: Nik Dellmann se po vrnitvi iz zapora odpove svoji nekdanji prijateljici in se zateče k drugi ženski, se potika po nočnih ulicah, beznicah in igralnicah, predvsem pa razmišlja o tem, da bi postal pisatelj. Opisal bi to, kar se sproti dogaja in kako s svojim zaporniškim prijateljem pripravlja ugrabitev nekega industrialca. V tem trenutku se znova poveže s svojo staro prijateljico Evo, ki ima zveze v

kulturniških krogih in ki jo telesno ter literarno privlači njegova grobost. Dellmann išče založnika in hkrati pripravlja ugrabitev industrialca, da bi se v trenutku, ko najde založnika, premislil in opustil ugrabitev. Tako je zaradi literature izdal dejanje in prijatelja (ki ga sam ne bi mogel izvesti — in ga tudi ni), ker je pač sprevidel, da je veliko lažje živeti od kriminalke kot od kriminala: kot pisec kriminalke se lahko pojavi na televiziji v kulturnem programu, kot kriminallec pa kvečjemu v dnevniku, ki obvesti občinstvo o njegovi smrti. Fikcija se torej neprimerno bolj spleča kot realnost, kjer je razdalja označevalca ukinjena s policijskim strelom; vendar hkrati znova pridobljena s televizijskim medijem, ki prikaže smrt kriminalca kot epizodo svojega programa. Če pa ostanemo samo pri literaturi oziroma kriminalki, je evidentno, da se fikcionalno dejanje veliko bolj zanesljivo uresniči kot kriminalno: Dellmann je namreč že opisal prijateljevo smrt, ki se je pripetila prav zato, ker je sam iz kriminala prestopil v kriminalko. In to je edino, česar ni mogel napisati, sicer se to križanje realnega in fikcionalnega ne bi posrečilo.

Čeprav je bil otvoritveni film 34-tega mednarodnega filmskega festivala v Cannesu "Trije bratje" (Francesco Rosi), je nanoslo, da je bil prvi film, ki mi ga je v vrvežu z urejanjem propustnic in akreditivov (filmsko palačo so ob zadnji gostitvi festivala krepko bolj kot običajno zastražili, morda vaje za novo palačo, ki je pravkar v gradnji?) uspelo ujeti, "Železni angel" Thomasa Brascha iz Zvezne republike Nemčije. Dober film nam pripoveduje o Berlinu v letu 1948, o usodi vohuna, ki se ga hočejo z obeh strani znebiti, o povezavi tega "človeškega izvržka" z najmlajšo generacijo, o vzdušju, ki (tudi po drugih letošnjih filmih sodeč) se je globoko zarezalo v zavest prebivalstva razdeljenega mesta in ki je vse prej kot vzpodbudno. Govorica režiserja, ki se je rodil leta 1945 v Veliki Britaniji pobeglima avstrijskima Židoma — komunistoma, je impresivna, zapletena problematika, o kateri nam pripoveduje, predstavlja zrelo. Odlični izbor igralcev, še posebej mlada Katharina Thalbach, mu pomaga do solidne stvaritve, ki kljub naključju, da ga vidim najprej, povsem določno zariše osnovno tematiko, ki prevladuje v Cannesu: razkriva razloge za zapletenost današnjega svetovnega trenutka, odslikava vire nasilnega reagiranja mladih, obsoja brezobzirnost diplomatskih zelenih miz, ki ne ozirajo se na prebivalstvo krojijo usodo ljudi na kočljivih zemljepisnih točkah. Da je mladi režiser z razgibano biografijo uporabil črno-belo tehniko, še malo ni presenetljivo: v poplavi barvnega filma le malokateri avtor razmišlja o tehniki, ki bi najustrezneje izpovedala film. Pravijo celo, da je zaradi popolne preusmeritve na barvno tehniko danes težje in dražje posneti črno-beli film. Že takoj po ogledu "Železnega angela" — v tujih prevodih so dali naslov v množini — mi je žal, da v Cannes ni prišel film Karpa Godine "Splav Meduze"...

Po prvem filmu kombiniram natrpani urnik projekcij tako, da vendarle ujamem otvoritveni film. "Trije bratje" Francesca Rosija so izven konkurence v glavnem programu. Edina odlika tega dela je ljubeznivo in poetično



Koča, režija Liliana Cavani

slikanje idile starejšega para (preden žena umre) in domačnosti v osamljeni hiši na podeželju. Osrednja tema je seveda srednja generacija današnje Italije (trije bratje prihajajo iz Milana, Rima in Neaplja), ki živi v nenehnem strahu, pa naj se tega zaveda ali ne. Rosi je povedal, da mu je šlo za boj proti terorizmu. In nemara je največ (političnega) sarkazma prav v tem, da se je na otvoritveni dan festivala prav ob njegovem filmu, v Italiji teror znesel nad papežem... Toda — tudi o tem nas poučijo filmi: nič več ne pretrese zemljana naših dni, toliko grozot ga spremlja sleherni dan, da je strah, ki ga popisuje Rosi, že postal sestavina vsakdanjika. In to dejstvo je boljše kot Rosi izpričal Andrzej Zulawski v "Obsedenosti".

Angleški film "Pogledi in nasmeški" režiserja Kena Loacha je spet črno-beli, pripoveduje pa o stiski mladih ljudi, vse pogosteje obsojenih na brezposelnost. Edina rešitev je zanje, da se vpišejo med vojščake, medtem ko jih sicer čaka negotovost. Pesimizem, začrtan s kadiranjem po mračnih bistrojih in tesnih stanovanjih, stopnjuje Loach s krizo družine. S tem daje vedeti, da mlad človek pogrēša vsakršno možnost eksistence, saj ga ob družbenih pestijo še zasebne zadrege. Naturalistični princip Loachove pripovedi je zajedljivo grenak. Pravo nasprotje drugemu tekmovalnemu filmu iz Anglije, ki vztraja v optimizmu ("Ognjene kočije" Hugh Hudsona).

Avstrijska kinematografija se je prvič uveljavila v osrednjih programih Cannesa. Izven konkurence je imela v glavnem sporedu film "Anima — fantastična simfonija" Titusa Leberja, v vzporednem programu pa so v koprodukciji z ZDA predstavili "Ona pleše sama" Roberta Dornhelma. Čudaška hči znamenitega plesalca Vaclava Nižinskega nam skupaj z režiserjem (v filmu ga odigral interpret) skuša oživiti enega najpomembnejših baletnikov vseh časov. Po zaslugi Dornhelmove inventivnosti, ljubezni do teme, ki se je lotil (pa ob sredstvih, ki si jih je zagotovil) je ob neverjetni osebnosti Kire pred nami vse kaj drugega kot

zgodovinski portret baletnika Vaclava Nižinskega. Z nami komunicira malce premaknjen svet v vseh svojih simpatičnih in nesprejemljivih zasukanostih, zaradi katerih je zrelativizirano naposled vse — tudi svet, ki nas obdaja. Z odličnimi izvajalci (koreografi, snemalci, plesalci in igralci) se je filmu uspelo prebiti iz povprečja v presenetljive dosežke letošnjega Cannesa, ob njem pa bo seveda največ zanimanja med tistimi gledalci, ki jim je plesna umetnost (pa tudi psihiatrija) tako ali drugače zanimiva.

Švicarski film "Polenta" je bil upravičeno izven važnejših programov. Maya Simon ga je sicer oblikovala z asketsko filmsko govorico in ob asistenci dobrih igralcev, vendar je scenarij o alieniranih ljudeh v primerjavi z drugimi, ki smo jih na to temo že videli, preveč skonstruiran, da bi prepričal.

Podobno obžalovanje časa, ki bi bil še kako dobrodošel, da si vsaj odpočiješ oči med eno in drugo projekcijo, je vzbudil finski film "Ognjeno srce" režiserjev Pirja Honkasala in Pekke Lehto. V glavni spored so ga bržkone dali zato, ker finska kinematografija redko nastopa, pa zaradi bržkone še danes kočljive usode pisatelja, ki ga je uničilo revolucionarno vrenje, ko je dežela še sodila pod rusko carstvo. Kljub nekaterim impresivnim posnetkom in dobrim igralcem je celota dokaj neurejena, površna in nedosledna. Škoda dobre teme, kdo ve kdaj se je bodo lotili tako, kot zasluži! Sicer pa se je pri nekaj filmih, ki so jih v sodelovanju naredili različni avtorji, pretirano poznal različen pristop k temi. Ker so očitno snemali vsak po svoje, brez vnaprejšnjega usklajevanja skupnega projekta, se da skoraj od kadra do kadra videti, kaj je snemal eden in kaj drugi — pa čeprav z istim izvedbenim teamom.

Madžarska kinematografija je že nekaj časa med najboljšimi. Zato smo hiteli na projekcijo njihovega prvega tekmovalnega filma (letos so imeli v glavnem sporedu kar dva!) "Štiridesetletnik" Istvana Gaala — na projekciji je namreč treba priti prej

kot točno, če nočeš tvegati, da te biljeterji zavrnejo z napisom "complet"... No, pri temle filmu ne bi bilo treba hiteti. Kriza arhitekta, ki mu gre kar dobro (če izvzamemo službene in zasebne probleme), je posneta tako revno, stereotipno in brez domišljije, da ne bi človek verjel, da prihaja delo iz filmsko tako visoko razvite dežele, če ga ne bi madžarsščina spominjala na to. Tudi igralec je slabo opravil zanimivo vlogo — odigral je namreč ni. Režiser je sicer povedal, da ga veseli, da francoski prevod njegovega filma lahko pomeni tudi "karanteno", vendar mu ni uspelo, da bi nas prepričal, da je njegov glavni junak v tem stanju, prej bi se dalo trditi, da je film glede na občinstvo v karanteni.

Okus (slab) po tem madžarskem zalogaju takoj popravim z odličnim poljskim filmom — netekmovalnim. "CMA — Vešča" Tomasza Zygodla je sijajen dosežek. Naslov razkriva življenje voditelja radijskega nočnega programa. Njegova vloga je zahtevna: sleherno noč poslušajo ljudi v stiski, ki se — čeprav anonimni — obračajo nanj kot na najbližjega in edinega človeka. Ob tem ima seveda novinar tudi sam svoje probleme (neurejeno življenje med dvema ognjema od jutra pa do naslednjega nočnega programa), stiske vladajo v radijski hiši in za okni, ki jih ponoči opazuje iz studia, od koder teče program "v živo". Zygodlo je intimni film posnel s takim mojstrstvom, da bi mu težko našli primerjave. Modrikasta sivina nenehne noči nad glavnim junakom, zakajen bar, izza katerega se prebujajo jutro, nenehno govorjenje ljudi-obupancev v telefon in čudovito posneti kadri tišine — popolne blaznosti družbe in posameznika. Brezizhodnost, ki hkrati smeši fraziranje in slepomišenje (edina "recepta" strokovnjakov za zdravljenje obupa) in se zavzema za vrnitev človeškega dostojanstva. Film, ki jekleno govori o rečeh iz Wajdinega "Železnega človeka".

Najnovejšo delo španskega režiserja Carlosa Saure "Krvava svatba" žal ni bilo v tekmovalnem programu. Odlično baletno skupino je posnel ob generalki za nastop z baletom po znameniti Lorcovi drami, pri čemer se

Cannes '81

ali maščevanje zgodovine

Lorenzo Codelli



Železni angel, režija Thomas Brasch



Trije bratje, režija Francesco Rosi

je izognil slehernim klišejem in še posebej v finalu filma pričaral tako vzdušje, da so gledalci v veliki dvorani aplavdirali kakor da bi šlo za živi nastop baletnikov. Seveda mu je bil v neprecenljivo pomoč odlični koreograf, ki je že pred 10 leti zasnoval "Krvavo svatbo" kot eno najboljših predstav baletne skupine.

Na letošnjem festivalu seveda niso predstavili le prepovedanih vzhodnih filmov z davnim datumom nastanka. Iz leta 1948 so našli film Johna Hustona "Naj bo svetlo", ki je zanimiv kot dokument o posledicah druge vojne na ameriške vojščake v Evropi. Filmsko sicer nič posebnega, zato pa z medicinsko-moralnega stališča zanimiv zapis, ki bi sodil v TV sporede.

Ettore Scola je z "Ljubezensko strastjo" dokaj razočaral. Tema je sicer zanimiva, saj je povsod živa, če vemo, da gre za neizmerno vneto ženske za fantom, ki ji čustev ne more vračati. Ko se vsa reč začne bolezensko sprevrčati, mojstru Scoll domišljija nikakor ne dela več: nikjer sledov o njegovem omamnem delu pri prejšnjih filmih, le še ostanek solidnega povprečja, ki pa že ne sega tako daleč, da bi znalo podpreti dobre igralce še z domišljeno mizansceno, izpeljavo kadriranja in ostalih veččin dobrega filmskega ustvarjanja.

"Ulice nasilja" Michaela Manna se niso prebile v zanimivejši del filmov, čeprav je prav ob tem ameriškem filmu treba priznati, da je vse očitnejši obrtni napredek njihove kinematografije. Zlasti akustična obdelava, da ne govorimo o nemogočih podvigih, ki jih kamera izpeljejo takorekoč mimogrede. Žal ne posvečajo ustrezne pozornosti vsebinskemu in igralskemu deležu. Gledalec bi si želel, da bi mojstrstvo seglo še onkraj obrtne plati filma.

Angleški "Kvartet" Jamesa Ivoryja je kostumsko, scensko in igralsko zanimiv dosežek, vendar razen nagrajene igralkе (nagrajena je bila Isabelle Adjani seveda zlasti za glavno vlogo v filmu "Obsedenost") ni v njem nič posebnega. Odnosi med ljubimci in zakonci so namreč v dosedanji

filmski produkciji dali že nekajkrat veliko uspešnejših ekranizacij.

Kanadska kinematografija se je jezila na Cannes, češ da jo podcenjuje. David Carradine se je v glavni vlogi in kot režiser predstavil v "American!", nekakšnem TV filmu (dejansko nič slabšem od nekaterih šibkih konkurenčnih del), seveda pa so dokazali tudi, da si drznejo priti na svetovni festival z očitno neprofesionalnimi filmi tipa "Aligatorjevi čevlji" režiserja Clay Borisa. Čeprav v stranskem programu in dvorani je to delo dodobra osramotilo resnost kanadskih filmskih prizadevanj.

"Poštar vselej pozvoni dvakrat" Boba Rafelsona je ameriški film, za katerega so napovedali vrsto nagrad, vendar — kot vemo — so to pot Američani prvič odšli iz Cannesa praznih rok. Jack Nicolson je v galerijo svojih čudaških likov postavil še enega odurnežev, zato pa se je odlično uveljavila Jessica Lange. Tudi na ta film je očitno vplivala TV dramaturgija. Mirno bi ga namreč lahko spremenili v nadaljevanko. Pogumno se je Rafelson lotil intimnih scen, sicer pa ni v njem ničesar pretresljivo novega. Nemara mu prav zaradi teh lastnosti lahko prerokujemo poslovni uspeh.

Med najboljšimi filmi festivala (najbrž ni treba posebej poudarjati, da ni bil v tekmovalnem sporedu?) je madžarski film "Priča" Petra Basca. Več kot desetletje je čakal na to, da bi smel do publike (režiser je na tiskovni konferenci povedal, da ga na Madžarskem še ne predvajajo, kajti razprava o filmu še ni zaključena) in vendar se je v Cannesu pojavil kot svež, pravkar narejen film. Gre za družbenokritičen pogled na Madžarsko po drugi svetovni vojni, spleten iz ostrih satiričnih domislic, z duhovitim dialogom, mojstrsko kamero in zelo dobro igralsko zasedbo.

Portugalski film "Cerromaio" Luisa Filipa Roche ni omembe vreden, čeprav se odličnemu snemalcu godi krivica: dobil je režiserja, ki lepega gradiva ne zna osmisлити. Popoln

polom pa je doživel film, ki je v tekmovalnem delu predstavljal Sovjetsko zvezo "Krvna skupina O". Edina zanimivost tega črno-belega slikanja in nenehnega ponavljanja kadrov (govorijo nam o totalnem uničenju neke latvijske vasi) je ta, da se je film Almantasa Grikiaviciusa pojavil na festivalu v originalni (in ne ruski) tonski kopiji.

"Brezupno mesto" Vadima Glowne je dober film, ki se pridružuje tisti nemški skupini filmov na letošnjem festivalu, ki z impresivno močjo in dognanostjo odslikavajo grozo prebivalcev mesta, nenehno podvrženim najrazličnejšim pritiskom. Med najhujšimi so seveda pritiski tiste vrste, pri katerih žrtev ne ve, od kod in zakaj nastajajo. Pesimizem preveva ta dela, vendar jih je vredno pogledati, morda že za to, da bi skušali živeti drugače.

Francosko-belgijska koprodukcija je omogočila prvenec Juliete Berto in Henrija Rogera "Sneg". Gre za poskus reportažnega odslikavanja prodajalcev in uživalec mamil v pariški četrti. Prav navidezna dokumentarnost in ležeren ritem, v katerem se zapletajo grozljive zgodbe med mamilaši in policisti, ki so jim na sledi, je najzanimivejša v "Snegu", saj večjih filmskih ambicij najbrž avtorji niti niso imeli. Gre za očitno željo po izkoreninjenju mamil kot največjega zla med mladimi — film ostaja skratka na ravni TV agitke.

Drugi francoski film "Zgovorni zidovi" Agnès Varde je prav tako TV reportaža. Pripoveduje o slikanju po stenah hiš v Los Angelesu. Kljub nekaj zanimivim odlomkom (kotalkarska koreografija pred veliko fresko neke hiše) sodi film na male zaslone, še posebej, ker skuša hkrati z anketo med Američani spregovoriti o razlogih za nastanek teh slikarj in njihovem komercialnem učinku (manj ali nič pa o spremembi odnosov med ljudmi, ki naj bi se sprehajali po mestu galeriji).

Po vrsti nepretresljivih del je zato velik užitek gledati švicarski film "Svetlobna leta daleč" Alaina Tannerja. Čeprav se bodo našli

gledalci, ki ga bodo imeli zgolj za lepo slikanico, velja povedati, da gre za enega najboljših filmov letošnjega Cannesa. Morda tudi zato, ker sta glavna junaka (starec in mladenič) odšla živeti v divjino, da bi odkrila skrivnost velikega pobega v svetlobni daljave. Režija je mojstrsko izrabila vsa ustvarjalna sredstva, tako da se po dolgem času lahko oko opaja nad briljantno igro, čudovito scenografijo, dobro montažo in kamero, da ne govorimo o glasbi. Film, v katerem ima Človek prednost pred podivjano tehniko novega sveta in v katerem mistično vračanje k naravi ne pozna drugega nasilja kot nasilja narave same.

Angleški film "Ognjene kočije" bi bilo pravzaprav ustrežneje imenovati "Vneti trener". Gre za lepo slikanico skupine študentov, katerih športno življenje sega v sam svetovni vrh. Na olimpijadi trojica, ki jo film posebej spremlja, zmaga kljub prebujanju nacizma. Židovski predsodki in druge moralne dileme (trener, ki ni vreden komunikacije z elito) so športno premagani. Film pripoveduje o veliko volji, ki premaga še tako težaške ovire, žal pa ne gre globje od tega recepta za optimizem (ki je možen seveda le ob dobri angleški šoli — o njej sami zvemo bore malo).

Izven konkurence so predvajali zanimiv belgijsko-palestinski film (tudi ta v bistvu bolj sodi v TV program kot v kinematografe) "Slepi spomin", dokumentarno reportažo o stiskah, ki jih je Izrael z agresivnostjo povzročil nekdanjim prebivalcem palestinske zemlje, ki pa se niti po treh desetletjih šikaniranja nočejo zemlje svojih dedov. Pripoved je paralelna montaža zgodbe dveh žena — mlade pisateljice in stare gospodinje in treba je reči, da gre za uspešno montažo, saj je zgovornejša od še tako podrobnih poročil o dogajanju med Palestinci.

Francoski film "Osončena noč" Patricia Segala sodi med tiste stranpoti, ki kljub nekaterim izjemam ("Očim") dokazujejo, da se lep del nekdanj živahne kinematografije Francozov, še vedno ne znajde. Nima

kaj povedati in še tega ne zna izraziti filmsko.

"Nebeška vrata" Michaela Cimina so prišla iz Amerike kot največji favorit. Žal pa se je že po prvi projekciji up precej omajal: medlemu ploskanju je sledilo ogorčeno žvižganje in režiser, ki se mu je na tiskovni konferenci pridružila skupina ustvarjalcev, je komajda kaj spregovoril. Gre za očiten nesporazum. Po tem, kar smo videli kot "Nebeška vrata" lahko predvidevamo, da je bil to pred dobrega pol leta odlični film, vendar ga je ameriška premiera zavrnila z zahtevo, da Cimino vse skupaj premontira v nekaj drugega. To je tudi storil: zdaj gledamo fantastične igralce, posnete z odlično kamero v sijajnih kostumih ob mamljivi glasbi in kameri. Slike nam pripovedujejo o Ameriki, ki je zrasla na krvi emigrantov, o surovem čiškanju vsega, kar ni bilo anglofonskega porekla. O grabežih in nasilju. Zgodba mlade lastnice bordela (Isabelle Hupert) — tudi ona je na seznamu tistih, ki jih bo poklala tolpa vladnih agentov — se zapleta med dvema ljubeznicama, da bi nazadnje vendarle ne ušla usodi, ki ji jo je namenil zakon nasilja in krutosti. Predvsem slovanska imena so žrtve Amerike, ki se poraja. V tej varianti, kot smo film videli v Cannesu, je seveda kup nejasnosti, nedoslednosti, nihanje v ritmu in gradnji filma je otično. Kaže, da je Cimino podlegel zahtevam neustvarjalcev, da je podpisal tako čudaško zlepljen material. Da je imel dobro gradivo, je namreč jasno tudi po tem zvarku, ki nam ga ponuja.

Škoda. Nič čudnega, da se je vsa razprava z njim začela pri poslovnem delu filma. Ko so predebatirali vse dolarje iz tega veleprojekta ameriške kinematografije (očitno poslovneži niso bili zadovoljni z okrutno resnico, ki jim jo je vrgel v obraz Cimino v prvi varianti povsem očitno, zdaj pa še vedno, čeprav zakrito) so spregovorili tudi o umetniških aspektih dela.

Vendar, očitno se je umetnost tudi tu morala podrediti biznisu, kajti "Nebeška vrata" so zdaj le še ostanek nečesa, kar bi utegnili biti velik film.

Med najvznemirljivejšimi posnetki, ki smo jih videli na letošnjem canneskem festivalu, nam bodo neizbrisno ostali v spominu presunljivi bližnji plani izredno živega obraza Jerzja Skolimowskega, ki se v svojem končno dovoljenem filmu *Rece do góry* (posnet je bil leta 1967 na Poljskem) neposredno in brutalno obrača na uradnika, ki mu je film pred tolikimi leti prepovedal. Postarani in otrdeli režiser mu brez dlake na jeziku reče: "Po tvoji oziroma cenzorjevi krivdi se je vse moje življenje spremenilo, odkar si mi zaradi nikdar pojasnenih vzrokov film prepovedal, nisem bil več isti, povečali so se moji strahovi, izgubil je moj občutek gotovosti, nisem več mogel delati tistega, kar bi želel." Seveda Skolimowski v tem barvnem prologu, posnetem spomladi 1981 po zaslugi sprememb v vodstvu proizvodne hiše Film Polski in v vladi njegove dežele, ne obsoja uradnika, da ga je prisilil v emigracijo; znano je, da je v Veliki Britaniji posnel nekaj izjemnih filmov (*The Adventures of Gerard*, *Deep End*, *The Shout*), zato ga v njegovem primeru prisilna emigracija očitno ni prisilila k molku, ravno nasprotno.

Toda Skolimowski v filmu *Rece do góry* (Roke kvišku) kot človek in režiser znova oživlja fantazme tistega, *kar bi lahko bilo, a ni bilo*. Kot s človekom se neposredno soočamo z današnjim Skolimovskim (igralcem v novem filmu, ki ga Schloendorff snema v Libanonu, manifestantom v podporo "Solidarnosti" na londonskih ulicah) v primerjavi s Skolimovskim kot interpretom ene glavnih vlog v filmu iz leta 1967, ki sicer temelji na občutju globoke deziluzije. Gre za zgodbo o štirih prijateljih iz študentskih let, ki se po daljšem času spet srečajo kot uspešne in premožne osebnosti, vključene v udobje vladajočega sloja, brez idealov, toda z luksuznimi avtomobili; med ponočevanjem na grotesken način obnavljajo lastne življenjske poti, lastne mladostniške zagnanosti (sestavili so velikansko stensko podobo Stalina, ki so ji pomotoma nadeli dva para oči!) in spotoma izgubljene iluzije. Ponočevanje



Prizora iz filma Montenegro, režija Dušan Makavejev

spominja na grotesken karneval, s protagonisti, ki so si z mavcem premazali obraz in se kot v obupu oklepajo drug drugega. Zjutraj se umijejo in se napatijo proti avtomobilom, simbolom njihovega osovraženege uspeha (ta finale nekoliko spominja na *Sladko življenje*). Toda film se konča z napismi, ki so ravno tako ganljivi kot začetek: eden izmed igralcev, Adam Hanuszkiewicz, je umrl leta 1969, tudi glasbenik Krzysztof Komeda (njegovi razglašeni zvoki bogatijo zgodnje filme Polanskega in Skolimowskega) je mrtev, mislimo pa si lahko, da je mrtev tudi Skolimowski iz tistega časa. Mrtev, a sedaj je zaradi nenavadnega maščevanja zgodovine vstal! Ti napisi na koncu spominjajo na podobne napise v *Krinki* (The Front) Martina Ritta, seznam vseh sodelavcev od režiserja in scenarista do igralcev, ki so bili v McCarthyjevem času postavljeni na črno listo in ki danes končno lahko odkrito obtožijo svoje nekdanje preganjalce.

Če že govorimo o preganjanih preganjalcih — celo legendarni mučitelj Torquemada je osmešen z brezsravnim humorjem Mela Brooksa v deliričnem fragmentu o španski inkviziciji, enem izmed presenečenj festivala v Cannesu: predstavljen je bil kot napoved Brooksovega filma *History of the World, Part One* (Svetovna zgodovina, prvi del).

Zgleda, da je danes moderno znova pisati zgodovino, zato ji tudi veliki klovni ne ostajajo dolžni.

Andrzej Wajda raje kot da bi "ponovno pisal" zgodovino svoje dežele, le-to vedno hoče napisati z vidika poražencev (vse od svojega prvega filma *Pokolenje*). Tudi njega je porazila cenzura zaradi preveč vročega zaključka *Marmornega človeka*, zato je v njegovo nadaljevanje, *Zeljeznega človeka*, ki ga je posnel pozimi 1980—81, ko je bila snov še "vroča", vključil celoten cenzurirani finale: v njem vidimo televizijsko novinarko, ki išče grob Birkuta, ubitega v spopadih v Gdanskju leta 1970; pokopali so ga na skrivaj, nato pa so njegovo truplo ukradli in tako je za vedno izginilo.

Wajda je hotel opozoriti na prisotnost trupel, ki so pisala zgodovino in z nenavadno jasnostjo je prikazal dogodke na Poljskem v zadnjem desetletju, kompleksne interakcije delavskih bojev in sprememb v oblastniških vrhovih. *Zeljezni človek* ima morda zmagozlasen zaključek (podpis pogodbe, s katero so uradno priznali sindikat "Solidarnost" avgusta 1980), za razliko od *Marmornega človeka* morda včasih zapade v sentimentalnost, zlasti "spreobrnitev" oziroma končno osveščenje novinarja, ki vodi preiskavo, pa nekoliko zaudarja po stalinistični ideologiji, toda film ostaja goreč pamflet. Korak naprej bolj za družbo kot za film.

Še en prepovedan film je po desetih letih doživel gala predstavo v Cannesu: *Priča* (A tanu) madžarskega režiserja Petra Bacsa. Film, ki je bil posnet leta 1968, je neusmiljena satira o stalinističnih procesih in čistkah, v katere se proti svoji volji zaplete nedolžen čuvaj jezua na Donavi. Film so oblasti prepovedale, toda prikazovali so ga na zaključenih predstavah v partijskih in filmskih šolah, pred kakim letom pa so ga začeli tudi javno predvajati in na Madžarskem je doživel silovit uspeh pri občinstvu. Bacso je po njem napisal roman, ki je takoj postal bestseller. Salve smeha, ki jih film sproža, sicer ne ublažijo grenkobe dogajanj, o katerih pripoveduje s precejšnjim pogumom (nekateri prizori naravnost napovedujejo *Marmornega človeka*, čeprav je treba omeniti, da je Wajda svoj film načrtoval že v šestdesetih letih).

Toda zgodovina ne poteka samo v eni (v tisti pravi) smeri: vzemimo za primer tako nesrečnega Michaela Cimina in njegova *Nebeška vrata* (Heaven's Gate), enega najlepših epskih anti-westernov, ki je bil kdajkoli posnet. V ZDA ga je dobesedno uničila skrajno nazadnjaška kritika, producent United Artists ga je vzel iz distribucije, avtor pa ga je skrajšal in premoniral ter ga v novi verziji predstavil v Cannesu. Bolj ali manj ugodne reakcije na festivalu seveda niso mogle ublažiti njegovega neuspeha v domovini. Gre

za "pretiran" film, ne zaradi stroškov (35—40 milijonov dolarjev), temveč zaradi težnje, da bi postavil na glavo tradicionalno prikazovanje pionirjev Zahoda, da bi prikazal razredna nasprotja, ki so povzročila prelivanje krvi na sloviti meji, da bi prodorno analizo vladajočega razreda in njegovih iluzij povezal s poskusom razumevanja nasprotij med množicami evropskih priseljencev. *Nebeška vrata* so veličastna freska, zahteva, da ga vidimo v prvotni, skoraj štiri ure trajajoči verziji, pa je neodložljiva — bomo morali spet čakati desetletje ali dve? Poudariti moramo, da je konflikt med Ciminom in hollywoodsko industrijo, ki je omogočila realizacijo tega velikanskega dela, podoben, če že ne istoveten s konflikti, v kakršnih so se v preteklih obdobjih znašli geniji kot sta bila npr. Stroheim ali Welles, ki so ju napadali prav zaradi njune pretirane neodvisnosti in neupoštevanja pravil, zato, ker sta porabila ogromen kapital, da bi spodkopala same temelje kapitalističnega sistema.

Tudi Bunuel, eden najdrznejših režiserjev na svetu, je moral čakati kakih petdeset let, da bi nazadnje vendarle doživel predstavitev svoje *Zlate dobe* (L'Age d'or) občinstvu.

Znano je, da je po prvih projekcijah znotraj in zunaj pariškega nadrealističnega kroga ta super-klaški film krožil v skrajšanih kopijah izključno po filmskih klubih in redkih kinotekah. Sedaj pa ga je Gaumont dal restavrirati arhivom v Bois d'Arcyju, brezhibno 35-mm kopijo pa poslal v Francijo v redni obtok, hkrati z lepo kritično-illustrativno publikacijo. Bunuel ob tem svojem "posthumnem" triumfu ni prišel v Cannes, toda njegov zvesti scenarist Jean-Claude Carrière je nekaj tednov prej napravil z njim intervju na njegovem domu v Ciudad Mexicu in ta intervju prenesel na veliki ekran filmske palače: polurni razgovor z mirnim, krutim in humorja polnim človekom, polnim spominov, za katere upamo, da jih bo lahko zapisal in jih ob svojih številnih mojstrovinah ohranil v zapuščini.



S filmom *Montenegro ali biseri in svinje* nas znova vznemirja in zabava jugoslovanski režiser Dušan Makavejev, ki sedem let (od *Sweet Movieja*, posnetega v Kanadi in Franciji) ni uspel uresničiti svojih pestrih načrtov. Film je nastal na Švedskem in je ironična satira o kulturnem šoku med dvema nasprotujočima si svetovoma (tema je zelo podobna tisti v *Nebeških vratih*): zahodno civilizacijo obilja, ki jo predstavlja brezdelna in malodušna Američanka, ki živi na Švedskem ob možu—trgovcu, ter "animaličnostjo" emigrantov iz južnih dežel, tokrat iz Jugoslavije. Ženska najde nepredviden, osvobajajoč in perverzno gone sproščujoč stik s svetom ponosnih proletarcev, toda virilni jugoslovanski ljubimec se povampirji in ostane njena žrtev. *Montenegro*, permanentni hapening, *sophisticated comedy*, erotični musical, se neopredeljivo zgleduje pri *Casablanci* (ki jo obrne že s samim naslovom) znameniti zgodbi o tujcih v tuji deželi, o izkoreninjenosti, ki se trudijo, da bi našli lastne etnične in politične izvire. In prav to je tudi težnja Makavejeva. V tem filmu nam pokaže emigranta z nožem v čelu, ki pa vseeno preživi, tako kot nam je v svojih prejšnjih filmih pokazal živeča in izkopana trupla. Kdor živi ali preživi, se tega veseli, in vedno se lahko maščuje, če mu Zgodovina pomaga ...

prevedel: Brane Kovič

festivali — Portorož '81 (od 24. maja do 2. junija 1981)

Hladni mali ekran na festivalu

Milenko Vakanjac

Nekatera organizacijska vprašanja, s katerimi se je v preteklosti ubadal jugoslovanski televizijski festival v Portorožu, so za nami. Žal pa še vedno ostajajo nerazčiščena nekatera bistvena, vsebinska vprašanja. Ta ugotovitev na prvi pogled ni ravno vzpodbudna, ker pušča nerešena ravno vsebinska vprašanja, dokaj prizadevno pa skuša urejati in odpravljati formalna. Za kaj pravzaprav gre?

Poglavitna šibkost kateregakoli televizijskega festivala, pa naj bo to ugledni Montreux ali pa naš nacionalni festival v Portorožu, je: v čem se tak festival razlikuje od svojih starejših sorodnikov, filmskih festivalov oziroma, ali je festival najbolj posrečena oblika predstavitve dosežkov televizijskega medija? Če skušamo odgovoriti na prvi del vprašanja, v čem je razlika med filmskimi in televizijskimi festivali, potem moramo reči, da vsaj kar zadeva Portorož, ta razlika ni ravno velika. Mali ekran skuša v celoti oponašati veliki ekran, če se izrazimo v prenesenem smislu besede. To pa je zmeta, kot je zmeta, da je festival najboljša možna predstavitev delovnih dosežkov televizijskega medija.

Predvsem televizija kot medij, ne potrebuje take propagandne mašinerije in nagrad ter vzpodbud, kot to rabi sodobni film. Najboljša potrditev in uveljavitev televizijskih oddaj je: sprotna reakcija, pohvala ali graja, strinjanje ali nestrinjanje televizijskega občinstva, več televizija kot medij ne rabi. Dodatno nagrajevanje televizijskega dela je vsakokrat samo nagrajevanje novinarskih dosežkov ali dosežkov avtorjev, ki so se morda pri sprotni televizijski kritiki lahko celo slabo odrezali, pri festivalski žiriji, obremenjeni z imperativi, da nagrade morajo biti podeljene, da republiški tekmovalni "pravičnosti" mora biti zadoščeno, pa se vse skupaj lahko kaže veliko bolj "optimistično" in "opravičljivo". Te dileme so bile prisotne tudi v letošnjem Portorožu, čeprav so letos organizatorji poskrbeli za spremenjen pravilnik festivala, zmanjšali na razumno mero število nastopajočih oddaj in predvsem opravili ustrezno predselekcijo oddaj. V primerjavi s prejšnjimi leti je to gotovo dokajšen napredek, saj letos program ni bil tako neznošno natrpan z vsem mogočim, kar bi mirno lahko ostalo v arhivih posameznih televizijskih centrov, kot dokaz in svarilo, kako se ne delajo televizijske oddaje. Razen redkih izjem, o katerih bom še spregovoril, je bil letošnji televizijsko-festivalski program precej izenačen v kvaliteti tekmovalnih programov. Ni bilo izrazitejših kvalitetnih odstopanj, prav tako ni bilo pretirano veliko začetniških tipanj, kar se je v znatni meri dogajalo lansko leto in ko so si najbrž uradne žirije včasih v obupu pulile lase, kakšno vzpodbudo si izmisliti za neštivilne dilemantske oddaje in slaboumnosti, ki so paralele živce. Vsega tega letos ni bilo, če pa je že kakšna oddaja "pomotoma" zamenjala tekmovalni program, to ni bilo tako zelo hudo, saj je bilo gledljivosti vseeno ugodeno.

Tekmovalna shema je ob vseh spremembah pravilnikov in skrčenju programa v bistvu ostala nespremenjena. Očitno tu ni mogoče iti mimo "železnih zakonitosti", ki jih diktira sama struktura vsakdanjega televizijskega programa. Koliko velja ob tej "železni logiki" vztrajati še naprej, je v celoti



Rokenroler



Bolezen in ozdravitev, Bude Brakusa



Edino življenje Mihaila Rusa Djurovića, Branislav Mićunović

odprto vprašanje, saj se je dogajalo, da so nekatere televizijske hiše očitno zamenjale informativno-dokumentarne oddaje s takozvanimi rekreativnimi?! in obratno. Kakorkoli že, na festivalu v Portorožu so se televizijske oddaje merile v: informativno-dokumentarnem programu, programu za otroke, že omenjenem famoznem naslovu rekreativnega programa in pa v programu televizijskih dram.

Ustavimo se najprej ob informativno-dokumentarnem programu. Vsebinska pestrost, zgolj faktografska dokumentarnost, pa kritično-analitična preseganja zgolj dokumentarnega itd., vse to se je v dokajšnji meri prepletalo v tej selekciji. Gotovo bi bilo moč oporekati kriterijem, ki so posamezne televizijske hiše vodili k temu, da so nekatere svoje zgolj lokalne teme ponudile, kot medijsko relevantne in zanimive za dosti širši auditorij, kot ga sicer imajo v svojem okolju.

Značilna po tej plati je bila gotovo makedonska oddaja *Ovde, pokraj nas (Tu, zraven nas)* režiserja Skenderja Kulija in scenarista Dimeta Kostovskega. Prepletanje ekološkega opomina in pa vzreje divjadi v makedonskih prirodnih rezervatih ter vse to popestrjeno s korektnimi posnetki čiste in neoskrunjene narave v bližini Skopja. Apel po ohranitvi čistega okolja in človekovi skrbi za nemoteno življenje visokogorskih živali. Dokaj neizrazita poanta tega dokumentarca nas je spravljala v dvome, najprej nekaj splošnih fraz o ohranitvi čistega okolja, potem pa vseskozi himnična oda človeškemu razumu, ki da skrbi za biološko ravnovesje v naravi. Ne dosti boljše sta bili *Kako voljeti kravo (Kako imeti rad krave)* Milana Andrića iz televizije Sarajevo in *Peja (Peč)* Sokola Blakaja iz televizije Priština.

Avtorjem dokumentarnih oddaj na naši televiziji se vse prepogosto dogaja, da zamenjajo osnovno misel, ki naj bi kot rdeča nit tekla skozi vso oddajo, jo nosila k njenemu končnemu cilju in nam (televizijskim gledalcem) na koncu sporočila tisto, kar so avtorji hoteli povedati. Tako dobi osnovna misel v njihovi interpretaciji celo krdelo spremljajočih idej ali problemov, ki postopno, vendar zanesljivo zameglijo osnovno idejo. Izgubljajo se v stranskih rokavih, sprotnih "odkritij" in "spoznanj" in nekako se nam ob koncu takih oddaj zastavlja vprašanje: o čem je že tekla beseda na začetku in kaj smo pravzaprav želeli izvedeti? Taki spodrsjlaji so sicer simpatični pri študentih akademij za gledališče, film in televizijo, nikakor pa ne pri izkušenih profesionalcih (ki naj bi to bili vsaj v pogodnem pomenu besede).

Oddaja ljubljanskega tv-centra *Administracija in srajca*, avtorja Darka Marina v realizaciji Jožeta Cegnarja je omenjeno oviro preskočila v elegantnem, vendar bolj ali manj šolskem poizkusu. Na konkretnem primeru je demonstrirala tisto, kar je očitni politični slogan dneva: razraščanje administracije in njene posledice. Nič posebno pretresljivega, česar o administraciji že ne bi vedeli, tako v murskosoboški tovarni srajc Mura ali pa kjerkoli drugje.

Korektno in z občutkom za politični trenutek. Najbrž je bila ta profesionalna koherenca ideje odločilna tudi pri žiriji.

Ne glede na odločitev žirije pa je v tem delu tekmovalne konkurence največ pozornosti vzbudila oddaja televizije Titograd *Život jedini čovjeka (Človekovo edino življenje)* scenarista Vaska Ivanovića in režiserja Branislava Mićunovića. Čeprav bi po klasifikaciji tistega, kar je bilo videno na tem festivalu, ta oddaja nemara prej sodila v vrst tv-dram, pa nam je vseeno na docela nenavađen način razkrila življenjsko pot Mihaila Djurovića-Rusa. Omenjeni Djurović je imel v svojem življenju vse pogoje, da bi napravil sijajno politično kariero. Poklic kovinar, "izjemen predstavnik mlade črnogorske garde" (tako so ga imenovali v oddaji), končana partijska šola v Beogradu, bivši član centralnega komiteja Črne gore itd. Vendar se je njegova življenjska pot pričela iztekati v čedalje pogostejših aretacijah zavoljo izgredov in pijančevanja. Ugleden politični delavec je postal alkoholik in reden gost sodnika za prekrške. Zakaj? Na vse to skuša odgovoriti televizijska

oddaja. Dokler ostaja ta oddaja v okviru zastavljene naloge, teče biografska izpoved Mihaila Djurovića, posneta na kraju dogajanja, v zaporu na Cetinju, dokaj lahko in neobremenjeno. Djurović pripoveduje o svojih konfliktnih in prepirih v podjetjih kjer je delal spontano in brez patetike, naravnost epsko, ko pa se njegova zgodba prevesi v psihologiziranje in moralizatorstvo (ne po njegovi zaslugi), pa postane dolgovozna in zoprna. Tandem Ivanović-Mičunović se očitno ni mogel odločiti, kdaj bi bilo umno, zlasti pa koristno za oddajo samo, ustaviti Djurovićevo pripoved, kdaj zmanjšati pretirano sentimentalnost izpovedi njegove matere (ki ve o sinu povedati jasno bolj ali manj same imenitne reči). Zares škoda, da je sijajna ideja doživela v drugem delu klavirno metamorfozo in padeč, ker bi sicer lahko bila gotovo najbolj imenitno odkritje tega festivala.

Politična reportaža anketnega tipa novosadske televizije *Izmedju topova i gladi (Med topovi in lakoto)* avtorja Lazsla Totha se je ukvarjala s problemom beguncev iz Kampučije ter političnim reševanjem kampučijskega zapleta.

Boljši del te oddaje so bili posnetki v taborišču kampučijskih beguncev na Tajskem, čeprav je treba resnici na ljubo povedati, da smo zelo podobne posnetke in izjave videli že v prispevku ljubljanske televizije (Mednarodna obzornja), ki ga je pripravila novinarka Blanka Doberšek. Ta del posnetkov življenja Kampučijcev v zamočvirjenem taborišču, njihove bede in negotovosti, kdaj se bodo lahko vrnili na svoje domove, je bil dobra protiutež izjavam politikov v Kuala Lampuru (ministrska konferenca dežel ASEAN). Stiska kampučijskih beguncev je bila eno, benevolentne izjave politikov, kako reševati ta problem, pa očitno drugo. Toth se ni znal izkopati iz tega protislovja, zato je bila njegova oddaja zgolj — anketa, podobna mnogim, ki smo jih že videli. Posebnost te oddaje je bila katastrofalna angleščina, ki jo je uporabljal Lazslo Toth v komuniciranju, bodisi z begunci, bodisi s politiki. Ne rečem, da bi novinar, ki se odpravi v neko tujo deželo, moral govoriti angleščino z oxfordskim akcentom, vendar taka latovščina, ki jo je uporabljal Toth, ni ravno kompliment za opravljanje novinarskega poklica, saj je človek, kljub podnapisom (ki so bili mimogrede netočni), moral presneto napenjati uho, da je vsaj približno razumel tisto, kar je hotel vprašati Toth.

Omeniti velja še eno dokumentarno oddajo televizije Beograd *Poslednji zlatiborski katrandžija (Zadnji zlatiborski katranar)* avtorjev Nedeljka Ješića in Mika Miloševića. Brez posebnih pretenzij nam je ta oddaja govorila o še enem, nekoč znanem in upoštevanem poklicu, ki pa danes izumira, poklicu pridelovalca katrana. Zgodba, lahko bi rekli iz serije "poklici, ki izumirajo". Morda bolj ganljiva mešanica prijema šolske televizije in pa registracije etnografskega zapisa o "trdovratnem" starcu, ki v neki vasi na Zlatiboru še vztraja pri poklicu, ki so ga opravljali njegovi predniki. V maniri že omenjene šolske televizije, smo lahko spremljali celoten postopek (danes bi temu rekli učeno tehnologijo) pridobivanja katrana ter potem prodajo istega. Če je namen šolske televizije ali etnografskega zapisa, iztrgati pozabi vse tisto narodno blago in veščine, s katerimi so se ukvarjali naši predniki, potem bi moral današnji dokumentarec nujno spregovoriti še o dimenziji današnjega časa in izumirajočih poklicev. Tako pa je pripoved o zadnjem zlatiborskem katranarju ostala zgolj in samo etnografska pripoved v maniri šolske televizije.



Gotovo sodi med najbolj občutljive dele portoroškega festivala, program otroških televizijskih oddaj. V okviru programa otroških televizijskih oddaj je bil organiziran tudi posvet, katerega naj bi se množično udeležili ustvarjalci tega dela televizijskega programa. Žal se to ni zgodilo, pač pa smo poslušali bolj ali manj znane resnice o otroških oddajah, nekaterih raziskavah (sumljive prognostične vrednosti) posameznih televizijskih hiš itd. Tako program kot tudi posvet sta razkrila nemoč ustvarjalcev tv-programa za otroke, da bi nehali vzvišeno čvekati o otroški psihologiji (ki jo, mimogrede povedano, ni uspela "pričarati" nobena oddaja), o nekem kvazi-pravilničnem svetu otroške fantazije

(razumljenem na način odraslih) in podobno. Dejstvo je, da "naši otroci" gledajo v večini primerov ves televizijski program ter da jih ne zanimajo predalčki, ki nek del programa namenjajo "odraslim", drugi spet "otrokom". Ta delitev obstaja zgolj v glavah načrtovalcev televizijskega programa, v realnem gledanju tv-oddaj pa nima nikakršne veljave. Spričo tega je vse globokoumno operiranje s podatki, češ da je neka raziskava tv-Beograd pokazala, da vaški otroci ne marajo risank in da imajo rajši igralni program, dvomljive vrednosti. Prav tako je dvomljiva teza o tv-programu za otroke kot "hišnem kinu" itd.

Večinoma so nam posamezne televizijske hiše predstavile posamezne oddaje, ki so bile sestavni del ciklusa nadaljevanj. Koliko je to posrečena zamisel, je pokazal sam spored. Take oddaje so na primer bile: *Jelenko tv-Zagreb avtorjev Obrada in Maje Gluščević, 40 zelenih slonov televizije Ljubljana, avtorja Frančka Rudolfa in režiserja Zorana Lesića-Vukotića, I Ikuri — Ne Shkolle (Begunec — epizoda v šoli) televizije Priština, scenarista Ibrahima Kadriu-ja in režiserja Sadedina Prekazija, Bulkite kraj šinite — epizoda Kuli od pesak (Maki ob progi, epizoda Peščeni gradovi) televizije Skopje, po scenariju Velka Nedelkovskega in Duška Naumovskega v režiji Duška Naumovskega.*

Predstavljene vsaka zase, iztrgane iz konteksta ciklusa, vse te oddaje niso povedale nič, kot "ortopedski pripomočki" so morale nastopati: živali (Gluščević), bajeslovna bitja iz otroških pravljic (Naumovski), otroško-odrasle retrospektive (Djordjević) itd.

Ljubljanska televizijska hiša se je predstavila z eno izmed oddaj *40 zelenih slonov* in to ne pretirano posrečeno. V celoti je bila ta oddaja na festivalu sprejeta kot ponesrečena konfuzija, ki je hotela igrati na zanesljivo karto otroške spontanosti in razigranosti, bila naj bi neke vrste otroški happening. "Smola" ali organizacijska nesposobnost je hotela, da je bila oddaja predstavljena novinarjem nepodnaslovljena (v srbohrvaščino), kar je pri dokajšnjem številu novinarjev izzvalo ogorčene komentarje in zapuščanje dvorane.

Nekoliko nad povprečjem teh oddaj je bila *Čeličenje Pavla Pletikose* (kar bi se nemara prevedlo z *Življenjskimi preizkušnjami Pavla Pletikose*) televizije Beograd, scenarista Jovana Radulovića in režiserja Aleksandra Djordjevića. Zelo čisto zasnovana pripoved Pavla Pletikose, z dokaj jasno osnovno mislijo in dobrimi igralci. Toda kaj, ko se je ta osnovna misel kaj hitro morala podrediti konvencionalnim klišejem in tisočkrat videnim solzavim zaključkom.

Sarajevčani, okrepljeni s scenaristično pomočjo Aleksandra Mandića in Mome Kaporja ter v režiji Milana Bilbije so nam predstavili zelo "originalen" otroški show program *Jedan program kobajagi (Nek program kar tako)*, ki je bil nedvomen plagiat (vsaj kar zadeva idejo) filma Bugsy Malone. Nebogljeno so se sarajevski malčki otepal s to idejo, kakor so vedeli in znali. Na koncu smo se oddahnili tako gledalci kot otroški ustvarjalci.

Pod kakršnimkoli nivojem sta bili oddaji televizije Titograd in Novi Sad. Nobeno še tako prizanesljivo kritičsko pero bi v njihju ne moglo odkriti niti zrnca inventivnosti ali česa podobnega. Ob teh dveh oddajah se sprašujem: ali ni škoda elektronike, filmskega traku in ostale televizijske tehnike za tako neboljane podvige?



Mislím, da je največ pohval in priznanj na tem festivalu požela v okviru takoimenovanega rekreativnega programa?! (pod tem naslovom si je moč predstavljati marsikaj), oddaja televizije Beograd *Ronekroler*, po scenariju Borisa Miljkovića in v režiji Branimirja Dimitrijevića. Vzeto v celoti je to bila prav gotovo najbolj televizijska oddaja v vseh tekmovalnih selekcijah. Miljković in Dimitrijević sta dokazala, da razpolagata (za naše razmere) s neverjetno kopico iskrivih idej, kot tudi z zanesljivim posluhom za uporabo televizijskega medija. Oddaja je narejena v podobni maniri kot je bila oddaja Olivera Mandića Beograd ponoči, predstavila pa je na popolnoma nov in izviran način glasbo

"Pekinske patke", "Električnega orgazma", "Šarlo akrobata", "Idolov" itd. Prodor mladih ustvarjalcev skozi Miljkovića in Dimitrijevića se v tem trenutku zdi nelzogiben, saj televizija nima druge možnosti, kot odpreti vrata ravno takim ustvarjalcem. Rokenroler pomeni v jugoslovanski televizijski "show šoli" temeljit prelom z neambicioznimi in iztrošenimi ter stereotipnimi oddajami, polnimi oponašanja "glasbenega in vizuelnega tekočega traku", dekoracijske ključ-scene in zlaganimi humornimi vločki (s podloženimi smejalnimi trkli). Ne glede na to, da se marsikdo od televizijskih gledalcev (zaradi velike razlike v generacijskih segmentih tv-avditorija), ne bo strinjal s punk glasbenimi točkami v oddaji Rokenroler, pa se bo najbrž strinjal z duhovito in originalno predstavljivo ter glasbene zvrsti. Rokenroler pa je hkrati televizijski smerokaz (kar zadeva izrabo elementov televizijske tehnike in uporabe vizuelnega eksperimentiranja) tudi ostalim zvrstem televizijske ustvarjalnosti, ki se vse preveč drži okostenelih in preživelih form izpovedi. V kolikšni meri bo temu zares tako in koliko bosta oba avtorja lahko nadaljevala s svojim "ognjemotom" idej, bo odvisno samo od tistih ljudi na televiziji, ki so že doslej znali prislusniti novi ustvarjalni senzibiliteti. Efektne scenske rešitve Rokenrolerja nakazujejo temeljito obvladovanje televizijskega časa in prostora ter televizijske estetike. Prav neverjetno je, kakšen posluš sta Miljković in Dimitrijević pokazala pri predstavitvi bistvenih poudarkov v točkah nastopajočih glasbenih ansamblov. Vsak med njimi je skozi to oddajo dobil svojo specifično vsebinsko noto, ki ga je ločevala od drugih, v nekaterih primerih veliko bolje kot to počenja glasbena kritika.

Zanimivo je, da je bila ob Rokenrolerju nedvomno najkvalitetnejša oddaja zagrebškega studia *Muzika iz ateljeja*, avtorjev Bogliunlija in Grgina ter v režiji veterana jugoslovanske tv-scene Antona Martija. Oddaja o W. A. Mozartu kot inspiraciji sodobnih skladateljev zabavne glasbe je bila labodiji spev Antona Martija. To je njegov najvišji domet in meja, od tu dalje Marti ne zna in ne more. Toda do te kvalitete je moral Marti narediti na stotine popolnoma slabih izdelkov in je oddaja o Mozartu pravzaprav njegovo "zrelostno" spričevalo, z mnogimi popravilni izpiti. Vsa čast njegovi vztrajnosti in "vztrajnosti" televizijskih urednikov, ki so bili deset in več let sveto prepričani, da je Marti tisto "pravo", kar potrebuje naša televizijska publika. Toda tako dolgo "šolanje" televizijskih ustvarjalcev je navzlic "trpežni" publikli in "razumevajočim" urednikom vseeno bistveno predrago, predvsem pa popolnoma neplodno. Bilo bi skrajno okrutno, če bi naša televizija nadaljevala s prakso "šolanja ob delu" nekaterih evidentno neobetavnih ustvarjalcev. Vse sedanje in bodoče "investicije" naj bi bile namenjene takim avtorjem kot sta recimo Miljković in Dimitrijević, saj že na samem štartu kažeta, da sta šolana in kreativna človeka, ki jima zlepa ne bo treba gnjaviti tv-občinstva s prežečenimi idejami in domisljicami.

Kaj ob vsem tem reči o Trefaltovih *Srečanjih* ali novosadskemu *NG kolažu* ali skopskem *Sprehodu kvintne točke*? Malodane nič vzpodbudnega. Vtis imam, da je take oddaje kljub trenutnim pohvalam (zlasti Trefalta) temeljito pregazil čas. Najbrž se v tem trenutku del, morda tudi večji del tv-gledalcev še navdušuje nad povprečnostjo in nezahtevnostjo teh oddaj, toda nekaj polkusov, ki bi odprli vrata televizijskih studijev novim, predvsem pa svežim idejam zunanjih sodelavcev, bi jim napravilo konec. Tačas pa moramo žal še vedno pristajati na gledanje programa, ki ga krojijo po preizkušeni receptih okusa "večine tv-gledalcev".

Televizijska drama, ki je bila prejšnja leta v središču pozornosti, se letos ni odrezala pretirano dobro. Razen v ljubljanskem prispevku *Nenavadni dogodki v Kotu* in pa v novosadski oddaji *Bolezni in ozdravitev Bude Brakusa* ter pogojno v Karanovičevem odlomku iz *Petrijinega venca* nismo videli, kaj zaznava naša televizijska drama v sedanosti. Redakcije tv-dramskega sporeda so še vedno trdno zasidrane v zgodovinski preteklosti. To dokazujejo oddaje titograjske televizije *Pusta zemlja* po scenariju Mihaila Lalića in v režiji Gojka Kastratovića ali *Vojaški kruh* televizije Sarajevo scenarista Jana Berana (po motivih Isaka Samokovlije) in v režiji Dušana Saba.

Očitno je, da literarna imena kot recimo Lalić ali Samokovlija še ne zagotavljajo dobre televizijske adaptacije. Lansoletni imenitni prispevek Željka Kusturice z adaptacijo Andrićeve novele *Bife Titanik* je v tem kontekstu zgolj izjema, ki se letos ni ponovila. Poenostavljena sklepanja, da dramaturška napetost in zanimivost literarnega dela lahko avtomatično izzoveta podobne učinke v televizijski interpretaciji, so naivna in že neštetokrat demantirana, vendar zaman. Nekateri uredniki tv-dramskega sporeda še vedno vztrajajo pri tej fikciji. Literarna vrednost je bila v primeru Lalića in Samokovlije vzeta kot edino zveličaven kriterij odločitve, da se gre v televizijsko "prevajanje" teh tekstov. Rezultati so bili v obeh primerih nadvse skromni, lahko bi celo dejal nesimpatični, saj je bila (po nemarnem) prizadejana škoda literarnemu delu.

Žilnikov povratek na jugoslovansko televizijsko (filmsko) prizorišče z *Bolezni in ozdravljenjem Bude Brakusa* je gotovo najtehtnejši prispevek v selekciji tv-dram. Karanovičev odlomek iz *Petrijinega venca*, iztrgan iz celote filma, je sicer dober, vendar ima svoj smisel samo v celoti pripovedi, Smojina epizoda iz *Velega mista* ne presega situacijskega humorja serije kot historične pripovedi o Splitu. Manj seveda v tej konkurenci lahko razumemo skopski *Ilinden* ali prištinsko oddajo *Prelaz preko planine*, saj obeh nadaljevanj nismo imeli priložnosti videti v celoti.

Toda vrnimo se k *Budi Brakusu*. Žilnikova pripoved v marsičem spominja na kratek film Karpa Ačimovića-Godine, nagrajenega pred mnogimi leti v Oberhausnu, *Zdravi ljudi za rasonodu*. Buda Brakus nas vznemirljivo tolaži s svojimi vojnimi spomini, spomini na številne bolezni in ozdravitve, prigode iz dela v Ameriki itd. Nič ni tako obupno in nesrečno v življenju človeka, da se ne bi dalo preživeti. Buda je živa priča, da je možno preživeti. Vse vojne vihre, lakote in nesreče ga niso mogle zlomiti. Žilnik preudarno razmešča Budino biografsko pripoved v filmu tako, da ji nikoli ne poide sapa ali pa da bi se pričeli dolgočasiti ob prozičnih resnicah in podučnih sentencah starca. Dobra je tudi Žilnikova zamisel, da Budino pripoved sooči s pripovedmi njegovih sovaščanov, tudi bivših bojevnikov, tako je preprečil, da bi Budina biografija postala nekaj "izjemnega", ampak je z njo hotel poudariti ravno njeno vsakdanost in povprečnost.

Sicer dokaj oklešččen in prečiščen nacionalni spored festivala v Portorožu so letos pestrili tudi številni seminarji in posveti. Tako je v okviru festivala športnih oddaj televizije, ki je bil nekaka uvertura in ogrevanje za osrednji del prireditve, stekel seminar na temo *Kako obogatiti televizijsko pokrivanje zimskih olimpijskih iger* (v Sarajevu). Zanimiv po tej plati je bil tudi seminar na temo *Negovanje revolucionarnih tradicij NOB v tv-programu*, vendar prikazane oddaje v okviru festivala niso ravno govorile v prid izrečenim besedam zavzetosti za negovanje tradicije NOB. Televizijske oddaje na temo NOB še vedno bolehalo za preizkušeni vzorci akcijsko pojmovane zgodovine in šabloniziranimi črno-belimi liki.

Največ zanimanja bi moral po pričakovanjih vzbuditi seminar na temo *Kako proizvajati boljši in cenejši televizijski program*, vendar je udeležba na tem seminarju (zlasti neposredno prizadetih, vseh jugoslovanskih tv-centrov) pokazala ravno nasprotno. Človek je dobil vtis, kakor da je ta tema na festivalu prisotna bolj zaradi splošnih družbenih (stabilizacijskih) prizadevanj kot zavoljo posebnega zanimanja in želje televizijskih delavcev, da bi proizvajali program bolje, zlasti pa ceneje.

festivali — Krakow '81 (od 2. do 7. junija 1981)

Polna pest priznanj

Branko Šömen

1. Poljska 81 in poljska kinematografija 81: to sta dva pogleda na poljski politični trenutek, ki se dopolnjujeta in na še en način prikazujeta čas, ki je trajal deset let in prvega septembra lani postal v Gdansk ugodovina, preteklost, ki ima svoje grenke in oprijemljive posledice še v sedanosti in jih bo najbrž občutili tudi v bližnji prihodnosti. Ustvarjalni položaj na Poljskem se je spremenil v odkrit *dialog* o vsem in z vsemi: kulise tradicionalnega vedenja so se sesule, podrli so se miselni tabuji, zamenjali so jih samozavest in pogovori o ideološkem pluralizmu. Časopisi, novi in stari, so polni podatkov, izjav, dokumentacije o tem, kako se je v preteklosti ravnalo: kritizirani so ljudje, ki so delali po svoje, proti večini in proti delavcu. Poljska evforija je razumljiva, čeprav je kdaj pa kdaj prizvidnjena in neobvladljiva, kajti tamkajšnja kultura doživlja večpomenski praznik, razpršeno zadoščenje: celo papež je postal pisatelj in dramatik, Czeslaw Milosz je novi nobelovec, Andrzej Wajda se je vrnil iz Cannesa z zlato palmo, pri tem pa se priznanja še naprej kopičijo: tudi mednarodni filmski festival v Krakovu je dodelil grand prix poljskemu dokumentarcu Irene Kamienske *Delavke*, v Lillu je dobil grand prix — in pred tem tudi v Oberhausenu — film Zbigniewa Rybczynskega *Tango* ... Obenem pa filmski delavci, kritiki in režiserji tožijo, kako je dejansko stanje poljske kinematografije klavrno, tik pred razsulum: na voljo ni več filmskega traku, lani so posneli 35 celovečernih filmov, 115 televizijskih epizod in 847 kratkih filmov. Po načrtovanju ministrstva za kulturo in umetnost pa bi morali posneti 45 igranih filmov, 300 televizijskih epizod in 1300 kratkih in dokumentarnih filmov. V minulih petih letih bi morali zgraditi 50 kino dvoran, odprli pa so samo 2. V zadnjih dvajsetih letih so zaprli 1600 kino dvoran, leta 1975 so imeli 141 milijonov gledalcev, lani pa samo 96 milijonov, obenem so filmski delavci samo v zadnjih šestih mesecih pripravili pet osnutkov za filmsko reformo, vendar jih administracija ni sprejela. Boj za film in za gledalca pa se nadaljuje. Krakov je potrdil, da

Poljaki ljubijo film, posebno če je dober, oster, inteligentnen.

2. Čez tri leta bo mednarodni filmski festival kratkih filmov v Krakovu praznoval skromen jubilej — dvajset let svojega učinkovitega, kulturnega, umetniškega in tudi političnega življenja. Začel se je v času strpnejših mednarodnih odnosov med Vzhodom in Zahodom, v času, ko je hotel Krakov opozoriti nase s svojimi kulturno-zgodovinskimi spomeniki, s tradicijo poljskih kraljev: sprva so bile festivalske predstave še v krakovski filharmoniji, stoli so škripali, v mestu ni bilo udobnih hotelov.

Z leti so zgradili novi hotel Cracovio in ob njej moderen kinematograf Kijev, sam festival je postal tradicionalen, hitro je zaslovel s svojim konceptom o razvoju umetnosti dvajsetega stoletja in je danes ob Oberhausenu druga najpomembnejša svetovna filmska manifestacija kratkega in dokumentarnega filma v svetu. Jugoslovani smo sodelovali v Krakovu od vsega začetka, torej od leta 1964. Takrat so podelili grand prix poljskemu filmu *Vrnitev ladje* režiserja Mariana Marzynskega, enega izmed štirih zlatih vavelskih zmajev pa je dobil jugoslovanski filmski dokument Rudolf Sremca *Ljudje na kolesih*. Prihodnje leto je dobil prvo nagrado madžarski filmski dokument *Ločitev v Budimpešti*. Podpisala ga je režiserka Marianna Szemes, eno izmed petih častnih diplom pa je dobila tudi risanka Zlatka Grgiča in Petra Štaltera z naslovom *Peti*. Tretje leto je dobil grand prix sovjetski film *Poslednja pisma* režiserjev Harrija Stojčeva in Save Kuliševa, enega izmed štirih srebrnih zmajev pa Branko Čelović za film *Pečat*. Leta 1967 sta dobila prvo nagrado ameriška režiserja Don Lezner in Trevor Greenwood za film *Napalm*. To je bil izjemno kakovosten festival. Takratnim kritikom in poročevalcem je ostal v spominu kratek igrani gruzijski film *Dežnik* režiserja Mihaila Kobihidzeja; označil je začetek gruzijske filmske komedije, ki je kasneje osvojila svet. Film je dobil enega izmed štirih srebrnih

zmajev in nagrado FIPRESCI, ki so jo takrat v Krakovu prvič podelili. Dodajmo, da je dobil eno izmed častnih diplom tudi film Borivoja Dovnikovića *Radovednost*. Leta 1968 je dobil grand prix sovjetski film *Gradovi v pesku* režiserjev Kakuba Bronsteina in Idisa Vidugirisa, enega izmed štirih srebrnih vavelskih zmajev pa je dobil Karpo Ačimović Godina za kratki igrani film *Piknik v nedeljo*. To je obenem edini slovenski film, ki se je uveljavil na krakovskem filmskem festivalu. Tudi prihodnje leto so slavili sovjetski ustvarjalci, grand prix je dobil Peter Mostovoj za film *Samo tri lekcije*, jugoslovanski film *Človekovo ime* avtorja Bakira Tanovića pa je dobil enega izmed štirih srebrnih zmajev.

Leta 1970 je dobil grand prix japonski risani film *Golob in hudčič* režiserja Sadao Tsukiokija. To leto je bilo prvič, da noben jugoslovanski film ni dobil priznanja, zato pa smo bili uspešni leto dni kasneje. Na osmem mednarodnem filmskem festivalu je enega izmed štirih srebrnih zmajev dobila duhovita risanka Borivoja Dovnikovića *Ljubitelji cvetja*, režiser Predrag Golubović pa je dobil častno diplomu za svoj kratki igrani film *Smrt kmeta Djurice*. Neuradno nagrado CIDALC je dobil Nikola Babić za film *Sije*, žirija kritike FIPRESCI pa je dodelila posebno priznanje izboru jugoslovanskih filmov, med katerimi so bili poleg treh že naštetih še *Portret meniha* Milana Ljubića, *Ring* Miče Miloševića in *Hiša zvoni in zvoni* Miodraga Nikolića.

Leta 1972 so po daljšem premoru v Krakovu znova slavili Poljaki: grand prix, veliko nagrado ministra za kulturo in umetnost je dobil Mariusz Walter za film *Autobus z napisom konec*. Jugoslovanski režiser Peter Ljubojev je dobil enega izmed dveh zlatih zmajev za film *Črni vrtovi*. To leto so se dokončno izoblikovale festivalske nagrade. Poleg prve nagrade, tako imenovanega grand prix, so uvedli še dve enakopravni nagradi, zlata zmaja ter štiri enakovredne nagrade, srebrne zmaje ter štiri bronaste zmaje oziroma častne diplome. Jugoslovani smo ostali brez nagrad in priznanj tudi na jubilejnem, desetem mednarodnem filmskem festivalu v Krakovu. Leta 1973 je dobil film Andrzeja Brzozowskega *Prvih deset dni* prvo nagrado. Na enajstem krakovskem festivalu je enega izmed dveh zlatih zmajev dobil Aleksander Ilič za film *Past*. Drugega zlatega zmaja je dobil Krzysztof Kieślowski za film *Prva ljubezen*. Danes je Kieślowski med najuspešnejšimi avtorji celovečernih filmov, njegov je film *Amater*, ki se je poljskim gledalcem uspešno predstavil na gdanskem nacionalnem festivalu igranih filmov.

Leta 1975 sta bila v Krakovu znova uspešna dva naša avtorja. Živko Nikolić je dobil srebrnega zmaja za film *Marko Petrov*, nagrado FIPRESCI pa Dušan Vukotić za film *Kobilica*. In potem smo dočakali veliki trenutek: leta 1976 je dobil grand prix jugoslovanski film *En dan Rajka*

Maksima režiserja Zlatka Lavoniča. Film je dobil še neuradno priznanje, tako imenovano nagrado FICC.

Leta 1977 je dobil grand prix že omenjeni poljski režiser Krzysztof Kieślowski za film *Bolnišnica*, naš režiser Aleksander Ilić pa zlatega zmaja za film *Valj*. Na tem festivalu so uvedli poleg zlatih in srebrnih zmajev še bronaste zmaje in to za najboljšo fotografijo, za scenarij in za glasbo. Prvič so nagrado za glasbo podelili filmu *Poslanstvo Ismeta Kozice* režiserja Petra Ljubojeva.

Leto dni kasneje je bil najboljši film festivala delo kanadske režiserke Caroline Leaf *Metamorfoza gospoda Samsa*, enega izmed štirih srebrnih zmajev je dobila kratka, duhovita risanka Zorana Čakuljeviča *Tarzan*. Leta 1979 smo se znova dvakrat vpisali med nagrace krakovskega festivala: Darko Marković je dobil srebrnega zmaja za film *Cirkus*, film Meta Petrovskega *Golgota* pa bronastega zmaja za najboljšo fotografijo. Lani je dobil grand prix francoski film *Mali Pierre* režiserja Emmanuela Clota, *Mravlje* režiserja Petra Lalovića so dobile srebrnega zmaja, Živko Nikolić pa je dobil častno diplomu za svoj film *Graditelj*.

3. Enaindvajseti poljski festival kratkih filmov je v dveh dneh in nočeh — zaradi smrti kardinala Štefana Wyszyńskiego je bil preložen, ne pa skrajšan — predstavil poljskega delavca, njegove probleme, "solze in smeh" in analiziral ter kritiziral medčloveške odnose, tako da se je gledalcu odprla, razkrila do včeraj zatajena podoba vsakdanjega življenja delovnega Poljaka. Že lani septembra, med festivalom poljskih igranih filmov v Gdansk, smo lahko videli osem črnobelih dokumentov, takrat še brez napisov in imen, o življenjskih nesporazumih na delovnih mestih, med posameznikom in družbo. Bili so to kritični filmski posnetki, vendar narejeni z veliko mero objektivnosti in umetniške moči. Skoraj vsi ti filmi so dobili nekaj mesecev kasneje, na javnih filmskih projekcijah v Krakovu spontane aplavze in uradna priznanja. Grand prix je dobil *Abecednik* mladega režiserja Wojciecha Wiszniewskega, ki je umrl letos spomladi, pred snemanjem svojega prvega celovečernega filma. Film se končuje z otroško recitacijo, ki jo je režiser podprl z izjemno, subtilno fotografijo, kakršno je nekoč zmozel v svojih kratkih filmih Karpo Godina.

Kdo si ti?
Majhen Poljak.
Kakšen je tvoj znak?
Beli orel.
Kje si rojen?
Na poljski zemlji.
V kaj verjameš?

To vprašanje je avtor postavil dvema kmečkima pobičema, ki sta kar naprej gledala v kamero, ves čas molčala, nato pa se namesto odgovora obrnila in odšla brez besed po zeleni stezi med zelena polja. Na vprašanje V kaj verjameš? v filmu ni odgovora. Po

mnenju poljskih kritikov je to danes najbolj poetična metafora za čas, ki je trajal do lanskega prvega septembra. Film so namreč posneli mnogo prej, že leta 1976.

Televizijski dokument o spomeniku, ki so ga postavili v Gdansk padlim delavcem v nemirih pred desetimi leti, sta avtorja Tomasz Lengren in Marian Terlecki zasnovala kot dvojno zgodbo v eni pripovedi: naša sta mater, ki jima je pripovedovala, kako je iskala ubitega sina. Ženica je prvič javno spregovorila, kako so ji sina pokopali bosega, kako ga ni mogla videti, kako so ji ga skrivali, vsa v solzah je zbujala sočutje, vmes pa sta avtorja kazala izdelovanje spomenika, ki zasajen v zemljo, deluje kot zlovesči meč in katoliški križ obenem. Mnogo bolj sproščen in duhovit je film Zygmudna Dusija z naslovom *Ostanki 1970—1981*. Tudi to je televizijski film; narejen iz ostankov nekdanjih dokumentarcev, posnetkov, ki zaradi cenzure niso prišli v javnost. To so intervjuji poljskih televizijskih novinarjev z delavci, političnimi aktivisti in drugimi funkcionarji. Razkrili so njihovo bedno izražanje, intelektualno siromaštvo, izpovedno nemoč. Res duhovito zmontiran film. Omenil bi še film Marcela Lozinskega *Preizkus mikrofona*. To je zgodba o novinarju v podjetju, o človeku, ki ima na voljo svoje radijsko postajo, z njo zabava delavce, po radiu sporoča novice, objave, obenem pa naredi tudi anketo med delavci. Anketo o tem, kaj sodijo o svojem delu, o tovarni, o proizvodnji, o pogojih dela, o svojih tehnikih, o direkciji ... seveda naleti radijski reporter na tako imenovano notranjo cenzuro.

4. Mednarodni filmski festival v Krakovu je bil letos v znamenju poljskega in jugoslovanskega filma. Selektorji so izbrali stoen film iz devetindvajsetih dežel in pri tem določili jugoslovanskemu in kanadskemu filmu posebna, zaokrožena večerna termina. Kot član mednarodne žirije sem oblikoval metodologijo ocenjevanja in izločanja festivalskih filmov. Tako so že v prvem krogu izpadli iz tekmovanja filmi, ki niso dobili nobenega glasu. Izmed desetih poljskih filmov se je potegovalo za nagrado sedem filmov, izmed sedmih naših je bil izločen le en film, izmed šestih kanadskih filmov so ostali v tekmovanju le trije in tako naprej.

Grand prix je dobil dokumentarni film Irene Kamienske *Delavke*. Poleg tega, kar smo o filmu že napisali, dodajmo, da je to film, ki bo poleg nekaterih drugih aktualnih dokumentov verjetno šele odprl politični prostor umetniškim filmom, kajti na Poljskem se je v najnovejšem času konsolidarizirala nova kulturna politika, nastalo je ustvarjalno ozračje, ki bo šele odprlo vrata pravim, realističnim filmom o sodobnem človeku, kakršnega je že izoblikoval iz železa Andrzej Wajda in tako pokazal, po kateri poti naj bi šli tudi njegovi filmski kolegi. Posebno častno diplomu je dobil tudi film

Abecednik umrlega režiserja Wojciecha Wiszniewskega. Dve posebni nagradi, zlata zmaja, sta dobila francoski film *Maršalov abecednik* Atualpa Lichyja in *Madež* Živka Nikolića. Štiri glavne nagrade, srebrne zmaje, so dobili bolgarska risanka *Pastorala* Slava Bakalova, *Diskjokej* češkega režiserja Jiřija Barta, angleški kratki igrani film *Leonov rojstni dan* Agurja Schiffa in *Človek z uro* Bate Čengića. Bronasta zmaja za fotografijo je dobil Jerzy Zielinski za film *Abecednik*, za scenarij pa Marek Petrycki za film *Preizkus mikrofona*. Častne diplome so dobili še sovjetski film *V tem neka* je režiserja Guzijeve, madžarska risanka *Sanjarjenje* Istvana Orosza in kanadski film *To je elektrika* režiserjev Dereka Lamba in Terenca Macartneya Filgata. Neuradno nagrado FAO je dobil film Torine Aleksandra Ilića, posebno priznanje Zveze slepih Poljske je dobil film *Krog* Žarka Dragojevića, film *Madež* Živka Nikolića pa je dobil nagrado ex aequo mednarodne žirije FIPRESCI. Dodajmo, da je dr. Milan Ranković dobil nagrado poljskih filmskih delavcev za najboljšo kritiko minulega krakovskega festivala. Obenem je bil predsednik mednarodne žirije filmskih kritikov. Raven prikazanih filmov ni bila zanimiva: zahodnoevropska kinematografija je izčrpala zanimive teme, zato se zgloblja v obrobni filmskih posnetkih, išče grdo v lepem in lepo v grdem, kar seveda vodi v novi larpurlartizem in spogledovanje s filmskimi izraznimi sredstvi.

Če se še enkrat vrnemo k prodornosti poljskega filmskega dokumenta, potem moramo ugotoviti, da je sodobnost edina zanimiva podoba, ki zanima poljskega ustvarjalca, da so ti filmi polni govorjenja, da slikajo stanja človeškega duha, ne pa njihovih akcij, da je estetsko oblikovanje teh dokumentov zanemarjeno, da je gola resnica pred premišljeno sintezo, da je pomembnejši aktualni vtis od avtorskega prijema in oblikovanja teme. Naš film je pri tem narejen premišljeno, vsebinsko manj močan skuša osvajati z nevsakdanjo montažo in prisposodobami, ki delujejo na tujem bolj sveže kot doma. V krizi je kratki, risani film. Zadovoljil je bolgarski film *Pastorala*, saj je zadel mentaliteto balkanskega kmeta, ki mu je več do folklornega plesa s srpom in kladivom v združni dvorani kot pa do dela na polju ali pred hišo.

Toda podrobnejše analize posameznih filmov so skoraj odveč: festivalski vrtljak se vrtil dalje: kdor ni dobil nagrade v Oberhausenu, je poskusil srečo v Krakovu, kdor je ostal tukaj brez priznanj, je odšel v Lille in od tam naprej, kajti festivalov je več kot prstov na rokah. Roke pa so postale vsakdanja tema v novih poljskih filmih: roke, ki bi rade rezale kruh same sebi in šele nato svojim prijateljem.

film na univerzi

Poljska

Študijski program

Visoke šole za film, televizijo in gledališče (PWSFTv i T) v Lodzu

Na šoli so štiri osnovne študijske usmeritve: filmsko-TV režija, kamera (po 4 leta), filmska organizacija (2 leti) in igra (4 leta), ki pa je zaradi precejšnje ločenosti ne bomo obravnavali.

Filmsko-TV režija

Na oddelku za režijo je **prvo leto** poudarek na intenzivnem teoretično-praktičnem "kurzu" iz različnih osnovnih predmetov:

- osnove inscenacije in montaže igranega filma (6 ur tedensko)
- osnove inscenacije in montaže dokumentarnega filma (6 ur)
- analiza dokumentarnega filma (2 uri)
- osnove filmske igre (2 uri)
- zgodovina in teorija gledališča in literature (4 ure, od tega 2 uri filmske projekcije)
- zgodovina filma (4 ure, filmska projekcija)
- osnove filmske fotografije (6 ur)
- osnove filmskega jezika (2 uri)
- fotografija (2 uri)
- likovna vprašanja v filmu (2 uri)
- zgodovina umetnosti (2 uri)
- problemi filmske glasbe (2 uri)
- scenaristični seminar (2 uri)
- študij marksistične filozofije (2 uri)
- tuj jezik (2 uri)

V **drugem letniku** se nadaljuje praktično delo v treh osnovnih režijskih smereh:

- režija TV drame (6 ur, delo v TV studiu)
- režija igranega filma (6 ur, delo v filmskem ateljeju)
- režija dokumentarnega filma (6 ur, seminar)

Teoretično-praktično delo se nadaljuje iz predmetov:

- tehnologija filmskega zvoka (2 uri, delo v tonskem studiu)
- problemi filmske glasbe (2 uri, delo v tonskem studiu)
- režija animiranega filma (2 uri, delo v studiu za animacijo)

- likovna vprašanja v filmu (2 uri, delo v likovnem ateljeju)

Predavanja so še iz naslednjih predmetov:

- zgodovina umetnosti (2 uri)
- zgodovina in teorija literature in gledališča (2 uri)
- elementi teorije in zgodovine kulture (2 uri)
- scenaristični seminar (2 uri)
- problemi gradnje filmskega dela (2 uri)
- zgodovina filma (4 ure, od tega 2 uri filmske projekcije)
- tuj jezik (2 uri)

V **tretjem letniku** je praktično delo usmerjeno predvsem v pripravo realizacije igranega filma:

- režija igranega filma (4 ure)
- delo z igralci (6 ur, sodelovanje na gledaliških vajah)

Teoretična predavanja in seminarji so iz naslednjih predmetov:

- analiza dokumentarnega filma (2 uri)
- problemi poučnega filma (2 uri)
- problemi gradnje filmskega dela (2 uri)
- sodobne gledališke teorije (2 uri)
- zgodovina umetnosti (2 uri)
- filmsko avtorsko pravo (2 uri)
- tuj jezik (2 uri)

V **četrtm letniku** je že skoraj izključna usmeritev v individualno praktično delo (priprava diplomskega filma) v okviru seminarjev in predavanj:

- delo z igralci (6 ur, sodelovanje na gledaliških vajah)
- režija igranega filma (4 ure)
- tehnologija igranega filma (2 uri)
- problemi sodobnega filma (3 ure)

Individualne praktične realizacije so razporejene po semestrih: **Prvi in drugi semester:** igrana etuda, dokumentarna etuda in tri krajše TV realizacije.

Tretji in četrti semester: dokumentarni film in TV drama (30 min.)

Peti in šesti semester: igrani film 15—20 min.)

Sedmi in osmi semester: diplomsko delo po izbiri
Vse filmske realizacije so na formatu 35 mm s tonsko obdelavo.

Kamera in TV realizacija

V vseh **štirih letnikih** študija na oddelku za kamero so osnovni teoretično-praktični predmeti naslednji:

- fotografija (4 semestre)
- fotokemični zapis filmske slike (4 semestre)
- realizacija filmske slike (8 semestrov)
- realizacija filmske slike (8 semestrov)
- elektronski zapis slike (4 semestre)
- realizacija TV slike (6 semestrov)
- tehnologija slike (4 semestre)
- princip režije in montaže (2 semestra)
- osnove tehnologije zvoka (2 semestra)

- scenografija (4 semestre)
- likovni problemi v filmu (8 semestrov)
- reportaža in TV publicistika (4 semestre)

Teoretična predavanja so v **prvih šestih semestrih:**

- zgodovina filma, zgodovina umetnosti, osnove filmske teorije, filozofija, izbrana poglavja iz književnosti, elementi teorije in sociologije TV in tuj jezik.

Praktične vaje: v prvem in drugem letniku izdelava fotografij in diapoz., krajše filmske etide in TV realizacije, kasneje pa predvsem realizacije v sodelovanju z režiserji (film, TV).

Poklicni študij organizacije filmske in TV produkcije

Študijski program **dvoletnega izpopolnjevanja** s področja filmske in tv produkcije:

- organizacija procesa izdelave filma (4 semestre)
- izbrana pravna vprašanja s področja filma (4 semestre)
- organizacija kinematografije (4 semestre)
- tehnologija filma (4 semestre)
- organizacija in tehnologija TV produkcije (4 semestre)
- osnove tehnologije in estetike filmske slike (4 semestre)
- organizacija in ekonomika umetniških institucij in ekonomika dela (4 semestre)
- ekonomika dela v filmski produkciji in kinematografiji (2 semestra)
- vaje iz organizacije in tehnologije filma (2 semestra)
- izbrana poglavja iz zgodovine umetnosti in kulture (2 semestra)
- izbrana poglavja iz zgodovine umetnosti in kulture (2 semestra)
- osnove filmske teorije (2 semestra)
- izbrana poglavja iz sociologije kulture (2 semestra)
- zgodovina filma izbrana poglavja iz zgodovine literature, gledališča in baleta (2 semestra)
- temeljna vprašanja glasbe (2 semestra)
- izbrana poglavja iz organizacije dela (2 semestra)
- ekonomika in organizacija dela (2 semestra)
- filmska distribucija (2 semestra)
- osnove tehnologije in estetike TV slike (2 semestra)
- filmska montaža (2 semestra)
- izbrana poglavja iz kratkega filma (2 semestra)
- fotosintenzivni materiali (2 semestra)

obdelal **Franci Slak**

aktualno

Koliko kinematografije se le ne bi smelo predati trgu

Če je katera veja kulturne proizvodnje v samoupravni socialistični družbi zares neobogljeno obstala na razvojnem razpotju, potem za kinematografijo to nedvomno velja. Te ocene ne ilustrirajo le bolj ali manj znani statistični podatki o vsakoletnem upadanju števila kinematografov v Jugoslaviji in o čedalje manjšem standardu kinofikacije, o razmerna skromni rasti filmske proizvodnje in o hudih nihanjih v uvozni politiki filmov. Prav v osišče samoupravne kulturne politike sega neko drugo dejstvo, ki pa se ne spogleduje s statistiko, marveč razpira nekaj bistvenih podmen o preobrazbi družbenoekonomskih odnosov v kulturi. A ne samo v kulturi. Kajti če se danes vprašamo, v kolikšni meri je kinematografija del družbene reprodukcije in koliko del osebne porabe, to ni več le kulturno vprašanje. Kakor ne bi bilo le kulturno vprašanje, če bi se vprašali, koliko naj bo v prihodnjih desetletjih kinematografija gospodarska dejavnost in koliko kulturna oziroma umetniška. Zdi se, da bo treba v kinematografiji ali ob razpravah o položaju in razvoju kinematografije pogumneje in jasneje odvozlati štrene, ki so v kulturnih dejavnostih in družbeni razvojni politiki vsak dan bolj razvidne, vsak dan tudi bolj zapletene. To je — koliko se bodo morale kulturne dejavnosti vključiti v tržna gibanja, kolikšen del dohodka bodo morale ustvariti na trgu; koliko bodo dogovorile s svobodno menjavo dela in na druge načine in kaj pomeni za delovnega človeka prevlada enega ali drugega kanala financiranja.

Kinematografija je namreč primer ali celo vzorec, kaj se dogodi, če se neka kulturna dejavnost (distribucija in proizvodnja filmov) prepusti tržnemu valovanju. Analitični pregled materialnega položaja in programskih oziroma repertoarnih obrisov kinematografov daje številne odgovore in vzbuja nova vprašanja. Nekaj jih kaže navesti.

Leta 1969 je Jugoslavija iz 22 dežel uvozila 443 igranih filmov za predvajanje v kinematografih in na TV (kratkih je bilo več kot 200). Med celovečernimi umetniškimi deli je bilo kar 347 filmov iz zahodnih dežel. Ostale smo kupili na vzhodu. Samo za kinodvorane so distributerji od leta 1969 do 1980 odkupili le nekaj manj kot 3000 filmov. Delež zahodnih kinematografij je visok — prodale so nam 2311 filmov. Če k navedenim številkam uvoženih filmov prištejemo še nakupe filmov za televizijo, bi pregledna lestvica še bolj spregovorila sama zase. Za vse filme, kratke in dolgometražne, za televizijo in kinematografe, so distributerji odšteli nekaj več kot 24 milijonov dolarjev. Kdor zna brati podatke in številke, se bo ustavil ob nekaterih prelomnih letih v uvozni politiki — največ zahodnih filmov smo kupili leta 1969 (347), najmanj pa leta 1976 (176). Največ filmov vzhodnih kinematografij smo kupili leta 1973 (155), najmanj pa naslednje leto (le 41). Jugoslovanski distributerji pa trgujejo le z omejenim številom filmskih dežel — predlani so kupovali v 35 državah, lani pa v 19. Najmočnejši partner za uvoz filmov in najslabši za izvoz naših filmskih del so ZDA.

V zadnjem desetletju niti javnosti niti nosilcem kulturne politike ni bilo neznano razmerje o uvoženih filmih po nacionalnih kinematografijah. Še več. Uvozna politika se je zasukala celo tako, da so jugoslovanski distributerji lani trgovali samo z 19 deželami. Filmov iz neuvrščeni dežel in dežel v razvoju ter iz socialističnih držav je premalo. Cena uvoženih filmov se niža, kar pomeni, da večina distributerjev kupuje umetniško manj vredne filme. Samo iz ZR Nemčije so lani odkupili 16 žgečkljivih erotičnih filmov. Morda se v tej poslovni odločitvi že kaže repertoarna usmeritev distributerjev in prikazovalcev. Delavci v kinematografiji sicer menijo,

da je na večjo plehkost repertoarja vplivalo neizenačeno razpolaganje z deviznimi sredstvi, ki jih imajo v rokah organizacije za promet s filmi. Devizne pravice za uvoz "filmskega blaga" so namreč omejene. Krojijo jih plačilno-bilančne zagate našega gospodarstva. Zato in še zaradi drugih vzrokov se je v težkem položaju znašla tudi Vesna-film, eden izmed najbolj cenjenih distributerjev v Jugoslaviji. Čeprav distributerjem ni lahko in četudi se prikazovalcem ne cedita med in mleko, se število uvoznikov ne krči. Uvoženo filmsko bogastvo slabe kakovosti zadovoljuje oba — distributerja, ker za tak film odšteje manj deviz, prikazovalca pa zavoljo tega, ker s pornografskim ali karate filmom več zasluži. No, več zaslužita oba.

Malo od vsega tega dobi gledalec. Še manj domači film, saj niti kinematografiji niti distributerji niso naklonjeni predlogu, da bi nekaj več sredstev od kino vstopnic združili za filmsko proizvodnjo.

Najmanj pa dobi, če se sme tako reči, kultura. Gledalec, ki se le ni izneveril velikemu ekranu v kinodvoranah, kupuje oziroma plača, kar mu kinematograf ponudi. Srečanje pred blagajniškim okencem je manj svobodno kot na tržnici. Ni kaj izbirati. Če hočeš, kupi, če nočeš, pa nič. Kinoobiskovalec ni subjekt kulturne politike v kinematografiji. Uvozna in repertoarna politika nastaja v glava poslovnih, ki si sicer zavedajo, da jih nekaj nevidnih niti narahlo povezuje s kulturo, a ki se obnašajo tako, kakor jim veleva poslovna in gospodarska pamet. Pamet, kakor jo neusmiljeno hasni trg.

Distributerji in prikazovalci seveda niso povsem nedolžni. Kadar statistične in finančne preglednice že nedopustno razgrinjajo popolno prevlado ekonomske logike v (ne)kulturni politiki obeh preračunljivcev v kinematografiji, morajo povsem mirno sprejeti vse kritične strelice. Tu in tam kak distributer z gledno dokazuje, da je mogoče krmariti med neusmiljenimi zahtevami po dobrem gospodarjenju in med najblažimi načeli kulturne politike, kulturnosti in humanosti. S prikazovalci je malce drugače. V večjih kulturnih središčih repertoar v kinematografih sestavljajo spretno in skladno z različnim okusom razslojenega

občinstva. V eni kinodvorani predvajajo umetniško izbran in neoporečen izbor, v drugem pa nebodijihtraba filme. Tako so kulturni delavci z Janusovim obrazom. Nekaj gradijo, po malem rušijo. Vzgajajo in razžirajo gledalcev miselni in čustveni svet. Ne vozijo vstran od vse manj skrivenčene poti, ki množično kulturo potiska v srce družbenega življenja in ravnanja, kultura pa se ji srmežljivo umika.

Množična kultura postaja kultura.

Kulturni oziroma nekulturni zvarek distributerjev in prikazovalcev filmov pa se ne da pripisati le na njihov rovaš. Odkod motivi za njihovo takšno kulturno politiko, ki misli po ekonomskih merilih in zato ne razločuje več med kulturo in industrijo, med gospodarjenjem v industriji in gospodarjenjem v kulturi, med tržnimi in socialističnimi blagovno-tržnimi odnosi? Ali sploh zmorejo razlikovati med trgom in med usmerjenim, planskim trgom? Ali jih kdorkoli nagradi, če znajo njihovo poslovno odgovornost do družbene skupnosti uskladiti še s kulturno in socialistično odgovornostjo do te iste družbene skupnosti? Delavci v organizacijah za promet s filmi in prikazovalci bi zagotovo povedali, da iz svoje mešetarske obleke ne morejo in ne smejo. Kdo bo kril izgubo kinematografu in kdo distributerju?

Film kot umetniško delo in proizvod umetniške ustvarjalnosti je tudi ali je celo predvsem blago, je proizvod z vsemi pridevki, ki jih pozna trg — od cene in viška vrednosti dalje. Ker je tako, se vsaj dva člena v kinematografski reprodukcijski verigi obnašata tako, kot se.

Bržčas zato tudi za manj posluha strežeta željam filmske ustvarjalnosti. V Jugoslaviji producenti ne dobijo visokih deležev za filmske načrte niti od distributerjev nito od prikazovalcev. Ni povsod enako, to je res. Sistemi financiranja filmske proizvodnje hodijo svoja pota. Nekateri producenti se ne bojijo odrezati kolača akumulacije za filmske zamisli, pri katerih so že resda vnaprej sešteli dobiček. Poslovna računica ne zataji, umetniškost pa se prepušča dirigentski palci dinarja. Na vselej, a pogostoma. Največkrat.

Tako filmska proizvodnja v zadnjih dveh letih (predvsem s pojavom komercializacije

sodobne komedije, s popularno komedijo tipa Ljubi, a glave ne izgubi itd.) ne odgovarja več jecljaje na vprašanje, ali naj umetniški film miži pred tržnimi zahtevami. Ni še povsem dorečene idejnoestetske, politične, družbenokulturne ocene o komercialno-umetniških nihanjih v enem delu jugoslovanske filmske proizvodnje. Pojav popularne, naivne ljudske komedije si to zasluži. Če že ne iz estetskih, kritičnih razlogov, pa prav zato, ker v sebi skriva izzivalno klaviaturo premišljevanj o razmerju med umetnostjo in trgov. Filmu, ki hoče biti umetnost z dobrim zaslužkom, ni mogoče takoj izrehati negativne sodbe. Toda presojevalno izločanje vseh navlak in vrednosti takega tipa filmske proizvodnje bi marsikaj pojasnilo. Poplittveno razumevanje trga v umetniškem snovanju zanika umetnost. Ustvarjalec, ki ustvarja namenoma za trg, ni umetnik.

V kinematografiji je zdaj tako, da tržni utrip ne daje poslovnega in programskega ritma le distribuciji in reproduktivni kinematografiji, marveč odmeva že v filmski proizvodnji. Blagovno-tržna proizvodnja kot stvarnost samoupravnega socializma smiselno razliva pred kulturno politiko, pred umetniško snovanje in potemtakem tudi pred filmsko posledice, ki so bile predvidljive. Družbena praksa predirno navaja k razmišljanju. Izziva. Hoče odgovor. Hoče teoretično, jasno osmislitev, prelito tudi v kulturno politiko, v politiko razmerij med kulturnimi dejavnostmi in trgov. Med umetniškimi proizvodi kot proizvodi človekove duhovne kreacije in umetniškimi proizvodi kot blagom.

V domišljanju socialistične samoupravne kulturne politike problem kulture na trgu in trga v kulturi ni dovolj osvetljen. Tudi ni med priljubljenimi temami. Že v kinematografiji ni ali v njej še celo ne. Že v občinskih kulturnih skupnostih ni, saj kinematografijo praviloma zavestno izrinjajo iz načrtov kulturnega razvoja. Zato pač, ker je gospodarska in ne kulturna dejavnost. V tej družbeno osvojeni opredelitvi tiči eden izmed razlogov, da delavec in občan, gledalec — samoupravljalca, skromno vplivata na dogajanja v kinematografiji. Zdajšnji kanali družbenega vpliva in družbenega samoupravljanja v kinematografiji ali v organizacijah za promet s filmi se odlikujejo po ozkosti pri-

merov. Še več. Distributerji so preudarno obrnjeni k državni organom. Saj jim ni vseeno, če kakemu filmu ne bi dovolili vstopa v kinodvorane ali na TV. Tržno poslovanje kinematografije se odmika družbenemu usmerjanju. Ker ustvarjanje dohodka ni odvisno od dogovarjanja oziroma svobodne menjave dela, pač pa od programske iznajdljivosti načrtovalcev in od reklamne privlačnosti blaga, se več, kakorkoli se že to razume, neodvisnost od samoupravnih, kulturnih in zavestnih sil. A če je že treba položiti račune na primer pri uvozu filmov, tedaj programsko in poslovno previdnost pred administrativnimi škarjami spet hrani le bojazen pred finančnim neuspehom.

Zakaj se potemtakem jugoslovanska kinematografija tako pogosto preobraža in reorganizira? In zakaj navzlic temu niti znotraj sebe ne zmore večje organizacijske, dohodkovne in programske povezanosti, niti ne najde prostora znotraj samoupravnih interesnih skupnosti za kulturo? Ves čas se zdi, kot da delavci v kinematografiji skupaj z družbenopolitičnimi in kulturnimi organi vendarle nekaj samoupravno rešujejo in spreminjajo. Osnovna družbenoekonomska protislovja pa ostajajo. Spremembe se sproti zničijo. Pravzaprav se slepimo, da nekaj le rešujemo, trdijo mnogi razpravljalci na političnih psvetih o položaju in razvoju kinematografije v družbi. Ni pravega odgovora na najjasnejše in nedvomno najglasnejše vprašanje, kaj so zares kapitalna družbeno-ekonomska in kulturna vprašanja v kinematografiji. Zato ni trdnosti in kontinuitete v politiki kinofikacije. Zato ni razvoja v svobodni menjavi dela v kinematografiji. Zato cene kinovstopnic ne določajo distributerji, prikazovalci in producenti z medsebojnim dogovorom, ampak nekdo zunaj njih. Zato lovke tržne mašinerije neusmiljeno oklepajo distributerje in kinematografe. Zato se ne ve čisto natanko, kdo je odgovoren za družbeno reprodukcijo v kinematografiji. Zato se s filmsko problematiko ukvarjajo bolj ekonomisti in trgovci, premalo ustvarjalci in kulturniški delavci, uporabniki pa najmanj.

Ni pretežno razumeti, zakaj se razhajajo interesi ustvarjalcev in producentov na eni strani ter distributerjev in prikazovalcev na drugi. Ustvarjalci so za korak še

bolj kritični. Omenjajo tri vrste različnih interesov — ustvarjalcev, producentov in tistih, ki morajo najbolj poslušati želje uporabništva. Tako je s temi razmerji interesov danes in kako bo jutri, bi morala kulturna politika vsaj slutiti. Črnoglednež bi napovedoval, da se bo čez leta celotna kinematografija obnavljala in razvijala kot industrijska dejavnost. Črne oblake lahko prepodi le objektivna analiza samoupravnih odnosov in družbenoekonomskega položaja vseh delov kinematografije, njene kulturne politike, interesov izvajalcev in gledalcev — uporabnikov ter družbene skupnosti.

Središčna in smiselna izpeljava ocen dogajanj v kinematografiji je, da niti uvoza niti predvajanja filmov niti filmske proizvodnje ne more v toliki meri uravnavati tržni interes kot doslej. Odločilni premik v tehtanju, kako v prihodnjih desetletjih razvijati kinematografijo kot humano in kulturno silo samoupravnega socializma, ne bo lahek, a je pred očmi, je znan. Filmska dejavnost kot dejavnost posebnega družbenega interesa mora rasti dogovorno. Združevati mora različne ozke, komercialne, umetniške in širše družbene interese. Samoupravno povezovanje znotraj kinematografije (to pa pomeni zavestno akcijo za združitev distributerjev, prikazovalcev, producentov in ustvarjalcev v skupne samoupravne organizacijske oblike združenega dela), bo pomagalo k izčiščenju nejasnosti, koliko umetnosti in kulture naj se še vendar ne preda trgu. V izogib vsakršnim organizacijskim receptom, nevarnostim dogmatizma in liberalizma bodo morda izvajalci le doumeli, kako jim trg ne bo dajal hrane za vekomaj, v nedogled. Marsikaj bo laže rešljivo znotraj kulturnih skupnosti, znotraj samoupravne kulturne politike, ki jo bodo skupno umišljali izvajalci, delavci v kinematografiji in gledalci - uporabniki. V tem kulturnem in samoupravnem prostoru bo več podružbljenega in odgovornega razmišljanja, kako spraviti v skladnejše razmere trg, umetnost in gledalčeve potrebe. Če kinematografija še koleba, kam zakrmariti, ti dvomi ne bi smeli več pretresati kulturnih skupnosti in organiziranih družbenih sil.

Zdi se namreč, da se bodo prav ob kinematografiji slišala še drugačna premišljevanja. To, da naj kultura

čuti, kako tudi tvori združeno delo, zagotovo ne pomeni, da se izenačuje z industrijo in ekonomijo, pa da se mora podrediti tržnim zakonitostim. Če je tako, potem marsikaj, kar se zdaj dogaja v kinematografiji in založništvu, le trka na samoupravljalčevo zavest. Trka zato, ker bo treba nekaj jasne reči in konkretnega storiti. Ker se je kinematografija najbolj ujela v klešče tržnih špekulacij, se sama postavlja kot nihalo pogovora o tem, koliko in kako se bo kultura priklonila trgu, koliko pa se v samoupravnem socializmu ne sme in ne more.

Jože Volfand

obletnica

30 let revije
"Cahiers
du cinéma"

"Ne prava slika,
temveč prav slika"

Drugim — ki se temu ne bodo odrekli — prepuščamo, naj presodijo spremembe v kontinuiteti, vijuganja in stranpoti revije *Cahiers du cinéma* v teh tridesetih letih. Štiri generacije so si sledile, se včasih prekrivale, včasih spopadale v krogu te revije, ki je doživljala ne le spreminjanja svoje vsebine, svojih rubrik, temveč tudi zasnov, videza, barv. Vendar pa se ne da zanikati, da so *Cahiers du cinéma* postavljali, pritegovali, polarizirali splošne zahteve, da je "politika avtorjev" zapustila neizbrisne sledi, da se je v njih kristalizirala filmska misel povojnega obdobja, začeniši s temeljnimi, zagnanimi teksti Andréja Bazina.

Cahiers so bili vselej po svojem prepričanju na strani manjšine, pristaši obrobnega in tistega, kar bi Ejzenštejn označil izven-kadra. V obdobju ateljejev je bila v manjšini narava, v obdobju scenarija režija, v obdobju razreza (découpage) globina polja; da, Hollywood je bil v manjšini pri francoskem okusu v obdobju "francoske kvalitete" in evropskih mojstrov. Zanimanje za montažo in sovjetske izkušnje iz dvajsetih let so bile v manjšini v času popolnega kraljevanja Hollywooda konec šestdesetih let. Tudi teorijski delirij in

levičarski voluntarizem sedemdesetih let in ekskluzivno poveljevanje velikih marginalcev evropskega filma (Bene, Godard, Straub, Durasova), ob tveganju zaprtosti, skleroze in celo ekonomske smrti revije paradoksalno razkrivajo potrebo po nečem redkem, a tudi po živem filmu, po filmu *in progress*. Lahko da smo se zmotili, se slepili, otrpnili, spregledali pomembne filmske dogodke. Verjetno. Lahko smo bili krivični. Tisti, ki se ponašajo s svojo uredniško stanovitnostjo, se rogajo našim napakam, nimajo pojma, kaj pomeni zavračati sklicevanje na ime, izbrisati, preprosto premikati se, se pravi, "spremeniti" razpoznavni znak — z eno besedo: zapeljati.

Če je treba ne glede na politične, ideološke in filozofske oscilacije revije najti konstantno v strategiji *Cahiers*, potem je ta konstanta v dejstvu, da smo dovolj ljubili film, da smo hoteli njegovo suverenost v zanj specifičnih oblikah kot sta režija in montaža. Ker imamo radi film, verjamemo v njegovo specifičnost (tej ideji smo nasledili). Teorije o globini polja in o izven-kadru, ofenziva proti "francoski kvaliteti", hitcockovsko-hawksowska linija, "politika avtorjev" niso nikdar želele biti kaj drugega in kreproko bi se motili, če bi verjeli v te zastarele očitke.

Dejansko vse izvira od tod: ideje morajo biti režijske ideje (Truffaut) ali ideje montaže (Godard), ne pa ideje dialogov. Avtorji filmov niso tisti, ki jih pišejo, temveč tisti, ki jih realizirajo. Srce filma ni njegova vsebina, temveč njegova režija.

Uveljaviti primat režije, torej misli slik nad mislijo besed, ni bilo vedno nekaj samoumevnega. Morda še vedno ni. Kdo danes sprejema kot samoumevno zagonetno formulo, ki se je oprijel Godard: *ne prava slika, temveč prav slika*? Toda ta formula dvajset let kasneje pove isto, kar je povedal Truffaut, izhaja iz iste vrtoglavice. Kajti gre prav za vrtoglavo... Ideja naj izgine za sliko, slika naj ostane kot čista afirmacija, ne prava slika — se pravi, primeren odsev — temveč prav slika, to je bilo osrednje načelo novega vala, njegov glavni žar.

Ideja o kozarcu vode na žilčevem obrazu v Hitchcockovem filmu *Under Capricorn* ali pa suknjič, ki ga Michael Wilding drži za šipo v filmu *I Confess*, nista "pravi sliki",

temveč prav sliki, se pravi režijski domisljci, veliko hitrejši, torej močnejši, kot toga pomenjenja dialogov po francoskem zgledu. Zadene ta s svetlobno hitrostjo, hitreje kot kakršnakoli "pravilnost" dialogov. Na mah sta v pesniški resnici. Godardova formula "Film je 24 resnic na sekundo" pove isto kot "prav slika". Resnica, za katero gre, ni resnica *diskurza* o nečem, operira na višji frekvenci, to je trenutna resnica in brez slikovne fraze, le slika. Le slika: nihče ne razume, morda niti avtor ne, toda vsi so zadeli obnjo.

Film ima torej udarno moč, sposobnost posredovanja domisljci, ki ne leži le v zmožnosti posredovanja dobrih zgodb. Sicer pa, kaj opredeljuje dobro zgodbo? Med pogovori s Truffautom je Hitchcock omenil hollywoodski aforizem o treh dejavnih, ki določajo kvaliteto in uspeh filma: "dobra zgodba, dobra zgodba, dobra zgodba" in tega ni rekel kar tako, brez vzroka. Vemo pa, da si Hitchcock nikoli ni mogel privoščiti ustreznega oziroma koherentnega scenarija, vsako zgodbo je moral sistematično skrajšati do absurda, jo razbiti na režijske kose. Kaj je dobra zgodba?

Odgovoriti na to vprašanje z režijo, uveljaviti režijo kot mojstrstvo (na to se nanaša politika avtorjev), to naj bi bila konstanta linije revije *Cahiers du cinéma*, ne glede na njena estetska nihanja in variacije, in to uveljavljanje je samo po sebi nosilec zarez, delitve v filmskem svetu. Uvaja lahkotnost in hitrost, hitro sporazumevanje med avtorji in gledalci, uvaja določeno obliko ljubiteljstva, če hočete, nasproti kolektivnemu aparatu profesionalcev. Uvaja eksperimentiranje in avanturo. Uvaja samoto.

Zaradi tega me mika, da bi si drznil reči, da je v sedemdesetih letih s Straubom in Godardom ista zgodba kot v petdesetih letih s Hitchco-

André Bazin in Jacques Doniol-Valcroze ustanovitelja revije *Cahiers du cinéma*



ckom in Hawksom. (Razlika je v tem, da Straubovi in Godardovi filmi niso bili narejeni zato, da bi "šli".) Ko Godard najde nove slike in drugače ureja zvoke, ko Straub išče avtentične zvoke in resnične slike, seveda delata na različne načine, toda oba si prizadevata za suvereno tehniko, ki ne bi bila več zavezana narativnim naključjem, v službi dobre zgodbe. Ne gre za pripovedovanje drugačnih stvari (ali vsaj ne samo za to), temveč za drugačno pripovedovanje, za pripovedovanje z drugačno hitrostjo.

In še: slike imajo poleg svoje menjalne vrednosti še uporabno vrednost, ki jo je treba naprej upoštevati... Izdelovati drugače. Razglasiti izjemno stanje, režijo, proti vsem vzpostavljenim oblikam moči, vsem predpisanim diskurzom, vsem poklicnim akademizmom.

Novi val ni bil drugega kot udejanjenje tega izjemnega stanja, vse do sklicevanja na potrebo po improviziranju, po "neposrednosti" (Rouch, Rivette). Novi val nikoli ni bil šola: kakšne so estetske vezi med Chabrolom, Godardom, Truffautom, Rohmerjem, Rivettom, Demyjem itd.? To je bilo gibanje, ki je za nekaj časa razbilo tradicionalne filmske strukture, ustaljene profesionalne navade. Predstavniki novega vala niso nikoli delali filmov po scenarijih drugih, delali so svoje filme.

Kaj je slika? To je hkrati lik, materialno vpisan na površino — trak, ekran, platno, papir — in neotipljiva evokacija, enkratna in večna, vprašanje sreče pri igri. Gesta Michaela Wildinga, ki drži svoj suknjič za šipo, da bi se v njej prikazal obraz Ingrid Bergmann v filmu *Under Capricorn* in razumemo, da je ta slika lahko "vrgla iz tira" bodočega mladega režiserja, kar je bil leta 1954 Truffaut, kajti ta gesta je kot vabljava

bljnjica ali poetična metafora o čudežni moči režije: na ozadju nič povzročiti, da se nekaj pojavi.

V tem smislu je bila torej politika avtorjev formalistična teorija in tako sta Chabrol in Rohmer lahko poveljevala Hitchcocka kot "enega največjih izumiteljev form v vsej zgodovini filma". (Ta formalistični vidik je kljub temu, da ga je upošteval, šokiral teoretika, kakršen je bil Bazin, za katerega sta bila npr. globina polja ali montaža obliki, ki sta implicirali vsebino.)

Prav tako kot je bil novi val od samega začetka bolj formalna kot vsebinska revolucija. Vsebina je bila v bistvu odraz mladostniških običajev tedanjega časa in povzročala je — danes se sprašujemo, zakaj — rahel škandal na ekranu. Toda škandal in tudi svojevrstna "dobra novica" v poklicu so bili napačni spoji, tehnične koncesije, izjave v kaj-me-briga slogu, z eno besedo, lahkotnost.

Dvakrat ali trikrat lahki (z vidika vsebine, z vidika oblike, z vidika produkcije) filmi novega vala si za nekaj časa gotovo nekaj razbili. Danes si težko predstavljamo, da so cineasti kot npr. Gérard Oury začeli svojo kariero s posnemanjem sloga in tem novega vala (*La main chaude* itd.), da cineasti kot Verneuil kar niso odnehali z izrabljanjem predrznosti in (tedaj) rahlo cinične elegancije Belmonda (Un Singe en hiver), da je Clouzot na žalost hotel razumeti mladino (*La Vérité*). Dobra novica — film je lahkotna umetnost — je hitro obšla svet in segla zelo daleč, vse do Brazilije, kjer je v času političnega odpiranja, ki se je tragično končalo, sporočilo dobilo obliko, znano kot *cinema novo*.

Slučajno vse to ni dolgo trajalo, tako iz političnih (svetovna eksplozija leta '68 in zahrbtna ali pa barbarska, a ravno tako svetovna reakcija) kot iz potrošniških razlogov. Leta 1965, po *Norem Pierrotu* kulminacija idealov in formalizma novega vala, je bilo vsega konec. Odtlej so le samotne poti, vse težje, v kontekstu splošne vrnitve na staro.

Film se ne more ne navzeti vzdušja nekega časa (če ga že ne "zgrabi za vrat", ga posnema) in ta čas je odvraten, težak in blaziran. Delajo se torej (po mimetičnem principu) odvrtni, težki in blazirani filmi, kar pa še ne pomeni, da so tudi lepi. Ne nehajo se več trezniti: o

upih in prihodnosti, o prepričanjih in o preteklosti (komunizem je bil neumna zamisel, realni socializem je goljufija; kar se tiče okupacije in odporniškega gibanja, pa — kot pravi Marie-France Pisier v *Souvenirs d'en France* — in to bo beseda desetletja —: *bedarije*); a tudi o možnostih filma (in o trenutnem navalu na video, kjer se tehnično eksperimentira z deset let staro psihe-deličnostjo, z rahlim vonjem po obupu od nekod).

A morda je prav tu znak novega razcveta. *Caput mortuum*: ta izraz v alkimiji označuje trenutek *Velikega Dela*, ko vse zgleda trho, pa se znenada prerodi. Navsezadnje je tudi novi val izražal iz-treznitev. Kaj se trenutno zahteva? Romanesko. Kaj to pomeni? Da imamo dovolj tega, da ne pridemo več na svoj račun, da moramo obrat-čunavati z neumnostmi, z nesporazumi, s hipokrizijo in lopovščinami, ki so tkale našo nedavno in manj nedavno zgodovino. Ravno tako imamo dovolj, in to lahko kdo obžaluje, a tako je — jalovosti v imenu avantgarde in arogance označevalca. Ne pustimo se več terorizirati s tem.

Najočitnejši znak te spremembe je, če sploh je, *Sauve qui peut (la vie)*. Po desetih letih v temi je Godard opustil marginalnost in eksperimentiranje, da bi "povedal zgodbo" v kontekstu "normalne" produkcije in zvezdnitva. Godard je bil vedno barometer atmosfere časa. Ime Jean-Clauda Carri-èra na špicah filma, ne glede na to, kolikšen je efektivni delež njegovega dela (gotovo ni zanemarljiv), vseeno nekaj pomeni.

Sedaj, ko vemo, ko je dokazano, da je film prav slike, se pravi, samo film, spet hočemo, da nam te slike pripovedujejo zgodbe. Spet hočemo, kot je dejal Roland Barthes v, mislim, "Užitku v tekstu" (*Le plaisir du texte*), *vstopiti v dialektiko ganjenosti in sovraštva*. Še trenutek, pa bosta spet prevladovala nasilje in očitki vesti, nato se bo stari val umaknil, svoje-glavost pisave, čustvena praznina, in vse bo pokopano... Menda bo naslov naslednjega filma Jean-Luca Godarda *La Passion*.

Pascal Bonitzer

Cahiers du cinéma, 323/324, maj 1981

prevedel in priredil:
Brane Kovič

15. sabor jugoslovanskega alternativnega filma

Dialog za prenočišče

od 19. do 22. maja 1981

Kazalo je že, da je Split postal kraj, kjer se je na Srečanjih jugoslovanskega alternativnega filma vsako pomlad srečala elita tovrstnega domačega ustvarjanja. Letošnje "jubilejno" peto Srečanje pa je postavilo pričakovanja organizatorjev in redkih udeležencev pod hladen tuš. Zakaj in kako? Organizator Kino klub Split je po organizacijski plati storil toliko kot prejšnja leta in še več. Vse dogajanje so tokrat skoncentrirali v novo mestno pridobitev, v Muzej ljudske revolucije, povabili vrsto filmskih ustvarjalcev, oklicali simpozij na temo "Možnosti iskarnja novih izraznih oblik v filmski in video obdelavi tem iz NOB in socialistične revolucije" ter nanj povabili 111 ljudi, od tega osem iz Slovenije. Vzroke za popolno abstinenco vablencev lahko le ugibamo na relaciji, da to ni poletni turistični festival, do tega, da je tematika simpozija nekatere pač preveč prese- netila. Še najbolj verjeten vzrok pa je ta, da organizator letos ni načrtoval povrnitve stroškov udeležencem simpozija, razen za ducat, na omenjeno temo posebej povabljenih, od katerih so pričakovali največ. Kaže, da bo na obravnavo ene najbolj "vročih" tem domačega filma treba še počakati.

Po dosedanjih dogovorih in izkušnjah se je organizator izognil selekciji in odvrtil vse prispelle filme. Izločil je le enega, ki po žanru ni ustrezal, enega, ki je bil narejen že pred leti in enega, za katerega je menil, da bi lahko bil zaradi kadra ali dveh med zlonamernimi gledalci sporen. Kot so sami dejali, morda niso bili pri tem filmu — gre za film ljubljanske OM produkcije "805. Hommage" — dovolj pogumni. Ko so med Srečanjem film le zavr-teli še nekaterim splitskim filmskim delavcem, je starosta tamkajšnjih alternativcev Ivan Martinac po projekciji vstal z besedami: "Ja, zaradi česa pa naj bi bila ta stvar sporna? To bi morali vrteti med filmi prvega večera, ko

ste imeli na sporedu filme, posvečene osebnosti in delu tovariša Tita, saj je narejen dosti bolj iskreno in s posluhom..." Kritiki tamkajšnjega dnevnika in radia pa je izjavil, da je to najboljši film, ki ga je videl na letošnjem Srečanju.

Ljubljanski ŠKUC je tudi letos poslal v Split močno odpravo treh avtorjev, ki so v posebni projekciji pokazali svoje zadnje stvaritve: Vladimir Memon filma TV in Make up, Bojan Žorga in Radovan Čok Fatamorgano in Kožo, ki sta šele študiji za končno delo, OM produkcija pa film *Wizzard of changes* — Pozdrav 1. maju. Fabulativnost je že zdavnaj izstopila iz njihovih del in zdaj delujejo na različnih področjih raziskovanja elementarnosti, kar sicer velja za generalno opredelitev dela Centra za študentski film pri ŠKUC.

Med 33 v konkurenci prikazanimi filmi je bilo kar 21 del iz Slovenije. Vladimir Valant, Zlatko Benko, Marko Lampe, Tomislav Gračanin in Matjaž Štraus so z izrazito eksplicitnostjo zapadli v patetiko in sentimentalnost, ki jo še poudarjajo mestoma uporabljeni osnovnošolski nadrealistični efekti. Le korak naprej sta Janko Virant in Andrej Breceljnik iz ljubljanskega Pionirskega doma. Davorin Marc iz iste hiše se tokrat ni predstavil s svojimi boljšimi filmi, tako da je bil v razpoznavni maniri njegovega dela le film *Blue Action*. V izboru z beograjskega festivala kratkometražnikov smo v Splitu videli tudi življenjske skulpture Igorja Prodnika, ki je v igranem dokumentarcu pokazal najbolj znanega ljubljanskega brezdomca oziroma klošarja. Z odlično miniaturo s področja totalnega filma se je izkazal prej raztrgani velenjski tretješolec Marko Lampe v filmu *Kapital*. Poročilo o slovenskem prispevku naj sklenemo z omembo Gočinovega Splava Meduze, ki tudi na tem področju nima prave konkurence in pa filma OM produkcije *Aura* in *auroravision*, ki je bil po mnenju

nekaterih najboljši film na Srečanju in v katerem naj bi šlo za avtentično "alternativno" raziskovanje možnosti, da z expandirano optiko vidimo nevidno.

Med izstopajočimi stvaritvami moramo omeniti še filma Ivana Obrenova *Gledaj da ti seme ostane čisto* in *Između crvenog i belog*, ki smo ju sicer že videli na lanskem in predlanskem Mafavu v Pulju, ter filme domačinov Dušana Tasića in Branka Karabatića. Tasićev *Deveti* film v štirih kadrih se sicer v tretjem prevesi v zelo določeno vsiljeno branje filma, ker mu implicira patetično vsebino, zato pa je prva polovica filma odlična. Po prvem statičnem kadru — eksterierju v klasičističnem podtonu se v drugem preselimo v interier na bolnišnični hodnik. Prav tu se izkaže moč neobremenjene filmske slike kot zapisa v fokus skoreografiranega samoniklega gibanja osebja in bolnikov. Kiks je le v naknadno posnetem tonu v istem okolju, saj bi postavitev mikrofona za sinhrono beleženje tona v dno hodnika dala popolnost. Karabatić se je s filmoma *Velo* misto in *Nova* predstavil kot nadvse kontradiktoren avtor. Medtem, ko je prvi decentna študija izreza iz ene številnih nadaljevanj z istim naslovom, pa je drugi zgolj neorientirano majanje na žuru iz zvrsti *Les Follies de Ljubljana*, ki jo je v Ljubljani uspešneje obdelovalo že več avtorjev.

Ker je simpozij na razpisano temo nêslavno padel v vodo, so se spontani pogovori odvijali okrog odpiranja in zapiranja alternativne tematike in avtorjev, umiranja Umetnosti v njihovih delih, ki rojevajo novo umetnost in o nevarnosti, da merkantilistični pristop do življenja postane edino merilo ustvarjanja. V teh pogovorih tudi niso prišli dlje od ugotovitve, da so slovenski, hrvaški in makedonski filmi mrtvi. Za temo interpretiranja iskrenosti in neiskrenosti, resnice in laži, ki se je razvila po eni od projekcij pa je najbolj indikativna naslednja zgodba, ki jo je povedal eden od udeležencev: Na Japonskem so morali potujoči menihi zmagati v razpravi o budizmu, če so hoteli dobiti prenočišče, sicer pa so morali odrinti naprej. V nekem templju sta živela meniha, starejši je bil učen, mlajši pa malce omejen in brez enega očesa. Ko je prišel k njima popotnik in je bil starejši brat zaposlen, je rekel mlajšemu, naj s prišlekom izpelje pogovor v

tišini. Kmalu se je popotnik poslovil od starejšega brata z besedami: "Tvoj brat je krasen fant. Premagal me je." Starejši brat je hotel izvedeti, o čem sta govorila in popotnik je začel: "Najprej sem dvignil prst, ki naj bi predstavljal Budo. Potem je tvoj brat dvignil dva prsta, s čemer je označil Budo in njegove nauke. Nato sem dvignil tri prste in tako predstavil Budo, njegove nauke in privržence v harmoniji. Potem je s pestjo zamahnil pred menoj in pokazal, da vsi izhajajo iz enega. Tako je zmagal in zdaj moram na pot." Tedaj je priteknel mlajši brat in jezno iskal tujca. Ko ga je brat povprašal, čemu je besen, mu je povedal vsebino pogovora: "Takoj, ko me je zagledal, je dvignil prst in me užalil, ker imam le eno oko. Ker je bil tujec, sem pač moral biti spoštljiv in sem dvignil dva prsta. Tako sem mu čestital, ker ima obe očesi. Potem pa je ta neolikanc dvignil tri prste in tako pokazal, da imava oba skupaj le tri oči. Takrat sem se razjezil in sem ga hotel udariti vendar pa je pobegnil."

Organizator letos ni podelil tradicionalne nagrade srečanja, kar je sicer tudi v smislu dosedanjih dogovorov, vendar pa je tokrat šlo za to, da ni bilo v Splitu dovolj gostov, od domačinov, pa ni nihče videl vseh filmov. Zaradi abstinence povablencev pa se zastavlja osnovno vprašanje interesa — komu in čemu je potem še sploh namenjeno Srečanje, če ga gostje ignorirajo. To pa spet kaže na stanje, ki mu pravimo krizno in velja tako v domači profesionalni kot v neprofesionalni kinematografiji.

Slobodan Valentincič



amaterji

Predstavlja se kinoklub Duplje

Leta 1976 se je skupina dupljskih mladincev odločila, da s skupnim delom ljubiteljsko prodre v taktak za njih še skrivni svet filma, ki nam je postajal vse bližji. Ustanovili smo klub, izbrali izvršni odbor, vendar je vse delo potekalo kolektivno, o vsem smo se vsi dogovarjali in tako naravnnavali naše bodoče delo. Tak način dela smo obdržali in ga še poglabljamo, saj je ravno v tem uspeh in moč našega kluba. Že v tistih dneh smo s pomočjo KS pripravili daljši tečaj o osnovah ljubiteljskega filma. Tečaj nam je dal toliko volje, da smo se lotili prvih filmov. Nabrati smo toliko filmov, čeprav čisto začetniških, da smo jih predstavili na samostojni prireditvi, ki se je vključevala v praznovanje krajevnega praznika tisto leto. Tako se je rodil dupljski DAF — Dan amaterskega filma. Ta prireditev je bila tudi naslednje leto cilj našega dela. Delali smo v okviru naše krajevnosti, se vživeli v njo in postali skoraj glavni del njene kulturne dejavnosti. Za DAF 1977 smo pripravili dva daljša filma "Nora ljubezen" in "Uporni sinovi". Prav slednjim, ki opisuje življenje dupljskih rokovnjačev, smo osvojili naše občinstvo. Ob tem smo se posvetili tudi filmskim raziskovanjem — eksperimentiranju, ter tako dopolnjevali eno vrst z drugo, kar smo smatrali za najpraviše.

Zvedeli smo za razne možnosti povezovanja z ostalimi organizacijami v Sloveniji, ki se ukvarjajo z isto dejavnostjo. Tako smo se včlanili v Foto kino zvezo Slovenije, v Občinsko zvezo kulturnih organizacij in občinsko zvezo organizacij za tehniško kulturo.

S tem povezovanjem smo uspeli dobiti tudi prvi denar za nabavo osnovne opreme, seveda pa zaradi ne ravno visokih dotacij (te je dodelila pretežno ZKO) nismo mogli kupiti prav veliko in smo bili navezani na svojo opremo, kar počenjamo še danes. Ker delamo izrazito

kolektivno, je naša osebna oprema dostopna skoraj vsakemu članu našega kluba. Člani v FKZS smo se želeli predvsem povezati z ostalimi filmskimi ljubitelji Slovenije in z njimi izmenjavati izkušnje, si medsebojno pomagati. Tako smo res uspeli navezati zelo dobre tovariške stike s kino klubom "Gorenje" iz Velenja, s katerim imamo sedaj pogostejša medsebojna srečanja in filmske večere.

Naša prva predstavitev izven krajevnosti je bila udeležba na republiškem festivalu amaterskega filma v Slovenj Gradcu leta 1977 z nekaj filmi, čeprav brez večjih pretenzij, saj smo bili šele začetniki. Vendar je naš film "Ko so vladale pošasti" dobil drugo nagrado v vrsti žanrskega filma in bil uvrščen v republiško selekcijo 10 filmov za zvezni festival amaterskega filma v Sarajevu. Tam je kot edini predstavnik Slovenije dobil tretjo nagrado, prav tako v vrsti žanrskega filma.

To nam je dalo poleta. Od takrat dalje nismo več počivali. Povsod nas je bilo polno — nobena prireditev v KS ni minila brez našega filmskega zapisa, spremljali smo vse večje prireditve in manifestacije v občini in na Gorenjskem s svojimi filmskimi zapisi, snemali smo nove igrane in žanrske filme in tako so v letu 1978 nastali filmi: "Zakaj so rešili zemljo", "Vasovalec", "Skrta kamera", "Le vkup uboga gmajna" in "Dupljski maraton" (ki je bil takrat tretji po vrsti). Nismo velik klub, saj je naša krajevna skupnost majhna (nima niti 1000 prebivalcev), zato je ta proizvodnja kar velika. Naše resno delo je potrdil tudi republiški festival 1978 v Kranju: film "Zakaj so rešili zemljo" je dobil prvo nagrado v vrsti žanrskega filma, poleg tega pa še posebno nagrado za zvok, režijo in scenografijo. V isti vrsti pa je bila "Skrta kamera" tretja. Med dokumentarci je bil "Maraton" drugi in "Le vkup uboga gmajna" tretji. V vrsti

igranega filma je bil "Vasovalec" drugi in s tem zaključil nadvse uspešen nastop pred skoraj domačim občinstvom. Skupni seštevek nagrad pa je klubu prinesel absolutno prvo mesto med vsemi udeleženiimi klubi in prehodni pokal za najboljši filmski amaterski klub v Sloveniji. To se nam je zdelo največje priznanje, ki ga je moč doseči, saj smo to dosegli pred starimi "mački" kot so KK Maribor, KKK Prevalje, "Gorenje" Velenje in "Minifilm" iz Ljubljane. Ta festival je bil tudi zaključek našega dela v letu 1978.

Lepo presenečenje na začetku leta 1979 je bila "Prešernova plaketa", ki jo je za uspešno ustvarjalno delo prejel naš član Zvone Balantič. Ob Kardeljevi smrti je naša ekipa odpotovala v Ljubljano in tam posnela pogrebne svečanosti kot oddolžitev velikemu Slovencu. Zopet smo snemali, vedno smo polni idej in načrtov. Nastal je dokumentarec o "4. dupljskem množičnem smučarskem teku", film z naslovom "Veljko, Skalko in Kamenko".

Čeprav so vsi pretežno mladinci (saj je večina mlajša od 30 let), smo začeli skrbeti tudi za naš "naraščaj". Pričela je delovati pionirska sekcija našega kluba. Ta je za začetek posnela film "Kolokros", kot nekakšno diplomsko delo prvega tečaja za pionirje.

4. DAF (Dan amaterskega filma) je odlično uspel, saj smo našli preko 700 gledalcev, ki so bili navdušeni nad našim delom. S tako udeležbo smo združili še en rekord FKZS, saj je po podatkih FKZS do tedaj spremljalo največ okoli 600 ljudi večje projekcije amaterskega filma. Kmalu za tem našim praznikom se je odvijal v Radomljah republiški festival amaterskega filma za leto 1979. Tokrat nismo ponovili uspeha iz prejšnjega leta, dobili pa smo za film "Umrli je tov. Edvard Kardelj" prvo nagrado v skupini dokumentarnega filma, naša pionirska sekcija pa je dobila za svoj začetniški film "Kolokros" tretje mesto.

Začetek leta je bil posvečen snemanju celotne prireditve "V. smučarski dupljski maraton", takoj nato pa smo pripravili v okviru kulturnega tedna v Trziču v sodelovanju z njihovim mladinskim gledališčem samostojne predstave. Bilo jih je devet, poleg tega pa smo oskrbeli

zvočno kuliso na ostalih nastopih. Gostovali smo še v Adergasu in na osnovni šoli dr. France Prešeren v Kranju. Na Prešernovi proslavi smo sodelovali z dvema filmoma. V Mariboru smo na zveznem festivalu dokumentarcev sodelovali z dvema filmoma in film "Umrli je Edvard Kardelj" je dobil zlato medaljo za scenarij. Na mednarodnem festivalu amaterskega filma na Jesenicah je bil član našega kluba proglašen za najboljšega mladega avtorja, pohvalo je dobil za kvaliteten znanstveno-fantastičen film "Zakaj so rešili zemljo", ravno tako je bil pohvaljen tudi film "Vagabund" za vedrino in duhovitost. Trenutno snemamo film "Pod svobodnim soncem" in pot štafete po Gorenjskem.

4. maj — najbolj žalostni dan: UMRL JE TOV. TITO. Takoj smo se vsi zbrali v klubskem prostoru in se oddolžili velikemu sinu Jugoslavije. Vse je bilo brez pozivov, saj smo kot družina čutili, da nam je umrl naš oče in da se mu moramo oddolžiti za vse, kar je storil za nas. Sestavili smo ekipo šestih članov, da bi se odpravila na snemanje žalnega slovesa v Ljubljani in potem v Beogradu. Ob pomoči kranjskega OK ZK in ob razumevanju CK ZKS ter DPO smo se prebili do dovolilnic za snemanje. To je bilo veliko priznanje DPO za naše dosedanje delo. Bili smo edini ljubiteljski (amaterski) klub v Jugoslaviji, ki je poleg ostalih 40 profesionalnih snemalcev snemal v Skupščini in v grobnici na Dedinju. Za nas je bilo to do sedaj največje doseženo priznanje, saj smo vsi, vseh šest članov naše odprave imeli možnost počastiti še zadnjič spomin velikana našega časa, tovariša Tita.

V tem letu smo se udeležili s svojimi filmi še zaključne prireditve "Naša beseda 80", MAFAF-a v Pulju, mednarodnega festivala planinskega in gorskega filma v italijanskem mestu Valbolte St. Vito di Cadore s filmoma "Veljko, Skalko in Kamenko" in "Jesenski dnevi v Julijskih Alpah". Naši člani pa so se udeležili (6 članov) MAFAF-a in trije člani osrednjega slovenskega seminarja za filmske delavce v Koprju (v organizaciji ZKOS). V vsem tem času pa snemamo več filmov, tako pionirji kot člani.

Peti DAF (Dan amaterskega filma) 80 je po svojem programu prikazal razvoj našega kluba in njegovo družbeno

naravnost. S prostovoljnim delom in mnogimi osebnimi vloženi sredstvi smo preuredili dvorano, v kateri je tekel 4. DAF od 12. — 14. 9. 1980. Program so sestavljali filmi: "Tito na Joštu", "Pod svobodnim soncem", "Plečničke je prala", "Umrli je tov. Edvard Kardelj" in "Štafeta 80", ki so bili priključeni slavnostni projekciji filma "Solze so se zllile v mogočno reko bratstva" — posnetega ob Titovi smrti.

17. festival amaterskega filma Slovenije na Prevaljah nam je to pot prinesel malo presenečenje. Film "Kam?" — delo našega obetavnega pionirja Gradišarja je dobil prvo nagrado v zvrsti igranega filma, je gledalce s svojo pristno igro in nevsljivim jezikom navdušil in dobil še nagrado občinstva. Prvič v vsej zgodovini republiških festivalov se je zgodilo, da je dobil pionir nagrado občinstva in premagal člane. Posebej pa je treba poudariti še to, da je film nastal brez vsakega sodelovanja mentorja in je popolnoma samostojno delo pionirja.

Ta film je dobil tudi prvo nagrado (grand prix) na 19. zveznem festivalu pionirskega filma v Kosovski Mitrovici, Kino klub Duplje pa je bil proglašen za najboljši debitantski klub.

Ob koncu leta smo se udeležili 24. zveznega festivala amaterskega filma Jugoslavije v Slovenj Gradcu (v decembru 80). Naš film "Umrli je tov. Edvard Kardelj" je dobil posebno nagrado za

kulturno tematiko in je bil uvrščen v ožji izbor filmov za selekcijo za festival "UNICA".

To je samo del aktivnosti našega kluba. Drugi del se nanaša na nenehne akcije oziroma delovanje. To so filmski zapisi o vseh važnejših dogodkih in prireditvah naše krajevne skupnosti, delo tudi občine in Gorenjske krajine. Posebej smo pozorni na sodelovanje z vsemi ostalimi društvi in organizacijami, tako v okviru krajevne skupnosti kot v občini. Najočja je povezava s SZDL — tako s krajevno konferenco kot tudi z občinsko konferenco in se čutimo njen konstitutivni član. Tudi sodelovanje v SLO nismo samo zapisali v statut, ampak ga poskušamo čimbolje realizirati. Akcija NNNP, v katero se vključujemo od njenega začetka, nam je zagotovila že nekaj uspehov. Ne le, da smo posneli vsa zaključna dogajanja v občini, sami smo poskušali najti vse možnosti in oblike sodelovanja kot kinoamaterji.

Že nekaj let poteka tudi pionirska filmska šola, ki dosedega izredno zanimanje pri pionirjih in njihovo število stalno narašča. To pionirsko šolo, ki poteka kontinuirano, smo organizirali po svoje. To ni šola "ex cathedra", ampak smo pionirje razdelili v interesne skupine, ločene po stopnji predznanja, sama šola pa poteka v obliki razgovora. Vsaka skupina ima 5 do 8 članov. Seveda zahteva to veliko večjo angažiranost mentorjev, potrebno je veliko več njihovega časa, ven-

dar je uspeh neprimerno večji. Zanimanje za film pri tem narašča, v skupini ne samozainteresiranih, mentor pa z vsakim članom skupine lahko individualno dela, kar povečuje uspeh šole. Sedaj je začela delati na ta način tudi šola za mladince.

V krajevni skupnosti smo sooblikovali vseh kulturnih dogajanj, letos smo za Dan žena izvedli na željo KK SZDL kulturni program. V goste smo zato povabili tudi Kino klub Gorenje, s katerim tesno sodelujemo. Pripravili smo uro in pol kvalitetnega programa, s katerim je bila nabito polna dvorana zelo zadovoljna.

Ob slovenskem kulturnem prazniku pa je naš klub dobil veliko Prešernovo plaketo, naš član Ludvik Mekuč pa malo Prešernovo plaketo.

Aktivno sodelujemo tudi v raznih organizacijah v občini.

Poskušamo biti aktivni tudi v FKZS. Z vsaj dvema članoma se vedno udeležujemo sej komisije za film. Žal pa imamo občutek, da naša organizacija oziroma zveza ne ustreza našim pričakovanjem. Premalo se razpravlja o konkretnem delu, več pa o medsebojnih konfliktih, o utesnjenju filmskega ljubiteljstva, in podobnem. Že dve leti se razpravlja o večji samostojnosti filmskih amaterjev, vendar so vsa hotenja na ta ali na oni način zadušena. Opazili smo, da FKZS ni sposobna sama kot taka organizirati akcij, vse omeji samo na republiški festival amaterskega filma, katerega pa samostojno organizira vedno kak klub, in vsako leto ni niti enega kratkega instruktorskega seminarja.

Medtem pa je medsebojno sodelovanje med posameznimi klubi aktivnejše brez udeležbe FKZS. V zvezi s tem je naš klub predložil skupščini Fotokino zveze Slovenije predlog za reorganizacijo zveze, žal pa je bil od izvršnega odbora FKZS zavrnjen. Praktično pa klubi niti ne vemo, o čem razpravljajo izvršni odbor, saj ne dobimo nikakršnih informacij in je popolnoma odtujen od klubov.

Ravno zato, ker je v našem klubu kolektivni način dela, ker se o vsaki stvari vsi dogovorimo, ker je vsak naš član obveščen o vsem, kar se v klubu dogaja, nam je tak način dela naše zveze tuj. V našem klubu ni nikogar, ki bi posamično odločal, še manj pa ukazoval, pri

S snemanja filma "Veljko, Skalko in Kamenko", avtor Zvone Balantič



nas je izvršni odbor samo izvršni organ, odgovoren za to, da se naši dogovori res izvedejo. Zato ne razumemo, kako se more IO FKZS izolirati od samoupravljanja in postati avtorski organ. Fotokino zveza bi morala biti kraj, kjer bi se klubi medsebojno dogovarjali o skupnih zadevah in akcijah, ne pa kraj, kjer bodo sprejemali navodila in ukaze, kot se to sedaj dogaja, v njihovem imenu pa odločali posamezni organi ali celo posamezniki.

Upamo, da smo našli pravo mesto v naši družbi, s svojim obstojem in uspehi smo dokazali, da je uspeh našega dela odvisen ravno od sodelovanja z vsemi družbenimi dejavniki, od popolne informiranosti vsakega našega člana ter tudi njegove odgovornosti do kluba in skupnosti. Podpora, ki nam jo daje skupnost oziroma družba, je najboljši dokaz za to.

Razvoj našega kluba kot tudi obseg dela pa je v mnogem odvisen tudi od razpoložljivih finančnih sredstev. Zavedamo se, da smo ljubiteljski klub, da je vsa naša dejavnost ljubiteljska in zato v glavnem vse naše delo temelji na samofinanciranju.

Članarina je pri nas le majhen del dohodkov, večji del stroškov naših akcij pokriva jo člani vsak po svojih močeh. Nihče v našem klubu ni dobil nagrade (finančne) za kakršnokoli delo. S tem izkazujemo pripadnost klubu in je naša motivacija za uspeh kluba in našega dela. Dotacije, ki jih prejemamo (v glavnem od ZKO in Kulturne skupnosti) so nizke, kljub temu pa vidimo v tem tudi priznanje za naše delo.

Za naprej imamo obširen program. Ker so naši dosežki uspehi potrdili naše pravilne usmerjenosti v delu, bomo vse dosedanje oblike intenzivno razvijali dalje, posebno pozornost pa bomo posvetili medsebojnemu sodelovanju klubov, posebno gorenjskih. Poskusili bomo tudi navezati stike in sodelovati z zamejskimi Slovenci.

Na filmsko-vzgojnem področju pa bomo poskusili organizirati filmsko gledališče za vse kraje. Upamo, da bomo zastavljene cilje uresničili.

Rajko Kopavnik

amaterji

Ljubiteljska novost na Prevaljah

Sredi maja je dejavni Koroški kino klub na Prevaljah uresničil svojo novo, spodbudno in očitno obetavno zamisel: predstavil je prvi amaterski festival industrijskega in obratnega filma Jugoslavije. V gneči poklicnih in ljubiteljskih festivalskih prireditvev so na Koroškem našli svoj utemeljen prostorček, ki utegne postati z leti deležen še veliko širše pozornosti, saj se ga je že prvič udeležilo petnajst klubov in pionirskih krožkov. Tako se je rojeval festival, posvečen delu — in takšen nam navsezadnje le še manjka.

"Ad acta" (dokumentacija o ročnem izdelovanju pil) je naslov enega nagrajenih filmov te prireditve, je pa hote ali nehote tudi njen tematski moto. Kajti kar so ljubitelji letos povedali o delu, je bilo to spominjanje, ohranjanje nekdanjega, skorajda etnografijskega. To so zagotovo dragoceni zapisi o delovnih postopkih, ki ugašajo v sodobni industrializaciji in njeni tehnološki dopolnjenosti. Ta proces pa stopa na platno plaho, skorajda skozi stranska vrata, obvezno je vključen v primerjavo med starim in novim. Očitno so ljubiteljski filmarji že zaradi slikovitosti videnega bolj zaljubljeni v staro kot pa odprti v dinamiko novega.

Da bi na festivalu stekla tudi beseda o samoupravljanju, o pravicah in dolžnostih združenega dela, ni bilo moč pričakovati — saj so takšni filmi celo v naši profesionalni proizvodnji, nad katero bdijo družbeni organi, pa inštitucije načrtovalcev in dramaturgov, še vedno zgolj bele vrane. Mogoče pa bodo po prevalski pobudi povzeli te vrste filmski dialog prav ljubitelji in jim utegne postati v njihovih sproščenih načrtovanjih upoštevanja vredna spodbuda. Morebiti se bodo spomnili še tega, da je tudi ustvarjalno delo — delo ali pa obrt.

Sočen je bil na tem festivalu delež domačinov, krajanov železarske in gozdarske dežele. Železo in les sta bila motiva, ki sta ponudila najlepše rezultate (poleg gore-

njskega kruha). Presegli so raven enotirnega primerjanja med starim in novim. Na primer: obnoviti v modernih železarskih Ravnah stari, obrtniški način dela in obenem upoštevati okolje, ki ga je preseglo, je dosežek, kakršnega bi bil (če bi se ga domislil) vesel tudi poklicni dokumentarist.

S. G.



Konec maja se je v ljubljanskem Škucu predstavil osiješki osamljeni jezdec filmskega jezika Ivan Faktor s štiri najnovejšimi filmi in enim starejšim, ki praktično uvaja zadnje obdobje njegovega ustvarjanja. Doslej je gostoval na prireditvah alternativnega filma in v nekaterih predstavah, ki so bolj likovniškega kot filmskega značaja.

Čeprav je Faktor začel delati filme leta 1975, pa se šele v delih po letu 1978 (I. Program) lahko razbere jasnejša in razpoznavnejša interesna smer, po kateri se je avtor napotil v filmski medij. I. Program je pomemben zaradi dveh elementov nadaljne razvojne poti. Od tega trenutka je Faktor vzpostavil samostojno in neodvisno (glede na institucijo amaterskega kluba) produkcijo, mnogo pomembnejše pa je, da se je radikalno usmeril k novim oblikam uporabe različnih medijev, s čimer je popolnoma prekinil z izkušnjo amaterskega filma.

Z reduciranjem videnega (kar ni več niti motiv, niti tema, niti vsebina) na stopnjo informacije je avtor interpretiral svoj odnos do medija. Rezultat postaja osvobajanje medija od uporabne funkcije.

Ker se tudi sam osvobodi uporabnosti lastne misli in ideje v funkciji kakršnekoli zgodbe, je avtorjev postopek postal izrazito mentalni proces, ki je adekvaten "čistosti" medija (film, video) brez vsakršne uporabne (dokumentarne) funkcionalnosti.

V filmih Avtoportret, 1000 W in Eumig S-905 je na določen način akcentiral nove, a ne bistveno drugačne elemente delovnega postopka. "Videno" in razpoznavno popolnoma izgineta, s čimer se poudari odnos avtor-medij. Uporaba filma je zasnovana izključno na relaciji ukvarjanja medija z lastno uporabnostjo.

V filmu Avtoportret snema avtor s kamero lastno telo s fiksirano ostrino, nastavljeno na 4 centimetre od telesa. S spremembo razdalje, kar je odvisno od predela telesa, ki ga snema, se spreminja ostrina posnetka. Rezultat je popolnoma amorfna struktura slike. Bistvo dela izhaja iz načina uporabe kamere, ki je neodvisen od vizualnega efekta med projekcijo.

V Eumigu S-905 je Faktor najprej posnel projektor, potem pa z njim projecira ta film (projektor projecira samega sebe), da bi s kamero posnel to samoprojekcijo točno po robu pravokotnega formata svetlobe (slike) vratnic projektorja. Projekcija tega filma je sklepn del umetniškega akta.

FDS-40 W beleži postopek snemanja neonske cevi z močjo 40 W, ki zaradi okvare utripa. Dolžina filma je vnaprej določena s številom utripov cevi oziroma s številom svetlobnih sprememb, registriranih in strukturiranih kot osnova skeleta filma. Avtor je določil trajanje filma s 1000 utripi.

1000 W v črno-beli tehniki je čakanje s kamero na crk žarnice, za katero je proizvajalec garantiral, da bo pregorela po petih minutah, a se to ne zgodi ves čas trajanja filma (12. minut).

Pravzaprav bi za filme Ivana Faktorja lahko rekli, da presotopajo raven zgolj raziskovanja medija, saj bolj pripadajo zvrsti na široki fronti del in stvaritev, ki jih poznamo kot eksperimentalni film in konceptualizem. Vzorednost interesov, ki jih avtor kaže in ustvarja v odnosu do osnovnih postopkov teh orientacij, kaže, da je Faktor našel svoj prostor na osi splošnega gibanja in lastnega interesa.

Slobodan Valentinčič

novе knjige

**Vprašanje
montaže**

Aumont Jacques:
Ejzenštejn, montaža v vprašanju.
(Montage Eisenstein.)

Prevod Zdenko Vrdlovec.
Ljubljana,
Jugoslovska kinoteka, dvorana v
Ljubljani,
v sodelovanju z Društvom slovenskih
filmskih delavcev 1980.
67 str. (Zvezek št. 17) Broš.

Knjižica, o kateri želimo tukaj na kratko poročati, po obsegu resda ni ravno "reprezentativna", kljub temu pa prinaša doslej najboljše in najtemeljitejšo analizo Ejzenštejnove teoretske misli v slovenskem jeziku, kar — ob dejstvu, da gre za prevod — najbrž dovolj zgovorno priča o nezadostnosti naših dosedanjih prizadevanj na področju filmske teorije. Pravzaprav imamo opraviti s prvo samostojno študijo o Ejzenštejnu v našem prostoru, se pravi s prvim delom te vrste v obliki posebne publikacije, žal pa te "samostojnosti" ne gre jemati preveč dobesedno, saj je s to oznako mogoče pogojno "opremiti" izključno slovenski prevod. Le-ta namreč obsega zgolj zadnje, čeravno nemara najpomembnejše poglavje Aumontove knjige "Montage Eisenstein", kar samo na sebi sicer nikakor ne pomeni, da imamo opraviti z nekakšnim le napol razumljivim, iz konteksta docela iztrganim delom besedila (prav nasprotno, v resnici gre za dokaj zaokroženo študijo Ejzenštejnove koncepcije montaže, ki prav zato tudi nosi naslov "Vprašanje montaže"), vsekakor pa prav to dejstvo lepo kaže, h kakšnim parcialnim rešitvam se je treba zatekati pri posredovanju pomembnejših tujih teoretskih del slovenskemu bralstvu, pri čemer področje filma nikakor ni izjema.

Zdenko Vrdlovec, ki je tudi prevedel to študijo, nas v kratki uvodni besedi seznanja s poglavitnimi sestavinami in značilnostmi Aumontove knjige, obenem pa ugotavlja, da je njegovo delo — pač v skladu z Ejzenštejnovi zamislili in raziskavami, ki jih v glavnem opre-

deljuje fragmentarnost — naposled tudi samo dobilo obliko "fragmenta", torej podobno, ki je tipično ejzenštejnova. Ta ugotovitev nam lahko služi kot izhodišče za nadaljnji premislek o Aumontovi študiji, zakaj kljub omenjeni "fragmentarnosti" (ki je v našem primeru vsekakor dvojne narave, saj imamo opraviti zgolj z delom obsežnejšega besedila), se zdi, da je v njej več "reda" in preglednosti kot v nekaterih pomembnih filmsko-teoretskih delih, ki sta jim urejenost in preglednost temeljni vodili. Kot primer se nam, denimo, vsiljuje obsežna "Zgodovina filmskih teorij" Guida Aristarca, prav tako pa tudi podobno, vendar manj ambiciozno koncipirano delo Henrija Agela "Estetika filma". Za obe zgodovini, ki sta dostopni tudi v srbohrvaškem prevodu, je seveda značilna dokajšnja sistematičnost, vendar se obema "zatakne" prav ob Ejzenštejnu, kjer se z ene strani zgubita v pravcatem gozdu ejzenštejnovskih pojmov, z druge strani pa v težavnih pogojih analize njegove filmsko-teoretske misli, ki je očitno pretrd oreh za vsakogar, ki skuša "delati red" oziroma sistematično prikazati neko teoretsko polje. Dejstvo je namreč — in Aumont to sijajno pokaže — da Ejzenštejn ne priznava takega polja, ki bi se ga dalo zares "smiselno" predstaviti, zakaj ves njegov teoretski napor je pravzaprav usmerjen k razbijanju takih "pašnikov". V tem pogledu je mnogo bolj dosleden J. Dudley Andrew, ki v knjigi "Poglavitne filmske teorije" to dejstvo ne le spozna in prizna, marveč ga — kolikor mu koncept njegovega dela dopušča — tudi upošteva, pa čeprav mora potem prav ob Ejzenštejnovi filmski misli priznati nezadostnost in omejenost svoje metode.

Aumont takih težav očitno nima, saj — kot rečeno — nima namena sistematično pa zaokroženo predstaviti Ejzenštejnovih refleksij o montaži, marveč skuša nje-

govo misel razgrniti prav v njeni "neurejenosti", torej tako, da bralcu te "neurejenosti" ne prekrije z mrežo lepo urejenih ejzenštejnovskih pojmov, kar se prej ali slej tako izkaže kot brezuspešno podjetje, marveč mu v celoti pusti vpogled vanjo. Na ta način Aumont ne ravna le teoretski naravi Ejzenštejnovih spisov primerno, marveč se kolikor mogoče približa tudi tistemu Ejzenštejnovemu načelu, po katerem je treba gledalcu omogočiti, da se bo zavedal sinteticizacije celotnega filma, se pravi — če nekoliko poenostavimo — postopka nastajanja filma, načelu, ki se ga je Ejzenštejn držal tudi pri pisanju teoretskih del.

Če se dotaknemo nekaterih konkretnih, v mnogočem novih ali vsaj bolj jasnih osvetlitev Ejzenštejnovih zamisli, ki jih ponuja Aumontova študija, je treba na prvem mestu navesti ugotovitev, da "pri Ejzenštejnu ne gre niti za izdelavo montažnih metod, niti za konstrukcijo enega samega koncepta montaže, temveč za permanentno — in na njegov način sistematično — proučevanje principa (ali fenomena) montaže" (str. 5). Že sama ta ugotovitev, kakorkoli je nemara videti splošna, vnaša določen "red" v proučevanje Ejzenštejna-teoretika, saj zavrača najrazličnejše teze o "nedoslednosti" njegovih teoretskih prizadevanj, marveč kaže — nasprotno — prav na neko doslednost, s katero se je Ejzenštejn loteval različnih montažnih metod, da bi kolikor mogoče podrobno raziskal principe montaže. Študija daje potem dokaj natančno analizo posameznih tipov ejzenštejnovske montaže, pri čemer ima avtor vseskozi pred očmi vprašanje statusa montaže v Ejzenštejnovi teoriji, obenem pa seveda prihaja v nenehne konfrontacije z ustaljenimi interpretacijami njegovih teoretskih dognanj. Posebno pozornost nameni Aumont problemu tako imenovane "intelektualne montaže", ki jo skuša opisati zlasti na osnovi Ejzenštejnovih beležk

o projektu filmanja Marxovega "Kapitala"; v podpoglavju, ki mu je dal naslov "Slikovnost", obširno obravnava njegove tekste iz let 1937—40, torej iz obdobja, ki ga Aumont označuje kot "čas najbolj neposredne in eksplicitne priprave teoretičnega projekta" (str. 30); naposled pa se posebej posveti vprašanju razmerja med "teoretizacijo filmičnega (montaže)" oziroma teorijami montaže in refleksijami o "učinkovanju" v Ejzenštejnovih tekstih.

Omenili smo le nekaj "tem" Aumontove študije, saj je v tem kratkem prikazu niti nismo imeli namena podrobneje predstaviti, zato pa lahko mirno zapišemo, da Aumont toliko bolj podrobno, izčrpno in na mnogih mestih lucidno predstavlja Ejzenštejna.

Bojan Kavčič

novе knjige

**Zgodovinski pregled
filmskih teorij**

Dudley J. Andrew (Dž. Dadli Endru):
Glavne filmske teorije.
(The major film theories.
An introduction.)
Prevod Borivoj Kačura.

Beograd, Institut za film 1980.
175 str. (Biblioteka Umetnost ekrana
25.) Broš.

Dudley Andrew omenja v predgovoru svoje knjige, ki je pred nedavnim izšla (v srbohrvaškem prevodu) tudi pri nas, da je bilo doslej — kolikor mu je znano — mogoče govoriti o dveh zgodovinskih prikazih filmskih teorij: o obsežnem delu Guida Aristarca "Zgodovina filmskih teorij" in o kompendiju Henrija Angela "Estetika filma". Tu se seveda ne kaže ubadati z vprašanjem, ali je ta njegova ugotovitev popolnoma točna in ali ni vendarle koga spregledal ali izpustil, zakaj če knjigi, ki ju omenja, nemara že nista zares edini, sta pa prav gotovo daleč najpomembnejši deli s tega področja, pri čemer velja še posebej opozoriti na dejstvo, da sta obe prav tako dostopni v srbohrvaškem jeziku.(1) Tako lahko brez pretiravanja trdimo, da so sedaj jugoslovanskim

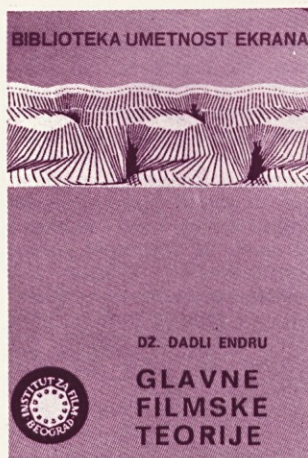


bralcem na voljo prevodi vseh treh temeljnih zgodovinskih teorij, kar je nedvomno vse pozornosti vredne dosežke (Slovinci, ki seveda nimamo prevedene nobene od omenjenih knjig, pa tudi sicer na tem področju krepko zaostajamo, smo — kot ponavadi — pač prisiljeni seči po srbohrvaških izdajah), obenem pa se s tem ponuja, če ne že kar vsiljuje, možnost primerjave teh tekstov, ki sodijo — vsak na svoj način — med izjemne dosežke svetovne filmske misli.

Dasiravno je ta zapis namenjen predvsem predstavitvi knjige Dudleya Andrewa "Poglavitne filmske teorije", kajpada ne more docela zobiti vprašanja stičnih točk in bistvenih razlik med omenjenimi teksti. Tukaj se bomo — razumljivo — omejili na tiste "momente" tega vprašanja, na katere neposredno ali vsaj posredno opozarja Andrew sam, kajti širša in kompleksnejša analiza problema bi pač zahtevala popolnoma drugačen pristop, pa tudi neprimerno več prostora.

V predgovoru, ki smo ga omenili na začetku, Andrew sicer priznava, da "veliko dolguje" Aristarcovemu in Agelovemu delu, vendar obenem pripominja, da se ne želi zgledovati po njihovi knjigi s podrobnim navajanjem posameznih filmskih teoretikov in njihovih koncepcij, marveč se je odločil v svojem delu medsebojno zoperstaviti tiste najpomembnejše teoretike, ki so o filmu pisali "s širokimi zamahi" in z "močjo jasnih dokazov". Nekoliko naprej udarja, da ga zanima predvsem "splošni pregled teorije filma" — in to bi moralo po njegovem zanimati vse tiste, ki preučujejo in raziskujejo film — ne pa vloga oziroma pomen vsakega posameznega teoretika. Naposled meni, da bi bilo celo v primeru, če bi v nadaljnjem besedilu sledilo izčrpno pojasnjevanje vseh filmskih teorij, z bralčeve strani nespametno, ko bi na koncu knjigo zaprl z občutkom olajšanja, češ da je "pogoltnil" povzetek vseh refleksij o filmu.

Prav gotovo skuša Andrew na ta način čimbolj jasno opredeliti lastno izhodišče in koncept, toda obenem je v omenjenih formulacijah čutiti tudi kritične podtone, zato je najbrž prav, da se najprej — predeno se lotimo prikaza avtorjeve metode in nekaterih poglavitnih značil-



nosti njegove dela — z nekaj besedami dotaknemo obeh knjig, ki ju ti kritični podtoni zadevajo. Aristarcova "Zgodovina filmskih teorij", ki pomeni pionirski prispevek na tem področju (prva izdaja l. 1950), je med vsemi tremi "zgodovinami" daleč najboljše, najizčrpnjša itd., torej v nekem smislu "najbolj temeljna".

Pisana je iz marksistične perspektive, kar je do določene mere vplivalo na izbor teoretikov, ki jih obravnava, predvsem pa seveda na opredelitev pomena vsakega izmed njih v procesu razvoja filmske misli. Ob vseh njenih kvalitetah ji je mogoče očitati, da je mestoma dogmatična(2), da zanemarljivo napačno interpretira nekatere ne tako nepomembne pisce, da odmerja nesorazmerno veliko prostora prikazu italijanskih teoretikov, predvsem pa, da je dokaj nepregledna. Agelovi knjižici slednjega prav gotovo ni mogoče očitati, saj je prav preglednost njena poglavitna odlika, čeprav si prizadeva — kljub skromnemu obsegu — zajeti čim večje število avtorjev. V skladu s svojo fenomenološko metodo skuša biti Agel karseda "nepistranski", vendar ga prav ta metoda vse prevečkrat "izda", poleg tega pa se mora zaradi omejenega prostora marsikdaj zateči k pretiranam poenostavitvam.(3) Oba, Aristarco in Agel, torej želita biti kar najbolj izčrpna (vsaj glede imen in teoretskih smeri, ki jih skušata vključiti), toda ta težnja se konec koncev tako ali drugače obrne proti njima: prvič zaradi različnih ideoloških orientacij obeh avtorjev, saj pri vsakem od njiju naletimo na nekaj imen, ki jih drugi preprosto ignorira, drugič pa

zato, ker tak "projekt" pač ni in ne more biti do kraja uredniški, že zaradi obsega področja, ki ga namerava obdelati. Po drugi strani ju tisto, kar jima je na prvi pogled skupno, tudi najbolj ločuje, zakaj težnja po izčrpnosti proizvede v Aristarcovem obsežnem delu vrsto stranskih rokavov, odmikov, odskokov, pa tudi slepih ulic, zaradi česar je besedilo — kot že rečeno — dokaj nepregledno, Agelovo dobro delce pa prav zaradi nje marsikdaj zadobi videz telegrafskega poročila.(4)

Andrew je, kot smo že nazkazali, vso reč zastavil bistveno drugače, se pravi, da se je omejil na razmeroma ozek krog najpomembnejših avtorjev in tematskih sklopov, zato pa je to "snov" toliko temeljiteje obdelal. Zlasti zanimiv je njegov metodološki pristop, saj vsako teoretsko smer oziroma vsakega teoretika obravnava s štirih vidikov: 1. z vidika pojmovanja osnovnega materiala oziroma medija; 2. z vidika odnosa do metod in tehnik oziroma ustvarjalnega postopka, se pravi obdelave osnovnega materiala; 3. z vidika pojmovanja filmskih form oziroma zvrsti; 4. z vidika pojmovanja pomena in vloge filma v širših družbenih razmerjih oziroma v človekovem življenju. S pomočjo te preproste in jasne, vendar nad vse učinkovite metode, mu je uspelo tako rekoč "po notnih kriterijih" analizirati najpomembnejše teoretske koncepcije filmske umetnosti in jih med seboj primerjati na način, ki mu v polju filmske teorije prav gotovo ni para.

Knjiga obsega tri dele: prvi obravnava "formativno tradicijo", kamor Andrew prišteva Huga Münsterberga, Rudolfa Arnheima, Sergeja Ejzenštejna, ruske in češke formaliste (zlasti Šklovski, Tomaševski, Mukafovsky) in Bélo Baláza; drugi del je posvečen "realistični teoriji filma" in znotraj le-te predvsem Siegfriedu Kracauerju ter Andréju Bazinu; tretji pa obravnava "sodobno francosko teorijo filma", posebej Jeana Mitryja, Christiana Metzja, Amédéeja Ayfra in Henrija Agela. Ta zadnji del je nemara najbolj zanimiv, ne le zato, ker dokaj izčrpno obravnava moderne teoretske koncepcije, marveč tudi zategadelj, ker skuša čim jasneje prikazati konfrontacijo med semiološko-strukturalistično in fenomenološko orientacijo v okviru sodobne francoske filmske teorije.

Posebej je treba opozoriti na Andrewov prispevek k afirmaciji doslej malo znane nemško-ameriškega filmskega teoretika Huga Münsterberga, avtorja prve konsekvantne teoretske študije o filmu.(5) Nadalje velja poudariti, da je Andrew uspel — kljub metodološkim omejitvam — sicer zelo zglašeno in mestoma nemara preveč površinsko, vendar pa v primeri z Aristarcovim in Agelom mnogo bolj adekvatno, predstaviti Ejzenštejnateorijo, kar je glede na dosedanje "nesporazume" v zvezi s tem avtorjem vsekar pomemben prispevek. Slednjič ne gre spregledati, da se je Andrew doslej najtemeljiteje lotil analize osrednjih, dejansko najpomembnejših smeri v razvoju filmske teorije, pri čemer je še posebno pozornost posvetil novjšim in najnovjšim koncepcijam, kar je redko kvaliteta tovrstnih del. Prav gotovo tudi to delo ni docela brez slabosti (lahko bi mu, denimo, kdo očital pretirano "pragmatičnost" na metodološki ravni), predvsem pa se zdi, da je izbor obravnavanih avtorjev vendarle preozek, saj je Andrew — kot sam priznava — docela zanemarljivo italijanske teoretike, vrsto Francozov, Rusov itd. — toda očitne odlike njegove knjige kot so analitičnost, doslednost in jasnost, vendarle v tolikšni meri odtehtajo njene šibke strani, da jo je treba kar najtopleje priporočiti vsakomur, ki se želi ukvarjati ali zgolj seznaniti s teorijo filma.

Bojan Kavčič

Opombe:

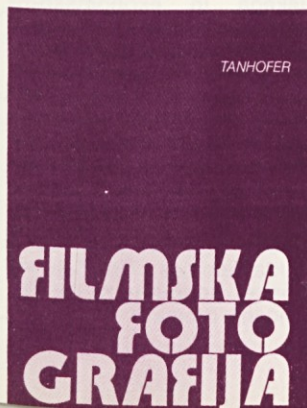
- 1) Guido Aristarco (Gvido Aristarko): Istorija filmskih teorija. (Storia delle teorie del film.) Prevlel s italijanskoga: Jugana Stojanovič i Srdan Musić. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu 1974. Henri Agel (Anri Ažel): Estetika filma. (Esthétique du cinéma.) Prevod, predgovor i redakcija napomena Dušana Stojanovič. Beogradski izdavaško-grafički zavod (1978).
- 2) Henri Agel, Estetika filma. Prim. predgovor Dušana Stojanoviča, str. 10.
- 3) Primere za to je moč najti na marsikaki strani Agelove knjige, najbolj značilni pa sta vendarle poglavji o Ejzenštejnu in o sodobni francoski teoriji (Basin, Mitry, Metz).
- 4) Prim. prvo poglavje, str. 19—48 srbohrvaškega prevoda.
- 5) Hugo Münsterberg, The Photoplay: A Psychological Study. 1916.

nove knjige

**Odličen
snemalski abecedarij**

Nikola Tanhofer:
Filmska fotografija,
"Filmoteka 16", Zagreb 1981
Knjiga Nikole Tanhoferja, znanega snemalca in profesorja na zagrebški filmski šoli, je izjemno dobrodošel priročnik za vse filmarje, od amaterjev do profesionalcev, snemalcev in režiserjev. Obravnava področje, kjer v stalni simbiozi soustvarjata filmska tehnologija in estetika področje, ki ga je nemogoče razdvojiti in kjer se filmska umetnost nenehno razvija in dopolnjuje. Začetna poglavja knjige so namenjena kratkemu zarisu razvoja kinematografske tehnologije, začenši prav od nedolžne igrarke z dvema podobnicama na vrtljivi ploščici, t.i. "thaumatropa", ki temelji na principu vizualne perzistence. Temeljito je poglavje o razvoju filmskih formatov in postopkov za "korekcijo" proporcij filmske slike. V osrednjih temah, "snemalski gramatiki" in "snemalski sintaksi" Tanhofer podaja izjemno širok spekter tehničnih informacij z vrsto konkretnih napotkov iz svoje bogate snemalske prakse, pri čemer niso izvzete celo osnovne sheme režijske in montažne mizanscene. Dragoceni so podatki o objektivih in filtrih, podkrepjeni s številnimi fotografijami in tabelami. Knjigo zaključujejo poglavja o osvetlitvi in ekspoziciji, pri čemer je omejitve žal le na črno-belo filmsko fotografijo, vendar z obljubo, da bo drugi del knjige obravnaval barvno tehniko. Nedvomno bosta obe knjigi osnovni, nepogrešljivi priročnik za vsakega filmarja.

F. Slak



TANHOFFER

Sekcija filmskih kritikov in publicistov

Poročilo delovne skupine

Delovna skupina, ki je bila imenovana na sestanku sekcije dne 6. marca 1981, je imela nalogo, da pripravi občni zbor sekcije. Ker je bilo delo delovne skupine usmerjeno predvsem v oblikovanje programa, v poročilu ni analize vzrokov in posledic več kot enoletnega mrtvila sekcije.

Dejstvo pa je, da smo pred leti osnovali sekcijo slovenskih kritikov in publicistov pri Društvu slovenskih filmskih delavcev, ki v vseh letih obstoja ni našla pravega prostora pod soncem. Sekcija ni organizirano prisotna v slovenskem kulturnem prostoru. Slaba je tudi povezava s sekcijami filmskih kritikov in publicistov v ostalih republikah.

Vzroke za takšno stanje bi bilo napak iskati le v programu, ki ni uspel angažirati članov sekcije ali v nedejavnosti članstva. Vse to je predvsem le odraz položaja sekcije v Društvu. Sekcija je namreč obravnavana kot priključek Društvu, ne pa kot njegov integralni del. Ves čas je delovala kot posebno telo, ki se je pripravljeno pogovarjati z Društvom o sodelovanju, prevzemati določene naloge (npr. posveti v Celju) itd.

Delovna skupina se je sestala trikrat. Na osnovi redkih, a zanimivih odgovorov na vprašanja, ki jih je poslala članom 19. februarja, se je lotila priprav za občni zbor. Menila je, da je potrebno pozorno obravnavati odnos sekcija : DSFD, predlog o odcepitvi sekcije in njeni priključitvi društvu novinarjev Slovenije ter program reaktivacije sekcije.

Sedanja organizacijska oblika delovanja sekcije ob društvu ne zadovoljuje. Člani sekcije ne čutijo prave pripadnosti Društvu, v katerem so v ospredju predvsem interesi svobodnih filmskih delavcev. Zato je prišlo do pasivizacije sekcije, nezadovoljstva članstva in do predloga za odcepitev sekcije od

društva. Zadnji sestanek sekcije pa je pokazal, da se želijo člani vključevati v delo DSFD ter da so pripravljene prevzeti skupaj z ostalimi filmskimi delavci odgovornost za slovensko kinematografijo. Vendar le na osnovi svojih interesov in aktivnosti. Odločitev zahteva korenite spremembe v odnosih v društvu do sekcije, ki naj se odražajo v vsebinskih, organizacijskih, pa tudi materialnih povezavah. Učinkovito delo kritikov in publicistov v DSFD je mogoče le na osnovi enakopravnosti in enakovrednosti. Potrebno je, da sekcija dobi in vzdržuje predvsem produktivne stike z upravnim odborom društva.

Predlog o odcepitvi sekcije od društva slovenskih filmskih delavcev in priključitvi društvu novinarjev Slovenije je bilo potrebno upoštevati. Vendar pa je v današnji krizni situaciji slovenskega filma potrebno iskati ustrezno povezanost z ostalimi delavci v slovenski kinematografiji in se z njimi skupaj tvorno vključevati v njeno reševanje. Poleg tega niso vsi člani sekcije tudi člani društva novinarjev Slovenije, pa tudi Zveza jugoslovanskih filmskih kritikov in publicistov je sestavni del Zveze filmskih delavcev Jugoslavije. Na osnovi odgovorov je delovna skupina izoblikovala mnenje, da sekcija ostane v Društvu slovenskih filmskih delavcev, s tem da se člani vključujejo v delo pod drugačnimi pogoji.

Delovna skupina je pregledala tudi seznam članov ter ugotovila, da mnogi priznani ali prizadevni filmski kritiki in publicisti niso člani DSFD. Pismeno so obveščeni o obstoju sekcije in o pogojih za sprejem. Nekateri med njimi so vložili prošnjo za sprejem v DSFD.

Delovna skupina tudi predlaga, naj novi izvršni odbor, ki bo izvoljen na občnem zboru, kolektivno vodi sekcijo. Zato predlaga občnemu zboru, da v pravilnik vnese ustrezne spremembe.

Sekcija je kot priključek DSFD ovrednotila svoj program neodvisno od društva ter z dodatno vlogo prosila KSS za lastna finančna sredstva. Na ta način je bila sekcija tudi po materialni plati oddvojena od Društva. Možnosti za odobritev tako zaprosenih sredstev so bile minimalne. Za leto 1981 niso predvidena posebna finančna sredstva za delo sekcije. Edini vir dohodka so članarine, ki pa jih nekateri člani zelo neredno plačujejo. Delovna skupina predlaga izvršnemu odboru, ki bo izvoljen, da ob urejanju enakopravnih odnosov v društvu zagotovi sekciji filmskih kritikov in publicistov enaka izhodišča za delo kot jih imajo ostale sekcije društva.

Predlogi oziroma teze za program delovanja sekcije

- Delovanje sekcije naj bi bilo kar najbolj razvejano, kot je razvejano že delovanje filmskih publicistov samih. Njihovo posamično sodelovanje v družbenih organih in programskih etih (v okviru filmske proizvodnje, filmske distribucije, pri kinematografih, v okviru filmskega programa na televiziji, v kulturnih skupnostih, pri zvezi kulturnih organizacij in pod.), pri filmskih publikacijah ali filmskih rubrikah v okviru javnih medijev, pri dejavnostih filmskih gledališč, pri občasnih razpravah o problematiki filma v okviru družbenopolitičnih organizacij ter na domačih in mednarodnih filmskih manifestacijah mora sekcija kolikor mogoče **organizirati in koordinirati**, tako da bo prek prisotnosti posameznih filmskih publicistov v različnih sestavih vselej čutili tudi prisotnost sekcije.
- V ta namen naj postanejo vse posamične oblike srečavanja med člani sekcije (bodisi filmske projekcije v okviru ljubljanskih Kinematografov bodisi študijske projekcije v Kinoteki, ocenjevalke pri Vesna filmu ter srečanja ob Vibinih predstavah novih slovenskih filmov) tudi **formalne** priložnosti za delovne dogovore o posameznih vprašanjih, ki zadevajo stališča članov sekcije v posameznih sestavih, koder naj se uveljavlja tudi organizirani interes filmskih publicistov.

- Sekcija naj najmanj enkrat na mesec organizira študijske sestanke, katerih namen bodi:

a) v razpravi pretehtati informacije o posameznih domačih in tujih filmskih manifestacijah (na način pogovora z udeleženci po njihovem povratku s festivalskih in drugih filmskih prireditvah);

b) obravnavati dosežke in probleme domače filmske proizvodnje (na način diskusije o novih filmih ter o nevrtačih točkah domače filmske proizvodnje);

c) sprožiti razpravo o aktualnih idejno-estetskih in teoretičnih vprašanih filma (tudi v smislu njegovih interdisciplinarnih razmerij);

č) izrekati kritično oceno o posameznih slovenskih, pa tudi drugih (jugoslovanskih in tujih), filmskih publikacijah ob njihovem izidu;

d) razpravljati o vprašanih, ki jih sprožata praksa naše filmske distribucije in prikazovanja.

- Sekcija naj bi si prizadevala, da bodo rezultati teh študijskih oblik tehtanja posameznih vprašanj deležni kolikor mogoče intenzivnega plasmaja v javnosti, kar naj bi peljalo tudi k širšemu uveljavljanju organiziranih teženj filmske publicitete.

- V okviru svojega delovanja izpelje sekcija naslednje vsakoletne akcijske sklope:

a) Priprave na FEST, organizirana udeležba članov sekcije na tej prireditvi ter aktivno sodelovanje pri plasmaju FEST-ovih dosežkov v slovenski javnosti;

b) Organizirani ogled in ocena slovenske kratkometražne proizvodnje pred vsakoletnim jugoslovanskim festivalom kratkega in dokumentarnega filma, zagotovitev udeležbe članov sekcije na tej prireditvi ter sodelovanje pri predstavitvi najboljših del s tega festivala v slovenski javnosti;

c) Izpeljava tiskovnih konferenc ob premierah novih slovenskih (in vidnejših jugoslovanskih) celovečernih filmov v Ljubljani.

č) Priprave na Festival jugoslovanskega filma v Pulju, organizirana udeležba članov sekcije na tej prireditvi ter aktivno sodelovanje pri plasmaju dosežkov jugoslovanskega igranega filma v slovenski javnosti.

d) Organizirano sodelovanje sekcije na puljskih okroglih mizah o problematiki jugoslovanskega filma.

e) Priprave na Teden domačega filma v Celju, organizirana udeležba članov sekcije na tej prireditvi ter vsakokratna organizacija posvetovanja, katerega nosilec je (v okviru TDF — ter v jugoslovanskem merilu) sekcija.

S takšnim zaporedjem akcij (januar-februar: FEST, marec: kratkometražna proizvodnja, april-avgust: celovečerna proizvodnja in FJF, september-december: TDF in posvetovanje) bi bila zagotovljena letoletna kontinuiteta aktivnosti.

- Sekcija naj bi izvedla svoj vsakoletni občni zbor ob sklepu koledarskega leta. Na njem naj bi sumirala svoje delovanje in delovanje svojih članov ter sprejela delovni načrt za naslednje leto.

- Sestavni del vsakoletnega delovnega načrta naj bi bilo tudi "pokrivanje" posameznih tujih filmskih festivalov, upošteva pri tem udeležence, ki jih pošiljajo posamezne redakcije, pa tudi dopolnilni program sekcije.

DSFD

Plenum 21. april 1981

Plenum DSFD (21. 4. 1981) je določil člane delovnega predstevstva plenuma, da izdelajo "petico" s plenuma. Prisotni Jože Gale, Marika Milkovič, Rapa Šuklje, Jože Pogačnik se je opravičil, so sestavili naslednji tekst: Društvo slovenskih filmskih delavcev je na svojem plenumu, ki je bil 21. 4. 1981 ob 17. uri v Klubu delegatov, ugotovilo, da je njegova poglavitna naloga in interes v sklopu slovenskega družbenega in kulturnega življenja kontinuirano nadaljevanje slovenskega filma.

Ugotovljeno je bilo, da slovenska filmska proizvodnja stoji od 1. 7. 1980, čeprav so bile možnosti za kontinuirano nadaljevanje. Tako bi bilo v januarjem 1981 mogoče začeti s snemanjem vsaj enega projekta (Pustoto), ki je dobil verifikacijo od KSS in vseh samoupravnih organov Viba filma in za katerega so bila s strani KSS že deloma nakazana namenska sredstva. S tem bi vsaj del slovenskih filmskih delavcev imel delo, osebni dohodek in socialno zavarovanje.

Spričo dejstva, da toliko časa filmska proizvodnja stoji, se povečuje izguba, ne nastaja pa noben projekt, ki bi to izgubo zmanjšal.

Čeprav ne dvomimo v najboljši namen začasnega organa družbenega varstva, je nastala absurdna situacija, da se sredstva, namenjena slovenskemu filmu, trošijo za administracijo, ne pa za produkcijo. Od januarja 1981 prejema sicer skrčeni administrativni aparat spet polne osebne dohodke, medtem ko filmski ustvarjalci nimajo ne dela ne osebnih dohodkov in ne socialnega zavarovanja.

Moralna in gmotna škoda, ki tako nastaja za slovenski film in slovensko kulturo, je neopravičljiva in nepopravljiva.

Za to krizno situacijo so najmanj krivi slovenski filmski delavci. Predlagali so namreč projekte, ki so dobili

tudi že strokovno in družbeno verifikacijo, vendar jih ne morejo realizirati.

Opozorjamo, da je del sredstev, ki jih združeno delo odvaja za kulturo, namenjeno slovenskemu filmu in da smo odgovorni pred slovensko javnostjo, kako in za kaj se ta sredstva uporabljajo. Obsto slovenskega filma je moč zagotoviti le tako, da se takoj začne s filmsko proizvodnjo. Skrajni čas je, da se tega zavemo.

Slovenski filmski delavci so že v začetku krizne situacije, na dveh svojih plenutih (30. 9. in 8. 10. 1981) opozorili na stanje in predlagali reorganizacijo filmske proizvodnje, med drugim:

ločitev tehnične baze od administracije, formiranje proizvodnih skupin, financiranje posameznih projektov.

S tem bi bila sredstva, namenjena slovenskemu filmu, porabljena res smotno. Gradivo s plenumom je bilo poslano na vse družbeno-politične organizacije in samoupravnim organom Viba filma, vendar ni bilo nobenega odgovora.

Eden razlogov kriznega stanja je bila nedvomno premajhna povezanost med DO Viba filmom in slovenskimi filmskimi ustvarjalci, ki so edini neposredni proizvajalci slovenskega filma. V podjetju, ki so ga dejansko osnovali slovenski filmski delavci, nimajo samoupravnih pravic in so obravnavani kot najemna delovna sila. Posledica tega stanja je tudi dejstvo, da letos ne bo slovenskega filma na puljskem festivalu. Zato bi kazalo preučiti možnost prepisati TV filma "Krizno obdobje" (Franci Slak) in "Jonov let" (Filip Robar Dorin) na 35 mm filmski trak. V ta namen bosta sekciji avtorjev in kritikov društva filma pregledala in ovrednotila.

Člani društva v bodoče zahtevajo, da so pri obravnavanju projektov scenarijev prisotni avtorji in da se projekti ovrednotijo z idejno-političnega, estetsko-umetniškega in ekonomsko-finančnega vidika in da se v pisni obliki seznanijo avtorje z oceno, ne glede na to, ali je projekt sprejet ali zavrnjen. Pri sestavi bodočega programskega sveta ali kakršnihkoli komisij, ki se imenujejo za vrednotenje projektov, mora sodelovati Društvo.

Društvo zahteva, da se v najkrajšem času izplačajo vsi zaostali honorarji za že dokončane projekte.

popravek

pojasnilo

nagrada

"Zlata ptica" 1981

V članku S. Šimenca *Kekec v literaturi in filmu* (Ekran št. 1 in 2/1981, str. 52—56) so med besedilom izpuščene številke opomb (1—13). Ker zaradi tega zveza med besedilom članka in opombami ni jasna, je treba vnesti naslednje popravke:

- str. 53, 1. pogl., 2. odstavek: 7. vrsta — za besedo *sodobnih* (1), 8. vrsta — za besedo *mladinskih* (2), 11. vrsta — za besedo *ukane* (3), 24. vrsta — za letnico 1952 (4);

2. pogl., 2. odstavek: 3. vrsta — za besedo *literaturi* (5), 21. vrsta — za besedo *svetu* (6), 28. vrsta — za besedo *mlade* (7) č 37. vrsta — za besedo *povedati* (8), 41. vrsta — za besedo *gledalca* (9);

3. pogl., 1. odstavek: 28. vrsta — za besedo *sveta* (10), 2. odstavek: zadnja vrsta — za besedo *Kecku* (11);

4. pogl., 2. odstavek: 9. vrsta — za besedo *književnosti* (12);

- str. 54, 5. pogl., 1. odstavek: 5. vrsta — za besedo *Kekec* (13).

Na koncu članka je bila izpuščena tudi opomba: *referat na slavističnem zborovanju v Novi Gorici 26. 9. 1980.*

K zapisoma Slobodana Valentinčiča v prispevku AMERIŠKA AVANTGARDA V KINOTEKI (EKTRAN, 1/2, 1981) in Zdenka Vrdlovca v članku IZUMITELJ FILMSKEGA TRIKA (EKTRAN, 3, 1981) želimo pojasniti naslednje:

Res je, da je bilo predvajanje dveh programov filmov ameriške avantgarde na vsaki predstavi za gledalce utrujajoče, vendar nismo mogli storiti drugače, ker nam je ameriška ambasada dala na razpolago celoten program samo za en mesec predvajanja, in to za vse štiri kinotečne dvorane v Jugoslaviji, ne pa za dva meseca, kot je bilo prvotno dogovorjeno. Tako smo bili prisiljeni izbirati med dvema možnostima: ali prikazati samo del programa, ali pa ga prikazati v celoti v enem tednu. Odločili smo se za drugo varianto.

Kar zadeva propagando lahko rečemo, da je bila takšna, kot za vse podobne prireditve v ljubljanski dvorani. Ob tej priložnosti je izšla tudi brošura. Ne zanikamo pa, da je mogoče propagando še okrepiti — morda s tiskanjem posebnega lepaka — vendar za to doslej naših sredstev nismo smeli uporabljati.

Glede Vrdlovčevega očitka, da ljubljanska Kinoteka ni nič vedela o nameravani projekciji Mélièsovih filmov in zato take projekcije ni bilo, naj povemo, da je bila Kinoteka o obisku gospe Madeleine Méliès-Malthête generalno obveščena oktobra lani, ni pa nihče sporočil niti pismeno niti ustno datuma projekcije tega programa, ki naj bi bil pri nas. Zaradi tega spodrsnjaja, ki ga sicer nismo opravičili, smo se pismeno opravičili gospe Méliès, ki je opravičilo prijazno sprejela na znanje in je omenila, da je vedela za to pomanjkljivost v obveščanju.

Za Kinoteko
Zorica Kurent

Ljubljana, 4. VI. 1981

Utemeljitev nagrade "Zlata ptica" za področje filma, ki sta jo za leto 1981 enakovredno prejela Franci Slak in Silvan Furlan

Žirija za podelitev letošnje nagrade tednika Mladina in ZSMS za področje filma se je na svoji tretji seji dne 12. maja 1981 odločila, da "Zlato ptico" enakovredno prejmeta režiser Franci Slak in kritik Silvan Furlan. Odločitev žirija utemeljuje za dejstvom, da v trenutni krizni situaciji domačega filma ne moremo prezreti celostnega napora mladih slovenskih filmskih delavcev pri vzpostavljanju ustreznih delovnih razmer, ki bi pripomogle k "ozdravitvi" domače kinematografije. Zato je žirija upoštevala tovrstna prizadevanja v širšem smislu, od neposredne proizvodnje do rezultatov, doseženih na vzgojnem, promocijskem in kritičkem področju ukvarjanja s filmom. Od tod torej njena odločitev, da letos nagrado enakovredno prejmeta:

Franci Slak za dolgoletno ukvarjanje z amaterskim filmom, pedagoškim delom v sklopu seminarjev ZKOS in ŠKUC ter za pogumen poskus, da s celovečernim prvencem *Krizno obdobje* opozori, kako lahko mlad avtor vstopi v profesionalno proizvodnjo na način, ki ni nujno vezan na veliko produkcijsko mašinerijo. Slak je dokazal, da ni le senzibilen, moderen in obetaven ustvarjalec, temveč tudi filmar, ki se odgovorno vede do družbenih paradigem medija, ki ni samo umetnost, ampak tudi socialna praksa *par excellence*.

Silvan Furlan je s svojim kritičkim pisanjem (Radio Študent, Tribuna, Mladina in zlasti Ekran) nedvomno pripomogel k obnovi slovenske filmske kritike, ki jo je trenutno najbolj intenzivno čutiti med mladimi pisci, zbranimi okrog revije Ekran. Njegove kritike in eseje odliku-

jejo studiozen pristop, uporaba sodobnih metodoloških postopkov in minuciozen posluš za obravnavo tekoče in "pozabljene" problematike. Poudariti moramo, da je Furlan kritik, ki je svoje delo zastavil širše od "golega pisanja" in razume sebe kot filmskega delavca v iskanju širšega družbenega angažmana. S tem v zvezi velja omeniti njegovo zavzetost pri vodenju kontinuirani animacije iz filmske kulture v novogoriški občini, minulo pedagoško delo na OŠ Solkan, aktivno vlogo pri organiziranju filmske dejavnosti v študentskih organizacijah in ne nazadnje njegovo delovanje pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju, za katerega je lani pripravil pomembno bibliografijo domače filmske literature in publicistike za obdobje 1945—79.

Žirija meni, da letošnja delitev nagrade "Zlata ptica" za področje filma pomeni upoštevanje vseh prizadevanj mladih slovenskih filmskih delavcev, ki hočejo misliti sebe in svoje delo enotno, ne ozirajoč se na navidezno različnost kinematografskih panog. Zato je žirija zavestno upoštevala to bistveno novost, ki po njenem mnenju daje dovolj upanja v bodočnost domačega filma in to v času, ko je to upanje nujno potrebno.

V Ljubljani, 12. maja 1981.

Člani žirije:
Mitja Milavec (predsednik),
Jože Dolmark, Zdenko Vrdlovec,
Bojan Žorga,
Matjaž Zajec.

PRAVILA O IZDAJANJU IN UREJANJU REVIIJE

PRAVILA o izdajanju in urejanju revije EKTRAN

I. SPLOŠNE DOLOČBE

1. člen

Pravila urejajo organizacijo, upravljanje, izdajanje in urejanje revije EKTRAN ter finančno poslovanje.

2. člen

EKTRAN je revija za film in televizijo. V reviji sodelujejo slovenski, jugoslovanski in tuji avtorji.

3. člen

Ustanovitelj in izdajatelj revije EKTRAN je Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, Kidričeva 5.

Soizdajatelji so lahko tudi druge organizacije, ki izvolijo v izdajateljski svet dogovorjeno število delegatov.

4. člen

Sedež revije je v Ljubljani, Ulica talcev 6.

5. člen

Za poslovanje v zvezi z revijo se uporablja žig in znak Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

II. ORGANIZACIJA, UPRAVLJANJE, IZDAJANJE IN UREJANJE

6. člen

Organi revije EKTRAN so:

- izdajateljski svet
- uredniški odbor
- glavni urednik
- odgovorni urednik

7. člen

Izdajateljski svet

Izdajateljski svet je družbeni organ upravljanja pri predsedstvu Zveze kulturnih organizacij Slovenije, ki zastopa širše družbene interese.

Sestavljajo ga delegati družbeno političnih organizacij in skupnosti ter zainteresiranih kulturnih organizacij, združenj, ustanov in uredniškega odbora.

V izdajateljski svet izberejo svoje delegate naslednje družbeno politične in druge organizacije:

1. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 2 delegata
2. Republiška konferenca SZDL Slovenije, 1 delegata

3. Republiška konferenca ZSM Slovenije, 1 delegata

4. Društvo slovenskih filmskih delavcev, 2 delegata

5. Združenje TOZD kinematografije pri Gospodarski zbornici Slovenije (proizvodnja, mreža, distribucija), 3 delegate

6. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1 delegata

7. RTV Ljubljana, 1 delegata

8. Uredniški odbor, 3 delegate

8. člen

Izdajateljski svet izvoli predsednika ob soglasju predsedstva Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

9. člen

Mandat delegatov v izdajateljskem svetu in predsednika sveta je dve leti. Delegati lahko svojo dolžnost opravljajo največ dve mandatni dobi zapored.

10. člen

Izdajateljski svet se sestaja po potrebi, vendar najmanj enkrat letno.

11. člen

Izdajateljski svet je sklepčen, če je na seji navzoča večina delegatov. Sklepi so sprejeti, če je za njih glasovala večina navzočih delegatov.

12. člen

Izdajateljski svet:

- sprejema predlog vsebinske zasnove revije EKTRAN in ga predloži v dokončen sprejem predsedstvu ZKOS;
- spremlja uresničevanje vsebinske zasnove revije;
- spremlja letno vsebinsko zasnovo revije in spremlja njeno uresničevanje;
- obravnava poročilo uredniškega odbora o uresničevanju vsebinske zasnove in programa revije in o celotnem delu uredniškega odbora;
- sprejema predlog srednjeročnega in letnega finančnega načrta revije in spremlja njegovo uresničevanje;
- na predlog glavnega in odgovornega urednika imenuje člane uredniškega odbora, razen glavnega in odgovornega urednika;
- daje soglasje, k imenovanju glavnega in odgovornega urednika;
- obravnava pobude in predloge ZKOS v zvezi z izdajanjem revije in o tem sprejema stališča in sklepe;

— daje pobude in predloge ZKOS v zvezi z izdajanjem revije;

— daje soglasje k tem pravilom in jih predloži v sprejem predsedstvu ZKOS;

— odloča o pritožbah zoper zavrnitev objave popravka;

— opravlja še druge naloge v skladu z zakonom o javnem obveščanju, ki niso v pristojnosti ostalih organov revije.

13. člen

Predsednik izdajateljskega sveta:

— sklicuje in vodi seje sveta;

— spremlja uresničevanje vsebinske zasnove in programa revije in daje ustrezne pobude in predloge.

14. člen

Predsednik izdajateljskega sveta je za svoje delo odgovoren izdajateljskemu svetu in predsedstvu Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

15. člen

Uredniški odbor

Uredniški odbor je izvršilno telo revije.

Poleg glavnega in odgovornega urednika ga sestavljajo člani, ki jih imenuje izdajateljski svet na predlog glavnega in odgovornega urednika.

16. člen

Uredniški odbor se sestaja po potrebi, vendar vsaj pred izidom vsake številke.

17. člen

Mandat članov uredniškega odbora je dve leti. Po tem obdobju so lahko znova imenovani.

18. člen

Uredniški odbor je sklepčen, če je na seji navzoča večina članov. Sklepi so sprejeti, če je za nje glasovala večina navzočih članov.

19. člen

Seje uredniškega odbora vodi glavni urednik, v njegovi odsotnosti pa odgovorni urednik.

20. člen

Uredniški odbor:

- izvaja vsebinsko zasnovo revije;
- pripravlja predlog temeljne vsebinske zasnove revije (dolgoročno in letno);
- pripravlja predlog srednjeročnega in letnega finančnega načrta revije;
- sprejema in realizira program vsake številke revije;

PRAVILA O IZDAJANJU IN UREJANJU REVIIJE

- odloča o objavi prispevkov;
- po izidu revije analizira njeno vsebino in oblikovno urejenost;
- v skladu z zakonom o javnem obveščanju in temi pravili odloča o objavi popravkov;
- določa honorar sodelavcem;
- opravlja druge naloge po zakonu o javnem obveščanju, ki niso v pristojnosti ostalih organov.

21. člen

Uredniški odbor je za svoje delo odgovoren izdajateljskemu svetu in predsedstvu Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

22. člen

Glavni urednik

- sklicuje in vodi seje uredniškega odbora;
- skrbi za uresničevanje vsebinske zasnove revije;
- daje pobude za vsebinsko in oblikovno ureditev posameznih števil in v tem smislu predlaga uredniškemu odboru razdelitev dela;
- skrbi za uresničevanje pobud in sklepov uredniškega odbora in izdajateljskega sveta.

Za svoje delo je odgovoren uredniškemu odboru, izdajateljskemu svetu revije in predsedstvu ZKOS.

23. člen

Odgovorni urednik

- v odsotnosti glavnega urednika sklicuje in vodi seje uredniškega odbora;
- skrbi za uresničevanje srednjeročnega in letnega finančnega načrta;
- skrbi za uresničevanje vsebinske zasnove revije;
- pripravlja gradivo za seje uredniškega odbora, izdajateljskega sveta in predsedstva ZKOS;
- usklajuje delo sodelavcev revije;
- skrbi za finančno in materialno poslovanje revije;
- opravlja druge naloge v skladu z zakonom o javnem obveščanju, ki niso v pristojnosti ostalih organov.

Za svoje delo je odgovoren uredniškemu odboru, izdajateljskemu svetu in predsedstvu Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

24. člen

Dolžnost glavnega in odgovornega urednika lahko opravlja ista oseba.

25. člen

Način glasovanja o vseh vprašanih, ki jih obravnavajo ta pravila, določajo posamezni

organi.

Glasovanje je lahko javno ali tajno.

III. OBVESTILO, ODGOVOR IN POPRAVEK

26. člen

Na zahtevo republiškega in zveznega organa, pristojnega za informiranje, mora odgovorni urednik v prvi naslednji številki objaviti brezplačno obvestilo, ki je posebnega pomena za občane, če gre za življenje in zdravje ljudi, za njihovo premoženje, za javni red in mir in podobno.

27. člen

Družbeno politične in druge organizacije, ki izvolijo svoje delegate v izdajateljski svet, lahko zahtevajo, da revija EKLAN objavi njihovo stališče o vsebini in drugih vprašanih, povezanih z revijo. Odgovorni urednik zagotovi objavo, če stališče ni v nasprotju z zakonom o javnem obveščanju in temi pravili.

28. člen

O objavi popravka v skladu z zakonom o javnem obveščanju (Ur. list SRS št. 7/73, 44. do 61. člen) odloča uredniški odbor.

O pritožbah zoper zavrnitev objave popravka odloča izdajateljski svet.

IV. PODATKI, KI MORAJO BITI OBJAVLJENI V REVIMI EKLAN

29. člen

V vsaki številki revije EKLAN morajo biti objavljeni:

- naziv ustanovitelja in izdajatelja revije;
- naziv in naslov tiskarne;
- kraj in leto natisa;
- imena članov izdajateljskega sveta in uredniškega odbora;
- ime in priimek glavnega in odgovornega urednika.

30. člen

Najmanj enkrat letno morajo biti v reviji EKLAN objavljeni:

- viri in višina sredstev za financiranje revije;
- letna naklada;
- drugi podatki, ki so pomembni za javnost.

V. FINANČNO POSLOVANJE IN SREDSTVA

31. člen

Finančno poslovanje vodijo v skladu s predpisi zunanji sodelavci revije, s katerimi delovna skupnost Zveze kulturnih organizacij Slovenije sklene posebno pogodbo.

32. člen

Finančna sredstva se pod posebnim kontom vodijo na računu Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

33. člen

Viri sredstev za izdajanje revije EKLAN so:

- sredstva, ki jih Kulturna skupnost Slovenije namenja za sofinanciranje revije;
- naročnina;
- prihodek od oglasov in objav;
- drugi prihodki.

34. člen

V skladu z aktom o honoriranju zunanjih sodelavcev, ki ga v skladu z normativi, dogovorjenimi v KSS, sprejme predsedstvo ZKOS, izdajateljski svet določi konkretnjša merila in sprejme lestvico honorarjev, uredniški odbor pa na predlog urednikov neposredno določi honorar.

35. člen

Finančne listine podpisuje glavni tajnik Zveze kulturnih organizacij Slovenije, sopodpisuje pa odgovorni urednik revije. Odredbodajalec je glavni tajnik ZKOS.

VI. KONČNE DOLOČBE

36. člen

Pravila začnejo veljati, ko jih ob soglasju izdajateljskega sveta sprejme predsedstvo Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

Predsednik

Zveze kulturnih organizacij Slovenije:

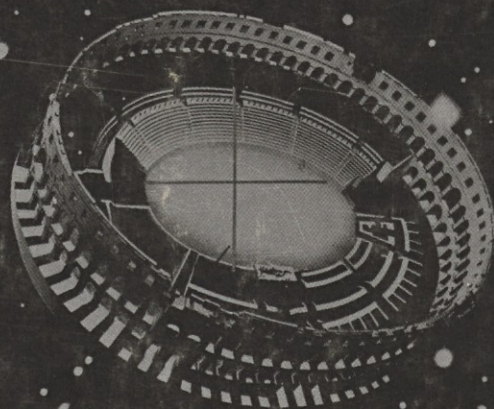
Jože Osterman l.r.

V Ljubljani, dne 28. 5. 1981

81
28. Festival
Jugoslavenskog
velikogranog Filma
u Puli

28th Festival
of Yugoslav
Feature Film
in Pula

18.-29.7.1981



v naslednji številki

*festivali: Pulj '81
Benetke '81*