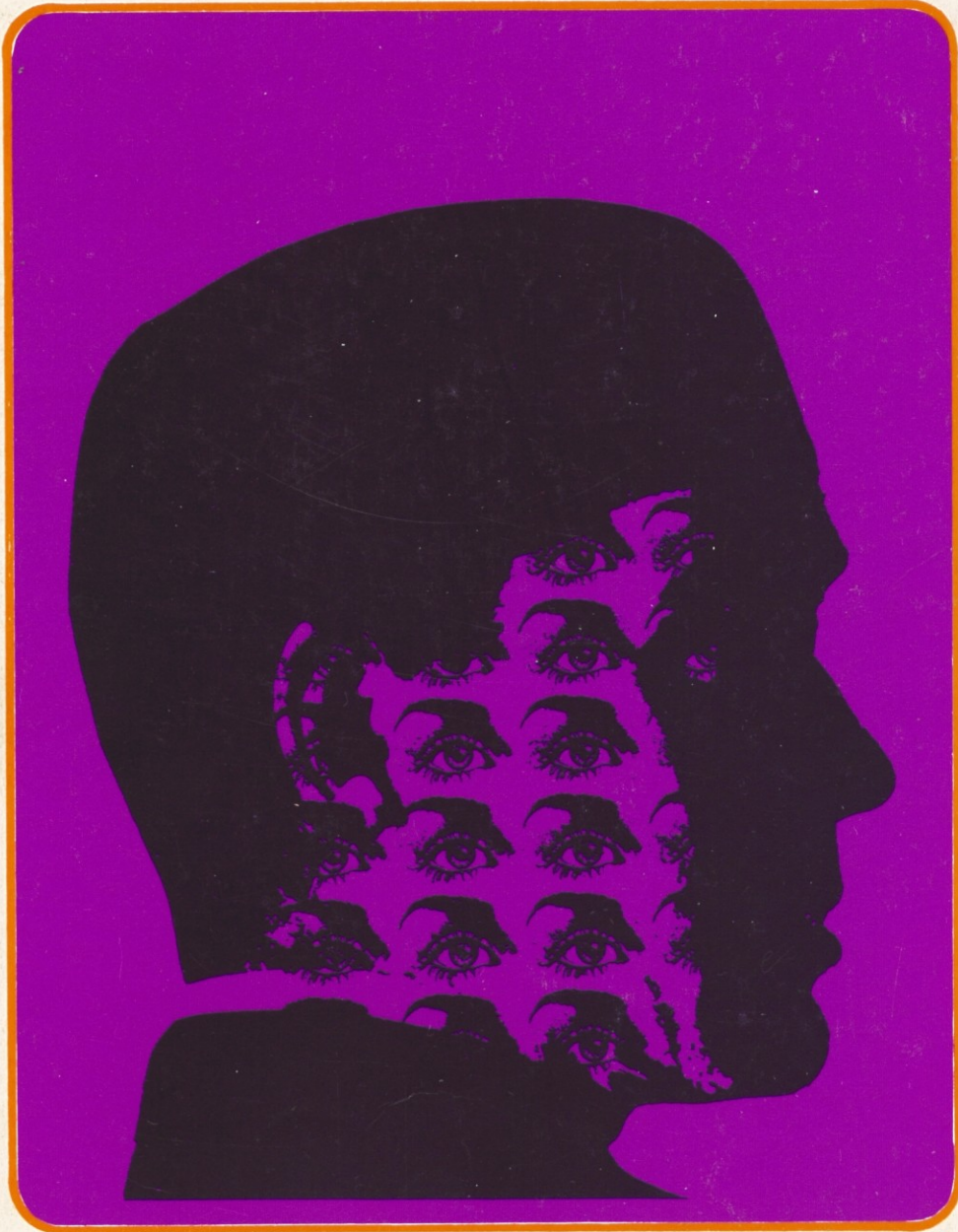


revija za film in televizijo

skran

vol. 2
(letnik XIV) 1977
cena 25 din

9|10



ekran

revija za film in televizijo
vol. 2

volumen je 10 števil
številki 9 in 10/1977
(letnik XIV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

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

Stalni sodelavci

Toni Gomišček, Brane Kovič,
Milan Pajk, Igor Vidmar
Jaro Novak (lektor)
Iva Krže, Majda Murn (korektorici)

grafična priprava

ČZP Dolenjski list Novo mesto

tisk

Knjigotisk Novo mesto

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana
Ulica talcev 6/II
žiro račun: 50101-678-49110
devizni račun: 50100-620-107-870
cena številke 25 din
letna naročnina 100 din
za dijake in študente 80 din
za tujino S 15

poština plačana v gotovini

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

nenaročenih rokopisov in
fotografij ne vračamo

1	komentar	Filmske aporije	Goran Schmidt
3	celjske teme	Celjski teden — filmsko leto	
4		Nekaj misli o pomenu in stanju filmske publicistike na Slovenskem	Mirjana Borčič
6		Kaj nam je storiti?	Viktor Konjar
7		Publicistika kot faktor v procesu sprejemanj in dviganja kvalitete distribucijskega programa	Neva Mužič
9	dnevi sovjetskega filma	Šesto srečanje	Viktor Konjar
10		Nedokončana pesem za mehanični pianino	
12		Sirote	
		Detelčka ne boli glava	
13	filmi na TV	Prosim za besedo /Junakinja našega časa	Jean-Paul Tđeršek
18	umetnost in revolucija	Kritična misel A. Lunačarskega	Toni Gomišček
23		Na kakšen način in v kateri obliki film pomaga revoluciji	Anatolij Lunačarski
24		Umetnost kot revolucija	Toni Gomišček
25		Od slike k fotografiji	O. M. Brik
28	teorija	Filmsko delo, semiologija, marksizem	Janez Justin
32	Deauville 77	Filmi „MADE IN USA“	Tone Frelj
35	v razmislek	Stavite ali ne stavite?	Franček Rudolf
41	italijanske izkušnje	Televizija — poplava filmov	Alberto Dentice
44		temeljna gradiva za ureditev slovenske kinematografije	izbral in pripravil Matjaž Zajec
49		Izkazan je družbeni interes	
51		Uvodna beseda na TDF v Celju	Mitja Rotovnik
		Uvodna beseda na zboru komunistov s področja kinematografije	
55		Kje je mesto domačega filma?	France Štiglic
57		Teze za razpravo na zboru komunistov-delavcev na področju filma	Ivan Hvala
59		Podatki: filmi na slovenskem in jugoslovanskem trgu	
63	informacije 77	I. FILM	pripravila Jože Dolmark in Silvan Furlan
77		II. TELEVIZIJA	pripravil Toni Gomišček
82		III. VIDEO KOMUNIKACIJE	pripravil Brane Kovič
85		IV. FOTOGRAFIJA	pripravil Milan Pajk
88		V. STRIP	pripravil Igor Vidmar
89		novi filmi	pripravil Jože Dolmark

komentar

Filmske aporije

Goran Schmidt

Nekoč, pred davnimi, davnimi časi, je živel mož, filozof, Zenon po imenu, ki ni priznaval gibanja. Da mišljenje zaide v protislovje, če priznava gibanje, je dokazoval tudi s primerom: hitri Ahil ne more ujeti počasne želve, če je ta krenila na pot pred njim: ko Ahil priteče na njeno mesto, se je želva že malce premaknila naprej; in ko Ahil prisope na to mesto, je želva spet malo dalje.

Tako proizvodnja Viba filma lovi letni plan: ko pritečemo do konca leta, je začrtani program že za kak celovečerec pred nami. Prav tako je tudi z Ekranom, kakor veš — žal premaloštevilni — bralec sam: mesece lovimo celo z dvojnimi koraki, a koledar je vedno znova pred nami. Tudi televizija, na primer, hiti za že izbojevano bitko, a bitka je še vedno pred televizijo. Ali nam ta aporija torej dokazuje, da je gibanje nekaj nemogočega, da se na tem področju nič ne premakne? Nikakor ne. Očitno se predvsem giblje tisto, kar lovimo, pa se nam izmika. In kaj je ta počasna, a vztrajna želva? Je to naš vsakdan, ki ga lovimo in nikoli ne dohitimo? Je želva tisto, kar bi radi, za kar si prizadevamo, kar bi radi videli na platnu, na ekranih, in občutili v naši samoupravni organiziranosti? Ah, če ni to prekruta metafora? Kajti želva ne le da lahko stisne rep med noge, ampak ga lahko celo potegne vase — in ne le rep, tudi glavo! In mi vsi, hitri junaki Ahili, občutljivi le na strele bogov, katerim so premete-ne žene izdale naše ranljivo mesto, za čem spešimo? Bomo našli hodalne okončine, rit in glavo skrite v temnem volumnu na zunaj lepo skladno okrašenega oklepa? Ali pa bomo zbrali pogum in pokukali v živo, mehko tkivo nasprotujočih si funkcij razvijajočega se organizma, ki kljub navidezni kontradiktornosti organov gradi tisti lepi in trdni oklep, posodo življenja? Z drugimi besedami: ali je lahko umetniška, filmska, televizijska in filmsko-publicistična resnica ostrejša od objektivne resnice; ali ima umetnikov drobnogled lahko večjo povečavo od optičnih pripomočkov našega vsakdana, je umetnikova strast lahko strastnejša od vsakdana utrujene strasti, se lahko umetnik jezi na tisto, na kar se sicer ne utegnemo, ali lahko umetnik preprosto samo vpraša ali pa mora vedeti tudi odgovore; ali lahko ustvarjalec ljubi in kot ljubezni vredne pokaže stvari, ki jih nismo opazili in smo jih spregledali? Ali je preveč, če pričakujemo, da bo takšno njegovo delo, ki kobaca med publiko, ker je nastalo v krču tisoč vprašanj in očitkov samemu sebi, preden se je rodilo, vzbudilo tudi pri publiku tisoč vprašanj in očitkov, in da je prav to soočanje konstruktivnost umetniškega in strokovnega dela? Ali je to prevelika novoletna želja? Predvsem ta želja, zvesti in potrpežljivi bralec Ekрана, deli Ahilovo usodo: ranljiva bo prišla

predte z zamudo. Novo leto se bo že pošteno postavilo na noge, ko jo boš prizanesljivo bral. Pa vendar se vsi v kinematografiji trudimo in skušamo dokazati, da gibanje je. Včasih me sicer zmedejo gadje, ki lovijo lastni rep: interpretacija je odvisna od perspektive — iz ptičje je to gibanje v krogu, kar še ni tako slabo; od strani pa je videti, kakor da se glava vrača po prehojeni poti tja, kjer je že bila.

V letu, ki se izteka, je bila želja, ujeti korak s časom, že večkrat izražena. V tem duhu je bil zapisan tudi predlog idejno-estetskih izhodišč slovenske filmske proizvodnje, ki poleg tega kaže tudi družbeni interes za to umetniško področje. K utrjevanju zavesti o družbenem značaju kinematografske problematike in o neločljivi povezanosti vseh dejavnikov v tem sklopu so mnogo pripomogli tudi zbori komunistov — filmskih delavcev in druge javne razprave. Ali so smernice pred našimi realnimi možnostmi? Vsekakor — in prav je tako, zato smernice tudi so smernice. S tem pa se toliko resneje postavlja vprašanje izvedbe načrta.

V nastopajočem letu bomo morali torej dokazati našo samoupravljalno, strokovno in umetniško zrelost ter sposobnost, pa tudi smisel za realnost posameznih projektov. Zavedati se namreč moramo, da sta končni izdelek — film in njegova odmevnost — družbena funkcija, odvisna od skladnega razvoja in napredka ustanov, ki vzgajajo kadre za kinematografsko dejavnost v najširšem smislu; od družbeno-finančnega položaja kinematografov, ki ne bodo mogli bistveno uspešno razvijati okusa publike dokler bo odločala ekonomska uspešnost; od sredstev, ki jih bodo delavci v združenem delu namenili za to dejavnost; od samoupravne organiziranosti posameznih kulturno-umetniških ustanov in njihovega medsebojnega povezovanja; in na koncu, čeprav prvo: od spontane in doživete umetniške ustvarjalnosti. Da je umetnost predvsem odziv ustvarjalca času in prostoru, da je torej nekaj živega in nepredvidljivega, ker je v svojem bistvu ustvarjanje novega — to temeljno dejstvo bo moralo šele prodreti v našo zavest. V zdajšnjih razmerah je slovenski film namreč pod močnim vplivom želja političnih, družbenih in delovnih organizacij ter njihovih predlogov filmskih projektov, kjer se zaradi dovolj natančne vnaprejšnje vsebine v veliki meri zanemarjajo umetniški elementi. V zmotnem birokratskem prepričanju, da je umetniška dimenzija nekaj, kar se le doda scenariju v določeni fazi, v prepričanju torej, da je mogoče umetniško filmsko ustvarjalnost programirati tako kot gradnjo cestnega omrežja, kulturna skupnost zahteva konkreten triletni načrt filmskih projektov, kar pomeni najmanj devet scenarijev za celovečerne filme in trideset za kratke. Ker pa še vedno niso povsem jasni kriteriji izbora in kompetenca posameznih teles, ki naj bi izbirala program, in ker tudi ustvarjalci ne uživajo ravno brezmejnega zaupanja, naj bi dramaturški oddelek Viba filma pripravil do konca leta 1977 celo še več enako kvalitetnih in umetniško vrednih, vendar alternativnih scenarijev, tako da bi programski in filmski svet Viba filma, potem pa še odbor za kinematografijo, lahko po svojih kriterijih izbirali najprimernejše. Dramaturgov torej ne manjka, vedeti pa moramo, kakšne so posledice takšnega Ahilovega prehitevanja želve — triletnega vnaprejšnjega planiranja: to pomeni, da bi pri tako utečenem načinu gledali že ob premierah tri leta stare filme — stare po „sodobni“ tematiki, „sodobne“ po estetski plati, ki se izredno hitro razvija; pri izboranju bi preživeli vsebinsko in oblikovno inertni teksti; pomeni, da bi bil slovenski film že vnaprejšnje v nekajletnem zaostanku za drugimi umetnostnimi vrstami in v nekajletnem zaostanku za filmi drugih

kinematografij! Da ne govorimo o tem, da bi to pomenilo smrt scenaristike: scenarist bi imel svetlo perspektivo, da bo njegov tekst mogoče realiziran čez nekaj let, ko pa bi bil, bi mu bil kaj slaba tolažba, saj bi izražal nekaj, kar je avtor v svojem umetniškem razvoju že delno presešel. In še da ne govorimo o tem, da lahko za leta vnaprejšnje izbire samo tiste režiserje, ki so se že afirmirali. Kje so torej mladi? ?

„Višja“ matematika, po kateri Ahil prehitel želvo, je torej v bistvu korak nazaj, je njegov zaostanek; rešitev bo najbrž v mejah infinitizimalnega približka, v ažurni spontanosti ali pa v podobi, ki se mi prikazuje v prednovoletnem vrvežu: na preudarno stopajoči želvi stoji množica, med njimi tudi človek s kamero: obrača jo na prehojeno pot, v smer gibanja, pa tudi levo in desno. In tudi on nežno in dobrohotno trka na oklep in se veseli odzivu. To je umetnik, ki je ujel svoj čas. Ne ve, kakšen bo posnetek njegovega videnja jutri, ker se bo enemu horizontu približal, od drugega odmaknil, levo in desno pa bo gledal pod drugim kotom. Njegovo čutenje se spreminja, odvisno od časa, ki ga nosi, in množice okrog njega, katere del je — delati pa mora hitro, sproti, sicer bo zopet sopihajoči Ahil, ki teče pred želvo in ne ve, kaj lovi.

Opombe

1)

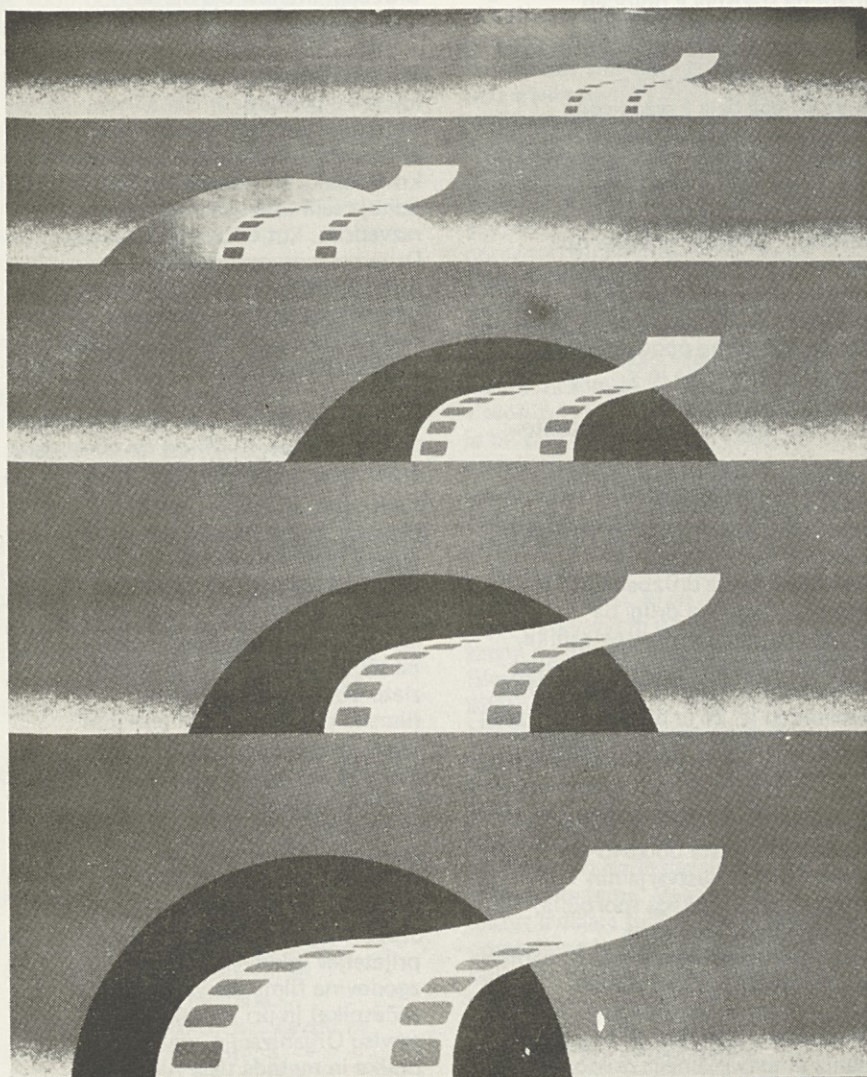
Odbor za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije je na svoji seji 27. oktobra 1977, potem ko je razčlenjeval realizacijo slovenske filmske proizvodnje v razmeroma skromnem letu 1977 ter ugotavljal vzroke za nastali položaj, sklenil od Viba filma zahtevati, naj mu do konca decembra ne sporoči samo svojih predlogov za program leta 1978, pač pa predloge za triletno obdobje od 1978 do 1980. Na tej osnovi naj bi odbor za kinematografijo vnaprejšnje potrdil Vibi triletni filmski program, v podjetju samem pa naj bi se odločali, kaj bodo posneli v letu 1978, kaj v letu 1979 in kaj v letu 1980, pač v skladu z dodelanostjo posameznih projektov, upoštevajoč programske potrebe in vsakokratne finančne možnosti . . .

2)

Vdosedanjih treh desetletjih je slovenska filmska proizvodnja doživela že celo vrsto različnih, raznolikih, včasih do popolne skrajnosti razhajajočih se modelov odločanja o repertoarju in njegovem gmotnem omogočanju. Spet in spet so se modeli izkazovali kot neustrezni. Zdi se, da je njihovemu izumljanju botroval prej improvizirani navdih kot pa vsestransko premišljena in strokovno utemeljena presoja. Ugotavljamo, da tudi zdaj nismo priča kakemu zares dognanemu in izpopolnjenemu modelu, zato sodimo, da je dozorel čas za temeljito in vsestransko strokovno proučitev tega vprašanja — za klic strokovnega posveta z natančno odredeno temo. Ekran je pripravljen sodelovati kot eden izmed njegovih soorganizatorjev.

celjske teme

Celjski teden – filmsko leto



5 teden domačega filma v celju
17-23.XI.1977
novi tednik - radio celje, cinkarna, toper, libela, zlatarne celje

V Tednu domačega filma 77 je bil v Celju med drugimi manifestacijami, ki se jim bomo v Ekranu nadrobneje posvečali v naslednjih številkah, tudi posvet o problematiki filmsko založniške dejavnosti. „Z njim,“ je v vabilu zapisal njegov sklicatelj Jože Volfand, „želimo še bolj afirmirati napore za širjenje filmske kulture na Slovenskem.“

V pogovoru smo si skušali odgovoriti na vprašanje, kaj vse zaobsega pojem „filmsko založniška dejavnost.“ Kakšne so njene naloge in kakšne so njene možnosti v naših življenjskih in delovnih razmerah?

Prvo izmed dejstev pove: naše moči, da bi stoinstotisočglavi množici, ki si bodisi v kinematografih bodisi prek televizijskega ekrana vsak teden ogleda po dva, tri, celo štiri filme, razložili vse potrebno o vsebinskih in oblikovnih sestavinah sedme umetnosti ter jim tako pomagali doživljati in uživati, so hudo skromne, pa naj imamo v mislih pisanje, ki h gledanju šele vabi, ali pisanje, ki že sodi v domeno zahtevne strokovnosti. Pri tem pa smo se zavedli, da se pri pisanju, kakršno je, prvenstveno posvečamo publicistiki za filmsko že formirane bralce, ki pa so zelo maloštevilni in pomenijo le skromno peščico v celotnem avditoriju. Veliko pomembnejši del naloge je temeljit razmislek o tem, kako seči h koreninam naše filmske kulture, k množičnemu gledalcu, ki ga moramo k branju šele privabiti, upošteva seveda njega samega, njegova lastna hotenja in njegove spontane interese. Na tej osnovi – tako je sklenilo svoja razmišljanja celjsko posvetovanje – bo potrebno združiti vse ustvarjalne, organizacijske in gmotne potenciale, ki so nam na voljo, tako združitev sil pa je mogoče doseči prek posebnega družbenega sporazuma, ki naj ga spodbudita Kulturna skupnost Slovenije in Zveza kulturnih organizacij.

V vabilu na posvet je bila zapisana želja, da bi „sprejeli konkretna stališča in dogovore.“ Do česa takega na prvi stopnici pogovora seveda še ni prišlo. Toda razmišljanja tečejo dalje . . .

Objavljamo uvodni referat Mirjane Borčičeve ter dvoje koreferatov (Viktor Konjar, Neva Mužič).

Mirjana
Borčič

Nekaj misli o pomenu in stanju filmske publicistike na Slovenskem

Družba brez kulture je mrtev organizem. Življenje brez umetnosti je kolo brez pogona. Vsako obdobje človeške zgodovine pa prinaša na področju umetnosti novosti. Naš čas je prinesel film in televizijo.

Njune tehnične lastnosti odpirajo nove možnosti sporočanja, ki po zaslugi množičnih komunikacijskih sredstev dosegajo vsakogar. Posameznik je preko njih vsakodnevno vključen v najširša dogajanja. Televizija in film imata zaradi lahke dostopnosti in privlačnosti avdiovizualnih oblik sporočanja posebno mesto. Neposredno in učinkovito oblikujeta človekovo

zavest. Človekova zavest se oblikuje v stiku posameznika z okoljem. Od stopnje sposobnosti komuniciranja je odvisna tudi njena stopnja.

Obstoječi komunikacijski sistemi postavljajo posameznika pred dejstvo, da se mora zaradi množine informacij, ki jih vsakodnevno prejema po številnih in med seboj različnih kanalih, nenehno opredeljevati do vsega novega, kar se mu ponuja. Prisiljen je iz osebne izkušnje oblikovati svoje sisteme vrednot.

Vsak film kot umetniško delo analogno ostalim nosi v sebi določeno ideologijo, ki ji prilagaja sporočilo in obliko svojega sporočanja. Oboje pa je podrejeno potrebi, iz katere je delo nastalo, in namenu, zaradi katerega so vložena določena finančna sredstva v določen projekt. Prav to pa je zaradi visoke proizvodne cene tudi najbolj usodno za stik filma kot umetniškega dela z gledalcem. Vsebina in oblika sta podrejena zelenemu učinku. Gledalec je namreč tisti, ki ponujeno sporočilo na ta ali oni način prenaša v svoj vsakdan. Posredno postane bolj aktiven, kritičen in ustvarjalen. Tako oblikuje svoje kriterije vrednotenja. Ali pa obratno: brez presoje prevzame ponujeni model vedenja in mišljenja in v uniformiranosti, ki se ji je podredil, izgublja svojo identiteto.

Vrednostni sistemi ne nastajajo nikoli zunaj družbenih in kulturnih tokov. Nikoli ne nastajajo slučajno. Na eni strani jih pogojuje splošna družbena in kulturna klima, na drugi pa ustvarjalna osebnost posameznika, ki omogoča vzpostavljanje lastnega vrednostnega sistema. Ta pa je lahko pomemben le, če je posameznik razvil s pomočjo znanja kritičen odnos do ponujenega.

Neznanje in odsotnost potrebe po kritični presoji sta pogosto spremljevalca neustvarjalnih interpretacij filmskega sporočila, ki so predvsem podrejale človekovo zavest ideološkemu namenu, zaradi katerega je film nastal. Faktor pasivne identifikacije v tem primeru prav zaradi odsotnosti znanja in ustvarjalnega pristopa prevlada sporočilo in gledalci so uspešno manipulirani. Mehanično prevzemajo določene oblike vedenja in mišljenja. Te predvsem bremene človekov duh. S tem pa posredno zavirajo razvoj takšnih oblik

življenja, ki jih lahko ustvarja le svoboden človek in ki so cilj naše socialistične samoupravne družbe.

V resnici nosi film v svoji biti neomejene možnosti za vsestransko in večplastno komunikacijo. Svetovi, ki jih pred gledalce razprostirajo filmski avtorji, vzbude v aktivnem sprejemniku potrebo po dialogu s ponujeno resničnostjo, zahtevo po osebni opredeljevanju do ponujene resničnosti in željo, vnašati pridobljene izkušnje v vsakodnevno angažiranje. Zato gledalec, ki je sposoben komunikacije, ne more biti manipuliran. Vendar pa je za komunikacijo potrebna določena filmska zavest, ki pa je pogojena z gledalčevo družbeno in kulturno zavestjo.

Oblikovanje te zavesti je splošen družbeni interes. Do nje se dokopljemo predvsem z znanjem.

Filmsko znanje pridobivamo na dva načina: z gledanjem filma in s spoznavanjem lastnosti medija, ki zahteva enako estetsko, zgodovinsko kot sociološko obravnavo. Prvo se ponuja samo po sebi, kot razvedrilo, kot družabni dogodek. Drugo si moramo pridobiti. Pridobivamo ga preko tiska, radia, televizije. Dnevno časopisje, revije in knjige so osnovni viri za individualno filmsko izobraževanje.

Zanima nas, kaj smo na tem področju na Slovenskem storili od osvoboditve. Izdali smo 41 brošur in 22 knjig.

Leta 1951 je izšla pri založbi Obzorja knjiga Franceta Brenka Zapiski o filmu, leto nato v založbi Triglav filma knjiga o filmu Jara gospoda. V tem času je izhajala tudi revija Film. Potem pa nič do leta 1960, ki napove zlato obdobje za slovensko filmsko publicistiko. V tem letu izide Zgodovina filma Georgea Sadoula s posebnim dodatkom Franceta Brenka o jugoslovanskem filmu, za potrebe filmske vzgoje, ki preraste v tistem času na Slovenskem v gibanje, pa tri knjige Vitka Muska: pri Prešernovi družbi Knjiga o filmu, pri Zvezi prijateljev mladine Kratka zgodovina filma (za vzgojitelje — začetnike) in pri Prosvetnem servisu Organizacija, vsebina, oblike in metode dela filmske vzgoje. Izhajajo Filmski razgledi, ki jih kmalu nadomeste filmski listi, Novi filmi, Ekran. Od takrat pa do leta 1970 dobimo še 36 brošur in 11 knjig. Od 1971 do 1975 izide le 5 brošur in 1 knjiga.

1976 kaže na povečan interes založnikov za filmske publikacije: izidejo 4 knjige in 1 brošura.

1951 — 1 knjiga
 1952 — 1 knjiga
 1960 — 3 knjige, 1 brošura
 1961 — 1 knjiga
 1962 — 1 knjiga
 1963 — 1 knjiga, 3 brošure
 1964 — 1 knjiga, 18 brošur
 1965 — 1 knjiga, 4 brošure
 1966 — 3 knjige, 2 brošuri
 1967 — 1 knjiga, 2 brošuri
 1968 — 2 knjigi
 1969 — 2 brošuri
 1970 — 4 brošure
 1971 — 1 knjiga, 1 brošura
 1972 — 3 brošure
 1976 — 4 knjige, 1 brošura
 1977 — 1 knjiga, 1 brošura

Skupno imamo torej 16 plodnih in 16 suhih let, 22 knjig in 41 brošur.

Bogata publicistična bera na filmskem področju med leti 1960 in 1970 ni slučaj. Bila je plod organizirane družbene akcije, ki jo je vodil odbor za film in TV. Imel je dovolj ugleda, da je lahko vključil v izvajanje svojega programa tudi slovenske založnike. Lahko rečemo, da niti ena knjiga ali brošura v tem obdobju ni nastala stihijno, temveč je rezultat potreb, ki jih je takratna kulturna situacija zahtevala. Naša družba se je začela odpirati, uvažali smo filme iz vsega sveta in z različnih idejnih izhodišč. Gledalec pa je moral biti dovolj osveščen, da mu ni bilo treba filmov prepovedovati, temveč mu preko njih nuditi vpogled v dogajanja v svetu brez strahu, da se ob filmu izpridi ter pozabi na splošni interes družbe, iz katere izhaja.

Odziv vodečih založb na iniciativo odbora za film in TV ni bil zadovoljiv. Knjige s področja filma so izdale le Mladinska knjiga (4) in Cankarjeva založba (3). Ostali založniški programi filmske publicistike sploh niso vključevali.

Filmski ljubitelji in filmski vzgojitelji se morajo za vse, kar lahko vzamejo v roke, zahvaliti namenskim založbam, ki so na ta ali oni način odprla vrata filmskim publikacijam.

Tako so se kot založniki poleg Prešernove družbe pojavili še Zveza prijateljev mladine, Jugoslovanska kinoteka, Zavod za šolstvo—Kranj, Inštitut za sociologijo, Tehnična knjiga in Ekonomski center v Mariboru. Največje breme pa je prevzela založba Prosvetnega servisa (pozneje Scena, danes Delavska enotnost). Skupaj je v tej založbi izšlo 20

brošur in 7 knjig. Sedaj beležimo večjo filmsko založniško dejavnost DDU Univerzum.

Programska orientacija posameznih založnikov je bila opredeljena z osnovnimi nalogami posameznih založb. Teme in pristop k snovi so bili tako vedno prilagojeni založbam.

Tudi na področju filmske periodike smo v letih zlatega razcveta za filmsko kulturo imeli dokaj načrtno delo. Filmska periodika in občasne filmske publikacije so v določeni obliki bile prisotne v slovenskem kulturnem življenju. Do leta 1960 smo imeli revijo Film, ki je izhajala v sklopu prizadevanj distribucije Vesna filma za temeljito in kulturno informiranje gledalcev. Po ukinitvi revije Film je Zveza kulturno prosvetnih organizacij (takrat zveza Svobod in kulturno-prosvetnih društev), ki je do takrat imela svoj filmski informator Filmski razgledi, ustanovila revijo Ekran, ki naj bi nudila teoretično filmsko informacijo vsem, ki se ukvarjajo s filmom na kateremkoli področju. Takoj se je pokazala potreba, da potrebujejo posebne informacije tudi upravniki kinematografov, vodje klubov in filmskih gledališč ter prosvetni delavci, ki so bili že takrat postavljeni pred nalogo, da začno s filmsko vzgojo v šolah. Odbor za film in TV pri ZKPOS zato v svoji založbi (Prosvetni servis je bil takrat sestavni del ZKPOS) osnuje filmsko uredništvo, ki poleg zgoraj navedenih brošur in knjig izdaja tudi filmske liste in bilten Novi filmi. Filmski listi — izšlo jih je 21 — so obširne študije o filmih, ki so nudile gradivo delavcem pri filmski vzgoji za pripravo razgovorov v filmskih gledališčih in klubih. Bilten Novi filmi je strokovno informiral programske svete in delavce v filmski vzgoji o filmskem programu, ki se je bližal. V Prosvetnem delavcu so šestkrat letno izhajale Filmske beležke, ki so tematsko obravnavale izbrane pedagoške teme. Vesna film je takrat izdajala tudi posebne lepo opremljene brošure, s katerimi je kulturno predstavljala zahtevnejše filme.

Za prekinitvev izhajanja teh publikacij ni kriva toliko finančna plat kot pomanjkanje organiziranosti in dogovarjanja. S stihijno ukinitvijo delovnega mesta tajnika odbora za film in TV pri ZKPOS ob ekonomski reformi so se

vprašanja širjenja filmske kulture deprofesionalizirala. Ni bilo več organizirane povezave izvajalcev filmske vzgoje (učiteljev, vodij klubov in filmskih gledališč, upravnikov kinematografov) s strokovnjaki, odbor in njegove komisije niso imeli več svojega koordinatorja, ki bi jih delovno povezoval. Ta odsotnost organizirane delovne povezave na vseh nivojih se je odrazila v zmanjšanem obsegu dela na področju filmske vzgoje v Sloveniji. V povezavi s tem pa je tudi povpraševanje po filmskih publikacijah upadlo. K skoraj popolni uglasitvi slovenske filmske publicistike je delno prispevala tudi usodna zmeta, da revija Ekran lahko nadomesti vse, kar je bilo ukinjeno.

V rušenju piramide filmsko vzgojnega dela, ki še ni bila dograjena, so zamenjane vse vezi med izvajalci filmske vzgoje in pobudniki oziroma organizatorji. Filmska vzgoja iznenada ni bila več družbeno zanimiva. Poleg ostalih težav so tako nastale tudi težave v distribuciji filmskih publikacij. Mahoma so se potrgale vezi in trg je bil izgubljen. Tako pride do na videz logičnega ukinjanja vseh publikacij razen Ekran.

Danes je družbeni interes za film in filmsko vzgojo oživel. Zavedamo se izrednega pomena filma pri vzgoji svobodne ustvarjalne osebnosti. Tako lahko pričakujemo tudi povečan interes založnikov za filmske publikacije.

Izkušnja, ki jo lahko dobimo iz preteklosti, nas mora usmerjati v združevanje moči, smotno in organizirano posredovanje filmskih publikacij. Takrat, ko smo organizirano posegali na to področje, smo največ naredili. Naše moči kakor tudi delo, so bile bolj ali manj smotno porazdeljene. V teh letih smo napredovali tudi v demokratizaciji medsebojnih odnosov. Vse to nas usmerja k iskanju možnosti dogovarjanja med založniki in njihove povezave z določeno družbeno tribuno, ki bi bila sposobna nakazovati dejanske potrebe po virih, ki jih potrebujemo za pridobivanje filmskega znanja. Sklenjen naj bi bil dogovor, ki bi določal posameznim založnikom njihove zadolžitve pri usmerjanju založniške politike za področje filma.

Viktor
Konjar:

Kaj nam je storiti?

Eno izmed možnih vprašanj, kakršna si zastavljamo, je tudi: čemu pravzaprav pisanje o filmu? V tesni zvezi z njim je še dilema: kaj tako pisanje pomeni — kaj skuša biti — in kaj objektivno je?

O filmu samem, o njegovem videnju in izražanju sveta, si vprašanj take vrste ne zastavljamo. Ali je torej pisanje o filmu samo pisanje o stvari, potemtakem samo neke vrste služabnik ali spremljevalec stvari — stvari, ki je vredna vse naše pozornosti, medtem ko pisanje ne živi svojega življenja in ni samo zase nikakršen subjekt, nikakršna vrednota?

O delu, kakršnemu se posvečajo obstoječi potenciali slovenskega pisanja o filmu, nemara res ni mogoče razmišljati bistveno

drugače. Ne le naši rezultati, tudi naši delovni načrti že več let ne sežejo dlje od paberkovanja o filmih, ki prihajajo v naše doživljajsko obzorje; sledimo njihovim izpovednim oziroma idejnim hotenjem ter ugotavljamo, v kolikšni meri so (ali niso) zadeli ob naš miselni oziroma emocionalno-doživljajski živec — in to je domala vse. Pisanje o pa seveda še zdaleč ni tudi pisanje v. Pojem filmska publicistika je veliko širši pa tudi veliko bolj dalekosežen od pojma filmske recenzije. Če je recenzija samo določene vrste odmev filma, njegova senca, njegov dodatek, potem je filmsko pisanje samostojna dejavnost, ustvarjanje, izraz ustvarjalnega subjekta, stvar in stvaritev sama. Je temelj, ki anticipira filmsko ustvarjanje ter osmišlja in omogoča filmsko doživljanje. In je — če skušamo biti dosledni — jedro našega problema, našega pisanja, naše filmske publicistike oziroma našega filmskega založništva.

V sklop tega našega razmišljanja torej ne sodi vse, kar ima bodisi oznako bodisi namembnost pisanja v zvezi s filmom. Ne glede na to, da imajo filmska reklama in propaganda, filmsko informiranje, vzgajanje, usmerjanje, osveščanje in izobraževanje, pa tudi sprotno kritično vrednotenje vsega, kar nam je ponujeno v gledanje, velik, če ne že kar izreden pomen za normalni potek našega obče kulturnega in posebej filmskega dogajanja; in ne glede na to, da smo se izpolnjevanjem teh nalog kot filmski žurnalisti dolžni posvečati z vso odgovornostjo, pa seveda tudi veliko bolj organizirano in temeljito, kot nam velevajo dosedanje navade, sodim, da je temeljno in najbolj pereče vendarle oblikovanje nosilnega jedra, ki bo slovenski filmski publicistiki vdihnil duha avtonomnega hotenja in jo iz objekta, ki bolj ali manj nebogljenjo caplja za filmskimi stvaritvami in dogodki, preobrazil v subjekt.

Misel našega pogovora tedaj je: kako izoblikovati pisanje o filmu, ki bo ustvarjalno; pisanje, ki bo s svojimi rezultati, z raziskavami, s spoznanji, s študijami, s knjigami, postavljeno — v prisposobi povedano — na polico našega individualnega življenjskega dela, v seštevku

vseh posamičnih prizadevanj pa kajpak tudi na polico naše skupne, družbene ustvarjalnosti?

Za zdaj, žal, ugotavljamo, da nimamo kaj prida pokazati in da je naša filmska polica, če imamo v mislih izvirna dela, izvirne študije in izvirne izsledke, dokaj prazna; z izjemo nekaterih povzetkov in kompilacij, ki pa so — kljub vsemu spoštovanju do opravljenega dela — kaj skromna izkaznica naše delovne in ustvarjalne prisotnosti na tem področju duhovne produkcije.

Vprašujemo se: zakaj je tako — v nasprotju z življenjem slovenskega filma samega, ki kljub vsem zadregam vendarle rojeva sadove in je z razmeroma lepo vrsto stvaritev prisoten v zakladnici slovenske umetniške in obče družbene tvornosti; pa tudi v nasprotju s književno, gledališko, likovno, glasbeno ali arhitektonsko publicistiko, katerih vsaka vendarle živi svoje avtonomno življenje in ga realizira v skladu z bolj ali manj celovito zastavljenim delovnim programom. O filmski publicistiki česa takega Slovenci ne moremo reči. Njenega programa ni, delovne naloge niso porazdeljene, prostor, v katerem bi bilo delo moč smotrno organizirati, še ni izoblikovan.

Ali naj to tudi pomeni, da ni niti volje do dela niti ustreznih delovnih potencialov? Sodim, da trditev, ki bi zanikala realni obstoj možnosti za izoblikovanje ustvarjalnega jedra filmske publicistike, ne ustreza resnici. Ljudi, ki bi se dela hoteli lotiti in ga zmogli, vsekakor imamo, toda omogočiti jim je treba delo in delovne pogoje, jih osmisлити, jih organizirati, jim pripisati družbeno vrednost. V zdajšnji situaciji so namreč hotenja, zadevajoča resno, študiozno, raziskovalno usmerjeno in ustvarjalno zavzeto filmsko publicistiko, v celoti prepuščena filmskim publicistom samim, njihovim zasebnim zamislim, ki pa so — glede na realne materialne in moralne okoliščine, v kakršnih opravljajo svoje delo, bolj sanjarija kot dejanska spodbuda za delo.

Dela se — preprosto povedano — ni mogoče lotiti, dokler ne bodo ustvarjeni osnovni delovni pogoji, ki so *conditio sine qua non* in pomenijo neizogibni ustvarjalni prostor, v katerem bo

še lahko prišlo do razvidnega določanja, formuliranja in strokovno utemeljenega koncipiranja delovnih nalog na tem področju. Samoumevno je, da moramo v tej zvezi omeniti pojme, kot so filmski inštitut (v tej ali oni izvedbeni varianti), urejeni delovni status, zagotovljena delovna eksistenca, trdna materialna podlaga za raziskovalno, študijsko in publicistično delovanje, pa še bibliografija, filmografija, komuniciranje s sorodnimi ustanovami doma in po svetu – in podobno. Vse to je temelj slehernega resnega proučevanja in pisanja na kateremkoli področju človekovega ustvarjalnega interesa.

Domeniti se nam je torej o organiziranju jedra, preko katerega bo sploh možen razvojni štart vsega tega, kar smemo – v nasprotju s paberkovanjem – imenovati filmska publicistika. Šele tak program bo osmišljajal tudi vsa vzporedna, pomožna prizadevanja, kot so kritično napovedovanje filmskih dogodkov, ocenjevanje filmov, sprotno, konkretnim potrebam filmske prakse in posameznih akcij ali prizadevanj prilagojeno zapisovanje, kar vse so le pripomočki v celovitem razvojnem gibanju filmske kulture ter njenega širjenja, a obenem seveda tudi izpeljanke strokovno-ustvarjalnega jedra, o katerem je tekla beseda.

Naj torej povzamem: filmski publicistiki moramo organizirati trden in varen življenjski prostor, v katerem bodo zanj zagreti in zainteresirani ljudje našli možnosti in spodbudo za svojo ustvarjalno realizacijo. Če bodo pravim ljudem dane prave možnosti za pravo delo, se nam za nastanek besedil, kot so zgodovina slovenskega filma, monografske študije o slovenskih filmskih avtorjih, izvirne interpretacije pomembnih ustvarjalnih prodorov na razvojni poti filmske umetnosti v preteklosti in sedanjosti (in kar je še podobnega), ne bo treba bati.

Dotlej pa je razmišljanje o vsem tem prepuščeno bolj ali manj nauresničljivim zasebnim pobudam, pogovarjanje o možnostih pa poteka, na našo skupno žalost, v prazno.

Mar ni po vsem tem več kot jasno, kaj nam je storiti?

Publicistika kot faktor v procesu sprejemanja in dviganja kvalitete distribucijskega programa

Neva
Mužič

Publicistika kot faktor v procesu sprejemanja in dviganja kvalitete distribucijskega programa

Pred obravnavanjem tako zožene tematike bi se za trenutek pomudila ob naslovu, ki določa današnji posvet in se glasi: problematika filmsko založniške dejavnosti. Kaj to pomeni? Že sam naslov se zdi dvopomenski in na določen način opredeljuje problemskost pri izdajanju filmske literature in pri pisanju o filmu, hkrati pa tudi že nakazuje problemskost pisanja samega in s tem njegove pomanjkljivosti in neadekvatnosti. O tem razmišljam zato, ker se bo ista dvojnost pokazala tudi pri dnevnih, časopisni publicistiki, njenem prostoru in

pomembnosti, družbenem vrednotenju kot tudi kvaliteti pisanja samega. Oboje odpira vrsto vprašanj, ki bi potrebovala strokovne in utemeljene raziskave, kajti samo te bi lahko pokazale konkretno in uspešno pot iz trenutne zagate. Ker teh raziskav ni, se bo potrebno opreti na lastne izkušnje in razmišljanje o problemu, ki nas tare.

Obstajata pa vendarle dve pozitivni stvari: najprej želja, da se stanje izboljša, in drugič, opiranje te želje na že prehojeno pot, čeprav se je pokazala kot nezadostna ali nič več ustrezna.

Kje torej začeti?

Glede na mojo nalogo, da osvetlim vpliv publicistike na bralca in njegov eventuelni odgovor nanjo v smislu reagiranja in potencialnega sodelovanja pri oblikovanju programa v proizvodnji in distribuciji, se bom pri razmišljanju najprej obrnila k vprašanju besede, saj gre za pisano besedo.

Že vrsto let je jasno, da slika odločno prevladuje nad besedo in tako v končni posledici lahko sklepamo, da tudi film prevladuje nad pisanjem o njem. Vse to se veže v širšem smislu na našo sočasno danost in pogojenost. V dobi preplave slik vseh vrst, v časopisju, na televiziji, v kinodvorani, in ob sprejemanju tovrstne informacije, število ljudi, ki bi želeli besedno informacijo ali celo kakšno zahtevnejše strokovno branje, upada – oziroma je omejeno na določene kroge. To občutijo na svoji koži samo revije in časopisi, pa ne le pri nas. To občuti tudi knjiga, sicer ne bi bila potrebna njena rehabilitacija, ki prav ta čas teče.

Prva ugotovitev je torej, da zanimanje za pisano besedo upada. Po podatkih je razmerje med slikovnim in prebranim materialom 1:5 v korist slike. Verjetno je za to več vzrokov, osvetlile pa bi jih prav gotovo sociološke, psihološke in še kakšne študije, ki bi upoštevale značilnosti časa, uporabljivost časa, vsebino svobodnega časa, hitrost informiranja, masovno psihozo, uporabnost informacije, in tako naprej.

V tem smislu se kot problem ne kaže toliko to, ali beseda na bralca vpliva, ker to brez dvoma,

ampak kolikšno sploh je število bralcev. Gre namreč za to, da se za zmago ali uveljavljanje določene problematike v tisku ne more upoštevati zgolj branje tistega bralca, ki bi prispevek v vsakem primeru prebral, ampak gre predvsem za to, kako pridobiti čim večje število bralcev, kako vzbuditi v njih zanimanje za branje, še posebej za določeno branje. Prav tako verjetno tudi ni brez pomena vrednotenje določene tematike, vrednotenje kritičnega pisanja znotraj družbe same.

Se pravi, potrebno je ustvariti interese za objavljane pisanja z določeno vsebino znotraj določene strukture, potem pa ta interes sprožiti še v širšem krogu.

Zdi se, da je pri tem potrebno najprej vzpostaviti zanimanje za umetnost kot tako, nato pa za filmsko umetnost posebej, in to na način refleksije in samorefleksije. Ko je, ali bo, ta odnos vzpostavljen, najde tudi pisana beseda večjo vrednost in večjo odmevnost. Kot že rečeno, krog zanimanja je potrebno širiti na več načinov in aktivneje, kajti samo pisanje v tisku ni dovolj in daje le delne, če ne celo naključne rezultate. Pri tem pa pisec ne more opraviti vse naloge. Proces je zahtevnejši in obsežnejši in se vrača tja, o čemer je že večkrat tekla beseda na različnih mestih, namreč k mlademu človeku v družbi, k oblikovanju tega osebk, oziroma k spodbujanju in privajanju njegovih navad in potreb.

Ko bodo privzgojene te potrebe in navade in resnični del človekovega zanimanja in udejstvovanja, šele takrat je pričakovati obsežnejši vpliv pisanja in s tem tudi možnost širšega in celovitejšega posega gledalca, ki je v naši družbi tudi potencialni sooblikovalec, tako v program kot v proizvodnjo.

Pri tem se vprašamo, kaj pravzaprav pomenijo na primer razlike med koncertno in navadno kinodvorano, kaj na primer pomeni stavek, ki ga je vse pogosteje slišati tudi iz ust izobražencev, da namreč ne hodijo gledat filmov, ki jih priporoči kritika. Čeprav na videz stavki brez pomena, pa vendarle imajo stično točko, delijo namreč gledalce na več kvalitativnih stopenj, po drugi strani pa potrjujejo odmevnost pisanja, čeprav na določen način z negativnim predznakom. Pri tem bi se bilo

verjetno pomembno vprašati, kaj je temu vzrok in od kod takšna naravnost. Morda bi v zvezi s tem veljalo premisliti tudi družbeni odnos do filma in še bolj do lastnosti pisanja o filmu.

Verjetno bi bilo potrebno najprej pomesti pred lastnim pragom in ugotoviti, kakšno in kolikšno je to pisanje in predvsem, če gre za dnevni tisk in ne strokovne revije, ali je to pisanje razumljivo, preprosto, še posebej ko vemo, da tudi preprost tekst lahko veliko pove in izpove. Ne nazadnje bi bilo vredno preveriti tudi doslednost v pisanju in nazorih, pa strokovnost, vprašanja, ki so že sama po sebi problem zase in spadajo bolj v obravnavo o vsebini kritike in njenih merilih. Tako direktno to razmišljanje ne zadevajo, so pa lahko še kako krivi bralčevega odklona kritike ter pomenijo izgubljanje ugleda.

Pri maksimi, naj se gledalec v kinu zabava, razvedri in vzgaja, ne moremo mimo še kako velikega vpliva pisanja pri usmeritvi gledalca, seveda če je to gledalec, ki bere. Prav tako pisanje predstavlja lahko tudi smerokaz za distribucijo, če se pokaže objektivni rezultat. Še večji učinek nanjo pa imajo, oziroma bi imeli vzgojeni gledalci (zaradi večjega števila bi bila namreč sodba objektivnejša), ki bi si svoj okus v stalnem procesu izboljševali in bi tako slabi proizvodi odpadli sami po sebi — v kolikor takšno gledanje ni preveč utopično.

Pri obravnavanju vpliva publicistike na gledalca, predstavlja namreč največji možni potencial pravzaprav le zrel človek. In tu smo pri problemu čisto druge vrste, pri človekovi osebnosti. Pri tem predpostavljamo, da je pisanje urejeno, kontinuirano, z lastnim kriterijem, z lestvico vrednot in ne nazadnje z določenim fondom domače filmske terminologije.

Kaj pa je človekova osebnost, takšna, ki bi lahko kritično spremljala določeno dogajanje in se zanj tudi zanimala? Pri tem mislimo predvsem na človekovo osvobajanje in samouresničevanje. Človek kot nedokončano bitje in hkrati nepopolno, se lahko dopolnjuje le s pomočjo dela, delovanja. Ker je človek odprto bitje, je treba najti pot, kako ga vzbuditi k zanimanju, kajti čim bolj človek sodeluje pri oblikovanju sebe in sveta, tem bolj

se razvija. Razvija pa se po cultura sua in ne po natura sua. Tu pojmuje svet kulture tisto področje, ki je vez med njim in naravo, se pravi prvobitnega biološkega reagiranja na dražljaje, to je polje splošnih pojmov, se pravi simboličnega mišljenja. Sem prištevamo področje znanosti, umetnosti in tehnike. Tako si ustvarja človek poleg neposrednega stika z naravo, poleg svojih gonov, tudi možnost delovanja na daljavo, to pa mu omogoča poznavanje, sklepanje, predvidevanje. Na ta način je človek več kot le enosmiselno določen, več ima prostora za lastne odločitve in s tem svobodnost. Uničevalni gon se sprevrže v ustvarjalnega, kar je za nas, oziroma za vprašanje vpliva pisanja, še kako važno dejstvo. Potrebno pa je seveda vztrajati in pripravljati teren, a ne osamljeno, ampak s skupnim nastopom vseh posameznikov in specifičnih dejavnikov, ki naj bi dobili svojo potrditev tudi s strani družbeno-politične naravnosti in vrednotenja.

Za širjenje vpliva pisanja je potreben torej najprej osvobojen človek, ki je edini lahko odprt v kulturno obzorje. Vsako osebno prizadevanje je tako hkrati že kulturno, ker človeka dviga nad zgolj homoestatično potrebo. To delo pa je zelo težavno, ker ga dviganje v kulturno sfero oddaljuje od prvobitne narave in mora kar naprej iskati ravnovesje sredi sveta. Od tod tudi individualne in etične kulturne razlike med ljudmi, plemeni in narodi. Dejavnosti se izpopolnjujejo, so kulturni, nedejavni se ne izpopolnjujejo, so barbari.

V tem smislu je funkcija pisanja v točki umerjanja in svetovanja — s pogojem, da je usmerjanje in svetovanje osmišljeno, potrebna in zelo odgovorna naloga, naloga kulturnega osveščanja, ki jo spet zmora le osveščen pisec. Tako gre pot v skupnem trudu zmanjšati razkol med gonom in simbolom, med naravo in kulturo, ki je pravzaprav človekova silna zgodovina. Ker človek prehaja iz kulture v kulturo, je potrebno postaviti v okviru te kulture tudi filmsko umetnost na pravo in primerno ovrednoteno mesto. Zdi se, da je trenutek za to dejanje prišel, s tem pa tudi trenutek, ko pisanje o filmu, v kolikor je enotno in utemeljeno, strokovno in pošteno, prevzema nase pomembno zgodovinsko nalogo, hkrati pa pridobiva tudi lastno integriteto, družbeno dostojanstvo in odgovornost.

Šesto srečanje

Viktor Konjar

Slovenija je bila v novembru 1977 – tokrat že šesto leto zapored – gostiteljica večerov sovjetskega filma. Potekali so v znamenju počastitve šestdesete obletnice Velikega oktobra. V ta namen je v sporedu sodelovala zdaj že klasična Eisensteinova Oklepjača Potemkin, medtem ko so bili ostali filmi novejšega, nekateri celo najnovejšega datuma: gruzijska Prva lastovka (Pervaja lastočka) režiserke Nane Mčelidze z letnico nastanka 1976; Nedokončana pesem za mehanični pianino (Neokončenaja pjesa dlja mehaničeskogo pianino) režiserja Nikite Mihalkova z letnico 1977; filmski balet Ivan Grozni v režiji Vadima Berbenova z letnico 1977; filmski balet Ivan Grozni v režiji Vadima Derbenova z letnico 1976; Sirote (Podranki) scenarista in režiserja Nikolaja Gubenka z letnico nastanka 1977; Detelčka ne boli glava (Ne bolit golova u djetla) režiserke Dinari Asanove z letnico 1976; ter Melodije verijske četrti (Melodii Verijskogo kvartala) režiserja Georgija Šengelaje z letnico nastanka 1974.

Izbor filmov je potekel v sodelovanju slovenskih organizatorjev z beograjskim predstavništvom Sovksportfilma, ki vsem našim željam – iz teh ali onih razlogov – ni moglo ustreči. Samo za primer: Tarkovskega z njegovim „Ogledalom“ na slovenska platna tokrat nismo dobili. Kaj nam je torej prinesel izbor iz obsežnega fundusa sovjetske kinematografije, ki v svojih številnih studijih, razporejenih po republikah, proizvede po 120 raznolikih filmov na leto, vsakega izmed njih pa si v neskončni množici sovjetskih kinematografov ogleda – po statističnem povprečju – približno osemnajst milijonov gledalcev (kar pomeni, da se vsi filmi izplačajo sami in da filmski proizvodnji v Sovjetski zvezi ni potrebno dodeljevati državnih dotacij)? Pretehtanega odgovora si na zastavljeno vprašanje ne drznemo dajati, saj celote še zdaleč ne poznamo, v dobršni meri tudi po krivdi

naših, jugoslovanskih filmskih uvoznikov, ki nekako dva do tri sovjetskih filmov na leto sicer odkupijo, ne prizadevajo pa si, da bi jih na našem kinematografskem tržišču tudi prikazovali. Pa vendarle: slovenski teden novih sovjetskih filmov je posegel vsaj po nekaterih ustvarjalnih vrhovih, uveljavljenih tudi na vodilnih evropskih filmskih festivalih: Nedokončano pesem za mehanični pianino je okronala Zlata školjka na letošnjem festivalu v španskem San Sebastianu. Sirote so bile letošnji uradni sovjetski zastopnik v Cannesu, s filmom Detelčka ne boli glava pa se je sovjetski film predstavil na Berlinskem festivalu 1976.

Naša srečanje s sovjetsko produkcijo je prav tako v novembru 1977 bistveno obogatila ljubljanska televizija s predavanjem filma Prosim za besedo režiserja Gleba Panfilova.

Nedokončana pesem za mehanični pianino

Neokončana pesma dlja mehaničeskoga pianino

proizvodnja: Mosfilm, 1977

scenarij: Aleksander Adabašjan in Nikita Mihalkov

(po Platonovu Antona Pavloviča Čehova)

režija: Nikita Mihalkov

glavne vloge: Antonina Šuranova, Jelena Solovej, Jevgenij Glušenko

nagrade: Grand Prix – Zlata školjka, San Sebastian 1977.

Pariška revija La Nouvelle Critique je v nedavni predstavitvi sovjetskega filma označila film Nikite Mihalkova „Nedokončana pesem za mehanični pianino“ (v Ljubljani prikazan v okviru „Šestih večerov novega sovjetskega filma“) kot delo, ki se zateka v odličje umetniške forme, da bi ušlo oziroma zavrnilo uradno linijo sovjetske kinematografije (pod „uradno linijo“ so mišljeni „patriotični filmi“ in dela o „sovjetski produkciji“). Umetniška forma naj bi torej predstavljala le „zatočišče“ v tem smislu, da ne bi dovolila subverzivnega (političnega) učinka, marveč le umik in distanciranje od „linije“, ne pa „disidentsko“ misel razlike.

Uzrt izven tega odnosa do „uradne linije“ pa predstavlja „Mehanični pianino“, posnet po noveli A. P. Čehova „Nori Platonov“, v prvi vrsti izjemno kinematografsko kreacijo vzdušja, ritma, tona ali tiste „note“, izvirajoče iz eksistencialnega izkustva, ki ga razpira čehovljanska pripoved. Vendar ta pripoved ni preprosto ekranizirana v smislu objektivističnega in historicističnega upodabljanja, bolje, arhiviranja nekega teksta, ni torej le njegov filmski prepis, „kjer kinematografski označevalec sproti briše sledi svojih korakov in se neposredno odpira proti prosojnosti označenca, zgodbe, ki jo je sicer sam sfabriciral, vendar ustvarja videz, kakor da jo le ilustrira in izročča naknadno, kot da bi že prej obstajala“¹. Film Mihalkova je ukinil tako „referenčno iluzijo“, in sicer ravno s presežkom, ekscesom svoje pisave oziroma z njenim učinkom grotesknosti – grotesknosti, ki tukaj izvira iz samega „statusa“ dogajanja, načina njegove uprizoritve (njegove „mise-en-scene“).

Uvodni kadri prikazujejo v svetlobi lepega sončnega dne zbiranje vesele plemiške družčine na dvorcu grofice gostiteljice. Vendar to, kar je tukaj najbolj vidno – ta radoživost in ljubeznivost – je obenem slepilo, kot to najjasneje potrdijo kasnejše sekvence, kjer se plemiči v bolj mračni svetlobi kažejo v luči svojih osebnih travm ali pa tistega mučnega nelagodja, ki ga izzove vsako soočenje s protislovjem med njihovo „ideologijo“ in „prakso“ (med tem, kar pove: „skrb za ruskega človeka“, od katerega plemstvo živi – in tem, kar počno: popolna ravnodušnost do tega človeka). Funkcija slepila, videza plemiške radožive ljubeznivosti je tukaj groteskno in tesnobno napovedana po eni strani prav z inflacijo in akumulacijo znakov radoživosti (ki v svoji preobilici delujejo karikirajoče) in po drugi strani s podvajanjem tega manifestnega gibanja in vzdušja z indici latentnega, ki bo šele postalo manifestno.

V eni kratki sekvenci povabi grofica svoje goste na ogled presenečenja, ki jim ga je pripravila: spodaj na vrtu igra služabnik na pianino in s to svojo sposobnostjo presenetiti plemiče. Toda presenečenja je konec, ko pianino igra sam naprej in ko plemiči olajšano ugotovijo, da gre za „Mistifikation“. Nič drugega kot slepilo, prevara, vendar za življenje, ki samo ni nič drugega, je tako slepilo usodno.

Mehanična prevara, do katere so bili plemiči tako ravnodušni, je metafora njihove lastne prevare in slepila. Vsa dinamika pripovedi se tedaj prične s procesom odstiranja, demontiranja mehanizma prevare in slepila.

Najočitneje pač v sekvenci, ko Platonov plemiško družbo ob večerji zbada z „banalnostmi“, da je plemstvo zmeraj živelo na tuj račun; ko prijetno vzdušje in kramljanje ravno tako „banalizira“ z opozorili, da je vse to reprodukcija istega, zmeraj znova prežvečenega, v ponavljanju izpraznjenega, vendar v tej votlosti zanje konstitutivnega: slepila, ki prikriva, da njihovo življenje ni nič drugega kot slepilo. Ta položaj slepila in praznine je v filmu prikazan kot rezultat plemiške nedejavnosti, ki jih postavlja v socialni oklepaj. Oni so družbeno povsem neučinkoviti oziroma v svoji učinkovitosti omejeni le sami nase: tu je n. pr. profesor, ki predava na univerzi plemičem, ki bodo dobili še višje naslove, ali pa ostali na univerzi in ravno tako predavali plemičem; potem zdravnik, ki zaradi plemiške zabave ne utegne obiskati bolane kmetice; nadalje „učenjaki“ ki se vseskozi samo seznanja z novo učenostjo itd. Kot goli reprodukciji preostane torej plemstvu nenehna samo-representacija, predstavljanje in igranje sebe: preostane jim igra (hišna zabava) kot edino „realno“ početje (celo oblečeni so samo za igro, reprezentacijo: ko se nekaj plemičev domisli, da bi podarili kmetom nekaj svojih starih oblek, se še ob pravem času spomnijo, da kmetje pač ne potrebujejo fraka za delo na polju).

Vendar figura Platonova, njegove norosti, prepreči, da bi se film dovršil v takem enosmernem demaskiranju plemstva. Kot zgolj „razkritelj“, kot tisti, ki napravi vidno skrito krizo, bi Platonov ostal na ravni „pravičnika“, tipa junaka, ki ga še zmeraj producira hollywoodska kinematografija. V divjanju sredi noči pa postane sam žrtev iste krize: neznozne zavesti o zavoženem življenju. Te iste zavesti, ki jo je skušal prej prebuditi v drugih, zdaj že mirno spečih, in ki se je, – odbita, odrinjena – zgostila in razklala v njem samem. Platonov podivja in se požene v vodo, in to dejanje (poskus samomora), če bi uspelo, bi ravno tako ne bilo nič drugega kot znana afirmacija tragičnega junaka. Moč tega filma je ravno v tem, da nenehno premešča označence, da jih ne zaustavi v „zadnjem“, „vrhovnem“ smislu – da je torej „nedokončana pesem za mehanični pianino“: nedokončana igra mehanizma slepila, videza, ki postavlja življenje kot nenehno spregledanje „pravega“.

Film Mihalkova – mojstrovina tudi po tem, kako zna ravnati s svetlobo (zlasti v nočnih prizorih) – je z grotesknim vzdušjem učinkovito proizvedel tesnobni nemir, ki ga je sevala eksistencialna radikalizacija likov, razpadajočih v počasnem in vseskozi ironiziranem prehajanju iz položaja smešnih, zaslepljenih in prijaznih vsakdanjih ljudi v izgubljene in zavožene „eksistence“ – in nazaj.

Zdenko Vrdlovec

Videti je, da velja Čehov za enega velikih preskusnih kamnov, ob kakršnih gledališki in filmski režiserji preverjajo svojo ustvarjalno zrelost. Bodi kar na samem začetku povedano, da je Mihalkov svoj izpit opravil z neskajljeno petico. Njegova verzija Platonova kljub vsej svoji scenski, kostumski in predvsem igralsko-izrazni zvestobi duhu in črki izvirnika ni nikakršen izlet v preteklost, v klasiko ali v tradicionalne sheme, kamor bi utegnili biti obrnjeni nostalgični pogledi ustvarjalcev sedanosti.

Platonov je v Nedokončani pesmi za mehanični pianinò natanko toliko živ, sodoben in aktualen kot kak Kubrickov Barry Lyndon. Kajti filozofska metafora o človeškem življenju, o porazih in odrešitvah ima — če jo skušamo dojeti v njenem čistem bistvu — nadčasovni, večnostni pomen.

Mihalkov komunicira s Čehovim in njegovimi literarnimi junaki direktno. Mojstrovina njegove režije je ravno v tem, da jim zna vdihniti pravo, neteatersko življenje. Izogne se sleherni šabloni in arhaizmom, ki v delih te vrste tako zlahka zdrsejo v izumetničenost in tujost, prek katere se gledalcu ni dano prebiti v bližino upodobljenih oseb. Z osebami, ki nam jih v ekranizaciji Čehova razkriva Mihalkov, pa se identificiramo nemudoma in brez vsakršne potrebe po premisleku. Vzrokov ni treba iskati z lučjo. Razkriva jih režiserjeva lastna identifikacija s Platonovim, prek katerega odprto izpoveduje lastno življenjsko občutje, lastni nazor in lastno eksistencialno bolečino.

Prispodoba te bolečine je nekakšna stisnjenost vseh teh ljudi, ki se kot muhe opletajo sami s seboj, pod veliki, gluhi zvon, izpod katerega ne zmorejo ubežati. Stiska je nakopičena vanje do tolikšne mere, da ji na vsakem koraku, ob sleherni besedi ali spominu grozi čustvena eksplozija. Njihova preteklost so zapravljeni življenjske priložnosti, njihova sedanost je eno samo neskončno spoznavanje lastne nemoči in njihova prihodnost bodisi sivi brezup ali jalova sprjaznjenost. Znotraj vsega tega so si socialno in psihološko sicer različni pa zato tudi razdvojeni, kar vodi k nenehnim medsebojnim izbruhom, očitkom in celo besednim spopadom, toda v samem bistvu dogajanja so si vseeno enaki — na isti življenjski palubi, pod istim neprodušnim zvonom.

V opredju dramskega interesa je seveda Platonov sam: s svojo življenjsko zgodbo, s svojim neposrednim doživljanjem človeške in moralne nezačetoščenosti in še posebej s svojim odnosom oziroma s svojim pogledom na ljudi okoli sebe. Njegove oči vidijo v globino stvari, vidijo več, kot se razkriva na prvi pogled, gledajo iz duhovne in intelektualne distance, ki je pravzaprav zorni kot umetnika samega: najprej Čehova in zdaj, v verni, a z lastnim občutjem prežeti transpoziciji Nikite Mihalkova.

Po tej plati, a še zdaleč ne samo zavoljo nje, sodi Nedokončana pesem za mehanični pianino med velike mojstrovine filmske ustvarjalnosti sedanjih let. Izjemna naravnost vseh elementov filmskega izraza:

igre, scene, maske, kostuma in še prav posebej ritma samega pripovedovanja prispevajo svoj pomembni delež k nastanku umetnine, ki nas s svojo zastrto doživljajsko svetlobo na sebi lasten način sicer porazi, a obenem tudi odreši.

Saj v tem pa je nemara tudi skrivnostna moč umetnosti.

Viktor Konjar



Nikita Mihalkov na snemanju filma „Nedokončana pesem za mehanični pianino“

Sirote

Podranki

proizvodnja: *Mosfilm, 1977*scenarij: *Nikolaj Gubenko*režija: *Nikolaj Gubenko*glavne vloge: *Juozas Budraitis, Georgij Burkov, Aleksander Kaljagin, Aljoša Čerstvov, Žanna Bolotova*

Življenjska izpoved, realizirana v Sirotah, je neizpodbitno zanikanje vsega, kar poimenujemo s pojmom socialistični realizem. Ni nam sicer dano razbrati, ali je do konfrontacije z uradno in še zmerom prevladujočo linijo umetniškega izraza prišlo z vnaprejšnjim določnim namenom ali po spontani poti, toda poglobitvega pomena je že njena očitnost, ujeta v svobodni let avtorjeve subjektivne izpovedi, ki se na toge zakone družbene ali zgodovinske pravovernosti ne ozira. Prav v tej zvestobi lastnim občutjem, lastnim spominom in lastnemu doživljanju tako minulega kot tudi sedanjega časa — v filmu se nam v prepletu razkrivata obe časovni perspektivi — je sila resničnosti, močnejša od kateregakoli objektivno povzetega ali podanega podatka. Vse, karkoli nam avtor prek svojega filmskega alter ega, pisatelja, ki se je v zreli življenjski dobi svoje in naše sedanjosti podal v iskanje lastne identitete, pripoveduje o sebi, o svojem grenkem otroštvu, o svojih spominih vojne sirote v dneh vojne apokalipse in še posebej v dneh svojega povojnega odraščanja v internatu polvojaškega tipa, je do kraja iskreno in globoko občuteno v bolečini, ki je otrdela, četudi vse prej kot pozabljena; vanjo se ni primešal niti en sam kanček oportunitizma ali kompromisarstva. Odtod tudi siloviti zven izpovedne in pripovedne čistosti, ki je že sama po sebi pomembna estetska vrednota. Toda poglobitveni delež visoke cene, ki jo pripisujemo Sirotam, je kljub temu v izkazanem načinu pripovedovanja, predvsem v njegovi enkratno lepi in dodelani scensko-likovni fakturi. Z estetsko prodornostjo slehernega detajla ter s slikovnim in izraznim nabojem slehernega kadra je dosegla najvišjo možno raven, s tem pa obenem preseгла velikansko večino filmskih del, ki izkazujejo podobna stremljenja. Likovna čistost je v Gubenkovih Sirotah zadobila znamenja bergmanovske dodelanosti.

Seveda pa je v jedru te pretresljive filmske pripovedi vendarle težnja po razkrivanju resnice o življenju, o času, o ljudeh in o človeških, s tem pa seveda tudi družbenih odnosih. Preteklost in sedanjost v svojevrstnem prepletu, v perspektivi nedoumljive distance, prežete z občutjem bolečine, ki ji ne vemo imena, a je neločljiva spremljevalka zahajajočega sonca, umirajoče jeseni, vsakršnega poslavljanja, vsakršne minljivosti. Retrospektive otroštva, soočene z dobrim in zlim, kar mu je, otroku in siroti, prinašalo življenje, z ljudmi, kakršni so pač bili, nabiti s težkimi izkušnjami ter bolečimi spoznanji pa zavoljo tega mnogi med njimi tudi deformirani, avtorju niso in nočejo biti same zase namen. Ujete so v globlji, filozofsko občuteni zaris časa, soočen s sedanjostjo in namenjen pravzaprav njej. Iskanje lastne identitete vodi Gubenkovega filmskega junaka k dvojici izmed bratov, ki zanju vede od otroštva dalje ni vedel ničesar, ne kaj sta ne kje živita — in ali sploh še živita. Prvi izmed njiju je potrošniško samozadovoljni, na vsej črti, vsaj navzven, uspešni arhitekt, drugi je kot nepopravljiv kriminalcec obtičal v zaporu. Vsi njegovi poskusi, da bi z njima našel pristni in človeško trdni stik, so zaman. Življenjske vezi so bile že zdavnaj pretrgane. Že v otroštvu, že pri koreninah. Sirote torej niso le bili, temveč tudi ostali. Poti k razkritju lastne identitete so sicer po vsem tem utrte, toda zadoščenja in pomiritve ne prinašajo. Rešilnega odgovora na mnoga zastavljena vprašanja ni mogoče najti. Po vsem, kamor je — govorimo kajpada o Gubenku in njegovi življenjski izpovedi — na poti svojega iskanja naletel, ostaja praznih rok, zamišljeno zazrt predse in z nami vred brez odgovora na ključne uganke svojega življenja: čemu, le čemu mora biti vse tako, kot je?

Viktor Konjar**Detelčka ne boli glava**

Ne bolit golova u djetla

proizvodnja: *Lenfilm, 1976*scenarij: *Jurij Klepikov*režija: *Dinari Asanova*glavne vloge: *Saša Žezljajev, Dona Ciplakova, Saša Bogdanov, Ira Obolskaja*

Življenjski vsakdan mladostnikov, ki so na tem, da šele iščejo svoj prostor pod soncem, je svojevrsten katalizator sleherne družbene skupnosti in obenem najbolj pristen pa tudi najbolj neposreden zrcalni odsev vsakokratnega družbenega stanja. Febuliranje, katerega protagonisti so mladi, je zato izredna priložnost za kolikor mogoče spontano in nevsiljivo odslikavanje socialnih odnosov — pa seveda tudi za zlorabo teh in takih možnosti. Mladi, življenjsko še neizoblikovani, materialno in psihično nesamostojni človek namreč že po svojem položaju ni akter dogajanj niti nosilec akcije. Dosojena sta mu vloga in položaj podrejenca, na čigar navidezno pasivnem, nemočnem hrbtu se lomijo kopja ter

iz zavestno vodenega ravnanja odraslih izhajajoča protišlovja konkretnega družbenega življenja. Pod lupino tega vnanjega videza pa je seveda skrita povsem drugačna doživljajska dinamika, ki vselej spet vznemirja pogled in zanimanje ustvarjalcev. Umetniško upodabljanje sveta mladostnikov prinaša, če je videno zrelo, najbolj neposredno sliko družbenih odnosov.

Filma, kakršnih eden je sovjetski Detelček, torej nikakor ne kaže obravnavati kot nekakšen manj pomemben pejzaž iz življenja mladih. Najmanj v Sovjetski zvezi, kjer se tako družbena zavest kot tudi sami avtorji ravnajo po načelu, da otroka in mladostnika v nobenem

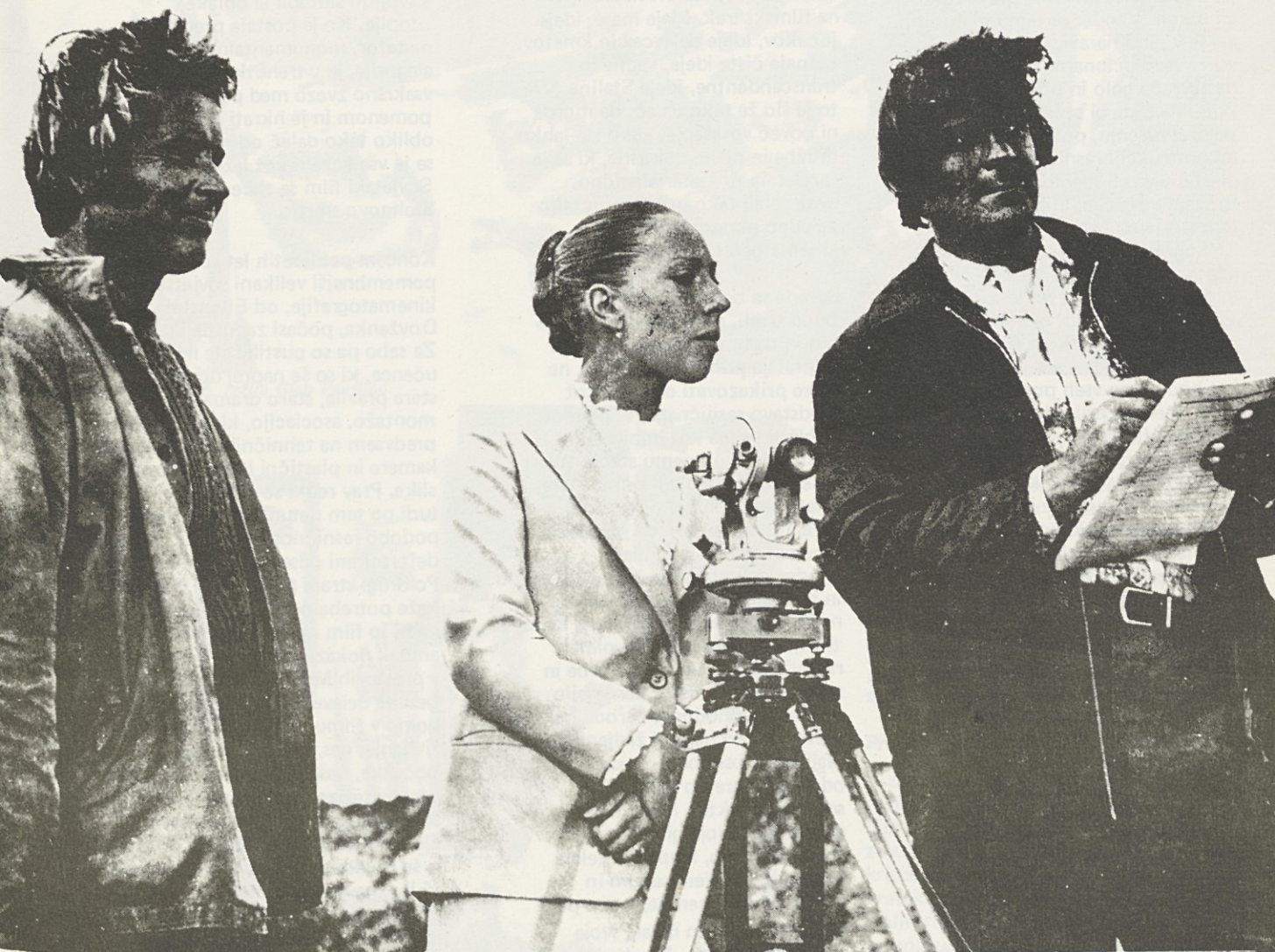
oziru ne kaže gledati zviška, s kompleksom večvrednosti odraslih. Mladi, nedorasli človek je prav tako človek — z vsemi čustvenimi in miselnimi registri, vreden ne le optimalne pozornosti, pač pa tudi najvišjega spoštovanja.

Iz teh premis je očitno izhajala tudi avtorica filma, ki odslikava življenjski vsakdan povprečnega štirinajstletnika — z vsemi njegovimi življenjskimi odnosi, iskanji, vrednotami in zvitoropljeni vred. Tak je, kot so vsi njegovi vrstniki, a prav v tej svoji tipičnosti ves enkrat, neposreden, živ, nezapleten, človeški. V njegovih navidez nepomembnih dogodivščinah, katerih ena je tudi prva ljubezen, je vsa resnica o času, ki je čas sedanjosti, in o življenjskih razmerah, ki so — pa ne izključno — neposredna podoba sovjetske družbene stvarnosti, kakršna pač je, gledano z očmi vsakdanjosti.

Dinara Asanova ni gojila družbeno-kritičnih ali s kakršnokoli filozofijo obarvanih teženj. Njen edini namen je bil posneti film o mladih ljudeh. Nič več in nič manj, kot je zaman poskušal Zdravko Randić s svojim Metuljevim oblakom in razmeroma dovolj uspešno Dejan Karaklajić s svojim Budimirom Trajkovićem. Asanova je nedvomno dosegla veliko več, toda ne s sredstvi kakršnegakoli filmsko-izraznega napona. Njen dosežek je plod ustvarjalne iskrenosti in zavzetosti, ki je prispevala k temu, da se je scela, z ljubeznijo in spoštljivim človeškim razumevanjem do mladostnikovih čustvenih in konkretnih doživljanj, brez vsakršne distance posvetila protagonistu svojega filmskega sporočila.

Njen Detelček sicer ni velika filmska stvaritev, je pa s svojo nedvoumno izpričano kreativno poštenostjo vendarle najlepšega spomina vreden dosežek.

Viktor Konjar



Prosim za besedo, režija Gleb Panfilov



Junakinja našega časa

Jean-Paul Török

Če obstaja kje skupna želja, ki bi bila lahko last nacionalne kinematografije, potem pa je to lahko samo — dojeti, opisati, spoznati, predstaviti in morda ljubiti določen narod, določeno družbo. Prav ta želja je bila v sovjetski kinematografiji, kolikor nam je znano, prisotna prav redko ali nikoli. Vendar se temu ni čuditi, saj je v sami naravi, v naravi vsake revolucionarne umetnosti, da zavrača golo in objektivno opisanost, da bi se lahko predala najprej rušenju, potem pa rekonstrukciji resničnosti v imenu plastičnega ali ideološkega izražanja. Nasilje, ki je bilo pri tem storjeno, predvsem v osnovni funkciji kamere, ki naj bi snemala neposredno realnost brez meditacije in dogovorjenih pravil, je spremljalo in hkrati oviralo vso avantgardo sovjetskega filma skoraj do danes. Lahko si mislimo kar hočemo o vseh posledicah, ki jih je imela za prihodnost in razširitev filma v Sovjetski zvezi močna intervencija pomena, ki si je sposojal podobo le kot preprost figurativni element in jo je zreduciral na funkcijo znakov, ki so se lahko uporabljali in kombinirali po mili volji in so dali kot rezultat tisto, čemur danes pravimo „jezik“. Seveda je pri tem odigrala velikansko vlogo prav montaža, ki je morala dati potrebni in željeni pomen, vsebino, bistvo, smisel, ali pa jo je nadomestil hierarhični simbolizem podobe, ali sta delovala kar oba skupaj. Včasih pa je zadostovalo že zlitje liričnega in baročnega v stilu in pri snemanju, kar vse je uničevalo obliko in imelo za posledico — da ruski film ni bil nikoli (razen morda v redkih izjemah Donskoj) pogled na svet, ampak obsežna rekonstrukcija, velikanska metafora

o svetu. Od tod izhaja dejstvo, da ruski film nikoli ne daje občutka življenja, spontanosti in resničnosti. Na določen način zanemarja bližino stvari in bitij, njihovo živost in materialnost stvari na drugi strani. Njihov film snema le ideje ali modele, ki so že po svoji naravi neulovljivi na filmski trak. Ideje mase, ideje junakov, ideje delavcev in kmetov, kasneje čiste ideje, večne in transcendentne, ideje Stalina. Vse to je šlo že tako daleč, da morda ni odveč vprašanje, kako sta lahko družba in njena doktrina, ki se je razglašala za metarialistično, proizvajali tako odločno in tako zgledno **platonistično** kinematografijo.

Seveda se bodo našli ljudje, ki bodo trdili, da drugače ni moglo biti in da umetnost, ki v resnici pripravlja prihodnjo družbo, ne more prikazovati drugega kot predstavo resničnega, ki pa spet ni nič drugega kot implicitni pristop k resničnemu stanju stvari (kakor bi ne bilo v moči kamere, zajeti tudi gibanja). Prav tako ostaja tudi dejstvo, da je ruska kinematografija zgrešila v zgodovinsko najpomembnejšem času in ni posnela gole resničnosti in najpomembnejših dogodkov, kakor so tekli, ampak je povsod vpletala razmišljanja in umetne tvorbe in tako pokvarila tisto, kar je bilo na poti v prihodnost naroda najbolj konkretno in najbolj življenjsko. Največje obsodbe je vreden prav odnos kamere do sveta, ki ni snemala direktno in pri tem uporabljala svoje gibanje in transformacijo, ampak je želela biti pred gibanjem samim in usmerjati spremembe, s tem pa je na določen način izdala svoje najgloblje bistvo. „Visoka je

cena, če želiš biti avantgarda . . . opominja Elizaveta Uvarova v najnovejšem filmu režiserja Gleba Panfilova. Vsi vemo, kolikšna je bila hotena vloga za sovjetsko kinematografijo. S tem, ko je skušala doseči nekakšno oddaljenost, je razburjala s svojimi simboli le oblake utopije, Ko je postala predstava metafor, monumentalna umetnost alegorije, je v trenutku prekinila vsakršno zvezo med podobnostjo in pomenom in je hkrati odpeljala obliko tako daleč od resnice, da se je vse kazalo kot laž. Sovjetski film se začelja s Stalinovo smrtjo.

Koncem petdesetih let so vsi pomembnejši velikani sovjetske kinematografije, od Eisensteina do Dovženka, počasi zapuščali področje. Za sabo pa so pustili šole in učence, ki so še naprej uporabljali stara pravila, staro dramaturgijo, montažo, asociacijo, ki je temeljila predvsem na tehničnih mojstevinah kamere in plastični izraznosti slike. Prav redki so filmi, ki bi tudi po tem datumu podali stvarno podobo resničnosti, navadno so to deformirani odsevi realnega sveta. Po drugi strani pa se v tem času že kaže potreba nove sovjetske družbe, da bi jo film ne le predstavil, ampak pokazal tudi spremembe. Celó v prostorih Mosfilma so završale besede delavca v tovarni: „Kdaj bomo v filmu videli resnično življenje, nas, delavce, naše občutke, naše probleme?“ — Značilna ugotovitev za to obdobje sovjetskega filma je odsotnost človeka, odsotnost naroda. To stanje je še podkrepil veteran Alexandrov, ki je izjavil, da je naloga umetnosti, ne kazati svet, kakršen je, ampak kakršen naj bi bil. Vzroki za takšen odnos so v načinu



Prosim za besedo, režija Gleb Panfilov



življenja, v ureditvi države, hkrati pa tudi v zelo močnem vplivu ruskega formalizma, ki je zadrževal estetiko na istem mestu dalj, kot bi bilo potrebno in primerno. Namesto da bi v filmu poskušali zajeti resničnost istočasno s sliko in zvokom, navadno vedno žrtvujejo zadnje, da se ne bi vzela na besedo na vse mogoče načine gibljiva kamera, ki počasi že izgublja pravi pogled in postaja sama sebi spektakel.

Prosim za besedo

V začetku šestdesetih let je sovjetska kinematografija polna hibridnih proizvodov, ki skušajo združiti nekoliko sentimentalno kritiko sovjetske družbe v bližnji preteklosti in odcepitev od stalinističnega formalizma. Tako se pojavijo filmi, ki do določene mere sledijo zapadnemu odnosu do

stvarnosti in že zapuščajo čisti socialistični način življenja z vsemi vključujočimi odnosi. Mlajši režiserji so tudi dokazali, da mladina prav tako lahko uživa v poslušanju zabavne glasbe, da se zna zabavati, in ne le to, tudi film znajo posneti na način, ki ga sicer na Zahodu imenujejo „novi val“.

Teden sovjetskega filma za časa Hruščova v Franciji je pokazal določeno stopnjo sprostitev v pogledu „filmske poslanice“ pa tudi oblike, filmska slika pa se je prečistila in postala bolj sproščena in pregledna, bolj je zadihala. Intimni filmi so zavzeli vidno mesto, v njih pa so prevzeli pomembno vlogo tudi igralci in njihov dialog, ki je zapustil področje lažnivosti in postal resnična govorica. Filmi so opisovali življenje, kazali so, kar je bilo mogoče videti, čeprav so do določene mere simpatizirali z ideologijo in moralo, po drugi strani pa zajemali tudi v čisti zabavi, glasbenih komedijah.

Prvi teh filmov, „ki so prosili za besedo“, je bil Devet dni nekega leta, režiserja Mihaila Romma, ki si je besedo tudi vzel, tako na področju obravnavanja politike kot filmske forma. Tako je pomenil režiser, ki je sicer ustvarjal v času stalinistične politike, hkrati tudi začetek nove poti sovjetskega filma. Prvič se je zgodilo, da v filmu ni šlo za alegoričen svet ali svet kot model, ampak za resničen svet, kot ga je označil kritik Ado Kyru, „vsakdanjost predstavljajo odkrite kretnje, pomembni detajli, dekor, ki določa in opredeljuje občutja“. Svet so pričeli gledati s pravega kota, ustvarjen je bil odnos med osebami in njimi ter svetom. Njihove kretnje so bile skladne z besedami, njihove misli z živim pogovorom in dialogom, svobodno so govorili o mestu v družbi in o prihodnosti komunizma.

Prepovedana montaža

Čez približno petnajst let pa se je pokazalo, da ni le junakinja filma Gleba Panfilova zahtevala besedo, ampak kar družba v celoti. Te pravice do besede ni čutili le v filmski poslanici filma s tem naslovom, ampak tudi v postopku režije, kjer je slika izključno v službi besede. V svoji lastni obliki, oziroma z namernim zanemarjanjem uveljavljenih formalnih oblik, s svojo čistostjo in doslednostjo, pomeni Panfilov film prikriti protest

proti formalizmu v sliki, ki je toliko časa gospodoval na filmu. Ko je kamera naposled v poziciji, odkoder lahko snema, kar naj bi posnela, je režiser ne premakne več, razen kadar gre za novi kader, ko je potrebno napraviti nevsiljiv premik, da bi razbil na primer mračnost scene, sicer pa je ves čas ujeta v stroge meje istega dekorja. Skoraj izključna naloga kadra je, da vzpostavi odnos med dekorjem in osebami v njem, pri tem pa so razlike v odnosih razdalje ali bližine praktično neopazne, važen je odnos kretenj, odnos stvari, ki ustvarjajo naravno atmosfero in očitnost vsakdanjosti in naravnosti.

Ta ekstremni klasicizem pa v bistvu ni rezultat estetskega izbora, naključnega ali že v naprej premišljenega. Odvija se logično, po pravilih nujnosti, po volji in iz narave igralke Inne Čurikove. V njeni igri je vsa širina, vsa svoboda, ki ji omogoča brez ovir in prekinitve obvladati čas in prostor. Zna se realizirati brez očitnega režijskega posega v njeno ravnanje, sama sebi je režiser, režiser svoji igri in besedi, svojemu telesu in glasu. Vse ostalo je le pogled nanjo, izbor prostora in trenutka, v katerem bosta njena kretnja ali glas našla največjo intenzivnost.

Na določen način navidezna totaliteta v tem filmu spodriva montažo, tako v smislu povezave akcije kot tudi gibanja kamere. Film je ena sama povezava sledečih si scen-sekvenc, od katerih vsaka živi svoje zaključno življenje. Vse so enakovredne, možna je njihova zamenjava v vrstnem redu, s čimer dajejo celoti barvo neskončanosti, in lahko bi tudi manjkale. Vse so več ali manj pogovori, diskusije, debate. Njihova dolžina zavisi od njih samih, od moči besede. Včasih pripeljejo prav na konec fizičnih sposobnosti sogovornikov, tako da se vsebina in vzdržljivost medsebojno izčrpavata in zmanjšujeta. Hoteno vodenje sekvence do njenega konca potrjuje nemožnost povezave. Res so spoji brez vsakršne izraznosti. Prav v tem je bistvo omenjene objektivitete v režijskem postopku, gre namreč za načrtno zavračanje proti-plana, kakor bi pogleda na osebo od zunaj ne mogli zamenjati tudi v obratni smeri.

Prednost osebi

Nekdanja prvakinja in streljanju, pomembna članica partije,

Elizaveta Uvarova, postane predsednica izvršilnega odbora Sovjeta v nekem industrijskem mestecu v srednji Rusiji, kar bi po naše pomenilo županja mesta. Ob imenovanju na to mesto joče, saj se ji je izpolnila želja, da bo lahko uresničila sanje, da kot zavedna komunistka lahko izpelje napredna socialna načela za blagor ljudi. Svojemu poslanstvu naloži tudi čisto konkreten cilj: graditev mostu, ki bo omogočil nastanek novega mesta na drugem bregu reke.

Zgodba ni izmišljena. Panfilov pa je tudi noče povzdigovati ali ji dodajati spektakularnih tonov. Prav tako je noče izrabljati v svoje namene in povedati česa drugega, kar govori slika sama po sebi. Res pa je, da zgodbe ne pripelje čisto do konca, oziroma je ne zaključí. Ne zanima ga akcija junakinje, ampak portret junakinje v akciji. In predvsem za to v filmu „Prosim za besedo“ gre. Opisuje zgledno mlado ženo, ki z isto zagnanostjo in občutljivostjo kot v športu bije tudi svojo politično in socialno bitko. Lepota kretenj, ki jo potrjujejo in določajo, to je Pantilov film. Gre za pošten in odkrit pogled, prikovan na tarčo, resno eleganco, napete živce, in iskro ponosa, ko je krogla izstreljena.

Le redkim režiserjem se posreči narediti film, ki bi tako naravno slikal herojsko osebnost v situacijah, ko to sploh niso, uspel postaviti to herojstvo v človekovo vsebino in kretnje ali pogled, ki že ni več herojstvo, da dobimo vtis, kot bi bilo vse samo po sebi umevno, naravno, neprisiljeno, za lastnim življenjem, atmosfera hkrati domača in tuja, ki včasih spodbuja k veselju, včasih k solzam. Le redkim režiserjem se to posreči, še manj igralcem. Nekateri Amerikanci so poskušali. Gleb Panfilov in Inna Čurikova sta uspela z natančnim delom, ki približa igralca človeku v trenutku, ko ugotovi, da je med njima v resnici razdalja. Čurikova posoja Uvarovi svojo ženskost, gorečnost, življenjsko energijo svojega obraza, pogleda, glasu, inteligence in nežnosti, Uvarova postane oseba, ki je zmožna vzbuditi skoraj fizične simpatije. Pod zunanjo obliko pa zna Panfilov videti in posneti duhovno intenzivnost, abstraktne oblike, dvignjene v bistvo obnašanja in odnosov, dinamiko kretenj in prenos ter moč pogleda.

„Plan“ osamljenosti

Kar je v določenem smislu Panfilov v filmu pokazal z isto intenzivnostjo, čeprav morda tega niti ni želel, pa je samota, v kateri se giblje Uvarova. Režija zapostavlja izmenjavo pogledov, izmenjavo planov in zato gledalec nima nanjo drugega pogleda kot pogled kamere. Celó ona sama se nikoli ne pogleda v ogledalo, na primer. Nikoli ne vidi sebe z očmi drugih, nima časa. Zato nikoli ne ve, kaj in kako jo vidijo drugi. Odtod tudi vrsta nerodnosti ob intervjuju, ko jo novinarji sprašujejo intimnejše stvari. Prav tako obstane začudena tudi v trenutku, ko jo lastni mož opozori na dejstvo, da nastaja med njo in družino vedno večji prepad. Večji del je sama, pa naj bo to v službi, v velikem, ne preveč estetskem službenem okolju, sama, ko mora sprejeti končno odločitev na sestanku Sovjeta, sama v pogovoru z dramaturgom, sama v krogu družine, sama v bolečini ob Allendejevi smrti, sama v neskončno dolgih sekvencah, ki prenašajo na gledalca občutek resničnih odnosov med ljudmi in med njimi ter stvarmi.

Vztrajanje na izogibanju proti-planom pa pomeni novost ne le v režiji, ampak pogojuje tudi nov postopek v dramaturški zgradbi. Ne sledi pripovedi, s tem pa dobiva tudi svojski pomen. Tako na primer plan Uvarove, se pravi njene sanje, most, ni nikoli dopolnjen s proti-planom, se pravi s tem resničnim mostom. Kot ni proti-planov v zgradbi, tako jih tudi ni na nivoju vsebine, pomena. Nihče na koncu ne ve, ali ta most kdaj bo ali ne. Tudi Uvarova ne. Ves film je pravzaprav nekakšen „plan“ brez končnega proti-plana, ta je postavljen izven filma, lahko si ga mislimo od konca naprej. Zadnji plan filma se ustavi na igralkinem obrazu, na njenem pogledu in na njeni odločitvi, da na višjem forumu zaprosi za besedo. Njen pogled je usmerjen v tarčo, ki ima tokrat največjo politično in odločujočo moč.

Obraz družbe

Panfilov igra na dveh nivojih. Na eni strani slika osebo, ki zastopa generalno linijo, se pravi pozitivnega junaka, na drugi želi biti ogledalo okolja, življenja, časa. V principu je njegovo slikanje skoraj ortodoksno. Uvarova je oseba za vzor, družbi za vzgled. Novost pa ni v naravi in v

predmetu predstavitve, ampak v tehniki razumevanja, a predvsem v njeni dialektiki, ki jo postopek ponuja. Panfilov sam pravi, „če danes lahko objektivno gledamo na določeno osebo v naši družbi, je to možno zato, ker je verjetno sovjetska družba dosegla tisto točko izpopolnitve ali vsaj ravnovesja, da jo je mogoče reproducirati in ne več le preoblikovati po danem modelu, se pravi po tem, kar in kakšna naj bi bila, kar je zahteval nekoč na primer Aleksandrov.“ V tej točki je film Gleba Panfilova moderen, ker zna odlično uporabiti in se prilagoditi s svojo metodo predmetu obravnave. Morda je celo bolj svoboden in moderen od zahodnih filmov, ki so prav tako ujeli v sisteme kritike in ne morejo biti čisto objektivni do realnosti. Vendar pa tu ni mesto, da bi razpravljali o ideologiji ali sistemih enega in drugega „bloka“. Lahko pa pri filmu Panfilova najdemo še en dokaz za to, da ni popolnega filma, če ne odseva in izraža vrednot družbe.

Pri tem pojem izražanja ne pomeni nujno tudi obrambe ali celo hvalospesva tej družbi. Gre le za prikaz, kako te vrednote delujejo na posameznika, kako se on z njimi in do njih obnaša. To je najvišja moralna točka, do katere se lahko povzpne režija. Panfilov ne snema vrednot sovjetske družbe v simbolnih oblikah idealnega modela, ampak jih njegova junakinja posebej na čisto realen in konkreten, fizičen način, pa tudi duhoven, z načinom, kako danes živi v sovjetski družbi, kako hodi, kako se oblači, kako ljubi, se smeji, joče, se vede v različnih kritičnih trenutkih v družbenem in privatnem življenju, se pravi, gre za prikaz osebe, osebnosti, ki nosi vrednote v sebi.

„Prosim za besedo“ je že tretji film, ki sta ga režiser in igralka posvetila ženski, ki je vzgojena in živi v družbenem sistemu brez predhodnika, se pravi v sovjetski družbi. V filmu gre vendarle na določen način za določen red, za viteštvo duha in srca, za elito, ki ima v določenem smislu aristokratske lastnosti: stabilnost in jasnost misli, ki jo vodi duhovni princip, dobrotnost, odrekanje in celo asketizem, prepričanje, da je človek poklican za določeno vlogo, močan občutek, da posebejla transcendentalno idejo.

Kot pravi Uvarova: „Če se zmotimo mi, kritizirajo sovjetsko vlado.

Nimamo pravice, da se motimo.“ K temu je potrebno dodati še talent, poln energije, moč ustvarjanja pravega umetnika in željo po ustvarjanju graditelja.

Kot v vseh velikih filmih, se tudi v tem na določen način intimni problem razširi na ves svet, pridobi na globalni vrednosti. „Prosim za besedo“ je film, ki spregovori o sovjetski deželi in družbi več, kot bi lahko spregovorila velikanska freska.

Edina množična scena v tem intimnem filmu prikazuje preteklost z vsemi dobrimi in slabimi stranmi, s prepiri in pomiritvami, na kar gledajo mlade oči neprizadeto, ker niso vsebine same doživele, vse to je že mit, ki se vrača v preteklost.

Kaj predstavlja torej Uvarova, se pravi generacija Panfilova in Čurikove — avantgardo, ki naj bi osvojila novi svet, ali slepo stražo tradicije, ki jo je treba ohraniti za vsako ceno? To je najgloblje in poslednje vprašanje, ki ga ponuja film v vsej svoji preprostosti in preglednosti, v svoji poštenosti in naravnosti. Vsekakor je treba iskati odgovor v kristalno čistem in jasnem pogledu Uvarove, v moči in miru njenih kretenj in v njenem primeru vsakdanjega in vsakodnevnega heroizma, ko najde dovolj moči za delo tudi po sinovi smrti, ko ji roke ob prižiganju cigarete še drhtijo in ko doma pospravlja ob zvokih stare revolucionarne pesmi. Sicer prozaične scene, v katerih pa se giblje dah velike epopeje.

Neva Mužič

(Positif 1977 — 1978)

prevod in priredba

Prosim za besedo

Izvirni naslov: Prošu slova
 proizvodnja: Lenfilm, 1976
 scenarij: Gleb Panfilov
 režija: Gleb Panfilov
 glavne vloge: Inna Čurikova,
 Nikolaj Gubenko, Leonid Bronovol,
 Vasilij Čukčkin.

umetnost in revolucija

Kritična misel Anatolija Lunačarskega

Toni Gomišček



*In zavedajte se,
da bo film,
brez zavračanja ali teptanja
ostalih oblik umetnosti,
postal ob stalnem prečiščevanju,
širjenju, dvigovanju in
polnjenju s komunistično vsebino
nič manj kot temeljna umetnost,
najbolj značilna oblika umetnosti
prihodnjega stoletja.*

Lunačarski (1925)

Govoriti danes o misli Anatolija Lunačarskega ne pomeni zgolj proučevanja dela nekega misleca in revolucionarnega praktika, ampak posebej soočenje z določenim obdobjem razrednega boja, z obdobjem, ki je neposredno sledilo politični razglasitvi prve delavske (socialistične) države in ki je predstavljalo neprekinjeno serijo zavzemanja (revolucionarnih) stališč in odločitev (tudi) na področju kulture. In to tako do kulture, ki je bila lastna predoktobrski Rusiji, kot tudi do kulture, ki je obdajala prvo državo sovjetov in ki je preko raznih kanalov in posebno preko filmov pritekala čez mejo.

Lunačarski je bil v tem obdobju ljudski komisar za kulturo (1918–1922) in v tej funkciji ne samo teoretik in kritik, ampak tudi (in zlasti) kulturno-politični delavec, ki je imel možnost in ki je bil prisiljen stalno preverjati stališča v praksi. Skozi to vsakodnevno preverjanje svoje misli in v stikih z Leninom in izkušnjami sovjetske avantgarde (v umetnosti) pa je lahko prešel stališča reakcionarne estetike in sociologizma, prevzeta od Bogdanova in Plehanova, in se, posebej po letu 1922, uveljavil kot samosvoj in zrel mislec

A. V. Lunačarski in V. I. Lenin – 1. maja 1920

leninističnega kova, kar je ostal tudi za časa ždanovsko-stalinističnega socialističnega realizma.

Lunačarski je svojo filmsko misel razvil v sedmih spisih (člankih, razmišljanjih), napisanih v obdobju 1924–29, zato je za boljše razumevanje teh misli nujen kratek povzetek temeljnih premis njegovega razmišljanja, ki so opredeljevale iskanje rešitev treh osrednjih problemskih sklopov vsakega marksističnega obravnavanja umetnosti: (1) dialektika umetnost-revolucija oziroma umetnik-proletariat, (2) odnos oblika-vsebina; ta sklop problemov je Lunačarski „razširil“ z razmišljanjem o tehniki umetniškega ustvarjanja in o enotnosti med umetniško stvaritvijo in sociološko kritiko te stvaritve in (3) vprašanje kulturne dediščine.

Pri razpletanju odnosa med umetnostjo in revolucijo, oziroma med umetnikom in proletariatom, izhaja Lunačarski iz teze, da je „revolucija sposobna dati dušo umetnosti, ta pa lahko postane glasnik revolucije“, in nadaljuje, da se mora „kolektivni propagandist – Komunistična partija – oborožiti z vsemi sredstvi, ki jih lahko nudi umetnost“. Umetnost je torej pojmovana kot sredstvo uspešne propagande. Vendar: za kakšno umetnost sploh gre? Za Lunačarskega je „iskrenost in spontanost umetnika postulat vsake umetnosti“ in glede na to, da je buržoazija odvzela umetnosti vsako vsebino, je zapadla umetnost dekadenci, kar se je odražalo v golem formalizmu. Revolucija naj bi rešila umetnost dekadence in „vrnila umetnost njenemu notranjemu smislu, ki je v tem, da z edinstveno silovitostjo izraža vzvišene ideje in izkušnje“. Lunačarski torej pojmuje umetnost v terminih poznoromantične estetike: obstoječe nasprotovanje umetnost-življenje hoče rešiti z agitacijsko umetnostjo, ob čemer na istem mestu enači „pravo“ umetnost z agitacijo. Revolucija naj bi torej umetnosti (ponovno) dala agitacijski značaj in jo s tem (ponovno) osmislila.

Toda umetniško ustvarjanje v letih neposredno po oktobrski revoluciji ni sledilo tezam iz leta 1920: umetniška avantgarda, ki se Lunačarskemu ni zdela „primerna“ za cilje revolucije oziroma za temelje „revolucionarne umetnosti“, je bila takorekoč s srcem in dušo zapisana revolucionarni „stvari“, medtem ko so „realisti“ povsem

zatajili njegova pričakovanja: ali so odklonili „sodelovanje“, ali pa so proizvajali neiskrena in podpovprečna dela. V svojih zadnjih spisih je Lunačarski prešel na pozicije spontanizma: zavzemal se je za to, da se pretrga popkovina, ki veže umetnost na buržoazijo, in prevzel sprva zavrnjeno tezo Proletkulta, naj bodo o umetnost oblikujejo proletarci sami: ta umetnost naj bi bila sama po sebi razredna in revolucionarna.

Svoj odnos do kulture in umetniške dediščine je Lunačarski ekspliciral tako v številnih polemikah z Buharinom, ki je bil za **ex-nihilo** izgradnjo nove sovjetske kulture, kot tudi v eseju „Bogovi so lepi po smrti“ (1926). V tem eseju, ki ima za naslov znano Nietzschejevo misel, Lunačarski zavrača uničevanje (slikarskih, arhitektonskih, glasbenih, gledaliških itd.) umetnin z religiozno vsebino. Pri tem izhaja s stališča, da „se ne sme na noben način zanikati zgodovine človeštva in njenih kulturnih dosežkov“; ker pa so bogovi, to je opredmetene človekove sanje in spodbude k lepoti, lepi šele mrtvi, so samo tisti, ki so se že osvobodili religioznih pojmovanj, sposobni vzpostaviti objektivni odnos do njih. „Kdor se je osvobodil religije in je sedaj nad njo in zviška gleda nanjo, je sposoben najti v religiozno inspiriranih stvaritvah mnogo lepote.“

Vendar se problem postavlja zaradi tistih – in gre za večino –, katerim je religiozna umetnina še vedno **živa podoba**, oziroma za katere ima določen, kakorkoli že upodobljen simbol vse prej kot zgolj estetsko vrednost, vrednost človeške stvaritve kot take. Za Lunačarskega je „rešitev“ enostavna: ker „smo morali dovoliti celo verske obrede po cerkvah“, je torej nesmiselno prikrivanje umetnin z visoko religiozno emocionalno vrednostjo, oziroma še več, „glede na to, da je ena izmed oblik smrti religije prav v transpoziciji njenih idej, občutkov in obredov v čisto umetniško sfero, v sfero zabave in **mondnega spektakla**“, bi bilo prikrivanje teh del celo škodljivo.

S tem pa v bistvu prehajamo na tisti sklop problemov, ki ga lahko označimo kot odnos med obliko in vsebino (ali tekstom in predtekstom). V obravnavanju te problematike se pokažejo vse slabosti in omejenosti Lunačarskega: Lunačarski je ta odnos

pojmoval kot enosmeren, kot podrejanje oblike vsebini (in zato zaključil, da ima slaba vsebina obvezno tudi slabo obliko). Gre torej za čisto deterministično pojmovanje, ki ga Lunačarski zavije v skrivnosti binoma tehnika-ideologija: v tem odnosu je tehnika vedno koristna in nenevarna, medtem ko je mogoče ideologijo privzemati le z zadržkom in kritično.

Vidimo torej, da Lunačarski po eni strani ni uspel postaviti problema „preseganja“ umetnosti v marksističnih terminih ponovne prisvojitve umetnosti, ki jo omogoča ukinitve družbene delitve dela (kar je Marx nakazal v „Nemški ideologiji“), po drugi strani pa ni uspel rešiti problema politizacije umetnosti v okviru še vedno obstoječih pogojev družbene delitve dela na drug način kot v terminih ozkega in vulgarnega **kontenutizma**; tako je Lunačarski „rešil“ problem jezikovja (ki si ga v bistvu sploh ni postavil) z antihistoričnim vračanjem v preteklost, ki, kot je bilo v navadi, nastopa **tout court** kot „realistična“.

Vse te (uvodne) opazke o „šibkih točkah“ Lunačarskega ne gre jemati kot izhodišče za zavračanje njegove misli, ampak kot odraz dosežene stopnje razvoja neke (zgodovinsko-materialistične) estetike in imperativov, izhajajočih iz gradnje „socializma v eni državi“ in to na temeljih ekonomsko in kulturno nerazvitega ruskega carstva. Šele tako bomo lahko pravilno razumeli misli Lunačarskega o filmu, ki so v glavnem osredotočene na tri medsebojno se prepletajoče sklope problemov: (1) film kot nova umetnost, (2) vloga filma v revolucioniranju množic, torej kot propagandno sredstvo, nekakšnega **cinema militant** in (3) analiza družbene vloge „buržoaznega“ filma; slednji spisi pa predstavljajo razmišljanje v duhu sociologije filma.

Film kot nova umetnost

Pri prebiranju spisov Lunačarskega o filmu kot (novi) umetnosti se je potrebno zavedati dvojega: Lunačarski je po eni strani **moral** povedati svoje mnenje o filmskem mimesisu, torej postaviti film v določen odnos do ostalih umetniških **tehnik**, po drugi strani pa je, dosleden svojemu pojmovanju umetnosti, v filmu videl enega izmed možnih načinov politične propagande. In to način najuspešnejše

politične propagande: zato Lunačarski (kakor Lenin) govori o filmu kot o „najbolj izredni umetnosti“, umetnosti stoletja, ki prihaja.

Tako se na začetku članka „Mesto filma med drugimi umetnostmi“ (1925) Lunačarski vpraša: „Je film umetnost?“ in takoj zatem odgovori: „Seveda, in vsi ugovori proti tej trditvi so tako šibki, da se ni vredno zadrževati pri njih.“

Umetnost odseva življenje, ga preoblikuje skozi sebi lastno umetniško prizmo. Film prav tako kakor gledališče, književnost, upodabljalna umetnost preoblikuje življenje, ga odseva v svobodnih oblikah, organizira svoj snov, se prilagaja določenim umetniškim, profesionalnim, filozofskim itd. nalogam.“ Torej: film je **umetnost!**

V primerjavi z ostalimi umetnostmi pa ima film veliko prednost, in to je **hitrost scen:** „... to je tisto orožje, s katerim film zadaja gledališču najtežji udarec“. Lunačarski primerja gledališče, ki je do tedaj (po Wagnerju) veljalo za najbolj sintetično umetnost, z dilihanso, film pa z avtomobilom; vendar je prepričan, da film ne bo uničil gledališča. Ravno obratno: film bo oživel gledališče s tem, „da bo v njem uničil vse, kar se nanaša na golo dejstvo gledanja“, torej scenografske trike kakor tudi hitrost dramatičnega dejanja. „Gledališče bo moralo poglobiti svoje družbene in psihološke aspekte, bolj kot sedaj se bo moralo poetizirati in literarizirati.“ „... gledališču bo ostala resna drama, svečana komedija in neukrotljiva farsa, spletena na družbeno-satiričnem ozadju.“ Prav tako ne bo film (kot sedaj najbolj sintetična umetnost) uničil drugih oblik umetnosti in jim bo kvečjemu dal nove razvojne impulze.

V primerjavah filma z ostalimi umetnostmi, oziroma v ugotavljanju značilnosti posameznih umetnosti, je Lunačarski že leta 1926 (v članku „Film je najizrednejša umetnost“) razvil tezo o različnih stopnjah sodelovanja sprejemnikov umetniškega sporočila (in s tem anticipiral McLuhanovo ločevanje med toplimi in hladnimi mediji). Če zaradi lažjega razumevanja uporabimo McLuhanovo terminologijo, potem je film takrat predstavljal hladni medij **par excellence**. Lunačarski leta 1926 odreka uporabi govorne

besede na filmu velike možnosti, oziroma se sprašuje, kako in kam „bi se sploh lahko vključile besede v hiter potek filmskega dogajanja? Besede bi bile nujno suhoparne, kratke, aluzivne in istočasno bi motile gledalca pri tistem domišljijem delu, s katerim dopolnjuje to, kar vidi njegove oči. V tem smislu ima visoko umetniško vrednost prav ta nedoločni značaj filma, ta koncesija gledalcu, da komentira predstavo.“ Zato film „zahteva mnogo večje sodelovanje s strani publike“.

Poleg tega film presega ostale umetnosti: prvič zato, ker je **figurativen**, in drugič zato, ker ima svoj **ritem**. Tako je film neprimerno popolnejši od glasbe (od katere je prevzel ritem) kot tudi od upodabljalnih umetnosti, ki so **pasivne**, torej brez ritma. In ker združuje ta dva elementa, je hkrati bogatejši od poezije, ki se pogosto trudi, da bi „s korelacijo besed ustvarila pri bralcu vidno, skoraj otipljivo podobo“.

Tako je film tudi „izredno natančen pri reproduciranju naravnih fenomenov in lahko brez omejevanj prevzame od narave to, kar mu koristi; istočasno pa je obdarjen z neverjetno svobodo glede na čas. Film lahko konkretno razvija neko pripoved, preskakuje iz kraja v kraj in izpušča iz pripovedi cela leta in celo stoletja. Lahko prisili stvari k obratnemu potekanju, zaustavi to, kar je nezansko hitro, in pospeši tisto, kar je počasno. S tega aspekta je film celo bogatejši od življenja. Ima možnosti, ki meje na magijo.“ Ne glede na to, da je film nem in črnobel, lahko prikazuje tudi človekovo notranjost, saj poteka „velika večina naših misli in emocij v obliki komaj nakazanih, komaj zarisanih podob“. V tem smislu lahko dejansko film prikazuje miselni potek, ga nasilno pretrga na nekem mestu in nadaljuje drugje, meša dejansko s sanjskim, sedanje izkušnje s preteklimi izkušnjami in doživetji itd.

V nekem drugem članku („Ljudskost, umetniškost in humanizem filma“, 1927) Lunačarski poudarja **humanost** filma, izpeljano iz uporabe fotografije (kot osnove filma), in to „poštene, objektivne in globoko realistične fotografije, ki filmu ne bo

dovolila oddaljitve od njemu lastnega življenja in govornice, od živih in resničnih podob“. In medtem ko tehnicistični kapitalizem teži k podreditvi človeka stroju (in to tako na nivoju blagovne kot kulturne proizvodnje), „film danes leti na železnih krilih, na električnih krilih, toda ohranja celovito podobo človeka, in ravno to mu daje edinstven značaj“. „Ne glede na široko uporabo tehničnih sredstev pa je film v svojih najboljših stvaritvah ponovno uveljavil dominantno vlogo človeka. Zato ni samo umetnost poznega kapitalizma, ampak je umetnost prvih etap izgradnje socializma in, v njegovem bodočem razcvetu, umetnost naslednjih etap.“

Vendar, kot že rečeno, je za Lunačarskega umetnost agitacija, in če Lenin in Lunačarski tako zelo cenita film, da ga pojmujejo kot najvažnejšo obliko umetnosti, ga cenita predvsem kot sredstvo propagande, kot orodje revolucije.

Film in revolucija

„Umetniška stvaritev, podobe, prepričljiva tematika in pretresljive kombinacije zvokov, linij in barv (v filmu) predstavljajo to, kar lahko vstopa tudi v zavest, še nepripravljeno za razumevanje bolj ali manj abstraktnih znanstvenih konceptov“, trdi Lunačarski na začetku članka „Film je najizrednejša umetnost.“ Tako je film „najbolj primerna oblika zabave“ za velike ljudske množice, „ki se rade sproste, zabavajo, kratkočasijo, omamljajo“. Če pa jim film odpira oči v njihovem družbenem položaju, jim govori o njihovih obveznostih, vsakodnevnih problemih in težavah, „tedaj se bodo dolgočasile, počutile se bodo kot na konferenci“. Zato je potreben „samo tak film, ki bo vzgajal njeno zavest, ki bo naredil mladino močno, pošteno, junaško in dejansko revolucionarno“; „nujno je treba razviti in podpreti tako kinematografijo, ki bo istočasno ideološka, prepričljiva in zanimiva. (. . .) Tudi mi moramo znati zapeljati svojo publiko. Ena sama stvar je resnična, in to je, da je publiki všeč živahnost in različnost emocij, romantizem, lepota, burne dogodivščine, zanimive zgodbe, torej same stvari, ki se nam jih ni treba bati.“

S tem Lunačarski zavzema čisto paternalistični odnos do sovjetske filmske publike, določa,

kaj je zanj „dobro“ in kaj ni. Film je zanj važen (in umetniški) zgolj zato, ker je primernejši od ostalih oblik umetnosti pri vodenju neke bolj ali manj prikrite politične propagande. Zato ni čudno če je 1927. leta zapisal: „Zdi se mi, da zlasti umetniški uspeh kinematografije govori v njeno korist, torej v korist umetnosti, ki ji je v zelo pomembni meri usojeno postati umetniška os bližnje prihodnosti, in razume se, da to v okviru ideološke in ne proizvodne umetnosti.“ Glede na to ideološkost umetnosti pa ima sovjetska kinematografija še posebno mesto v okvirih mednarodne filmske izmenjave. Tako Lunačarski najprej ugotovi veliko plodnost sovjetskega humusa, ki na veliko proizvaja nove dobre režiserje, igralce in tehnike, in seveda tudi odlične filme kot Oklepjača Potemkin (S. Eizenstejn), Križ in mavzerica (V. Gradin), Veter (L. Seffer in C. Sabinski), Gospodje Skotinina (G. Rosal in Lunačarski kot redaktor!) itd., ki so bili priznani tudi v tujini; in ravno prodor v tujini izvleče iz Lunačarskega (prenagljeno) misel, da bodo množice, ki jih duši evropski in ameriški „red“, sprejele sovjetski film z dolgim ploskanjem in da bodo z razprtimi jadri pojadrle po velikem oceanu umetniške (sovjetske) kinematografije. Zato je potrebno razviti tako kinematografijo, ki bo „pravi vidni časnik, „bran“ od milijonov ljudi“.

(V luči teh razmišljanj je treba razumeti teze Lunačarskega, predstavljene na Kinematografski konferenci vseh sovjetskih republik 1924. leta, ki jih v prevodu navajamo kot svojevrsten dodatek temu razmišljanju in v ilustracijo misli določenega obdobja razvoja sovjetske družbe in s tem tudi sovjetske kinematografije.)

Lunačarski kot sociolog filma

Razmišljanje o Lunačarskem kot sociologu filma odpiramo z njegovo mislijo, da je buržoazija preveč zvrta, da bi proizvajala propagandne filme: „Zaveda se, da ima zverinski obraz in da ne more z nobenim sredstvom prepričati mladine, da bi jo vzljubila. Zato ne tvega in ne poskuša prepričevati. Ravno obratno, ona hoče zmotiti pozornost gledalca, pozornost velikega dela občinstva. Zanj je nevarno govoriti o svojih naravi, jo analizirati in jo diskutirati. (...) Zato ne proizvaja propagandnih filmov, ampak

razpihuje demona nakupovanja“ (ali, kakor bi danes temu rekli, potrošništva).

Lunačarski se je torej že takrat zavedal, da predstavlja buržoazna filmska proizvodnja proizvodnjo sanj, in tako je filmskega podjetnika primerjal s prodajalcem opija. Zato mu ni bilo težko zaključiti, da buržoazija „s svojim apolitičnim filmom nadaljuje slepljenje množic“, in to uspešneje kot z vsako sposobno propagando odprte oblike.

Ne glede na to, koliko danes lahko te „splošne“ oznake Lunačarskega delujejo kot deja vu pogledimo še eno izmed njih. Lunačarski se je dobro zavedal, da filmska industrija predstavlja enega najboljših dobičkonosnih poslov, toda prav tako je opazil, da je za filmskega podjetnika lahko pogosto zelo udobno sklicevati se na dobiček kot **ultima ratio** njegovega počenja: s tem v bistvu ne napravi nič drugega, kot da operira z nekim imaginarnim zanimanjem množic za tak in ne drugačen film in s tem lahko on povsem izključi svojo željo in interes, da preko filma vpliva na to imaginarno (oziroma sedaj konkretno) množico. Prav zato je zelo težko v nekem prvem trenutku gledanja filma opaziti vse tisto, kar se skriva za zunanjo fabulo, torej vtihotapljanje buržoaziji lastnega načina mišljenja. In ker je, kakor se je izrazil Lunačarski, neumno prepričevati tiste, ki so tvojega mišljenja (torej buržoazijo samo), in istočasno nemogoče prodreti z odkrito propagando v zavest ne-buržoazije (torej proletariata), se je buržoazija odločila za tretjo pot, za podtikanje neumne zabave. In „z zabavanjem na neumen in cenen način filmski podjetniki odvrtačo množico od dejanskih problemov. Še več, kinematografska proizvodnja nudi s tem nezdravim zabavnim materialom predstavo o neumnem in inkoherentnem življenju, lažno predstavo, daleč od resničnosti, polno nepričakovanih sreč, ki se dogajajo revežem, in nenadnih poplačil za krepost“, skratka, s takim predstavljanjem resničnosti ti filmi zmedejo gledalca, razblinijo mu dejanske vtise, nabrane med vsakdanjim delom, izkušnjami s ceste itd., in ga vpeljejo v svet, „ki je na polovici med nekoherentnim svetom in dobro organizirano družbo“. Kaj več kot to pa buržoazija ne potrebuje. Dejansko umetniške filme pa buržoazni filmski podjetnik dopušča samo zato, da z njimi utrdi zaupanje v film kot umetnost; vendar ti filmi, ki izstopajo po izpovedni umetniški moči (torej istočasno po

resnosti obravnavane zgodbe in virtuoznosti zunanje oblike) predstavljajo le najmanjši del filmske proizvodnje v celoti.

Za določeno sociologijo filma pa so posebej zanimive misli Lunačarskega o pacifizmu in/oziroma militarizmu v buržoazni filmski proizvodnji. Te misli je razvil v članku „Film in militarizem“ (1931). Prepuščamo mu besedo . . .

„Vse umetnosti, še posebej književnost in gledališče, se občasno vračajo k problemom vojne. Malomeščanski pacifizem, temelječ na grozi pred vojno, se boji možnosti njene ponovitve; in to je najbolj razširjena a značilnost sodobne evropske in ameriške družbe.

Filmski proizvajalec ne more mimo tega. Proizvodnja pacifističnih filmov (kot slavnega Griffithovega **Intolerance** ali Vidorjevega **The big parad**) predstavlja zagotovljen posel. (...) Toda ta tendenca se srečuje z drugo in prav tako močno tendenco, tendenco po patriotičnem militarizmu. Buržoazija se ne more izogniti propagiranju patriotičnih občutkov vojnega značaja. Toda če je preko filma težko prikazovati nehumane imperialistične ideje in pridigati o pravicah do napadalne vojne, tedaj je toliko lažje govoriti o slavi svoje vojske v zmagi in porazu (kot, na primer, v sodobnih nemških filmih **Potopljena flota** ali **Fredericus Rex**), in še splača se. Buržoazna kinematografija pa je v obeh primerih izredno pazljiva; skrbi, da ne pride do prekoračenja mej splošnega pacifizma, preko katerega bi morala upoštevati naše komunistično delo za dejansko odpravo vzrokov za vojno na Zemlji.“ Zato pa uporablja izredno brutalnost, ko v rokavicah vstopa v zavesti gledalcev in jim jih polni s strupom, kakor je ljubezen do domovine, hkratna s sovraštvom do prebivalcev drugih držav.

Kot najbolj popoln buržoazni pacifističen film, narejen za delavske množice, se zdi Lunačarskemu Pabstov **Na zahodu nič novega** (po literarni podlogi Remarquea): „Kaže, da je v tem filmu združeno vse, kar mora narediti vojno odvrtno. Tako so tu šovinistični kričači v zaledju, medtem ko mladina na fronti prenaša neverjetna trpljenja. Grobost poveljnikov, ki si dovolijo celo zasmehovanje vojakov“ (itd.), skratka, „vsa grozna in ponižujoča velika in mala trpljenja, ki

postopoma uničujejo živčni sistem posameznika, ki je padel v kremplje vojne (in to najbolj pretrese gledalca), se zrcalijo skozi podobe z bojnih polj." Ker gledanje nenehnih francoskih ofenziv proti nemškim bojnim rovom, iz katerih stalno dotekajo novi vojaki s strojnimi v rokah, spačenih obrazov in odprtih ust, poslušanje vsega tega in soočenja s smrtjo, ki sledi smrti, ne more drugače, kot pretresti gledalca. Toda film kaže „ljudi, ki gredo dalje. Nad mrtvimi in umirajočimi tečejo druge skupine razjarjenih ljudi spačenih obrazov in odprtih ust. Polni groze in jeze tečejo smrti naproti in ko se vržejo nad nasprotnika, na človeka-sovražnika, naredo to z bestialnostjo, ki nima nobene primerjave z živalskim instinktom". In še pretresljiv konec filma: mladi nemški intelektualec-vojak zagleda metulja, letečega nad robom strleskega jarka. Hoče ga ujeti, pobožati; pazljivo se stegne proti njemu. Toda Francoz dobrodušnega obraza, ki ga Lunačarski primerja z vaškim učiteljem, ga je že opazil in zgrabil za puško ter skrbno pomiril. Seveda ni potrebno posebej poudariti, da se mladi Nемец komaj dotakne tega zračnega oznanjevalca sreče, ki naj bi bila še vedno nekje na tem svetu, ko se že zgrudi, in to z luknjo sredi čela.

Vendar je Lunačarski v analizi tega filma šel le do pol poti in videl v njem le „100-odstotno malomeščanski pacifističen film“ ter ga kritiziral zaradi odvrčanja mladine od vojne, ko pa je „povsem jasno, da je treba pojmovati vojno podrejenih razredov proti svetovni buržoaziji kot sveto vojno“. Militaristične komponente pabstovskega pacifizma pa ni prezrl v ameriškem (nemem) filmu *The rivals*: v filmu je prikazan klasični ljubezenski trikotnik. Ko se mlada zaljubljenca bojujeta za isto izvoljenko, se nenadoma pojavi trobentač in kovinski zvok trobente ju ponovno pokliče v boj. „Vsakega izmed njiju pokliče k izpolnitvi svoje obveznosti, torej k ubijanju in umiranju za denar, in patriotizem premaga vsako obotavljanje. Pozabljena je ljubezen in zavist, pozabljen je najbolj prvinski človekov strah, pozabljena je ogromna fizična utrujenost telesa. Oglasijo se trobente in vojaki, podobni sužnjem, katerim so preko

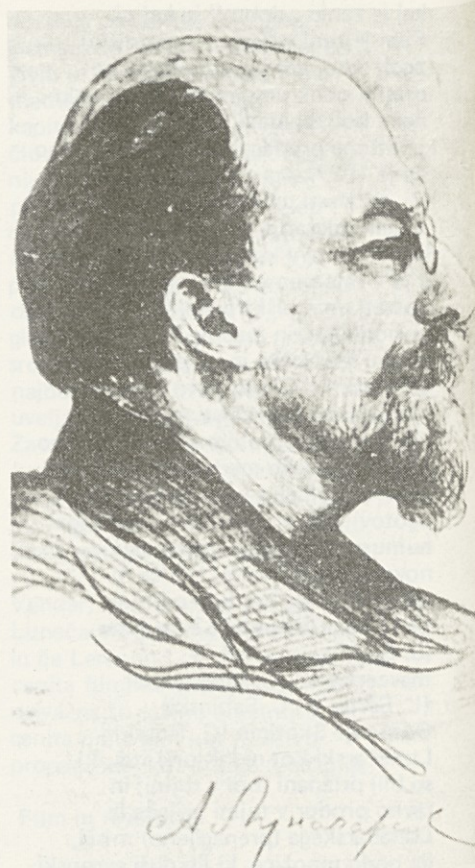
zgrešenega koncepta ljubezni do domovine vtepli v srce tudi privrženost interesom njihovega gospodarja, stečejo izpolnit zločinsko voljo gospodarja.“

Kot naslednjo obliko filmov, ki so po mnenju Lunačarskega „čisto“ militaristični, je treba jemati poetična prikazovanja vojnih tehnik. Filmi kot *Zračna flota* resda prikazujejo samo urjenje vojakov, manjšanje njihovega števila od enega praizkusa-izpita do drugega, dokler ne ostanejo samo najpogumnejši, najhrabrejši, najpametnejši, najiznajdljivejši, naj . . . , naj . . . , skratka, kot bi temu danes rekli, sami Sandokani. Tako je na koncu vsak mlad gledalec prepričan, da ni lepšega poklica, kot je poklic vojaškega piloga. Vendar: „v tem filmu ni izgovorjena niti besedica o dejstvu, da bodo ti piloti spuščali bombe na ameriške kolonije ali med nič hudega hoteče prebivalce Južne Amerike. Niti ene besede o grozljivih zračnih spopadih, v katerih bodo branili dobičke kapitala. O tem se molči, medtem pa nam nudijo poetični vidik priprave, igro človekovega junaštva v naročju narave, osvajanja človeka-ptice.“

In Lunačarski zaključuje to razmišljanje s poudarkom, da buržoazija „ne pozabi na dobičke in hkrati ščiti ideologijo. Ne boji se niti očitkov tendencioznosti: v svoje opravičilo lahko vedno trdi, da proizvaja vsakega po malo in da je torej objektivna.“

Zaključek

Naše povzemanje misli Lunačarskega se tu končuje. In kakor se zavedamo številnih omejenosti v njegovem pristopu, pogojenih v veliki meri z „uradnostjo“ vseh izjav, tako smo tudi prepričani, da so številne njegove misli še danes relevantne; in to ne samo za razumevanje določenega obdobja v razvoju tako sovjetske kot tudi evropsko-ameriške kinematografije, ampak tudi za nadaljnje razmišljanje o vlogi filmske in katerekoli druge umetnosti v družbi, torej tudi v tistem specifičnem trenutku družbenega bivanja, ki se mu pravi revolucija. V tem smislu nismo naredili samo **petit hommage** nekoliko pozabljenemu mislecu, ampak obudili tudi nekatera njegova razmišljanja in jih dali v nadaljnjo presojo.



Portret A. V. Lunačarskega

OPOMBA: seznamu uporabljenih tekstov Lunačarskega o filmu: 1. NA KAKŠEN NAČIN IN V KATERI OBLIKI FILM POMAGA REVOLUCIJI, prvi objavljeno v *Kinonedelja*, št. 46, 1924.

2. MESTO FILMA MED DRUGIMI UMETNOSTMI, p. o. v *Sovjetskoe kino*, št. 1, 1925.

3. FILM JE NAJIZREDNEJŠA UMETNOST, p. o. v *Komsomolskaja pravda*, 15. 12. 1926.

4. PARTIJA IN OGRANIZIRANOST SOVJETSKE KINEMATOGRAFIJE, p. o. *Krasnaja gazeta*, 11. 9. 1927.

5. LJUDSKOST, UMETNIŠKOST IN HUMANIZEM FILMA, p. o. v *Krasnaja panorama*, št. 40, 1927.

6. K OZVOČENEMU PLATNU, p. o. v *Ogonjek*, št. 48, 1929.

7. FILM IN MILITARIZEM, p. o. v *Sovjetskoe iskusstvo*, št. 9. 1931.

Na kakšen način in v kateri obliki film pomaga revoluciji

Anatolij Lunačarski

(1) Filmska umetnost je nedvomno prvorazredno in edinstveno sredstvo za širjenje misli. Učinkovitost je iskati v dejstvu, da film, kakor vsaka druga umetnost, prekrije vsebino s čustvi in s prepričljivimi oblikami in je, za razliko od ostalih umetnosti, zares ekonomski, izredno sporočljiv in hkrati enostaven za prenos iz kraja v kraj.

Njegov vpliv se širi tudi na področja, kjer ni niti knjige, in je učinkovitejši od vsake omejene propagande. Sovjetska revolucija, ki ji je vpliv na množice cilj, bi morala že od samega začetka posvečati večjo pozornost filmu kot svojemu naravnemu orožju.

(2) Buržoazija povsem razume ta aspekt pomembnosti filma in ga izkorišča za svoje razredne interese. In pri tem se vede zelo inteligentno. Dejansko so njeni filmi le redkokdaj odkrito didaktičnega ali razredno vzgojnega karakterja. Ravno obratno, svoj strup širi na skoraj tatinski način, tako da v vsak ekranizirani roman ali komedijo organsko vplete tiste usmeritve, ki povečujejo njene vrednote. S filmom hoče buržoazija privabiti in zabavati množice in istočasno izvleči iz tega dobiček. Buržoazija tako dobi od množice gledalcev ogromne količine denarja, in prav s tem denarjem preoblikuje množico za svoje potrebe in za svojo potrošnjo. Karakteristični kazalec tega je dejstvo, da pustolovci buržoazne filmske industrije ne prezirajo filmov, ki odkrito spodbujajo h korupciji in celo k zločinu. Najbolj puritanski in moralistični del buržoazije se seveda temu občasno upira, boječ se širjenja

kriminalitete, vendar ji razredni instinkt istočasno prigovarja, da to kvarjenje množic končno ni nekoristno.

(3) Sovjetska kinematografija v svojih filmih ne sme prenašati teh elementov, torej vabljivega prikazovanja političnih tendenc buržoazije, povzdigovanja meščanskih vrednot in elementov korupcije in zločina. Vse to ne sme najti mesta v sovjetskem filmu in glede na to, da tuja kinematografija proizvaja ogromno količino takih filmov, moramo biti zelo pazljivi pri uporabi tujega materiala.

(4) Vendar v nečem moramo slediti buržoaziji: uporabiti moramo vsa razpoložljiva sredstva za onemogočenje proizvodnje tendencioznih filmov, torej filmov, ki na očiten način izražajo didaktično vsebino. Naši filmi ne smejo biti manj privlačni in očarljivi od buržoaznih filmov. Najboljša oblika filma je vsekakor melodrama, seveda primerno predelana melodrama, saj je film po številnih vidikih bogatejši od gledališča. Torej taka melodramična interpretacija zgodovine človeštva, polne zanimivih tem, ki se dele na posamezne važnejše dogodke, in vsakega izmed teh dogodkov je mogoče spremeniti v roman s poudarjeno razredno vsebino, zakrito v dogodku samem, kot na primer: splošna interpretacija svetovne revolucije in še posebej naše revolucije; vsaka realistična, romantična in celo povsem domišljajska tematika, ki postavi v ospredje take revolucionarne junake, ki vzbujajo naklonjenost in ponos revolucionarnega razreda; bogato osnovo za filmske stvaritve

predstavljajo tudi satire, ki stigmatizirajo vladajoče sile v nesovjetskem svetu. Poleg melodramatične obdelave, ki postavlja v ospredje individualno in kolektivno junaštvo posameznih likov in skupin, ki z nasprotujočimi si tonaliteta očituje družbena nasprotja, polna žalosti in nesreče, še posebej priporočamo obliko komedije. Mislimo, da ni potrebno posebej razlagati pomena in pristopnosti te oblike za film.

Kasneje bom spregovoril še nekaj besed o karikaturi v filmu.

Poleg filmov lahko proizvodimo tudi propagandne tekste, torej animirane manifeste, ki morajo biti duhoviti in privlačni; v teh primerih bi lahko politična tendenca prevladala nad ostalim in predstavljam si jih kot kratke petnajst do dvajsetminutne predstave, priključene glavnemu programu.

(5) Revolucionarna kronika je za film izrednega pomena, in to posebej za zgodovinsko prihodnost; zato so natančno filmsko snemanje, točna montaža in skrbna dokumentacija neposredni cilj sovjetske kinematografije, ki ima najbolj neposreden odnos z revolucionarno ideologijo. Kroniko si predstavljam v obliki filmskega časopisa, ki bi ga lahko priključili kateremukoli programu, kateremukoli filmu. Ta filmski časopis bi lahko delno uporabil materiale ustreznih evropskih filmskih časopisov. Program filmskega časopisa naj bi bil takole oblikovan:

a) najvažnejši dogodki in osebnosti (kjer bi poleg filmskih zapisov lahko koristili tudi fotografije);

b) nekateri trenutki tedenske svetovne kronike in zabav: **feuilleton** v obliki pravih in resničnih karikatur, ki bi jih upodobili igralci ali ki bi bile narejene s tehniko tako imenovanega risanega filma. Tu bi lahko na veliko uporabljali različne možne zvijače in šale, kakor tudi rebuse in uganke, ki jih omogoča prav film. Prav tako mislim, da ne bi nihče ugovarjal, če bi nekaj minut filmskega časopisa posvetili modi. Vse to zato, da bi bil filmski časopis spremljan z resničnim zanimanjem in da bi predstavljal stvaren in aktualen material, ker so ravno to tiste značilnosti, ki morajo bolj kot vse ostale prispevati k prodornemu in globokemu vplivu čistih političnih usmeritev.

(6) V sedanji sovjetski filmski ustvarjalnosti so vse preveč zapostavljeni komercialni in znanstveni filmi, čeprav je ljudstvo pokazalo veliko zanimanje zanje. Buržoazna kinematografija vključuje vsak program kak majhen, čisto znanstven del, in to vsekakor ne z namero, da kulturno dvigne množice. To počne samo zato, ker se ji zdi koristno. Glede na to, da smo zelo zainteresirani za razvoj znanstvene izobrazbe množic, moramo slediti buržoaznemu primeru. Zato morajo znotraj naše kinematografije dobiti mesto nedolgočasni in ne preveč dolgi filmi, ki bi obdelovali takšne in drugačne laboratorijske znanstvene poskuse in ki bi predstavili obsežno geografsko, astronomsko, metereološko, biološko itd. gradivo. Te filme lahko proizvedemo sami, prav tako pa jih lahko uvozimo iz tujine, kjer je tovrstna kinematografija dala odlične rezultate, ki so celo izredno malo okuženi z buržoaznim duhom.

(7) Naše pozornosti pa ne smemo posvetiti samo vsebini naših programov, ampak tudi sredstvom za njihovo širjenje. Na velike filmske dvorane v centrih moramo gledati kot na primerno propagandno orožje, ki nudi primerno zabavo ljudstvu, toda tudi kot na vir zaslužka. Še posebej se moramo zanimati za tisti del javnosti, ki živi na periferiji velikih središč ali v majhnih mestih, po vaseh in na podeželju, kjer film ne more računati na velike dobičke. V teh primerih je potrebno tesno sodelovati z Glavitprosvetom¹ in Agitpropom². Želimo si, da bi uporabo filma ne vezali samo na periferne kinodvorane, ampak da bi

se, z uporabo prenosnih aparatov, razširila na klube, da bi bili filmi predvajani na koncu vsakega srečanja ali sestanka, pred koncerti in predstavami, organiziranimi za našo publiko; za te kratke programe pa je seveda potrebno izbrati prodorne politične teme. Lepo bi bilo, če bi se agitatorji in bojevniki Komsomola oborožili s kratkometražniki kot z nekakšnimi strojnicami.

(8) Na podeželju bi filmske programe lahko predvajali tako v kmečkih hišah kot tudi v klubih, uporabili pa bi lahko tudi obliko potujočega filma s posebnimi kinematografskimi vagoni, kar je nekoč že bilo uresničeno s propagandnimi vagoni, ki so bili kasneje ukinjeni, ne toliko zaradi nesposobnosti operatejev kot zaradi pomanjkanja transportnih sredstev in avtomobilov.

In še splošna pripomba: vse te opazke je potrebno razumeti kot temeljne miljne kamne, vzdolž katerih je treba nadaljevati pot.

prevedel **Toni Gomišček**

OPOMBE:

1 Glavitprosvet:

Glavnyi politiko-prosvetitel'nyi komitet, ustanovljen leta 1920 v okviru ljudskega komisariata za prosveto (Narkompros), je deloval do leta 1930.

2 Agitprop:

Agitacionnyi propagandnyi komitet.

umetnost in revolucija

Umetnost kot revolucija

Toni Gomišček

Izhajajoč iz Marxovih „Očrtov kritike politične ekonomije“ kot „najboljšega umetniškega dela“ (Majakovski) je sovjetska revolucionarna avantgarda (v umetnosti) izpeljala enačenje umetnosti in proizvodnje oziroma pojmovanje umetnosti kot proizvodnje.

Metamorfoza umetnosti v delo spremeni sam značaj umetniškega proizvoda (t.j. proizvoda umetnika-delavca): politično-ekonomski značaj dela postane važnejši od zgolj „umetniškega“, oziroma vsaj enako pomemben. „Tout se resume en Esthetique et en Economie politique.“ (Malarme)

V politični ekonomiji umetnosti pa se postavljajo vprašanja, ki se nanašajo na samo „naravo“ intelektualne proizvodnje: njena uporabna in menjalna vrednost, konkretno in abstraktno v umetniškem delu, vrednostno in ne-vrednostno umetniškega proizvoda . . .

V sovjetski revolucionarni avantgardi se „umetniški proizvod“ kaže kot proizvod dela in njegova koristnost je v neposrednem odnosu med proizvajalcem in proizvajalcem-potrošnikom: „umetniški proizvod“ dobi naravo družbenega proizvoda oziroma umetniška proizvodnja je družbena proizvodnja. Ali, v konkretnih pogojih sovjetske družbe, državna proizvodnja.

Sovjetska revolucionarna avantgarda je po eni strani (teoretično) izpeljala deziuzijo subjektivnosti in individualnosti avtorja in vrednosti umetniškega dela kot **cause sui**, po drugi strani pa je sama živela v še večji iluziji:

umetnost in revolucija

Od slike k fotografiji

O. M. Brik

(1) Slika in risba sta bili, pred izumom fotografskega aparata, edina načina ustalitve vidnih dejstev. Grafika in slikarstvo sta, v toku svojega razvoja, razvili posebne načine in postopke upodabljanja vidnih dejstev. Ti načini in oblike so se spreminjali glede na družbeno ureditev, glede na razvoj upodabljalnih tehnik in obogatitve z novimi materiali.

Večstoletna izkušnja grafične in slikarske umetnosti je pogojevala nastanek določenih modelov upodabljanja ljudi in ti modeli se zde obvezujoči za vsak način ustalitve vidnih dejstev.

Spreminjale so se šole, spreminjali so se stili in okusi, toda pravilo, skupno vsem tem šolam in stilom, je ostajalo nespremenjeno za upodabljanje umetnost v celoti.

Fotografija je dala človeku na razpolago povsem nove postopke ustalitve vidnih dejstev. Človek se je znašel pred možnostjo, da lahko na mehanski in ne več obrtniško risarski način dobi podobo zunanjih pojavov. Povsem naravno je, da je bila fotografija v trenutku pojava uporabljena enostavno kot novo tehnično sredstvo, na razpolago risarjem in slikarjem. Delacroix je pravil, da predstavlja fotografija v rokah umetnika, ki jo zna uporabljati, veliko pomoč pri delu.

Ko pa so se pojavili pravi fotografi, torej ljudje, ki so se ukvarjali s fotografsko umetnostjo kot samostojni umetniki, so se hoteli v svojem delu držati pravil in določil, obvezujočih za vsako upodabljanje umetnost.

Zdelo se jim je, da predstavlja dvig na nivo upodabljanja

umetnosti največ, kar fotografija lahko doseže.

Toda tem fotografom se na noben način ni posrečilo dovolj približati slikarskim vrhovom, in to posebej zaradi pomanjkljive tehnične veščine. Šele mnogo kasneje, to je v zadnjem času, so fotografi zmagovito ugotovili, da je prišel trenutek, ko lahko ustvarijo nič slabše slike kot ostali umetniki.

Takoj zatem pa je postalo popolnoma jasno, da je fotografija hotela vedno doseči tisto, za kar ni bila pristojna: prav tisti eksperimenti in fotografije, ki niso imeli nobene zveze s sliko in ki so jih razsvetljeni fotografi ocenjevali kot slabo uspele, prav te so predstavljale največjo fotografsko vrednost.

Utrdilo se je spoznanje, da ima fotografija specifične možnosti in oblike, povsem drugače od možnosti in oblik upodabljanje umetnosti, in da je zavedanje obstoja in nadaljevanje razvoja lastnih oblik in lastnih metod dejanska naloga fotografije, ki tako razvija fotografsko umetnost.

Izum snemalne kamere je omogočil človeku še en način ustaljevanja vidnih dejstev; poleg ustalitve objektov v njihovi statičnosti je sedaj nastala možnost ustaljevanja objektov v gibanju.

Tudi snemalna kamera, ki se je pojavila po fotografskem aparatu in v času, ko je bila fotografija še močno navezana na slikarske vzore in brez lastne ideologije, je kajpada prišla pod vpliv slikarstva.

Sedaj imamo opravka s tremi različnimi načini ustaljevanja

deziluzija sama je bila zgolj avto-iluzija (ker je avantgarda postala **sredstvo** „proizvodnje“ socializma, „novega“ univerzalnega človeka . . .); revolucionarna avantgarda se ni zavedala, da je bila družbena proizvodnja še vedno razredna proizvodnja: ni se zavedala kontradikcij svojih kontradikcij!

Ob istočasnem enačenju umetnosti in dela s svojo „naravno podmeno“ ustvarjalnostjo, pa je mešala **Taetigkeit** in **Arbeit**, postulirala delo preko dela. To pa izhaja iz sprejemanja kontradikcij neke stopnje v razvoju socializma kot vrednot „uresničenega socializma“.

Sovjetska revolucionarna avantgarda je tako slonela na estetiki **celesoobraznosti** (funkcionalnosti): „Samo to, kar je funkcionalno, kar lahko neposredno zadovolji potrebe resničnega življenja, je lahko sprejeto kot proletarska kultura“ (Brik). Koristnost postane „družbena korelacija med obliko in funkcijo“, **umetnik pa preko „permanentne revolucije“ oblike ne ustvarja samo novih pogojev bivanja, ampak celo nov ritem razvoja.**

Toni Gomišček

vidnih dejstev: slikarstvo, fotografija in kinematografija. Ne samo, da ni ostre razmejitve med sferami možnosti, ampak vsi trije načini so v enaki meri podvrženi vplivom starejših, tradicionalnih oblikovalnih modelov. Zanimivo in istočasno naravno pa je dejstvo, da se slikarstvo ni uspelo ogniti vplivu fotografije in kinematografije in da v zadnjem času išče način, da bi tako ali drugače pobralo kaj od teh novih oblik upodablajočih umetnosti.

(2) Temeljne razlike med obrtniško risbo in fotografijo ne gre iskati v dejstvu, da je prvo mogoče

narediti ročno, drugo pa z mehničnim sredstvom. Bistveno je, da ima slikar nujno opraviti s čim bolj mirnim objektom. Razume se, da lahko slikar tudi v primeru „letečih“ skic zajame kako potezo objekta, toda če potem objekt izgine iz njegovega vidnega polja, ne more dokončati risbe na osnovi modela, ampak na osnovi slikarske izkušnje, s katero razpolaga.

Fotografija ima možnost zajetja objekta v vseh njegovih podrobnostih in v izredno kratkem času; zaradi tega gibljivost objekta ne predstavlja nobene ovire. Če pa hoče slikar uspeti

v svojem delu, mora imeti opravka z negibljivim objektom.

V stvarnosti se vsi predmeti nahajajo v stalnem gibanju in so vedno povezani z obdajajočimi predmeti; zato je vsako postavljanje modela za slikarsko ustaljevanje lahko le umetno.

Katerakoli slika kateregakoli mojstra je nujno zgrajena na enem osrednjem predmetu, ki je izoliran od obdajajočega okolja. Predmeti na sliki se ne dajejo v kontinuiteti, temveč izolirani.

Slikar ne more zajeti časovno-prostorskih sprememb predmeta. Da bi slikar ustvaril sliko, mora zaustaviti prostor in čas, predmeta ne more upodobiti v resnični časovno-prostorski dimenziji, ampak glede na ustaljene grafično-slikarske odnosnice.

Tega ne zahteva konkreten slikarski stil oziroma taka ali drugačna obdelava modela, ampak samo bistvo slikarske umetnosti.

Fotograf pa lahko — in v tem je temeljna razlika — zajame fenomen v njegovi kontinuiranosti. Fotografu ni potrebno postavljati modela, ampak lahko uporabi resnične modele, ki neodvisno bivajo pred fotografiranjem in po njem.

Bolj konkretno: če hoče slikar narisati Trg strasti, mora poustvariti hiše, porazdeliti osebe, izumiti med njimi odnos, ne glede na to, kar dejansko obstaja. Samo na ta način bo lahko dosegel slikarski efekt.

To nujnost narekuje dejstvo, da Trg strasti kot tak ni zaključena celota, ampak samo točka križanja različnih časovno-prostorskih fenomenov. Slikar ne more povzeti te točke križanja v svoji dinamični; zaustaviti mora gibanje, sicer ga ne more ustaliti, in zaustavljeno gibanje ne daje takega medsebojnega odnosa delov, kot ga zahteva statičen objekt. Zato je umetnik prisiljen reorganizirati zaustavljene predmete.

Fotografu ni potrebno zaustavljati gibanja. Zajame ga lahko v trenutku, in če je res, da ga ne more posredovati v popolnosti, se ji lahko vsaj približa.



Agitacijski vlak leta 1919

(3) Ločevanje posameznih objektov zaradi slikarske ustalitve pa ni samo tehnični, ampak tudi ideološki fenomen. Tako slikarstvo kot tudi (fevdalna in meščanska) književnost iz časov pred oktobrsko revolucijo sta imeli za cilj osamitev posameznikov iz širšega konteksta, s tem pa sta usmerjali pozornost ljudi prav na posameznike.

Tako kot zgodovinarja je tudi književnika ali slikarja najbolj zanimal osrednji protagonist kateregakoli zgodovinskega dogodka, da je potem lahko nanj usmeril svojo in javno pozornost.

V času napoleonskih vojn je to bil Napoleon; vse, kar je obdajalo Napoleona, je bilo zgolj ozadje. In to zgodovinsko, književno in slikarsko ozadje.

Sedaj vsi vemo, da Napoleon v bistvu ni bil osrednji lik napoleonskih vojn in da bi do njih prišlo tudi v primeru, ko Napoleon ne bi obstajal.

Pri sedanji zavesti razumemo in ocenjujemo posamezno osebnost le v odnosu do ostalih ljudi, ljudi, ki so bili v predrevolucionarni zavesti vezani na ozadje.

Iz tega izhaja potreba po osredotočenju pozornosti ne na posamezne osebnosti, ampak na tista družbena gibanja in odnose, znotraj katerih posamezne osebnosti zavzemajo določen prostor.

Zato zavračamo zgodovinske monografije, književne biografije, slikarske ikonografije.

Potrebujemo metodo, ki bo omogočala prikazovanje posamezne osebnosti ne v njeni ločenosti, ampak v njeni povezanosti z vsemi ostalimi ljudmi. Od upodablajočih umetnosti nudi tako možnost prav fotografija.

Fotografija ni prisiljena osamiti posameznika, ki ga hoče posneti; lahko zajame celoto obdajajočega okolja in to tako, da je soodvisnost z okoljem jasna in očitna: skratka, fotograf ima možnost, ki je slikar nima.

Namesto tega pa se fotograf repušča na milost in nemilost modelom slikarske umetnosti, trmoglavo noče razumeti svoje naloge in uporablja svoje instrumente za posnemanje umetniške slike.

Fotograf-portretist nujno mora postaviti človeka tako, da ga loči od obdajajočega okolja; odpelje ga v za to namenjeni atelje in tam ustvari umetno fotografsko okolje. Vse to zato, da bi bil portret čim bolj ločen od ostalega sveta in ljudi in tako čim bolj podoben umetniški sliki.

Tudi to ne zadošča. Z retuširanjem dobljene fotografske slike pokrije vse tako imenovane naključne nekarakteristične poteze in tako posploši, algebraizira fotografijo in jo približa slikarskim modelom.

Fotografi portretisti, ki delajo v ateljejih in ki imajo možnost za dolge in natančne „obdelave“ dobljene fotografije, so predmet zavisti fotografov-reporterjev, ki zaradi določenih okoliščin nimajo možnosti za natančno obdelavo in ki so prisiljeni zajeti svoje predmete v gibanju.

Ti mislijo, da je ljudski komisar, fotografiran skupaj s sogovorniki med pogovorom ali ob izhodu iz dvorane, fotografiran naključno, v „ne-umetniški“ držji, slabši od komisarja, fotografiranega v posebnem naslanjaču, s posebnim izrazom na obrazu, v posebnem okolju in ločen od ostalih.

Fotograf-reporter ne razume, da ljudje, ki jih je slikal skupaj s komisarjem ljudstva, zanj ne predstavljajo tujcev in da mora biti komisar ljudstva razumljen ravno v odnosih do teh ljudi.

Vsak poskus ločevanja komisarja ljudstva od okolja, ki ga obdaja, je ikonografija, je način obravnavanja komisarja ljudstva kot herojskega lika, kot tistega Napoleona, za katerega se dozdeva, da je osrednji lik napoleonskih vojn.

Fotograf reporter ne razume, da so tako imenovana naključna pogojevanja njegovega dela istočasno ideološko nujna za boljše razumevanje fotografiranega. Ne razume, da vsako upodabljanje objekta na način, lasten starim časom, vsebuje tudi ideologijo starega časa.

Ko bi to razumel, bi mu ne bilo težko ugotoviti, da današnja naloga fotografa ni približevanje fotografije umetniški sliki, ampak v zavedanju novosti načina svojega dela in

v nadaljnjem razvijanju teh novosti.

Naloga današnjega fotografa ni v zajetju ljudskega komisarja, ko je ta sam in ko je v fotografski držji, ampak ravno obratno, ko je poglobljen v obdajajoče okolje in ko deluje dejansko, ne pa fotografsko.

To, kar smo rekli o fotoportretu, se v enaki meri nanaša na vse fotografske zvrsti. Pri zajemanju mestnega ali podeželskega pejzaža mora fotograf iskati tak način zajetja, ki bo v največji možni meri povezal pejzaž z ostalim svetom.

Ne sme zajeti osamljene hiše ali osamljenega drevesa; to je mogoče lahko zelo lepo, ampak je slikarstvo, je estetika, je estetizirajoče skrajševanje osamljenega objekta na račun njegovih povezav z ostalimi naravnimi pojavi oziroma človeškim delom.

Iz fotografije mora biti razvidno, da določena hiša ni zanimiva sama po sebi, temveč kot celotne strukture ulice, mesta, da njena vrednost ni v posameznih vidnih potezah, ampak v vlogi, ki jo ima v okolju.

Ne smemo čakati na trenutek, ko ni nikogar v bližini hiše, ko nihče ne vstopa ali izstopa, ampak ravno obratno, hišo je potrebno zajeti prav v trenutku, denimo, največjega prometa. Šele tako bosta jasni namembnost in pomembnost objekta.

Naši fotografi in filmarji so še vedno podvrženi čaru slikarskih modelov, za katere so najbolj zanimiva kadriranja, ki so s fotografskega stališča najmanj zanimiva. To se kaže tako na fotografskih razstavah kot tudi na posnetkih snemanj, ki jih filmarji objavljajo v filmskih revijah.

Vsi sanjajo eno in isto stvar: ne delati slabše od umetnikov-slikarjev. Toda ravno to ni prednost, temveč pomanjkljivost fotografske umetnosti.

(Novy lef, 1928)
prevedel Toni Gomišček

1 (op. prev) Izraz „kinematografija“ ohranjamo zato, ker eksplicitno denotira „fotografsko snemanje predmetov, pojavov, dogodkov itd. v gibanju in reproduciranje le-teh na platno“ (F. VERBINC, *Slovar tujk*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1976, str. 345) in v tem primeru ustreza kot označitev „filmskega“ izpred petdesetih let.

Filmsko delo, semiologija, marksizem

(nadaljevanje)

Janez Justin

III

Umetnost žonglerjev, sleparjev, burkežev, šarlatanov, cirkusantov, komediografov in piscev zabavnih romanov, narodne pesmi, legende, bajke in pravljice, skratka poezija v vseh svojih tradicionalnih popularnih oblikah je predstavljala velik del estetske hrane naših prednikov. In konzimirati jo je bilo mogoče neposredno, se pravi, brez poprejšnje kulturne priprave. Zgornjo ugotovitev je prenesel avtor eseja **Večnost poezije**, Georges Mounin, na številne zvrsti sodobne estetske ponudbe: stripe, ženske revije, digest izdaje, roman v njegovih rudimentarnih oblikah, film, televizijo, dogajanja na športnih stadionih, kvize . . . Tudi te oblike kulture ne potrebujejo posrednika, temveč se že v kar neomejenih količinah predajajo v takojšnje uživanje. Mar nismo prišli, vsaj v trenutku, ko smo skupaj z Mouninom med drugim navedli tudi film, v hudo protislovje z mnogimi dozdajšnjimi trditvami? Nedvomno! Tej nemara prenegljeni navedbi se do neke mere upirajo skorajda vsa tista spoznanja o filmskem kodu in tekstualnih sistemih, o organskih zvezah filma z določeno družbo in njeno zapleteno kulturno zgradbo, do katerih je bilo mogoče priti v območju semiologije in hkrati s pomočjo njenega bržkone najbolj izrazitega predstavnika Christiana Metzja. Saj poprej omenjeni tezi o filmu na svoj način oporeka celo misel o vlogi ustvarjalcev filmskega dela, o njihovem enkratnem, „kreativnem“ govoru (**la parole**), ki ne pomeni samo pričevanja o nekem samostojnem aktu osvobajanja, ampak se v procesu njegove objektivizacije izkristalizirajo nove kodne strukture, nov prispevek k filmskemu

jeziku in kulturi nasploh. Nezanosljiva se zdi ta primerjava tudi s poezijo, ki jo vsiljuje naslov omenjenega eseja. Le v enem primeru doslej je bilo moč zaslutiti nekaj sorodnih potez, ki družijo filmsko in literarno pesniško govorico, sicer pa so se nam nenehno prikazovale zlasti nepremostljive razlike med njima (v filmu po vsem sodeč ni možna sistematizacija njegovih „podobnosti“, a še posebej mu kaže odreči sposobnost uporabe metafore na isti način kakor poezija . . .). Kako naj si vse to razložimo zgolj s hipotezo, da postavlja Mounin pojem poezije na to mesto le kot nadomestek za vse, kar običajno označujemo kot neizrekljivo, izvorno in magično, torej v njegovi kvaziliterarni, nikakor pa ne strokovni literarno teoretski rabi? Zaustavimo se najprej pri prvem vprašanju, da bo potem nemara laže razrešiti drugo.

Dejansko nasprotje omenjenih „neposredovanih“ zvrsti je po Mouninovem mnenju pesniška literatura davne preteklosti: „Nemogoče je brati Iliado ali Odisejo brez temeljite kulturne priprave, razen če ne želimo pričeti z ‚zbiranjem‘ tistih poetskih nesporazumov in napačnih pomenov, spričo katerih v Homerjevih delih občudujemo vse, česar v njih ni.“ Zatem: „Pesnikova biografija, kulturni razvoj v širšem pomenu te besede, celotna zgodovina sveta, v katerem je pesnik živel ali želel živeti in spremeniti svoje življenje — vse to so prvine, brez katerih nekega pomembnega verza ne moremo prebrati tako, kot bi ga morali. In ne samo to: v tej pravi naravnosti k

resničnostim, s katerimi se je določena poezija hranila, predstavlja kultura tudi sredstvo, s katerega pomočjo končno ugledamo specifično naravo poezije, njeno funkcijo in njen predmet, njeno „smotrnost.“ Nedvomno nismo daleč od vprašanj, ki jih znane teze iz Marxovega Uvoda v **Prispevek h kritiki politične ekonomije** prinašajo v zavest sodobnega, z vsemi novostmi v umetniških tehnikah in zvrsteh seznanjenega človeka, na enak način, kot so jih prinašale v zavest „porabnika“ kulture iz devetnajstega stoletja, polnega postromantične nostalgije in vere v umetnost, ki naj bo povzdignjena nad čas in družbene razmere.

Res, Ahil ni mogoč „spričo smodnika in svinca“. In Iliada ne „spričo tiskarske obrti in celo tiskarskega stroja“. Za nas pa zdajle ni težava samo v misli, „da nam grška umetnost in grški ep še vedno nudita umetniški užitek in da veljata v nekem pogledu kot pravilo in nedosegljiv vzor“, temveč tudi v tem, da Mouninovo tezo o neposrednosti filmskega izraza vsaj navidez težko uskladimo z Marxovim citatom. Denimo, da je današnji gledalec zares v neposrednem stiku s filmsko umetnostjo: ali ne bi bilo iz tega mogoče sklepati, da bi na enak način kot on, lahko sprejemal iste filmske „tekste“ tudi gledalec iz nekega drugega civilizacijskega kroga, morda človek iz enainvajsetega stoletja ali današnji avstralski domačin, ki živi izoliran od našega sveta, v kameni dobi? Ali bi ga tadva brez

posebne „kulturne priprave“ videla tako, „kot bi ga morala“?

Če pravi Marx, da „sta grška umetnost in ep povezana z določenimi družbenimi razvojnimi oblikami“, tedaj si je treba stavek tolmačiti v tem smislu, da sodobnikom za „visoko“ umetnost nista bila potrebna nikakršen študij ali poglobljanje v nravi in družbene razmere tedanjega časa, kajti „kodne strukture“ so prehajale vanje v vsakdanjih življenjskih procesih, verjetno ne da bi se tega zavedali. Morda je že kar preveč preprosto pojasnjevati z Marxom: „Toda človek, to ni nikakršno abstraktno, izven sveta ždeče bitje. Človek, to je svet človeka, država, družba.“ Sodobnik starogrške umetnosti, katero danes le s težavo dojemamo, se je seznanjal s „kodom“ te umetnosti neopazno, kajti šlo je za umetnost njegovega sveta. In vendar jo je v resnici sprejemal posredno, se pravi, vsaj na približno enak način, kot današnji gledalec sprejema film; le da je v drugem primeru posredovanost še bolj prikrita, razmerje s filmom še bolj varljivo, vtis neposrednosti še močnejši. Dufrenne upravičeno ugotavlja, da filmskega koda ne sprejemamo kot koda, kot nečesa zunajfilmskega, temveč kakor notranjo strukturo dela samega. Vzrok za to tiči verjetno tudi v dvojni naravi filmskega koda, ki jo med drugim opisuje Dufrennov spis z naslovom **Kako je mogoče iti v kino**: „Prav tako bi si morali pobljže ogledati uporabo besede kod; kajti če je kod samo sistem dogovorjenih pravil, tedaj so nekateri predmeti čisto gotovo kodificirani, recimo prometni znaki ali grafična znamenja, ampak svet je pisava le v prenesenem smislu in zaznava ga razvozljava takole: ne smemo pomešati navad, ki si jih je v izmenjavi s čutnim privzgojilo telo, s kulturnimi in znakovnimi sistemi; lahko rečemo, da telo v svojem sporazumevanju s svetom dekodira, vendar ne dekodira teksta, ki bi bil poprej kodificiran.“

IV

Ponuja se vprašanje, ali je mogoče v okviru znakovne teorije umetnosti razviti takšno misel, ki bo zmožna obseči vso kompleksnost odnosov med umetnostjo in umetniškimi vrstami

na eni, ter družbo in zgodovino na drugi strani. Še bolj specifično obliko dobi to vprašanje, če ga povežemo s semiologijo filma, kakršna se nam kaže skozi Metzove spise o tej temi, in ga končno premislimo še ob tisti znakovni teoriji, ki je okrepljena z marksistično dialektično metodo.

Problem izvora kodnih struktur, problem povezanosti koda s celotno kulturno in družbeno sfero semiologija filma zelo dobro zaznava. Vsekakor se ga loteva z zavestjo, da zasilne rešitve na tem področju niso dopustne. Vendar je obenem jasno, da se tovrstna teoretska volja podreja nekemu močnejšemu imperativu: razumeti, kako je film razumljen, to je po Metzovi izjavi glavni cilj semioloških analiz. A takšno racionalistično poudarjanje „komprehensivne“ narave gledalčevega odnosa do filmskega dela brez dvoma pomeni precejšnjo okrnitev predmeta raziskave. Očitek je najbrž upravičen kljub dejstvu, da je logično, intelektualno „jedro“ filmskega dela verjetno trdnejše, bolj „oprijemljivo“ in analizi dostopnejše, v primerjavi z ustreznim slojem slikarskega (še posebej nefiguralnega) ali glasbenega dela, o katerem je moč izreči celo trditev, da njegova logika in pomen nimata z resnično logiko in pomeni opraviti nič več kakor sanje z resničnostjo (György Ligeti). Po tej zavestni enostranski, racionalistični usmeritvi se semiologija filma kljub svoji načelni, za vedo samo celo konstitutivni odprtosti za strukture sveta, ki z vseh strani „obkroža“ filmsko delo, bistveno razlikuje od sleherne znakovne teorije umetnosti, ki bi ji lahko pripisali dialektično zasnovano. Iz omenjene semiološke opredelitve ne moremo torej izvesti nikakršne marksistične variante filmske teorije, čeravno marksistična filmska estetika v nobenem primeru ne bi smela spregledati posameznih rezultatov semioloških raziskav ali vnaprej zavreči celotnega semiološkega pojmovnega instrumentarija. Vsak marksistični pristop k filmskemu delu mora sicer upoštevati vse tisto, kar je dejanski predmet semioloških analiz filmskega koda, polisemije in končno tudi tekstualnih sistemov, obenem pa seveda to dosledno izpeljati v premisleku

o družbeni in zgodovinski naravi umetnosti, o stopnji njene odvisnosti od „določene družbene razvojne oblike“ in nazadnje še o tistih možnostih človekove osvoboditve, ki jih vsebuje filmska umetnost.

Semantična dialektika je nujno zgodovinska dialektika, piše Galvano della Volpe v svojem delu **Kritika okusa**. Ne da bi se pregrešili zoper duha njegove teorije, lahko zapišemo: resnično zgodovinska je samo semantična dialektika. V obeh kombinacijah je sicer odsoten ključni element, ki pa ga je za pravilno razumevanje della Volpejeve misli vendarle potrebno navesti: pesniška govornica, problem pesniške podobe.

Zaradi česa se nam kaže ustaviti ob delu italijanskega marksističnega filozofa in raziskovalca umetnosti, ki se kljub občasnemu pisanju o filmu najraje posveča literarnim pojavom? Sam nam zagotavlja, da je na poti k orisu splošne (marksistične) semiotične estetike, in eksplicitno nakaže možnost prenosa pglavitnih literarno teoretskih postavk na film, meneč, da bi v tem primeru predstavljala največjo oviro specifična narava in meja filmskega znaka, kakor ju skicira sam v naslednjih stavkih: „... učinek treh bliskovitih kadrov kamnitega leva, **montiranih** s kadri topovskih salv uporniške križarke (v filmskem remek delu, Eisensteinovi **Križarki Potemkin**) je ne samo „teško reproducirati z besedami“ (Pudovkin): celo naravnost nemogoče ga je reproducirati ali izraziti z besedami ali verbalnimi vrednotami, ne da bi se pri tem popolnoma izgubila njegova artističnost (vizualno filmska): kajti besede „revolucionarni lev“ in „celo kamen se upira in kriči“ ter podobne, s katerimi lahko izrazimo in dejansko izražamo to znamenito vizualno metaforo, izzvenijo splošno, banalno in umetniško revno ...“

Čeprav je „neprevedljivost“ ene govornice v drugo s tem odločno potrjena, navedene misli preslabo osvetlijo njuno „specifično naravo“. Na drugem mestu je pesniška podoba definirana kot nekaj, kar je neločljivo od nosilca,

verbalnega znaka, besede. Takšna koncepcija umetniškega „nadgrajevanja“ temeljnih procesov, prehajanja z denotativne na konotativno raven, ne bi predstavljala seveda nobene novosti, ko ne bi della Volpe vnesel vanjo svojevrsne dialektike. Na tem mestu ji kajpada ne moremo dolgo slediti, omenim naj le, da je avtor v svojem nasprotovanju romantično dekadentni estetiki, ki razen domišljije metafizično povzdiguje še pojem kreacije (oboje seveda v trdni zvezi), pripisal pesniški podobi izrazito intelektualno in strukturalno naravo. Tega ne bi bil mogel storiti, ko ne bi bil poprej dokazal, da semantična komponenta znaka (verbalnega, a z nekaj pridržki tudi filmskega) odločilno zaznamuje tudi drugo, konotativno raven. Tako nastali „logično – intuitivni kompleksi“, značilni za pesniško (filmsko) govorico, nosijo v sebi spoznavno vrednost: neizogibna prisotnost strukture in intelekta v podobi zagotavlja povezavo z empiričnim: „ . . . ker nas sleherno označevanje, posredno ali neposredno, vodi k izkušnji in zgodovinskosti ter zato k nekakšnemu sociološkemu **quidu**, je na ta in samo na ta način omogočeno materialistično – zgodovinsko pojmovanje poezije – edino, ki je kritično sprejemljivo zaradi svojega znanstvenega, antidogmatskega, antimetafizičnega značaja.“

Della Volpejev poskus, začrtati splošno marksistično semiotično estetiko, izpričuje dvojno ambicijo. Najprej je avtor neposredno izzval vse tiste smeri sodobne in polpretekle estetike, ki relativno avtonomijo umetnosti spreminjajo v absolutno, opirajoč se pri tem na izročilo idealistične romantične estetike. Po tej poti se je izognil tudi nevarnosti, da bi ohranil katerokoli sled naklonjenosti do pojma nevezane in neodvisne kreativnosti, ki se prikrade v estetsko teorijo posebej takrat, kadar ta pretirano poudarja pomen enkratnega človeškega govora, njegove „la parole“ v nasprotju s „sistemom“, kar se je, kot je znano, dogajalo ravno v estetski šoli romantike.

Očitno je, da marksistična filmska estetika uspešneje razrešuje tisto protislovje, ki ga semiologija filma nikakor ni zmožna preseči. Semiologova zadrega v trenutku, ko ugotovi, da je film samo kot enkratni in neponovljiv govor tudi jezik in sistem, je tako velika, da jo Mikel Dufrenne popiše z naslednjim paradoksom: semiologija je upravičena preučevati svoj predmet samo v toliko, v kolikor je zmožna opozoriti, da umetnost nenehno zavrača njene kategorije, kod, pravila, sistem, v kolikor torej kaže na protetno, oporečno, zanikovalsko naravo umetniških del; s tem pa se veda znajde tudi v protislovju s seboj: posveča se konkretnemu delu z namenom, da po najkrajši poti odkrije, kako se je namerila k nepravemu predmetu, kako se ji v resnici vse izmika ali pa izginja v njenih shemah. Obe protislovji sta razumljivo v tesni medsebojni zvezi, eno je pogojeno z drugim, a tudi drugo s prvim.

Če je potemtakem naloga marksistične (filmske) estetike zasnovati takšno teorijo, v kateri bodo tako človekova ustvarjalnost kot tudi zgodovinska, družbena in kulturna utemeljenost umetnosti obravnavane v skupni in širši totaliteti, tedaj je mogoče zapisati tudi, da je Della Volpejeva teza o „organski semantični kontekstualnosti“, v kateri naj bi bilo delo samo sebi kontekst, ob predpostavki, da pride do „identitete (dialektične) misli in načina govora“, brez dvoma zelo važen prispevek.

A čeprav je obravnavanemu avtorju uspelo „blokirati“ nevarno tendenco, ki se pojavlja v zvezi s človekovim osebnim in ustvarjalnim govorom, in povezati vsebino ter obliko dela z družbo in zgodovino, dialektike razmerja med vsebino in obliko vendarle ni izpeljal čisto do konca: semantična komponenta (filmskega) dela pomeni della Volpeju pravzaprav semantično „konstanto“, kar pomeni, da opisana koncepcija ne dopušča možnosti za nikakršne bistvene spremembe v strukturi estetskega (filmskega) znaka, o katerem lahko v določenih primerih ugotovimo, da izgubi „normalno“ funkcijo označevanja, svojo „semantično

komponento“. Do spoznanja o nezmožnosti della Volpejeve teorije, da bi tematizirala tudi takšne strukturne spremembe, se pravi spremembe v notranji sestavi umetniške (filmske) govorice, pridemo po premisleku teksta, ki ga je vprašanjem marksistične in semiološke filmske teorije namenila Claudine Eizykman, po analizi problema filmske podobe in metafore, kakor ga je moč postaviti ob della Volpejevih tezah, pa tudi spričo primerjave med njegovo ter Adornovo koncepcijo umetniškega znaka.

V

Dogma pripovedovanja in reprezentiranja obvladuje tako marksistično kot semiološko misel o filmu; in vendar je najti posamezna filmska dela, ki v praksi oporekajo njeni navidez neomajni vladavini: sem bi bilo šteti avantgardna dela iz dvajsetih let, „čisto“ kinematografijo in eksperimentalne filme zadnjih dvajsetih let. To so trditve Claudine Eizykman, kakor jih lahko preberemo v spisu z naslovom **Naj se brez besed prikažejo filmi**. Na istem mestu podvomi avtorica tudi o tem, da bi se moral film nujno nanašati na nekakšne zunajfilmske danosti in da bi moral v vsakem primeru prenašati določen smisel: obenem je prepričana, da obstaja med dogmo filmske pripovedi in tezo o nenehnem „preko“ filmskega „smisla“ potekajočem navezovanju filma na zunanje entitete jasna in neposredna povezava. Obe postavki razume avtorica kot načelno izhodišče za nasilno uravnavanje in načrtno omejevanje energetskega toka, ki ga s svojim domala neskončnim potencialom sprošča film. Sleherno uravnavanje seveda implicira odločitve o smeri, o pomenu, o cilju, zmerom torej poteka v imenu **nečesa**. Filmska umetnost, a tudi umetnost nasploh in z njo teorija, se tako cepi, razlamlja in razdvaja, o čemer naj bi pričalo vse tisto uravnavanje in omejevanje energetskih tokov, ki mu botruje marksistična estetika. Marksistično „kanaliziranje“ naj bi potekalo v duhu dobro znanih nasprotij: partija – množice (glavni strateg te opozicije naj bi bil Zdanov), buržoazija – proletariat (Mao Ce Tung), buržoazna – proletarska umetnost. Niti Benjaminu ne prizanese Eizykmanova: „Buržoazna, proletarska umetnost, ki ju razdvaja razlom, spremljen v rano: moderni svet se iztrga nekdanjemu svetu. Razlom se strukturira in v tem je izguba naravnosti. Zanos je preveč

izzivalen, da bi ga mogli pripisati Marxu, pripada Benjaminu, ki poskuša analizirati estetske premike spričo nastanka reprodukcijских tehnik; jasnosti prostora, v katerem je bivalo prvotno umetniško delo, sledi brutalnost kinematografske slike. Avro je razjedla resničnost, ritual zamira pod pritiskom politike, enkratnost se utaplja v kolektivnosti. Kapital je uničil preveč tiste vloge, ki je pri srcu Benjaminu. Skuša orisati bistvo proletarske kinematografije: sodobni svet povzroča bolečino, zato ga je treba sproletarizirati". In v okviru iste splošne, proti „regulaciji filmskih energij“ uperjene strategije, meni še naslednje: „Vtisa resničnosti in odraza ni mogoče kritizirati, kajti tadva predstavljata temelj marksistične estetike: fetišizem prepoznavanja, prilagajanja resničnosti, pedagoške jasnosti. Do zamenjave resničnosti z zaznavo, s površino, pride zaradi psiho-sociološkega predsodka, ki povezuje posameznika s površino.“ In iz teh procesov, kakor jih po mnenju C. Eizykmanove opisuje, a tudi vsiljuje marksistična estetika, naj bi se zopet „izločali“ misli kot nekakšen „jasen in neposreden medij; eden med njimi naj bi imel privilegirano mesto med ostalimi (določa ga že imenovana cepitev oziroma regulacija), eden od njih naj bi torej dobil vlogo Koda, ki strukturira celoto in omogoča stalno kontrolo nad njo, obenem pa uničuje vse tiste prvine, ki se niti v končni posledici ne nanašajo nanj: ponovno naj bi bila na ta način potrjena dogma, da mora film predvsem reprezentirati in pripovedovati, zasnovan je kriterij „realizma podobe, zveste reprodukcije pred tem organizirane situacije, jasne pripovedi, harmonične glasbe“. (Harmonija in disonanca — tema nas vodi k Adornu). Po vsem tem je mogoče sklepati, da „marksistični estetik“ ne gre za dejansko resničnost in dejansko zgodovinskost filmskega dela, temveč za njuno izkrivljeno, lažno podobo. Tako realnost kot zgodovina naj bi bili tej misli nedosegljivi. Prikazali naj bi se šele v temle avtoričinem odgovoru: „Ne enoten zakon, temveč tokovi, energija, ki se pretakajo v vseh smereh, brez razkorakov, brez pripovedovanja, ne da bi se neke zasidrati, brez pogojev, brez groženj, brez besed; filmi brez meja, filmi kot eksplozije in potem ničesar več . . . film kot prostor hrepenenja, energije, polimorfne materije . . .“ In tako dalje.

A semiologija? Tudi njo vidi Claudine Eizykman skozi svoj zanos predvsem kot kanaliziranje, omejevanje neomejenega, vendar se po njenem mnenju tovrstna semiološka dejavnost razlikuje od marksistične po tem, da ne tiči za njo „postava birokrata“ temveč „postava kapitalista“. Zato naj bi energetskih tokov ne uravnavala in elementov ne hierarhizirala več „Partija“, temveč „Kapital“. C. Eizykman je določnejša: za Metzta in njegovo semiologijo filma gre. Njegova analiza naj bi se popolnoma podrejala dogmi pripovedovanja. Film pomeni Metzzu pripoved in ničesar drugega, nam zagotavlja avtorica in dodaja, da je v tem tudi usodna zmeta. Posledica je namreč očitna: „Imamo opraviti s takšnim uravnavanjem, za katerega je značilno, da spretno izloča maso, ki prerašča okvire predmeta raziskave.“ Na koncu radikalizira svojo obtožbo takole: „. . . film nenehno izžareva, vpisuje in se na ta način giblje, ‚votli‘, zaseda, se odvrta, sprošča energijo; in če ga razlamljamo ter ne vidimo v njem drugega kot tisto, kar se strjuje, potem se norčujemo iz njega. Film je heterogena matrica, ki se razširja v vse smeri, in v tem duhu se mu je treba približati. Tako kot družbene in kinematografske postave obstajajo kinematografski dispozitivi in vse hodi vštric, ni zunanosti/notranosti, večjega in manjšega, prejšnjega in poznejšega (na teh nasprotjih naj bi temeljila Metzova teorija — op. pis.). Te nenehne perfuzije sistema, ki potekajo v obliki zajedanja v film, so zgolj izraz pokorščine ukročeni energiji jezika in Kapitala.“ (Nekaj podobnega očita Metzku Michel Gheudi; semiolog naj bi dajal prednost proizvedenemu smislu in tako zanemarjal proizvodnjo smisla).

Iz navedenega je sedaj mogoče sklepati, da „marksistične estetike“ ne bi smeli identificirati s semiologijo, kajti njuna organizatorična principa sta različna (razredna borba, Partija na eni in jezik ter Kapital na drugi strani). Na obe naj bi učinkovala ista vzročnost — označevanje, katerega „nosilci“ so filmski znaki. Zdaj je že videti razliko, ki loči della Volpejevo semiotično teorijo od pravkar opisane. Sematična komponenta (označevanje) je Eizykmanovi le sredstvo mistificiranja. Njeno filmsko mišljenje zavrača možnost

„semantičnih“ (denotativnih in konotativnih) povezav z družbenim in zgodovinskim. Izjemo vidi le v filmski teoriji sami, ki se po njenem prepričanju dotakne zgodovinskega takrat, ko spozna, da se še ne more podati v brezmejno, da se še ne more „odreči“ kodu, ker pač v zgodovinskem smislu „še ni pripravljena“.

Izčrpnjša primerjava med della Volpejevo teorijo in prenapeto konstrukcijo Claudine Eizykman bi bila verjetno odveč, saj je v primeru z jasnostjo prve druga izrazito nedorečena, obenem pa je še izključno kritično usmerjena in ne daje pozitivnih odgovorov ter ne tematizira vrste notranjih in zunanjih razmerij filmskega dela. Kljub zapisanemu pa vendarle opozarja na določeno šibko stran della Volpejeve koncepcije.

Marksistični filozof in filmski teoretik je dokaj uspešno zavrnil grobi racionalizem in z njim tudi nevarnost, da bi filmski umetnosti pritaknil utilitarno, propagandistično funkcijo. S tem je ustvaril krepak argument za (nemara nepotrebno) dokazovanje, da se marksistične estetike ne da zreducirati na nekakšno vulgarno varianto v smislu citatov Ždanova, Pereverzeva in še koga. Vendar je v njegovi zamisli nekaj statičnega: v ozadju njegovega pisanja vedno stojita Misel, Intelpekt, ki po svoje razvrščata elemente v obravnavanem predmetu. S tem della Volpe dejansko ukinja možnost notranjih strukturnih sprememb v umetniški (filmski) govorici, kar je mogoče sedaj še konkretizirati: izloči možnost metaforizacije filmske govorice (izraz je treba vzeti zelo šibko), možnost, ki jo v resnici predvidi C. Eizykman, saj ukinja hierarhično razvrstitev filmskih elementov, jih takorekoč emancipira, s čimer je izpolnjen pogoj za enakovredno uveljavitev tako sintagmatskih kakor paradigmatskih struktur. Ali do takšne metaforizacije v konkretnih filmskih delih res pride in kakšne so njene posledice, tega ne bo mogoče raziskati drugače kot z vrnitvijo k Della Volpejevi postavitvi problema metafore in s postankom pri avtorjih, ki sta istemu vprašanju namenila dokaj pozornosti (Jakobson, M. Le Guern); končno pa tudi z raziskavo določenega filmskega dela.

Nadaljevanje v naslednji številki

Deauville 77

Filmi „MADE IN USA“

(Dnevnik festivalskega manijaka)

Tone Frelih



Vojna zvezd, scenarij in režija George Lucas

V mondenem francoskem mestu na normandijski obali, v Deauvillu, se je za teden dni – od 4. do 11. septembra – naselila svetovna filmska smetana.

Filmski festivali so nadvse čudne prireditve in zelo težko je v en sam samcat opis ujeti celovit vtis, ki ga festivalski živžav ponuja obiskovalcu. Zakaj živžav in zakaj različni vtisi? Odgovor je tako preprost. Različni ljude se zatekajo na festivale; na eni strani so filmski kritiki, avtorji in poznavalci sedme umetnosti, ki svoj posel jemljejo resno, na drugi pa zvezde in zvezdice, obrekovalci in vsevedneži v raznobarnih smokingih, ki tekajo s sprejema na sprejem. Tudi deauvillski festival ameriškega filma v tem pogledu ni izjema.

Letošnji je bil že tretji po vrsti, organiziran pa je z enim samim namenom. Evropi je treba pravočasno predstaviti najnovejše dosežke kinematografije, ki ji še vedno uspeva v kinodvorane vsega sveta pritegniti največ gledalcev. Tako je Deauville hkrati festival in semenj, srečanje umetnikov in trgovcev, kjer je umetnost sicer dobrodošla, še bolj pa so dobrodošli denarji, ki se bodo vrnili v blagajne velikih kompanij in žepe zasebnih producentov.

Zakaj bi se slepili, da je resnica drugačna, bolj vzvišena?

1. dan – prihod in problemi

Po nekaj več kot dveurni vožnji sem se z udobnim in hitrim motornim vlakom pripeljal iz Pariza naravnost v Trouville, zadnje postajo festivalske poti. Na srečo mi je procedura znana. Že lansko leto sem se namreč ubadal z istimi težavami. Poiskati je treba taksista za nekaj kilometrov do razkošne palače Casina v centru Deauvilla. V Casinu je festivalska pisarna in glavna filmska dvorana. Tam je tudi nekaj deset oholih deklet, ki kot za stavo tudi letos niso pravočasno našle poslanega akreditiva. Zaman je bilo brskanje po spiskih – moje prepustnice ni bilo, čeprav se je šef pisarne bežno spominjal, da jo je podpisal. V tekanju od vrat do vrat, med ponovnim

slikanjem in nepotrebnim razburjanjem na obeh straneh sta hitro minila dopoldne in popoldne.

Potem se je končno začelo – s prihodom in predstavitvijo festivalskih gostov, Gregoryja Pecka, Vincenta Minellija, Sydneya Pollacka in še mnogih drugih, povečini igralcev in igralk, za katere si človek ne bi upal staviti, da bodo kdaj zaigrali res pomembno vlogo v ameriškem filmu.

Med štirimi, petimi filmi prvega dne je ob izrazito neuspeli MALI NOČNI GLASBI z Elisabeth Taylor v glavni vlogi treba posebej omeniti samo en film, in sicer ANNIE HALL – scenarista, režiserja in igralca Woodyja Allena. Avtorja sedmih filmov poznamo tudi pri nas, zato ga ni treba posebej predstavljati, vredno pa je spregovoriti nekaj besed o samem filmu.

Filmska zgodba pripoveduje o Alvyju Singerju, profesionalnem komiku, štiridesetletniku, ki se že petnajst let zdravi pri psihiatru. Alvyjevo življenje je več kot povprečno, razen tega je še velik pesimist, brez sreče v ljubezni. Gledalec spozna Alvyja v odločilnem trenutku, ko ga zapušča Annie Hall, dekle, ki za Alvyja predstavlja vse nedosegljivo. Zato jo skuša odvrniti, da bi odšla, a pri tem ne uspe. Sledi ji v daljnji Los Angeles, prosi in roti, a vse zaman. Alvy Singer ostane sam.

Zgodba, kot toliko drugih, bi utegnili reči. Morda. Ampak vsakdanja zgodba za filmski uspeh sploh ni pomembna. Woody Allen je v filmu uspel prikazati celovito podobo svojega junaka, skozenj pa številne podobne življenjske usode. Pri tem ni slučaj, da je Woody Allen številne situacije obarval humoristično. Toda to niti za trenutek ni vesel, sproščujoč smeh, to ni humor, ki bi skušal prikriti pesimistično plat zgodbe. Življenjske situacije bi v nekoliko drugačni, spremenjeni perspektivi zelo hitro delovale seriozno, saj v svojem kontekstu tudi nosijo taka sporočila.

Film Woodyja Allena niti za trenutek ne deluje sentimentalno, saj je ljubezenski del pripovedi elemente, na primer – prisotna je mladost Alvyja Singerja, show business, življenje New Yorka in podobno.

Čeprav avtor v filmu ni skrival avtobiografskih elementov, mislim, da je to njegovo za zdaj najbolj kompletno filmsko delo.

In ko sem se tisto noč nekaj po polnoči vračal proti hotelu, sem premišljeval predvsem o tem, koliko izpovedne moči je potrebno avtorju, da s tolikšno neizprosnostjo razgali svoje intimne probleme, pri tem pa uspe, da zgodba nikoli ne zdrkne v melodramo. Samopomilovanje je vendar v toliko primerih tako uspešno zdravilo.

2. dan – samo povprečje

Marsikdo, ki nima izkušenj, vidi v filmskem kritiku – poročevalcu s tujega festivala – predvsem privilegiranca, srečneža in kaj vem še kaj. Ta privilegij je samo navidezen, srečne okoliščine pa pogosto zavite v nevspečnosti, kot so prenatrpani dnevni sporedi, tekanje iz dvorane v dvorano, celodnevno sedenje v temi, vnete oči . . .

Drugi dan deauvillskega festivala sem videl samo šest filmov, pa noben od njih ni sodil na spisek kandidatov za prihodnji FEST. Tak dan je za selektorja izgubljen, čeprav na drugi strani ponuja številna, prav tako relevantna spoznanja. In sicer, da se sodobni ameriški film še vedno zateka v preizkušeno tematiko zadnjega obdobja, v nasilje. Nasilje je prisotno v vseh žanrih, zelo priljubljeni pa so očitno tudi filmi groze v stilu tako razvpitega IZGANJALCA HUDIČA. Kako bi sicer drugače opravičili nekaj podobnih filmov lanskoletne produkcije?

Ob takih nevznemirljivih dnevih se pogosto jezim sam nase, zakaj sem prišel na festival, saj so si vsi podobni. Tako Deauville v marsičem spominja na Berlin, Cannes, San Sebastian, Teheran, vsepovsod, kjer sem že bil.

3. dan – težko pričakovani BOBBY DEERFIELD

Spet številni filmi, festival pa kar ni mogel filmsko prav zaživeti. Na listi sta bila še dva avtorja, ki bi – sodeč po njihovih prejšnjih filmih – utegnili presenetiti. Bolj znan je Sydney Pollack, čigar filme KONJE STRELJAJO, MAR NE, JEREMIAH JOHNSON, TRIJE

KONDORJEVI DNEVI smo videli tudi pri nas. Letos se je v Deauvillu predstavil s filmom BOBBY DEERFIELD, v katerem je zaigral v naslovni vlogi Al Pacino.

Bobby Deerfield je avtomobilski dirkač formule 1. Zelo previden športnik je, a je priča težki nesreči kolega iz iste ekipe. Ko je na obisku v kliniki, sreča Bobby mlado, dokaj tajinstveno Lilliano. Srečanje Bobbyja popolnoma prevzame, saj je dekletov odnos do sveta in življenja zanj povsem neznan.

Tako se Bobby in Lillian skupaj odpravita v Firence, šele od tam pa se Bobby vrača v Paris k prijateljici Lidiji.

Toda za Bobbyja v Parizu ni miru. Pri ponovnem srečanju z Lillian izve, da se dekle zdravi za neozdravljivo levkemijo.

Bobbyjeva ljubezen do Lilliane je velika, toda boleznini nič ne zaustavi. Rojeva se nov dan, Bobby pa se sam vrača v svet, v katerem ni več Lilliane.

Filmska zgodba je vzeta iz romana Ericha Marie Remarque „Heaven Has No Favorites“.

Osnovna opredelitev avtorja Sydneya Pollacka je bila, da prikaže karakterje obeh glavnih junakov. To mu je uspelo tako, da je s počasnim, toda preciznim menjavanjem vsebinskih sklopov predrl v globino karakternih lastnosti. V filmu zato seveda ni nobenih pomembnih akcij, dejansko je zelo malo dogajanja. Kot drugi element za popolno razumevanje filma nam služi dialog; tisti, katerega slišimo, in tisti, katerega si predstavljamo kot reakcijo na vprašanja, razmišljanja.

V filmu si stojita nasproti dva svetova, svet logike, čistega razuma, natančnosti — (vse to naj bi simboliziral svet avtomobilizma), na drugi strani pa svet navezanosti, čustev, smrti. Bobby kot predstavnik prvega sveta mora izgubiti bitko s svetom Lilliane, potem pa se mu tudi sam pridruži. V nezavednem prehodu je bistvo Pollackovega filma.

Film BOBBY DEERFIELD sodi med večje filmske produkcije. Distribucijska cena je menda

postavljena zelo visoko, tako so se vsaj pogovarjali zainteresirani kupci. Kdor pozna še neurejeno finančno situacijo jugoslovanske distribucije, je lahko resno zaskrbljen ob želji, da bi tudi na naših platnih gledali še za katerega nas lahko skrbi.

4. in 5. dan — hud glavobol

Kilometri filmskega traku so korajžno tekli skozi projektorje štirih različnih kinodvoran. Program v treh programskih sekcijah se je krčil, zagnanost gledalcev, tako značilna za vse festivalske začetke, je začela pešati, v poročevalčevi beležnici je bilo vse več filmskih naslovov. Ob naslovih pa je bilo tudi čedalje več vprašajev, formuliranih pomislekov . . .

Tudi vreme v Deauvillu se je skazilo. Sonce se je skrilo za težke oblake, pršil je droben dež. Pa vsega tega ne bi opazil, če se me ne bi zaradi preutrujenosti lotil še glavobol. Dvakrat, trikrat sem pred koncem filma ušel iz dvorane in šele sprehod med jadrnicami v pristanišču me je nekoliko zbistril. Glavobola pa se povsem znebiti kljub temu nisem mogel.

6. dan — gneča pri vhodu

Samo še sobota. Festival se je praktično že zaključeval. Med festivalskimi gosti je že vladala evforija, kar je vsakokratno znamenje, da si že želijo domov. Toda pred nami je bil še film, o katerem so veliko govorili vse dni. Na vsakem festivalu se pojavi nekaj takih filmov, ki si že od samega začetka priborijo večjo popularnost. Pomembno vlogo pri popularnosti odigra seveda tudi premišljena reklama, nekaj, kar je nam še vedno precejšnja skrivnost.

George Lucas in njegov film VOJNA ZVEZD je bilo vse, na kar smo še čakali. Očitno ne samo selektorji, kritiki, temveč tudi ogromno število turistov, torej gledalcev, ki so že pred predstavo navalili na blagajne. Gneča je bila nepopisna, prerivanje nečloveško in nekaj časa sem bil trdno prepričan, da do sedeža v dvorani ne bom prišel. Če mi ne bi bilo žal tako razvpitega filma, bi odnehal.

George Lucas je do sedaj sicer posnel nekaj filmov — pri nas

smo videli samo AMERIŠKE GRAFFITE. Kdor bo v VOJNI ZVEZD pričakoval nadaljevanje ali sorodnosti z „graffiti“, bo hudo razočaran. Kot nakazuje že naslov, je VOJNA ZVEZD pravi znanstveno fantastični film z vsemi tovrstnimi rekviziti, roboti, laserskimi pištolami in meči, raketami in kar še sodi k temu.

Zgodba je več ko preprosta, tradicionalna, saj gre za klasično polarizacijo dobrega in zlega, kjer dobro na koncu zmaga. Edina novost te zgodbe je, da je postavljena v nov čas in nove situacije.

Vrednost Lucasovega filma je predvsem v njegovi vizualni realizaciji. V prvem planu je do perfekcionizma izdelana filmska slika imaginarnega sveta. Posebej moram poudariti izredno sodelovanje scenografije, kamere, luči, glasbe in montaže. Brez teh ustvarjalnih elementov film VOJNA ZVEZD prav gotovo ne bi bil to, kar je.

Če bi že moral primerjati film VOJNA ZVEZD s kakšnim podobnim, potem nam preostane samo Kubrickova ODISEJA 2001. In tudi če bi zanikali vse druge kvalitete tega filma, VOJNA ZVEZD je prav gotovo film, ki osvobaja našo fantazijo, da vidimo vse tisto, kar v sodobnem filmu groze in nasilja in velikih katastrof nismo več mogli videti. To je mit bodočnosti in fantastike.

O vsem tem sem razmišljal, ko sem v nedeljo zjutraj v naglici pospravljaj kovček in se odpravljaj domov. Zabeležke so nastajale sproti, od dneva do dneva. Za poglobljeno, analitično vrednotenje sodobne ameriške kinematografije leta 1976/77 si bo še treba vzeti čas. Pa ne preveč, saj bo film jutrišnjega dne že drugačen.

v razmislek

Stavite ali ne stavite?

Franček Rudolf

Kadarkoli se spustim v razmišljanja o estetiki, se ustavim ob Kantovi misli (iz „Kritik der Verurteilungskraft“): Če nismo gotovi, stavimo.

Problem slovenskega in prav tako jugoslovanskega filma je v nemoči sklepanja stav.

Brez nenehnega stavljenja, izrekanja stav, sklepanja stav, za-stavljanja in po-stavljanja, nam ostaja čutenje sveta kaotično, izgubljeno v lepih, a navadno neizpolnjenih željah, v toplem naročju toplih čustev.

Mogoče bo kdo iz tega naredil sklep: Če ni realizirana misel iz enega izmed prvih poglavij Kantove knjige, kje je potem šele Hegel s svojo estetiko in kje šele Marx in kje je potem še vse tisto, kar se je dogajalo pozneje!

Če bo kdo naredil takšen sklep, bo imel prav: slovenski in jugoslovanski film ležita filozofsko pred Kantom. Kadarkoli sem se loteval dela pri filmu, sem boleče čutil prehod v mistično, kabalistično, animistično ozračje, kjer je usodno najbolje prerokovati s pomočjo astrologije, namesto logike (nikar, prosim ne omenjajmo dialektike) pa je najboljša in najbolj preizkušena metoda pobožna molitev.

Po domače povedano, kadarkoli pišem za film, se počutim, kot da me je zamorski kralj najel za dvornega čarodeja.

Jugoslovanski (in slovenski) film sta trdno prepričana, da je namesto argumentov, ki jih nudi dramaturgija, boljše zupati mnenju

izbranih avtoritet. (Kako izbranih avtoritet? Po principu: tale se zanima za film, tale piše o filmu, tale ima rad film, tale je politično aktiven, tale je razsoden fant, pa naj on odloči. Torej: mistično odkritih in mistično postavljenih avtoritet).

Kaj je dramaturgija? Sistematizirana izkušnja pisanja (uprizorjanja in upodabljanja in filmskega upodabljanja). Najčisteje bo, če rečem, dramaturgija je sistematizirana zgodovina igranja.

Igranje ima najrazličnejša pravila, ker iger je pač zelo zelo veliko, pravila so včasih toga in ostra, včasih ohlapnejša, velikokrat jih lahko sami določamo, postavljamo, vendar pri tem ne smemo pozabiti, da vseeno igramo, in zato v takih primerih za-stavljamo svoja prizadevanja, tvegamo.

Umetnik igra poker: stavi na vse ali nič. Včasih stavi malo, včasih veliko, vendar v dolgi verigi stav, ki jih je potrebno postaviti pri oblikovanju enega samega dela, umetnik vedno stoji pred tistim: dobil, izgubil.

Vsako umetniško delo med svojim nastajanjem zavisi od zdrave presoje. Pri zdravi presoji je vedno prisoten faktor tveganja.

Naš družbeni sistem je z umetniki previden. Z njimi ravna blagohotno (kot z otroki ali mladostniki), v njih nikakor noče videti okorelih pokerašev z Divjega zapada, kar pa umetnik žal mora biti, če se sploh hoče podajati na pot, ki pelje h gledalcu našega časa (k zavesti in podzavesti občinstva).

Posebno do filma je naš družbeni sistem naravnost otožno sentimentalni: kajti od mize s kartami za poker je treba brez debate nagnati kogarkoli, ki niti kart ne zna zmešati in ki ne loči dame od asa. (Ker če ne, bodo brumni kavboji potegnili revolverje in flaše in nastalo bo vzdušje, kakršno na Divjem zapadu ni bilo vsak dan na sporedu, v slovenski kulturi je pa neprestano).

Kaj bi si mislili o organizatorjih sindikalnega šahovskega prvenstva, ki bo dovolil, da član ekipe A vnaprej ponudi članu ekipe B prednost dveh trdnjav in kraljice? Mislili bi, da se šali. Diskvalificirali bi ga pa vseeno. Vendar v filmu se že leta in leta dogaja prav to: igranje, stavljenje, po-stavljanje figur in vlečenje potez, za-stavljanje svojega ugleda in svojega dela je nadomestilo splošno zbijanje šal.

Letošnji festival v Puli je znatno zanimivejši kot lanski, naravnost ohrabrujoč je, in vse kaže, da je odprta pot k sodobnim temam in k občinstvu. K srcem gledalcev.

Vseeno pa tudi najboljše in najsimpatičnejše projekte letošnje Pule prekriva debel plašč previdnosti. To je poker za vžigalice. To je tarok, kjer redko kdo igra kaj več kot „trojko“ in kjer je „klopecki“ dobesedno v zraku.

Filmar morda lahko igra za vžigalice, ko pa je družba tako dobrohotna, humana in ko je filmar še tako mlad, oh tako mlad in perspektiven, (čeprav imamo v

povprečju najstarejše režiserje na svetu).

Filmski režiser je pač filmski režiser, umetnik je, dragocen je, nezamenljiv je, naredil je že vrsto filmov, od katerih sta dva celo dobra, torej ima pač pravico delati.

Vžigalice poplača družba s težkimi milijoni, ker pa veliko ljudi od tega živi (tisti, ki film delajo, in tisti, ki o njem pišejo in diskutirajo), je vse lepo in prav.

Pa preidimo k stavam:

Vprašam se, če družba danes ta hip odobri vnaprej film Matjažu Klopčiču in film Božotu Šprajcu, si ti, Franček Rudolf, upaš staviti svoj bicikel, da bo Matjaž Klopčič naredil boljši film kot Božo Šprajc?

Če družba danes odobri vnaprej film Rajku Ranflu in film Karpu Godini Ačimoviču, si ti, Franček, upaš staviti deset milijonov, da bo Ranflav film boljši, gledljivejši in sprejemljivejši?

Če družba odobri film Janetu Kavčiču in film Marjanu Cigliču, si upaš staviti, da bo Kavčičev film gledalo več obiskovalcev kot Cigličevega? Koliko bi stavil? Milijon? Deset? Sto? Ali morda niti bicikla ne bi stavil niti na enega niti na drugega? Če Anica Cetin-Lapajne reče, da bi lahko kakšno filmsko zgodbo napisal tudi kdo iz neposredne proizvodnje, kdo med vami si upa staviti, da bo v naslednjih treh letih kdorkoli iz slovenske neposredne proizvodnje (ki ni filmar) napisal filmsko zgodbo boljšo, kot jo lahko Franček Rudolf kadarkoli napiše v približno treh mesecih? Ali si Anica Cetin-Lapajne upa staviti svoje enoletne dohodke za misel, ki jo je izrekla?

Ljudje, ki sedijo v odboru za kinematografijo in v predsedstvu Kulturne skupnosti, se žal ukvarjajo s kulturo, z umetnostjo, ne pa s stavami. S svojimi odločitvami ne riskirajo svojih dohodkov, kaj šele kariere! Tudi Viba film igra prej umirjen tarok kot poker. In če že igra poker, poskuša z majhnimi stavami. Najraje bi Viba film igrala z vžigalicami, hudobni novinarji pa ji tega nikakor ne privoščijo. Vendar so zaposleni na Vibi že velikokrat igrali poker za svoje dohodke in so se tega že precej naveličali. Svobodni umetnik, žal, ne dobiva osebnega dohodka, tudi

nekega določenega mesta nima zagotovljenega (čeprav je veliko svetlih izjem). **Svobodni umetnik ni plačan po delu.** (Ta stavek, prosim, preberite trikrat, vtisnite si ga v možgane, ponovite ga, vljudno prosim, vsak dan trikrat, če vam je le malo do slovenskega filma), plačan je po izhodih svojih stav.

Takole, če pišeš dramo, staviš štiri do šest povprečnih mesečnih dohodkov. Staviš na vse ali nič, če dramo igrajo, imaš štiri ali šest povprečnih mesečnih dohodkov, če je ne, nimaš nič.

Na Slovenskem nastajajo kar solidne drame: zakaj? ker so pravila igre (pokra) dovolj solidno postavljena. Če te igrajo, v vsakem primeru dobiš dvajset procentov inkasa. Če si napisal dramo v enem mesecu, si na grdem dobičku. (Vendar, če si jo napisal v enem mesecu, je velika verjetnost, da bo zanič in boš ob trud enega meseca).

Pri romanopisju ni pokra. Garaš **dvanaest mesecev**, roman skoraj gotovo izide, vendar v vsakem primeru boš iztržil nekako **pet—šest povprečnih mesečnih dohodkov**. Pisanje romanov je poker, kjer ti staviš v desetakah, tvoji partnerji pa v petakah. Ste razumeli? Ste. Ste razumeli, zakaj je to dobro? Ne. Jaz tudi ne, pa že deset let poskušam.

Če pišeš scenarij, si na področju najhujšega pokra. Niti na misel ti ne sme priti, da bi napisal scenarij recimo v enem letu ali vsaj v osmih do desetih mesecih, to je v času, ko bi bilo edino mogoče scenarij dovolj študijozno pripraviti. Napisati ga moraš v največ dveh mesecih, še bolje pa, da ga napišeš v štirinajstih dneh. (V približno štirinajstih dneh je, žal, napisana večina scenarijev, ki sem jih imel čas prebrati v bogatih zalogah Vibe filma), vsaj tako je videti po njihovi obliki in vsebini. Seveda ne morem pomagati, če imajo nekateri avtorji drugačne predstave o storilnosti, kot sem jo jaz nekako preračunal za ljubo slovensko povprečje).



Razumem pisce scenarijev. Toliko že vedo, v kaj se podajajo. Pisanje za film ni poker (oh žal, oh tisočkrat žal!) To je ruleta. In sicer ruleta, kjer smeš staviti le na eno, največ na dve številki, nikoli pa ne samo na rdeče ali črno. (Torej ena proti 18 ali ena proti 36).

Kriteriji se namreč spreminjajo, še bolje bi lahko rekli, ni jih. Ne bi jih bilo tako nemogoče postaviti, samo, kdo naj jih postavi? Kdo naj se o njih dogovori? Kdo naj skrbi, da bodo obveljali? Marsikdo bo rekel, Filmski svet, Programski svet, Dramaturški oddelek, Direktor, Delavski svet, Upravni odbor, v nadaljevanju pa še Odbor za kinematografijo, Predsedstvo Kulturne skupnosti, vsa javnost, vse slovenske občine. Če bi Slovenija hotela odločiti, kdo je perspektivnejši režiser, Jože Pogačnik ali Matija Milčinski, ne kaže, da bi bile potrebne podobne volitve kakor za ameriškega predsednika. To vsaj ne bi bilo tako zelo drago; postavili bi fanta na televizijo, ju pustili govoriti vsakega v treh kulturnih diagonalah zapovrstjo, potem pa, hajd na glasovanje. Ampak kako odločiti, kateri scenarij je boljši, tisti, ki ga je Branko Soemen napisal v štirinajstih dneh, ali tisti, ki ga je Dušan Jovanovič ali Tone Partljič ali Franček Rudolf napisal v prav tako strahovito obsežnem obdobju? Veste, koliko je to tipkanih strani? Xeroxiranje bi stalo milijone (tokrat nove), če bi upoštevali samo zgoraj naštetih organe, avtorji so plodni, tipkajo, kot da so bančni uslužbenci.

Prebiranje scenarijev po vsej Sloveniji — tega se najbrž ne bi dalo organizirati, ker bi takoj povzročilo splošni ljudski odpor. Že danes vsa Slovenija preleva vprašanje scenarijstike, samo tiskanje člankov o scenarijstiki, samo papir in tiskarske usluge so stale več, kot bi bilo potrebno, da bi nekaj režiserjev in nekaj scenaristov lepo plačali, da si vzamejo študijski dopust. Pa malce prebirajo knjigice, pa malce diskutirajo, kar bi bilo končno že enkrat nujno.

V umetnosti je delo včasih pomembno, včasih ne tako zelo. S pisanjem scenarija je slučajno zelo veliko dela, a spet ne tako dosti, da bi lahko kadarkoli prišli v stisko s scenariji, če bi uredili nekaj osnovnih pogojev:

1) Sredstva za pisanje scenarijev strogo namenska, v višini približno

2.000.000 din letno, namenjena izključno za delo scenaristov. Sredstva ločena (popolnoma) od sredstev za produkcijo in od sredstev za posamezne filme.

2. Režiser, ki si sam piše scenarij, s tem avtomatično izgubi polovico režiserskega honorarja, ker si olajšuje delo na neprimeren način.

3. Posebna sredstva v znesku okoli 500.000 din naj dobi režiser na razpolago, da bo s pomočjo najrazličnejših svetovalcev, strokovnjakov ali nestrokovnjakov, v letu dni pred pričetkom snemanja spreminjal scenarij (ki je že povsem gotov!) v snemalno knjigo in v celoten projekt filma.

4. Vsi člani organov, ki odločajo o filmu, bi se morali zavedati nečesa: nihče ne zna pisati scenarijev. Nihče ne zna režirati filmov. Nihče ne zna biti umetnik. Umetnost ni slavistika, ki jo končaš in potem lahko vse življenje predavaš o Prešernu. Umetnost je stavljenje. V principu lahko vsakdo stavi. Tudi dobro in nadvse zaželeno je, da stavi. Žal je s šahisti lažje kot s filmskimi režiserji. Šahistom pripelješ Fischerja, pa udarijo simultanko, režiserji (pa tako zelo številni so) hočejo vsak svoj film in samo svoj film. — Tu je torej potrebno odločati o ljudeh. O njihovem znanju. O njihovih dozdajšnjih uspehih in neuspehih. Seveda, producent na Zapadu pogleda fanta režiserja, pa riskira ali ne riskira. Pri nas je to nekoliko bolj zapleteno. Vendar osnovno, tisto najosnovnejše, je mogoče doseči takoj: angažirajte pri priči, še ta mesec, vse razpoložljive kandidate za scenariste. Plačujte jih za pisanje, eksperimentiranje, za študij, ne le za rezultate!

Delo je težko in okrutno, približno takšno, kot je delo za tekočim trakom, le redko kdo bo ostal, le tisti, ki jih takele igrice zabavajo.

Predvsem pa: takšna rešitev bo slovenski produkciji v najkrajšem času prihranila sredstev vsaj za dva nadaljnja filma. (Po domače, dobro milijardo in več).

Krleža je napisal trideset dram, preden je bila prva dobra, vsaj tako je rekel. Jaz sem jih sedemindvajset, pa osem nekakšnih scenarijev vmes, preden je bila prva drama dobra in uprizorljiva.

Tam pri okoli trideset napisanih projektih (dramah, scenarijih, osnutkih romanov) se začne pisatelj občutek za sklepanje stav umirjati in občutenje dramatičnega in razumevanje pravil ti postane domače. To stopnjo se da doseči s približno štirindvajsetimi leti, Jesihu je uspelo malo prej, Balzacu, na primer, malo kasneje.

Ključ je v delu. Samo v delu. Nobene analize, nobena mnenja, nobene avtoritete, nobene molitvice in zaklinjanja — nič ne pomaga, če scenarist kontinuirano ne študira, ne raziskuje, ne piše, ne eksperimentira. Če nismo gotovi, moramo staviti! Torej stavimo! Naj stavijo najprej scenaristi, naj zaigrajo poker, ker najcenejši je poker z variantami scenarijev.

Pisanje pa ni tako poceni, kot marsikdo misli. Za posameznika je izrazito predrag šport. Pisanje je povezano s študijem, študij pa z rednimi nakupi knjig, časopisov, fotografskega materiala, magnetofonskih trakov.

K temu dodajmo še, da tekst sam zahteva pretipkavanja, lektoriranja, številna xeroxiranja. Tudi PTT stroški so znatni.

Pisatelj prejkoslej potrebuje 5000-6000 na mesec za materialne izdatke (papir, tipkanje, telefon, revije, časopisi itd.), to je pa, žal, za večino delovnih Slovencev bajna vsota. Kdor je ne zmore, ne more biti pisatelj.

Pri tem še pripomnim, da so takšni stroški minimum. Veliko bolje bo delal pisatelj, če jih nekajkrat zviša.

Mladim je težko začeti, posebno mladim. Nisem še uspel srečati mladeniča ali mladenke pred diplomom ali takoj po diplomu, ki bi izrazil željo: scenarist bom. Za ta poklic je v Ljubljani med mladimi ravno toliko zanimanja kot za poklic dreserja slonov. Od stopnje znanja je odvisna sposobnost, tako zelo redka in iskana, razumeti

svet okoli sebe in znati pisati o njem, znati ustvarjati. Scenarist, ki je slabo plačan, ne more imeti vrhunske ideologije, tako kot je najbrž tudi nobena čistilka nima. Preostane mu edinole, da je marksist po srcu, kar je pa bore malo v trenutku, ko je potrebno napisati scenarij, ki naj bo družbeno angažiran in na visokem kulturnem nivoju.

Ni dovolj imeti denar, da knjigo kupiš, moraš imeti čas, da jo prebereš. Tudi če si imel ta čas, ni dovolj, da zdaj nekaj razumeš, moraš imeti tudi čas, da tisto, kar si se naučil, postopoma preliješ v svoj izdelek. Če ne drugje, se tu vse konča. Več kot si predstavljaš o naši družbi, več kot se ti odpira problemov, tem težje boš kaj napisal. Ker z vsako novo informacijo postavljaš tudi samemu sebi večje zahteve — družbe pa to prav nič ne briga, najraje ima pisatelje (in scenariste), ki so najcenejši in najhitrejši. Varčevanje v slovenskem filmu je najostreje uperjeno proti scenaristični dejavnosti. S takšnim varčevanjem pa je mogoče doseči samo eno: naraščanje stroškov izdelave filma in pritlikavo rast kvalitete.

V pojmovanju pisatelja smo še vedno globoko v mehanični dobi; tako kot če bi rekli: brata Wright, ki sta imela tovarno biciklov, sta izdelala prvi avion, torej naj tovarna Rog izdelala novi tip jumbo jeta.

Neprestano čakamo na genije, ki bodo padli z neba in ustvarili neminljiva dela. Pri filmu pa ni genijev, samo delavci. Delavec pa je delavec, obljubiti mu moraš spodoben osebni dohodek in dati v roke lopato, če hočeš, da izkoplje grob dosedanji filmski praksi.

Lepo je govoriti o marksistični kritiki in celo izražati željo, naj bi filmi razkrivali našo stvarnost in raziskovali napredek družbenih odnosov. Vendar, dokler nima scenarist enakih možnosti kot kakršenkoli drug zaposleni, ne bo rezultatov. Dokler družba ni sposobna razumeti, da je pisanje sicer podobno delu za tekočim trakom, vendar vseeno zahteva od pisatelja-scenarista mesece in mesece študija (ki seveda ne daje neposrednih rezultatov sam po sebi), in razumeti dejstva, da bolje ko skušaš pisati, več je škarta, ker pač več eksperimentiraš, ni mogoče pričakovati bistvenega izboljšanja na področju pridobivanja scenarijev.



Še huje je z režiserji.

Potencialnih scenaristov je nekaj, vsaj nekaj ljudi je, ki bi lahko napisali kolikor toliko dober scenarij. Vendar, če bi imeli za koga!

Režiserji so zelo šibka točka. Prestari so. Če bi hotel postati režiser, si moral uspeti v socialnorealistični klimi slovenskega filma.

Ni garancije, da ne bodo tudi najmlajši režiserji (petindvajsetletni) prej postali podobni danes sedemdesetletnim pisateljem, kot da bi postali podobni vsem ostalim mladim ljudem svoje generacije.

Ali veste, koliko neposnetih snemalnih knjig ima Knjižnica slovenskega filmskega muzeja? Zadnjič mi je povedala knjižničarka: celo kakšnih deset jih bo! Kako hudo je to! Kakšna groza!

Kaj res ni mogoče plačati mladega režiserja, naj napiše, recimo, sedem — osem ali celo dvajset snemalnih knjig, da bi vsaj videli, če jih sploh zna pisati? A res ni mogoče mladega režiserja zaposliti lepo po oddelkih, v montaži, v glasbenem studiu, pri asistencah (kjer imajo danes vse preveč podrejene vloge), v organizaciji, pa še pri tistem bistvenem, pri pripravi projektov, ki jih bo morda nekoč snemal, tudi čez deset ali petnajst let?

Zadnjič sem prebiral svojo devetnajsto dramo. Pisal sem jo pred petnajstimi leti. Še danes ne znam dovolj, da bi ji dal učinkovito obliko. Spravil sem jo v predal še za nekaj let. Ampak pisatelji se nekako najdemo, čeprav mi je vedno žal, ker preveč delam, premalo študiram, pa le redko katero stvar lahko dokončam. Ampak kaj mislite, da bo mladi režiser prvič delal na scenariju šele, ko bo pri petdesetih pripravljaval svoj slavni debut?

Film je industrija. Slovenska filmska industrija je prenesena v kulturo. Že prej je zaradi specifičnosti jugoslovanskega prostora drsela proti njej. Najhujši problem nastane, ko hočemo eno najstrožjih industrijskih proizvodov organizirati s kulturnimi sredstvi in s pomočjo kulturnikov. To je približno tako težko, kot če bi mestna knjižnica začela sestavljati avtobuse. V knjižnici ali muzeju ali šoli ali bolnišnici ali vojski ima vsakdo svoje mesto, vsakdo je potreben, nezamenljiv (učenca

ni mogoče kar tako napoditi, bolnika se da n.pr. pokončati, če je siten, ampak lepo pa ni, če tako naredimo). Silne sitnosti so z disciplino, prijateljskimi zdrahami, trmoglavostjo, odbijanjem ukazov itd.

Pri filmu tega v principu ne sme biti. Delo mora biti docela razdrobljeno, vsakdo mora biti specialist za svoje delo, vse drugo ga praviloma ne sme brigati. Kdor ne izpolnjuje naročenega, ga je treba takoj brez diskusije zamenjati. Film je podoben vojski na bojišču. Dve značilnosti: likvidacija kogarkoli za vsako figo, pa obvezno samo mladi oficirji. Če naredim ljubek primer iz zgodovine: partizani so imeli fronto povsod, zato so imeli mlade generale.

Delo pri filmu in za film je vedno docela odtujeno. Film je tekoči trak. (To, upam, verjame.) Scenarist se podpiše pod tisto, kar napiše, vendar nobene besede ne sme imeti, nobenega vpliva na tisto, kar bo iz scenarija nastalo. Ekspropriiran mora biti. To je obvezno, ker film ni založba, ni gledališče itd. Režiser ima eno samo pravico, režirati, to pa pomeni: posneti izbrano temo po izbranem scenariju. Te pravice pri nas čisto očitno nima. Režiser ne more izbirati med recimo dvajsetimi gotovimi scenariji, tudi scenarista si ne more kar tako izbrati, marsikoga iz ekipe prav tako ne, vzeti mora tiste, ki so pač v službi. Težko je tudi z igralci, ker v Sloveniji nimamo svobodnih igralcev, ki bi jih kar tako najemali za leto ali dve. V zameno za te nujne pravice dobi slovenski režiser druge pravice: da sam piše scenarij. Da sam montira, ne glede na to, kako nesmiselna je njegova montaža.

Predvsem pa to, da lahko ignorira tiste komponente, ki so za film po svetu obvezne:

Filozofsko misel.
Logično dramaturško zgradbo.
Psihološko utemeljenost oseb.
Gledalcu prilagojen ritem

filmskega dogajanja.
Načela marketinga in reklamne psihologije.
Zgodovina, zgodovinsko verjetnost.
Družbo. Družbene zahteve.
Gledalca.

Filmski režiser po svetu je — tako kot pri nas — zavezan sodelovati s strokovnjaki, katerih delo pozna, vendar ga oni bolje: direktor fotografije, glasbeni opremljevalec, komponist, scenograf, kostumograf so enakopravni sodelavci. Vendar po svetu šteje nekaj tudi scenarist. Pisatelj—scenarist je le redkokdaj tako neumen, da pri svojem delu ne bi upošteval: filozofije, psihologije, sociologije, zgodovine.

Scenarist seveda ni filozof, ne psiholog, ne sociolog, niti zgodovinar. Filozofija, psihologija, sociologija, zgodovina so vseeno znanosti, pisatelj-scenarist pa ni znanstvenik, ker je pač umetnik. Umetnost in znanost se žal izključujeta v metodah. Ko režiser pri nas ne upošteva scenarista in scenarija, s tem ne upošteva niti filozofije niti psihologije niti zgodovine. Sam se ne znajde, ker končno je tudi sam le umetnik in nič drugega. Kaj torej naredi?

V Puli smo videli, kaj. Režiserji si kratkoinimalo izmišljujejo svoje filozofije, svoje sociologije, svoje psihologije, svoje zgodovine, svojo družbo z družbeno sodobnostjo in družbeno angažiranostjo vred. Tako je zanje tudi najbolje, kajti kdor je mistik, kdor ignorira znanost in znanstvena dognanja, prekoslej niti stalinist niti fašist ne bo mogel biti. Torej je na varnem. Težava jugoslovanskih filmov je v tem, da so tako prekleto neumni. Večina povprečnih stripov, ki jih kupiš na vsakem vogalu, se ne odlikuje s takšnimi šarlatanskimi izmišljotinami. Posebno poglavje so junaki v jugoslovanskem filmu: praviloma so nesposobni, kolikor je le mogoče. Strip (in tudi šund roman) ne more shajati s takšnimi trapami kot jugoslovanski film. Se spomnite Delfina iz filma „Dvigni se, Delfina?“ Pojma nima, kaj hoče, še toliko ne more priti k sebi, da bi zmogla osnovno zavest o sebi. Pa njen trener plavalec? Kako ravna, če ne skrajno trapasto, ko jo po prvem prekršku zapodi. Tudi Zašlerca se ne more odločiti, do česa ji je pravzaprav: otrok, ljubimec, alkohol, delo, penzija, seks kot tak? Ničesar se sploh ne loti, kaj šele, da bi se ji kaj posrečilo kolikor toliko zaplesti. Trapaste so podgane, ko se pustijo šarlatansko opetnastiti



profesorju v „Odrešitelju“, sam profesor in njegov pomočnik nista ravno bisera bistrosti. Tarzan ni nikoli padel na tako nizek nivo, kaj šele Asterix in Obelix ali Fantom.

Če bi scenaristu, ki ni še nikoli slišal za Jugoslavijo in partizane, predložil skice modelov orožja iz NOB, nekaj spisov o komunizmu, pa mu dodal nekaj statistik o stanju kmetijske in industrijske proizvodnje tistega časa, bi si lahko izmislil čisto solidne partizane. Jugoslovanski režiserji pa si neprestano izmišljujejo takšne, ki ravnajo z mitraljezi kot s helebardami in s puškami kot s samurajskimi sabljami. Odnosi med tako izučeni borci pa konstantno spominjajo na osemletkarje na poti na Triglav. Pavlovič je v Hajki — resnično sem vesel, da je do tega prišlo — enkrat pokazal, kako puška nese dve sto metrov daleč in tudi to, da je nekako neprijetno streljati se na bistveno manjše razdalje. Hajka je edini film, kjer sem pri osebah dobil občutek, da vedo, kdo so, kaj imajo v rokah in kaj sploh počnejo. Film — ta industrijska proizvodnja — je prerasel v morda najmočnejšo umetnost ravno zaradi tega, ker prikazuje ljudi, kako uporabljajo predmete in kako s svojo okolico in drug z drugimi ravnajo kot s predmeti, v filmu junaki ne delujejo, ampak delujejo in tudi delajo obenem. Film je potrošniški artikel, prikazuje pa potrošnjo, v tem je njegova moč in v tem je film v vsakem primeru vedno soroden pojmovanjem historičnega materializma. Partizana v Hajki zagledata italijanski kamion, v rokah imata vsak svoj delovni pripomoček, takoj uporabita svoja delovna pripomočka in obdelata predmet, ki se jima bliža po cesti, in žive predmete, ki se vozijo v prihajajočem predmetu. Ko partizana zagledata italijanskega fotografa, ga pri priči strokovno uporabita (za potrditev svojega poslanstva). Ko je preluknjan, pojesta še njegovo malico, dosledna, funkcionalna, učinkovita delavca na področju partizanjenja. Ves delovni proces jima teče brez zastojev, patetike in brez mečkanja. Čisto drugače kot zdomec v „Ne nagibaj se ven“, ki pride v Nemčijo, pa ne ve, zakaj je tam, sreča kurbo, pa ne ve, kaj zdaj, pa punco si dobi, pa tudi mu čisto nič ni jasno, kako bi kaj ukrenil. Ali fantiča v „Posebni vzgoji“. Brez problemov kradeta naprej, tudi ko sta v vzgojnem domu in jasno pričata, da kraja, šofiranje itd. sploh niso delo, ker delo ima svoj delovni postopek in s tem povezano znanje in

delo tudi vpliva na človeka, nanju pa nič ne vpliva, dobra polizana fantka sta, čeprav se ukvarjata s krajo, ki je vendar dokaj težek in kvalificiran posel, ki izrazito razvija ne samo delavce na tem področju, ampak celo specialiste. Naspornito pa njun pedagog sploh ne kaže znamenj, da bi delal v vzgojiteljskem poklicu, sploh ni manipulant, obnaša se kot bančni uslužbenec, ki bi mu človek porinil ček, on pa sploh ne bi zahteval podpisa pa kartice.

Pomembno je, da ima scenarist toliko znanja, da lahko uporabi ustrezne materiale s področja, ki ga namerava obdelati. Pomembno je, da ima ustrezen čas za to obdelavo. Pisanje samo ne vzame preveč dela — **zbiranje materialov je točka, kjer lahko scenaristovo delo pospešimo.** Najbolje bi bilo, da takšne materiale skupaj izbere team: filozof, sociolog, psiholog, s sodelovanjem reklamnega psihologa in seveda dramaturga, ki snuje program.

Posebno pri sodobnih temah je zbiranje materiala izredno zamuden, predvsem pa za posameznika predrag posel. Statistike, analize družbe (ne analize napisanih tekstov, prosim!) so tisto, kar lahko scenaristu pomaga.

Scenarist je terenski delavec. Največ časa potrebuje za ogledovanje možnih scen, zato se potika po mestu, po Sloveniji, po svetu, po vseh mogočih krajih, uradih, tovarnah — obenem pa si ogleduje ljudi. Scenarist mora imeti trden splošen okvir: pisma bralcev, časopisni članki, neverjetne količine knjig, kratkih filmov, radijskih in televizijskih oddaj — to je gradivo, o katerem je včasih težko voditi evidenco. Ni dobro, če scenarist sklepa na podlagi intuicije, pa na podlagi že obstoječih tekstov, pa na podlagi literarnih ali filmskih teorij. Film ni literatura, bliže je arhitekturi. Njegova zgradba mora biti racionalna in funkcionalna. **Scenarist, ki**

se ne opira na statistike, sociološke raziskave in psihološke prikaze tipov (ves ta material mu pa lahko dobavijo strokovnjaki teh strok) bo hitro zabredel v privatništvo.

Scenaristova metoda pri delu na terenu pa je prijateljski pogovor. Za razliko od psihologov in novinarjev ne dela intervjujev, ne zanimajo ga uradne osebnosti, **zanimajo ga privatne osebnosti.** Novinar spoznava pomembne ljudi, scenarist nepomembne, novinar beleži pomembne izjave, scenarist brezvezne izjave.

Režiser že zaradi svojega položaja težko sam piše scenarij. Režiserji so znane osebnosti, vajeni voditi, imajo nastop in veliko dajo nase. Scenarist mora biti izven institucij, mora biti povsem navaden, neobremenjen.

Danes je zelo težko dobiti kakršnekoli zanimive neuradne informacije o dogajanjih n. pr. v industriji, kmetijstvu, zdravstvu, šolstvu. Ljudje se težko odpirajo, samoupravljanje jih je naučilo, da se zavedajo svoje vloge in o svoji delovni organizaciji ne trosijo kar tako neumnosti na levo in desno. Scenarist bo zelo težko dobil avtentično pričevanje o čemerkoli. Da bi mu ga kdo napisal ali celo podpisal — o tem ni niti govora. Včasih se pogovarjam s petdeset ljudmi zaporedoma, pa vsi v en glas zahtevajo, da tega, kar so mi zaupali, nikoli in nikakor ne napišem, zahtevajo spremembe glede kraja, časa, proizvodne organizacije, vrste dejavnosti itd.

Scenarist lahko dramatizira katerikoli zakonik. Praviloma pa so nezanimivi zapisniki s sej, gradivo za seje, referati, statuti, občinska glasila, najrazličnejša poročila. Tudi govori politikov itd.

Razprave s sodišča nudijo veliko dramskega materiala — vendar v Sloveniji, žal, nismo naklonjeni snemanju kriminalk. Čeprav — če se spet spomnimo Pule — skoraj noben film ni zvozil s sodobno temo, ne da bi bilo vpleteno kakšno kriminalno dejanje.

Prvi problem, ki ga mora scenarist rešiti in ki ga ne more rešiti sam, je problem cenzure. (Uporabljam ta izraz, zdi se mi najjasnejši).

MacLuhaneve knjige so predvsem knjige o stopnjah cenzure. V



znanstvenih razpravah je možno marsikaj, v novinarskih člankih tudi, že pri knjigah se je dobro marsičemu izogniti. Gledališče, ki ni precizno v izrazu, je bolj občutljivo za načelne filozofske trditve, medtem ko strip in televizija drastično cenzurirata praktično vse plati človeškega življenja. V Ameriki obstajajo kodeksi, da pisec točno ve, kaj se sme in kaj ne, katere besede so dovoljene, katere ne, kakšni so lahko negativci in zakaj negativci ne smejo biti Židje, Meksikanci in temnopolti itd. Ravno zaradi smešno nerazvite cenzure in zato, ker je brez uradnih cenzorjev, ima televizija težave z igrami — ne moreš riskirati, da ti urednik vrže ven prizor, ker po njegovem mnenju ni na liniji. Zaradi enega prizora se lahko podre zgradba vse igre.

Povejmo si odkrito: Slovenci smo sila starokopitni, občutljivi, sitni, pikolovski. Marsičesa ne znamo vzeti s humorjem. Če dodamo k temu, da nimamo svojih dovolj uglednih filozofov, kaj šele estotov, ki bi lahko zagovarjali določeno smer v obdelavi, če dodamo še silno ideološko zmedo in povprečno znanje ljudi, ki pretehtavajo tekste pri filmu in televiziji (uredniki in dramaturgi imajo neskončno sej in uradniških poslov, vse premalo pa prebirajo časopise in knjige, za medije, razen svojega, pa se redkokdaj zanimajo), je tembolj nujno, da kodificiramo temeljit in izčrpen cenzurni kodeks.

Ne bi vas moril s primeri. Lahko navedem vsaj petdeset napetih sinopsisov, ki bi jih film in televizija takoj odklonila iz čisto cenzurnih razlogov. Vedeti moramo, da scenarist najlaže doseže dramske učinke (in izrazi svojo idejo), če malce pretira. Kaj bi bilo bolj dramatičnega, kot veselo popljuvati partijo, vojsko, milico, zdravstvo, šolstvo, administracijo, samoupravljanje, gospodarstvo, partizane, starejšo generacijo, mlajšo generacijo, zakonodajo, bančništvo, znanstvenike, delavce, športnike, umetnike, filozofe — je dovolj? V amerškem stripu obstaja zato kodeks najmanj dvesto pravil. Od tistega najenostavnejšega, da dobro vedno zmaga, pa da človek, ki grobo krši zakon, praviloma ni simpatičen, pa naprej.

Film se spravlja na tabu družine. Družbo napada na ravni družine, družinskih razmerij, se pravi,

odnose starši — otroci, mož — žena, moški — ženska, navadni državljani — hippyji, delodajalci (po možnosti gangsterji) in delojemalci, kar je tudi podaljsek istih freudovskih kompleksov. Zato film tako rad rine v pornografijo, sadizem, kot izraz pa uporablja skoraj praviloma streljanje in karate. Medtem ko televizija iste odnose rešuje iz zmerne distance in s pogovori, je film direkten. Preprosto menim, da je večina jugoslovanskih režiserjev blokirana, ker ne ve, do kam sme iti. Dajmo, poskusimo jim to natančno odgovoriti.

Ni nevarnosti, da bi film bil ideološko neprimeren. Filmski jezik je nazoren jezik. V katerem razredu osnovne šole je še možen nazoren pouk (tu, otročički, poglejte, opekca, iz opekce zidamo hiške, tu otročički, poglejte, premog, s premogom nalagamo kotel za centralno kurjavo, itd)? Dober ameriški film je vedno sprejemljiv, razumljiv in privlačen za tri do pet letne otroke. Če pa je zanje primeren, je popolnoma drugo vprašanje. (Najdite psihologa, ki me lahko pobije, ne boste ga mogli najti).

Film nam mora nuditi nazornost, kakršne nismo nikoli v življenju srečali, če nismo hodili v vrtec. Družbe, družbenih problemov, filozofije — se ne da ponazarjati. Otroci petih let n so samoupravljalci in ko pridejo v prvi razred osnovne šole, ti hudiči še nikakor niso marksisti. Zato film ne more biti marksističen (pa tudi nemarksističen ne more biti). Zato je tudi marksistična kritika (ali kakršnakoli druga s filozofijo in ideologijo povezana kritika) za film brezpredmetna. Film pripada svetovni filmski produkciji, ki je negativna, ki odtuja, ki je ravno zaradi tega potrošniški predmet in neke vrste zmedena zavest našega časa. Film je blizu vsesplošnemu obredju. Če hočete, lahko rečemo, da je film religija našega stoletja. Od religije ne moremo zahtevati, da je vzgojna, to bi bilo katastrofalno, niti ne, da podpira napredna družbena stremjenja, kako naj jih, če je že v osnovi nazadnjaška!

Film je vedno reklamni film in je vedno sredstvo pritiska, sposoben je reklamirati karkoli, predvsem pa vztrajno reklamira sam sebe. Čeprav je po nekaterih koncepcijah desetletja uporabljan izven področja potrošnje, je pametneje, da ga izven področja potrošnje ne uporabljamo. (Film

naj služi čistim užitkom tako kot motorbicikli). Tudi ne smemo ga. Ker če bi ljudje začenjali jemati film kot razjasnitev in razsvetlitev (kar se tudi otrokom pogosto dogaja in potem menijo, da je vsak maček tak kot maček Tom in ga je mogoče brez škode s kladivom po glavi), bi zabredli v blaznost. Film pove o družbi (kakaršnikoli) in njenih problemih manj kot povprečen članek v časopisu. Film je večplasten in mnogopomenski, vzbuja plaz asociacij, tako da nikoli ne moremo reči, kako so ga ljudje razumeli ali vsaj dojeli — to je pa vse. Ker pa so vsi filmi mladinski filmi, so filmi posebej za otroke, takoimenovani mladinski filmi, seveda napačna predpostavka. Ker pa so uspešni filmi v svoji nazornosti prilagojeni nivoju predšolskih otrok, jih ni mogoče snovati iz občutkov, umetniške intuicije in ideologije odraslih. Filma ni mogoče izdelovati z umetniških prepostavk in tudi ne ocenjevati z estetskih prepostavk.

Ravno zato film mora biti planiran prav tako kot kakršenkoli uspešen industrijski izdelek: racionalno, tehnično perfektno, ekonomsko utemeljeno. Najlaže je ponuditi režiserju možnost, da izdela film zase, za svoj programski svet ali za žirijo v Puli: kaj takega lahko uspešno opravi kdorkoli. Film pa mora biti profesionalni film (ameterski film je nekaj povsem drugega in nima nobene pomembnejše zveze s profesionalnim). Profesionalni film pa mora vpreči znanstvena dognanja, jih uporabiti v svoji tehnični zamisli (tudi pisanje scenarija je tehnično načrtovanje tako kot risanje načrtov za prašičje hleve). Film mora graditi na najboljših dognanjih filozofije, sociologije, psihologije, predvsem pa na organiziranem in nenehnem delu, če hoče zadovoljiti pristen in fantastičen raziskovalni nagon petletnih otrok, ki so skriti nekje globoko v vsakem od nas.

Zrellost neke družbe sodimo po kvaliteti njenih proizvodov. Jugoslavijo sodi svet po filmih, ki jih proizvaja. Filmi so ji prinesli že veliko ugleda, ki obvezuje bolj in bolj. Filmi morajo biti vedno boljši. Tudi lahko so.

italijanske izkušnje

Televizija - poplava filmov

Alberto Dentice

Televizijske hiše odmerjajo vedno večji del svojega programa filmom in televizijskofilmska javnost je številnejša od (zgolj) filmske. To so dejstva; in če se teh dejstev ne more spremeniti — vsaj zaenkrat ne, potem je toliko važnejša televizijskofilmska „distribucijska“ usmeritev, torej izbor filmov, ki naj bodo posredovani (in gledani) preko televizijskega ekrana.

Nečesa pa se mora televizijskofilmski distributer stalno zavedati: (1) da je predvajanje filmov po televiziji lahko zgolj „informativno“, da torej ne more nuditi (in da tudi dejansko ne nudi) nič drugega kot resume filma — in to ne samo zaradi dimenzij „malega ekrana“ in (2) da se nahaja v privilegiranem položaju glede na filmskega distributerja. Ta privilegiranost ima več parametrov: (1) film dobi mnogo ceneje, (2) film lahko vnaprej predstavi v specializiranih revijah z ogromno naklado in v dobršnem delu dnevnega časopisja, (3) lahko si privoščijo nizko stopnjo gledanosti (ker je zvestoba televiziji v celoti večja od zvestobe posameznim programom), ki pa nikoli ne bo izpod nekega določenega minimuma. Na osnovi tega pa lahko televizijskofilmski distributer oblikuje tak filmski program, ki ne bo predstavljal „konkurence“ dejanskemu filmskemu programu, ampak dopolnilo kinematografskemu sporedu. Kako in kdaj pa je televizijskofilmski program dopolnilo kinematografskemu sporedu, lahko vidimo iz razmišljanj Alberta Denticeja ob konkretni filmsko-televizijski situaciji v Italiji.

Rim. Na mizi generalnega direktorja italijanskega radia in televizije Michela Principa že dva tedna leži preteče protestno pismo skupine združenj filmskih producentov, distributerjev in trgovcev, zbranih v Anica—Agis. To je že tretje pismo v šestih mesecih, in njihov ton je vse bolj razburjen. Združenja s tega področja, ki se bojujejo proti kinematografski krizi, vidijo v naraščajoči plimi filmov, ki jih ponujajo gledalcem različne televizije, od državnih in tujih do zasebnih, nadaljnjo in morda najhujšo grožnjo uspešnosti filmske trgovine. Seveda skušajo najti rešitve in za začetek zahtevajo, naj bodo dobesedno, od črke do črke, spoštovani stari sporazumi med RAI in Anica—Agis, ki niso dopuščali več kot dva filma tedensko, poleg tega pa niso dovoljevali predvajanj ob praznikih in ob večerih prednjimi. Toda ljudje z RAI odgovarjajo: „Ta zahteva je nesmiselna.“

Zakaj nesmiselna? Na videz imajo prav predstavniki Anica—Agis. Vzemimo za primer RAI: pred letom dni je predvajala dva filma na teden, v ponedeljek zvečer na prvem in v sredo zvečer na drugem programu; zdaj pa pošilja v eter tri, in sicer tretjega prav ob sobotah, čeprav je bil ravno večer tega dne za kinematografe vedno najuspešnejši. Vendar tu ni samo RAI: od januarja do junija lanskega leta (do tedaj imamo na voljo uradne statistike) je bilo Italijanom s televizorji, ki so poleg državnih programov lahko sprejemali tudi tuje, iz Monte Carla, Kopra in Lugana, na

ogled preko 400 filmov. Tej številki je treba dodati še enajst filmov na teden, kolikor jih predvaja Antenne 2, francoska postaja, ki jo je mogoče ujeti skoraj v vsej Italiji. Seštevek postane še večji, če upoštevamo tudi filme, ki jih vrti neznansko število zasebnih televizij. V Italiji je več kot 80 zasebnih televizijskih postaj, od katerih samo v Rimu osem. Neka rimska oddajna postaja je prišla že tako daleč, da v enem samem dnevu trikrat predvaja isti film. Pred kratkim je prišla iz Milana novica o načrtu za postavitve televizijske postaje, ki naj bi „živela s filmom“ kar štiriindvajset ur na dan; kratki odmori med enim in drugim filmom pa bodo namenjeni reklamami. Položaj se bo torej nujno vse bolj razvijal v tej smeri. Statistike so jasne: v drugi polovici leta 1975 filmi, ki so jih Italijani lahko gledali na televiziji, skupno niso dosegli števila tristo (tudi tuje ter zasebne televizijske mreže niso pokrivalo vsega državnega ozemlja); v prvih šestih mesecih leta 1976 pa se je število filmov, kot smo videli, povzpelo od tristo na štiristo. Ko bo potegnjena črta pod drugo polovico lanskega leta, se bo bržkone razkrilo, da je bilo preseženo število sedemsto filmov? In letos? Ali bomo imeli v letu dni na televiziji na ogled tisoč filmov?

Medtem pa se ljudem, ki delajo pri kinematografih, slabo piše: v letu dni se je skupno število prodanih vstopnic v kinodvoranah znižalo za trideset milijonov; leta 1970 je bilo v Italiji 11.560 kinodvoran, do danes pa je

njihovo število zdrknilo pod deset tisoč; tudi filmska proizvodnja se je v šestih letih zmanjšala za štirideset odstotkov: od 280 filmov na leto do borih 167. In končno, upad gledalcev je ocenjen na približno 5,6 odstotka.

Kam so šli vsi gledalci, ki so zapustili kinodvorane? Mar vsi ostajajo doma in sedijo pred televizijskim ekranom? Oglejmo si malo zgodovino. Leta 1956, ko je bila v Italiji televizija še v povojih in je filmske industrijalce ter trgovce preveval strah pred možnostjo, da bi novi medij za zabavo in razvedrilo na koncu izpraznil njihove dvorane (in seveda s tem tudi njihove žepe), so filmske predstave na televiziji imele resnično skromen „indeks zanimanja“. Indeks zanimanja je podatek, ki ga oddelek za interes gledalcev za posamezne oddaje pri RAI uporablja za približne izračune, koliko ljudi si ogleda določeno oddajo. V tem obdobju je imela oddaja kakor „Pusti ali podvoji“ indeks zanimanja okoli 85, filmi pa se niso povzpeli niti do 51. Italijanske televizijske gledalce so torej dosti bolj privlačevali prenosi, zabavne oddaje in televizijski kvizi. Pet let pozneje pa so se filmi že povzpeli na indeks 64. Še kasneje, leta 1964, pa je prišlo do pravega razcveta: film se je na televiziji prebil na prvo mesto z indeksom 77. In od tedaj se s tega mesta ni več premaknil. V zadnjih petih letih se je število televizijskih gledalcev filmov celo dvignilo za novih pet milijonov in tako zaokrožilo skupno število na 23 milijonov.

Nekaj podatkov iz zadnjih let pa je še bolj zgovornih: med letom 1975 sobotni zabavni programi varietejskega tipa in lahke glasbe, ki so ponavadi najbolj gledani, niso nikoli presegli skupnega števila 20 do 21 milijonov gledalcev. Najbolj gledane točke nekega programa italijanske televizije v sezoni 75/76 so bile „Di nuovo tante scuse“ (Spet toliko izgovorov/opravičil) z Vianellom, Mondainijevo ter skupino „Ricchi e poveri“ (26 milijonov), „Mazzabubu“ (Gabriella Ferri) in „Punto e basta“ (Konec pa pika) — pritegnili sta 23 milijonov gledalcev.

Prav smešna popularnost, če jo primerjamo z uspehom filma Dolgo, vroče poletje, prvega iz serije, ki je bila posvečena Paulu Newmanu in ki je pritegnila več kot 27 milijonov strastno navdušenih gledalcev (predvsem gledalk). Resničen rekord, ki ima tudi svojo odmevnost, z le malo nižjimi številkami, predstavljajo uspehi filmov na drugem programu: denimo izbori na najvišji ravni, kakor na primer izbor Josepha Loseya (19 milijonov), ali pa nekateri cikli ob sobotah zvečer: cikli Reneja Claira, Jouveta, Roberta Bressona, same resnično prefinjene stare mojstrovine, primerne za najbolj zahtevno občinstvo iz filmskih klubov. Celo pri teh posebnih primerih RAI ocenjuje, da si je filme vsakokrat ogledalo najmanj šest ali sedem milijonov gledalcev.

Vendarle pa ni mogoče reči, da ljudje z RAI nimajo prav, ko govori: ijo, da Anica—Agnes postavlja nesmiselne zahteve. „Stari sporazum, ki ga je RAI še pred svojo reformo sklenila z italijanskimi filmskimi industrijalci in distributerji, je danes resnično anahronističen in sploh ne upošteva, v kolikšni meri se je spremenil položaj,“ pravi Emilio Colombino, asistent Massima Fichere, direktorja drugega programa. Dejansko so filmski ljudje televiziji vsilili ta sporazum v času, ko so bili industrijalci iz Cinecitta še močnejši od mož iz drevoreda Mazzini. Če je RAI hotela prenašati filme, jih je morala za to prositi: in dovolili so ji, da je pošiljala filme v eter samo ob ponedeljkih in sredah, se pravi ob dnevih, ko ljudje v Italiji že po tradiciji navadno hodijo manj v kino. Zdaj pa mora RAI, ki nima več monopolnega položaja, bolj kot z italijansko filmsko industrijo računati s konkurenco drugih televizij. „V primerjavi s tujimi televizijami,“ pravijo pri RAI, „smo videti kot TV—Pepelka.“ Ali je to res?

Poglejmo, kaj se je zgodilo v Franciji. Vse do časa pred reformo francoskega televizijskega omrežja, ki je takrat nosilo ime ORTF, je v Franciji televizija predvajala dvajset filmov na teden, od tega ob nedeljah tri ali štiri v zares strnjem zaporedju, od 14.30 do 17.30, in enega (ali dva) ob 20.30. Potem pa je

izbruhnili upor filmskih trgovcev in producentov, ki so bili že sicer v hudih skrbeh, kajti Francija je že po tradiciji revno tržišče za film. Reformirani televiziji jim je uspelo vsiliti bolj ostre omejitve in število filmov se je znižalo na enajst na teden. Ko pa so na koncu poslovnega leta uredili vse račune, so ugotovili, da se je kljub njihovem ukrepu na francoskih televizijskih ekranih v enem letu odvrtelo kar 825 igranih filmov in dokumentarcev. Poleg tega v Franciji tujih televizij skoraj ne sprejemajo. Da ne govorimo zdaj o Združenih državah in drugih deželah, kjer je navezanost občinstva na kino in televizijo tako zgodovinsko dejstvo, da že poraja reakcijo: moda „situation comedies“, o kateri je obširno pisal Umberto Eco, je prav poskus televizije kot medija, da bi se uspešno bojevala proti vsemogočnosti filma na malem ekranu.

Toda količinska konkurenca ni edina stvar, ki jo mora RAI jemati v poštev. Na ekonomski ravni se srečuje s težjimi ovirami. Če hoče predvajati filme, jih mora plačevati dosti dražje kakor druge televizije. „Američani,“ pravi Claudio Fava, ki je odgovoren za filmski program pri prvem omrežju, „zahtevajo od nas za odkup pravic za en film osem do petnajst milijonov lir, kar je dvojna ali trojna cena v primeri s tisto, ki jo postavljajo televiziji Monte Carla. „Seveda je med RAI in Telemontecarlo bistvena razlika, saj ima prva petindvajset milijonov televizijskih gledalcev, druga pa samo šest. Vendar tu ne gre samo za vprašanje bolj ali manj številnega občinstva: ne smemo namreč pozabljati dejstva, da je Italija še vedno zelo privlačen filmski trg za tuje distributerje, ki nočejo tvegati, da bi jim televizija spodkopala uspeh filma, in to v deželi, ki jo imajo za najmočnejše evropsko tržišče.

„Na stotine je zahtev po posameznih filmih, ki jih je postavila RAI, pa so jih distributerji zavrnil,“ nadaljuje Fava. „Za zdaj ni še nihče pripravljen, da bi nam prepustil filme, ki so nastali po letu 1970, čeravno gre tudi za take, ki niso imeli nikakršnega komercialnega uspeha. Kadar pa gre, denimo, za Francijo, postanejo isti distributerji

mного prožnejši. Poleg tega nam pogosto naši lastni distributerji vtikajo palice med kolesa.“

Skratka, v tem sporu ima tudi filmska industrija svoja orožja, ki jih seveda uporablja. Toda, mar je pravično prevaliti vso (ali skoraj vso) odgovornost za krizo pri filmu samo na televizijo? Ena od skupnih točk pri polemiki med distributerji in producenti je stališče, da ljudje ne hodijo v kino, kadar so na televiziji na sporedu filmi. Zato smo preverili obisk med tednom dni (od 10. do 16. novembra) v treh velikih rimskih kinodvoranah: v Aristonu, Adrianu in Etoile. V Aristonu je bil na sporedu film „Signore e signori, buonanote“ (Gospe in gospodje, lahko noč) (antitelevizijska satira), v Adrianu „Taksist“ (ameriški film z že utrjenim uspehom), v tretjem kinu pa „Il deserto dei Tartari“ (Tatarska puščava) (italijanska premiera, ki je pri občinstvu doživela lep sprejem). Če vzamemo kot osnovni indeks 100 obisk občinstva ob nedeljah, dobimo med tednom naslednje variacije: od srede do petka je obiskovalcev v primeri z nedeljskim obiskom približno 30 odstotkov, v soboto se obisk dvigne na 80 odstotkov, v ponedeljek se za „Gospe in gospode“ spusti na 19 odstotkov, za „Taksista“ pa na 14, vendar se pri „Tatarski puščavi“ ustavi že pri 26 odstotkih. In kaj se zgodi v torek, 16. novembra, prav na dan, ko televizija (izjemoma) predvaja film „Il bandito della Casbah“ (Zločinec iz Kasbaha) z Jeanom Gabinom, film torej, ki so na njegovo zanimanje brez dvoma vplivala čustva občinstva, saj je le nekaj ur pred tem zvedelo za smrt velikega igralca? Ali so se kinodvorane izpraznile? Ne. „Taksist“ ter „Gospe in gospodje“ imata povprečen obisk; vendar je treba dodati, da je prvi film že dolgo na sporedu in da privlači samo še nedeljsko občinstvo, uspeh drugega pa je zelo problematičen. Nasprotno pa je obisk „Tatarske puščave“ še vedno upoštevanja vreden, saj ima indeks kar 38 odstotkov. Kje se torej skriva resnica? Da so šli nekdanj ljudje v kino gledat prav vse, zdaj pa grejo samo, če vrtijo film, ki je vreden izdanega denarja . . .

Le čemu bi bilo treba hoditi v kino gledat film z raztrganimi policaji, ko pa si je na televiziji mogoče ogledati dobro

kriminalko, pa čeprav je stara nekaj let? Koga torej najbolj prizadene televizijska „filmomanija“? Predvsem tretje, četrte ponovitve, obrobne projekcije, tako imenovane kinodvorane B kategorije in kinoklube.

Zakaj kinoklube? Zadnjih pet let so imeli kinoklubi monopol nad kinotečnimi filmi, in sicer ne samo na „Oklepjačo Potemkin“ in na Chaplina, ampak tudi na filme iz petdesetih let. Zdaj pa so v nevarnosti, da usahnejo, preprosto zato, ker nimajo več kaj predvajati. Kot pravi Gianni Romoli iz Occhia, uho in jezik Rima, lahko kinoklubi v tujini dejansko računajo na 16 mm kopije, ki so presnete namenoma za „alternativne projekcije“. V Italiji pa programa, posnetega na 16 mm, praktično ni, ali pa je skrajno boren. Torej si je mogoče pomagati samo z normalnimi, 35 mm kopijami. In kaj se potem dogaja? „Dogaja se,“ pravi Romoli, „da filmi, ki so bili narejeni med letom 1940 in 1960, praktično izginjajo iz obtoka.“ Zakaj? „Zapadle so pravice za predvajanje, filmi so izčrpali vse možnosti komercialnega uspeha in zato jih producerske hiše preprosto vržejo stran. Tako ostane samo negativ. Iz njega je moč narediti nove kopije, vendar pa vsaka stane približno milijon lir in pol. Le kateri kinoklub si lahko privoščiti takšen strošek? Samo eden: RAI.“

Takšen je torej sklep. Namesto da bi pojav filmov na televiziji „ubil film“, kakor se glasi obtožba, in povzročal samo negativne posledice, ima nasprotno pozitiven učinek. Saj navaja izbirati med takimi in drugačnimi filmi občinstvo, kakršno je italijansko, ki je bilo vse do sedaj močan, vendar zapostavljen potrošnik celulojdnega traku. Razširja po vsej deželi navade kinoklubov, navade, ki so v tujini že lep čas globoko zakoreninjena kulturna tradicija. In končno, s tem sili filmsko industrijo ter distribucijo, da se naposled začneta otresati improvizacije in provincializma. In še: ali je sploh kakšen sistem, ki bi onemogočil, da bi — kako usodno — film prišel na televizijo? Lepo vas prosim! Povprašajte kogarkoli, ki si je privoščil strošek za barvni televizor in specialno anteno za več sprejemom, zakaj je

to storil: 90 odstotkov vam jih bo odgovorilo: „Da bi lahko gledal filme.“

Prevedel Jaša Zlobec

Opomba:

1 „Pusti ali podvoji“ („Lascia o radoppia“) je bila oddaja kvizov, ki jo je več let uspešno vodil Mike Bongiorno. (op. ur.)

Izkazan je družbeni interes

Minula jesen je potekla v znamenju živahnih razprav o razmerah v slovenski kinematografiji, večina je bila v okviru akcije „Človek, delo, kultura“ in je dosegla svoj vrh na zboru komunistov delavcev s področja kinematografije, ki je gradivo z razpravami dopolnil in ga tako pripravil na sejo CK ZKS o kulturi. Vse te priprave in vsebinsko bogate razprave pričajo o nedvomno velikem družbenem interesu za slovensko (in jugoslovansko) kinematografijo, ki se že vrsto let ubada z najrazličnejšimi težavami, te pa imajo najbolj neposreden odziv tako v domačem filmskem programu, kot v programu uvoženih filmov, ki jih gledamo na naših filmskih platnih. Sklepi razprav nalagajo odgovorne naloge predvsem pred komuniste in vse delavce, ki delajo v kinematografiji, saj je predvsem od njih odvisno, če jim bo ob zagotovljeni družbeni podpori uspelo postopoma odpraviti vse ovire, ki zavirajo razvoj kinematografije.

V tej številki Ekрана objavljamo najbolj pomembna gradiva in misli iz razprav o slovenski kinematografiji. Uredništvu se jih zdi vredno na enem mestu ohraniti kot dokument, ki bo zagotovo v veliko korist ob vseh prihodnjih razpravah o problemih slovenske kinematografije. Izbrano gradivo bo po našem mnenju tudi onemogočilo morebitna sprenevedanja ob tem, kaj je bilo že povedanega, sklenjenega in dogovorjenega in katere naloge so še bile in komu so bile zaupane v izpolnitev. Zdi se namreč, da so marsikdaj v preteklosti dogovorjene naloge ostale kaj hitro pozabljene in so nekateri neprestano pričenjali razpravo o slovenski kinematografiji povsem na novo, kot da ne bi bilo nobenih zadolžitvev, ki so jih bili dolžni sami uresničiti. In naj, konec koncev, objavljeno gradivo služi tudi preverjanju o prehojeni poti slovenske kinematografije in ugotavljanju odgovornosti v prihodnosti.

Kinematografija

Prizadevanja zadnjih let za ureditev stanja v slovenski kinematografiji že kažejo prve uspehe. V prvi vrsti gre za premike na področju filmske proizvodnje, premiki so storjeni na področju samoupravne organiziranosti v filmski proizvodnji in, konec koncev, najbolj pomembno, povečalo se je tudi zanimanje kinoobiskovalcev za domači in slovenski film. Na drugih področjih slovenske kinematografije pa o kakšnih bistvenih premikih ne moremo govoriti, še posebno majhni pa so na področju prikazovanja filmov in filmske vzgoje, čeprav so konstituirani organi družbenega upravljanja v večjih kinematografijah.

Kinematografija je z vsemi svojimi členi: proizvodnjo, distribucijo in prikazovanjem filmov, s filmsko vzgojo in filmsko kritiko področje, za katerega kaže naša družba poseben interes. Film sodi med najbolj vplivne medije množičnega komuniciranja, saj sega, če upoštevamo tudi predvajanje filmov na televiziji, sporočilo filma do domala vsakega občana. Pri tem je posebno pomembno mesto domačega filma, ki ima umetniški značaj in mora negovati vrednote naše socialistične družbe. Družbena prizadevanja in prizadevanja delavcev na področju

kinematografije morajo biti usmerjene v takšno spreminjanje slovenske kinematografije glede njenega položaja, samoupravne organiziranosti in vzpostavitve čim bolj neposrednega odnosa družba-kinematografija, kar bo omogočilo kinematografiji, da bo v čimvečji meri izpolnjevala svojo umetniško in družbeno funkcijo. Poudariti je treba, da se vsak izmed členov slovenske kinematografije ukvarja in spopada še s specifičnimi problemi, ki izhajajo iz tega, da enotnost kinematografije še ni dosežena.

Še posebno pa je aktualno in pomembno samoupravno združevanje kinematografije, ker je to eden izmed pomembnih pogojev za večje podružbljanje kinematografije. Sklepi in družbena akcija morajo zagotoviti uveljavitev celovitosti kinematografije in njene družbene vloge, saj si brez kvalitetne domače filmske proizvodnje, ki ima izjemen kulturno-umetniški pa tudi političen pomen, ne moremo predstavljati sporeda v kinematografijah, brez smotrne uvozne politike tujih filmov ne more biti kakovostnega kinematografskega sporeda, brez filmske vzgoje in kritike ne more biti dobrih filmskih delavcev in ustvarjalcev, filmskih

animatorjev, brez vsega tega pa tudi ne more biti osveščenege filmskega občinstva.

Pri tem je treba ugotoviti, da je družben interes, kar zadeva uvoz in prikazovanje filmov, premalo izražen. V tem okviru velja razmišljati o vzpodbudah za urejevanje statusa kinematografa v krajevni skupnosti in v občini, kar zadeva vplivanje na programsko politiko v kinematografih, pa bi morda veljalo uvesti osrednji družbeni organ — programski svet za kreiranje programske politike v vsej slovenski kinofikacijski mreži. Poseben družben interes naj se izraža na področju uvoza in prikazovanja filmov s ponovno uvedbo „predikata“, ki mora ekonomsko spodbujati uvoz in prikazovanje kakovostnih tujih in domačih filmov. Le v tem primeru bomo beležili uspehe na področju spreminjanja statusa slehernega slovenskega kinematografa v kulturni subjekt, ki ima pomembno mesto pri kulturni vzgoji in socializaciji človeka.

Posebej je še treba opozoriti na nujno potrebo presejanja podjetniške zaprtosti vase, ki sega le do „meje“ lastnega podjetja, ker je preživela, njen obstoj pa zavira tako samoupravne kot tudi integracijske procese v kinematografiji.

Samoupravno organiziranje kinematografije je treba čim prej uresničiti, in to organiziranje vsakega njenega člana in kinematografije kot celote. Oblika tega povezovanja so posebne samoupravne interesne skupnosti, v katerih se mora izražati družbeni in ustvarjalni interes na najbolj neposreden način, še posebej pa odnos med izvajalci in uporabniki na tem področju, in to od baze tja do samoupravnega organiziranja na ravni republike. Z družbenim dogovorom se mora v kinematografijo vključiti tudi televizija, ki je, razen tega, da tudi sama proizvaja filme, najmočnejši prikazovalec filmov.

Takojšnja akcija je potrebna na področju kadrovske politike, saj je kinematografija kot celota kadrovske naravnost osiromašena, kar je po eni strani rezultat dolgoletnih pogojev, v katerih je kinematografija delovala, po drugi strani pa rezultat slabega kadrovskega načrtovanja in skrbi za kadre, tako s strani izvajalcev v kinematografiji, kot tudi zaradi prešibko izraženega družbenega interesa. Še posebej se to kaže na področju prikazovanja filmov in filmske vzgoje.

Proizvodnja filmov

Na področju filmske proizvodnje so spremembe na boljše v primerjavi s stanjem izpred petih, šestih let najbolj očitne. Zagotovljeno je bilo redno financiranje treh celovečernih in desetih kratkometražnim filmov (v načrtu je, da se do leta 1980 doseže željena kontinuiteta proizvodnje petih celovečernih in dvajsetih kratkometražnih filmov), urejeno je ustanoviteljstvo edinega slovenskega producenta Viba filma, konstituirani so družbeni organi Vibe filma, beležimo kakovostno rast slovenske filmske proizvodnje, predvsem pa je pomemben podatek, da narašča interes filmskih obiskovalcev za slovenski film. Hkrati pa stanje v filmski produkciji še vedno ni takšno, kakršnega bi želeli, med temeljnimi nalogami sta samoupravno konstituiranje filmske proizvodnje, ki mora zagotavljati enakovreden položaj svobodnih filmskih delavcev, ki v Vibi združujejo svoje delo, in takšna programska politika, ki bo uresničevala tako družbeno kot umetniško vlogo filma v naši samoupravni družbi. Pri kreiranju programa filmske proizvodnje je treba zagotoviti neposreden vpliv ustvarjalcev in uporabnikov na program in samoupravno organiziranje preko kulturnih skupnosti in posebnih skupnosti za film.

Hkrati pa je treba opozoriti na aktualno situacijo, ko se znova zapletajo možnosti za financiranje proizvodnje treh celovečernih in desetih kratkometražnih filmov. Limitiranje spodnje meje slovenske filmske proizvodnje (Republiški zavod za plan) na najmanj dva celovečerna filma letno pomeni prav gotovo hkrati tudi pristajanje na ponovno zmanjševanje filmske proizvodnje s treh na le dva filma. Če ob tem upoštevamo še dejstvo, da se je višina sredstev, namenjenih proizvodnji celovečernega filma, v preteklih dveh letih zmanjšala s 85 odstotkov proračuna na manj kot 75 odstotkov (preostali denar naj ustvari proizvodni center s prodajo filmov — dejansko pa lahko zagotovi le 12 — 13 % sredstev) potem je možnost ekonomskega obstoja edinega slovenskega filmsko proizvodnega centra dokončno vprašljiva. Zaradi tega je nujna takojšnja družbena akcija, ki bo zagotovila sredstva za dogovorjeno število treh celovečernih in desetih kratkometražnih filmov letno.

- *Filmska proizvodnja odpira „okno v svet“, z domačim filmom govorimo sebi in svetu o našem življenju, o naši družbeno-politični ureditvi, predvsem pa o naši umetniški ustvarjalnosti, zato je treba pri uporabnikih filma vzpodbuditi zavest o pomembnosti filma, saj se bodo le tako pripravljene tvorbo vključiti v akcijo za slovenski film. Za sedaj je očitno, da je interes delegatske uporabniške baze še premalo intenziven šele ureditev odnosov med ustvarjalci — izvajalci in uporabniki na področju kinematografije bo dala boljše pogoje za uveljavitev vseh ustvarjalnih potencialov, ki jih v slovenski kinematografiji brez dvoma imamo.*
- *Pomembna naloga je ustanavljanje temeljnih občinskih skupnosti za „film in kinematografijo“, na ravni republike pa posebne samoupravne interesne skupnosti za to področje.*
- *Pomembna naloga je zagotavljanje materialnih pogojev za številčno rast slovenske filmske proizvodnje. V tem trenutku filmske proizvodnje in kinematografije kot celote ni na prednostni listi srednjeročnega razvoja SR Slovenije, glede na njun pomen bo treba s širšo družbeno akcijo doseči njegovo uvrstitev na prednostno mesto.*
- *Zlasti pereče je vprašanje mladih avtorskih potencialov, katerih delo ni niti strnjeno niti ni njihov razvoj načrtovan, zato je naloga proizvodnega centra, da skupaj z AGRFT in ob podpori družbe zagotovi smotno kadrovske politiko na področju filmske proizvodnje.*
- *Filmska proizvodnja je umetniška in gospodarska dejavnost hkrati, zato naj velja poseben poudarek tudi ekonomskim aspektom filmske proizvodnje.*

Idejno-estetska izhodišča programske usmeritve slovenske filmske proizvodnje

Film je zaradi proizvodnega načina družbena dejavnost, po vsebini in obliki pa je umetniška dejavnost. Film ima družbeno, predvsem pa umetniško in kulturno funkcijo.

Film je odvisen od umetniške ustvarjalnosti, ki je ni mogoče vnaprej določiti, vendar to ne pomeni, da jo je mogoče poljubno usmerjati. Umetniško delo in s tem tudi film je vedno odsev umetnikove individualnosti in družbenih razmer ter položaja, ki ga ima umetnik. Družbena narava filma določa, da je nujno ob odprtosti za vse novo in nepredvidljivo opozoriti na posamezna izhodišča:

1. *Ustvarjati je treba odnose, na osnovi katerih bo družbeni interes, ki se izraža v programski usmeritvi in zagotovljenih materialnih pogojev za normalno filmsko proizvodnjo, ustvarjalno povezan in sklenjen z*

ustvarjalcem, gledalcem, kritiko in teorijo v posameznem filmu.

Prizadevati si je treba za sproščeno ustvarjalnost, da bodo ustvarjalci ob odmevnosti svojih del čutili, da so družbeno potrebni in odgovorni.

2.

Slovenska nacionalna filmska proizvodnja zastopa znotraj in zunaj svojih meja specifično umetniško ustvarjalnost in celoto specifičnih družbenih odnosov. Ena izmed poti, da bi slovenski film obravnaval teme, zanimive za domačega in tujega gledalca, pri tem pa vendar ostajal značilno slovenski, temelji na tem, da izvirno razvijamo družbene odnose in imamo izvirne zgodovinsko-politični položaj, kakor tudi na specifikah vseh drugih konstituant (geografskem, etnološkem, intelektualnem, moralnem ozračju itn.). Enako pomembno je tudi, da je tehnično na svetovni ravni.

3.

Slovenski film kot samostojna umetniška ustvarjalnost se mora vsestransko opreti na umetniško ustvarjalnost v drugih medijih in umetnostnih zvrsteh: ne samo na literaturo, ampak tudi na ustvarjanje na likovnem, glasbenem, gledališkem, televizijskem in radijskem področju. Prizadevati si mora za vsestransko in enakopravno ustvarjalno sodelovanje, pritegniti mora ustvarjalce s teh področij in tako združevati ob posameznih konkretnih projektih ves slovenski umetniški in strokovni potencial. Predvsem mora prispevati k vzgoji, umetniški rasti in razvoju novih scenaristov, dramaturgov, režiserjev, snemalcev in igralcev.

4.

Pri temeljnih virih je treba upoštevati:

- izvirno umetniško-scenaristično ustvarjalnost,
- umetniško še neobdelano in neartikulirano dokumentarno in faktografsko gradivo iz slovenske zgodovine in sodobnosti, slovensko literaturo in esejistiko od začetkov do sodobne ustvarjalnosti
- da drugi in tretji vir šele dajeta material za izvirno umetniško scenaristično-filmsko obdelavo s posebnim poudarkom na družbeno-socialno tematiko, narodnoosvobodilni boj in revolucijo,
- spodbujati stilno svobodo in nekonvencionalnost,
- spodbujati tiste zvrsti, ki so v slovenskem filmu še posebej slabo zastopane: komedijo, kriminalko, akcijski, znanstvenofantastični, zgodovinski, poetični film, in pri tem upoštevati in spoštovati enakopravnost žanrov in zvrsti,
- še naprej umetniško-vsebinsko in oblikovno razvijati tiste zvrsti, ki so že dosegle kvalitetno raven – mladinski film, ki ima tudi v drugih medijih še posebno močno zaledje: v literaturi, radijski igri, gledališču, likovni umetnosti,
- odkrivati žive probleme: tu je potrebna družbena, politična, etična in filozofska kritičnost avtorjev, pronicljivost v iskanju dilem in konfliktov, ki so prvi pogoj in gibalno vsakega umetniškega dramskega organizma,
- oblikovati tudi filmskega junaka, ki ne deluje le psihološko in preprosto situacijsko, ampak tudi socialno in filozofsko, ki ima svoj individualni odnos do sveta in ga vodi njegova lastna ali pa avtorjeva zavest, junaka, ki je s svojo ali pa avtorjevo zamislijo, etiko in akcijo udeležen v dialektičnem gibanju sveta,
- zadovoljevati skupne potrebe občinstva, se pravi, v filmu naj bi se vsaj do neke mere prepoznava vsak Slovenec, pa tudi gledalec zunaj naših meja. Otresti se je treba napačnega mišljenja, da je neki film samo za določen krog

ljudi. Umetniški film radi gledajo vsi.

Izoginiti se je treba temu, da je pri nekem projektu odločujoče merilo predstavitev posamezne geografske regije ali poklicnega profila, saj to vodi v lokalizme in cehovsko mentaliteto.

Izoginiti se moramo vulgarnemu okusu, ki ga lahko narekuje del občinstva, kakor tudi možnim manipulacijam s publiko.

5.

Pri črpanju snovi za filmske scenarije iz slovenske klasične literature je nujna natančnejša vsebinska opredelitev meril za izbiro, če že ni mogoče vzpodbuditi v kratkem času izvirne scenaristike. Vsebinska opredelitev meril bi morala biti zavita v smer, ki so jo že nakazala številna novejša posvetovanja in številni pogovori na to temo – namreč, izbirali naj bi tista dela, ki nam kljub temu, da je že dolgo, kar so nastala, povedo nekaj o našem današnjem položaju, današnjih problemih in zadregah. Ta problem so v omenjenih diskusijah formirali kot problem sodobnih tem, v nasprotju z aktualnimi temami. Tu je seznam literarnih del, ki jim je priznana zgodovinsko-literarna vrednost, le nujni prvi korak.

Prav ustrezno se zdi opirati se na slovensko klasično in sodobno literaturo pri oblikovanju srednjeročnega programa, vendar pa to nikakor ne sme nadomestiti izvirne ustvarjalnosti. Črpati iz slovenske literature je sicer potrebno, ne sme pa dušiti izvirne scenaristične ustvarjalnosti in s tem posredno tudi izvirnega sodobnega literarnega snovanja, iz katerega, kakor že rečeno, mora in bo moral črpati tudi film.

6.

Pri obravnavanju tematike iz narodnoosvobodilnega boja in revolucije bo treba preskušati in uveljavljati nove tematske in žanrske prijeme in se izogniti klišejem. Tako, denimo, v slovenskem filmu na tej temi takorekoč še nismo razkrili korenin zgodovinskega konflikta – razrednega konflikta, kar tematsko vključuje vse zgodovinske udeležence tedanjega časa in prostora. Filmi so govorili o osvobodilnem boju, manj pa o hkratni socialni revoluciji. Tema narodnoosvobodilnega boja in revolucije bo morala prikazati tudi zgodovinsko dilemo, razkriti dejanske in resnične zgodovinske silnice in jih združiti v umetniško poustvarjeno sintezo tega enkratnega in odločilnega zgodovinskega obdobja. Bistveno je razkriti mehanizem, vsebino, dialektiko, idejno, filozofsko, etično opredeljenost in zgodovinsko določenost razrednega boja in prikazati v objektivni in kritični luči vse takrat navzoče zgodovinske udeležence.

7.

Pri obravnavanju sodobne tematike se bo treba objektivno in kritično opredeljevati do družbenih dogajanj, razmerij in odnosov in razkrivati njihove probleme in dileme, uspehe in neuspehe.

Filmski delavci-ustvarjalci kot subjekti družbene in umetniške filmske proizvodnje morajo aktivno in kritično spremljati in soustvarjati prakso in teorijo umetniškega in družbenega snovanja ter tako prispevati k razvoju filmske teorije, idejnoestetskih izhodišč programske usmeritve in s tem tudi k uresničevanju te usmeritve.

Da bi navedena idejno-estetska izhodišča programske usmeritve uspešno uveljavili, je treba poskrbeti, da se bo pri proizvodnem podjetju Viba film ponovno formiral in razvil dovolj močan dramaturški oddelek, ki bo sposoben pripravljati tako začrtan program. Dramaturški oddelek ima funkcijo razvojnega oddelka. Biti mora, na

osnovi sprejetih meril, finančno samostojen. V ta namen bi za določen čas ustanovili poseben fond, pozneje, po obračunu proizvodne cene posameznega filma, pa bi mu pripadal dogovorjen procent obračunskega zneska. Tako usmerjeno delo bo osnova, da začnemo s široko akcijo za pridobivanje novih piscev scenarijev, za teamsko delo in za pokrivanje upravnih in drugih stroškov, ki so vezani s scenaristiko. Najbolj pomembno delo dramaturškega oddelka je dajanje pobud za pisanje sinopsisov in scenarijev, organiziranje dela pri sinopsih in scenarijih, spremljanje tega dela s pismenimi dramaturškimi analizami in ustnimi razgovori z avtorji, vključevanje umetniških in strokovnih sodelavcev v teamsko delo; priprava vsakoletnega programa celovečernih in kratkih filmov, po odobritvi programa pa organiziranje in aktivna udeležba dramaturgov pri pisanju snemalne knjige; po odobritvi snemalne knjige sodelovanje pri izbiri umetniškega dela filmske ekipe ter spremljanje realizacije filma do končne kopije.

Pri kratkem filmu je najpomembnejše delo dramaturškega oddelka izbira, pa tudi predlaganje ustreznih tem in pregled snemalne knjige ali načrta filma, kadar snemalne knjige ni mogoče napisati vnaprej.

Izredno pomembna je načrtna, dolgoročna in nenehna skrb za mlade kadre vseh umetniških in strokovnih profilov, ki združujejo svoje delo pri filmski proizvodnji; to bo pri načrtovanem delu za uveljavitev normalne filmske proizvodnje — postopoma do 1980 leta (5 celovečernih in 20 kratkih filmov) — pogoj za nadaljnji razvoj slovenskega filma.

Nujno je stalno usklajevati delo in angažma posameznikov, ki združujejo svoje delo pri nekem filmskem projektu, s sorodnimi umetniškimi institucijami, zlasti z RTV (oblikovanje skupne programske osnove), itn. in posamezniki z zavestjo, da je Slovenija enoten družbenokulturni prostor, v katerega mora biti vključeno delo vseh posameznikov in ustanov enakopravno in enakovredno. Zato pa je treba še tesneje sodelovati z distribucijskimi in kinematografskimi podjetji, saj morajo rezultati dela filmskih in drugih delavcev biti dostopni najširšemu občinstvu. Nujna je najširša samoupravna povezanost in organiziranje vseh dejavnikov v kinematografiji z ustanovami, ki izobražujejo in vzgajajo kadre za to področje.

Distribucija filmov

V Sloveniji se z distribucijo filmov ukvarja edinole Vesna film, ki z uvozom 15 do 18 filmov letno prispeva približno desetino jugoslovanskega letnega filmskega fonda. V množici distributerjev iz vseh republik (gre za 18 uvoznikov filmov) je vpliv njene uvozne politike na spored v slovenskih kinematografih omejen. Nujno je reševati probleme uvoza filmov in programske naravnosti uvoza v okviru vseh republik.

Opozoriti je treba na stihijo, ki je tako organizacijsko-ekonomska kot tudi kar zadeva programsko usmerjenost. Zaradi teh neurejenosti naši uvozniki pojmujejo film še vedno le kot blago, ki da je podvrženo „krutim“ zakonom tržišča. V razmerah, ko je celo višina odobrene devizne kvote za nakup filmov v tujini odvisna od ustvarjenega dinarskega dohodka na potrošen dolar, mora biti misel na spored v ozadju in so v miselnosti distributerjev zakoreninjene najprej ekonomske pobude pri nakupu filma in šele v drugi vrsti snovanje takšnega programa uvoženih filmov, ki bi ustrezal zahtevam naše družbe.

o Na področju distribucije je treba razreševati njene probleme na ravni Jugoslavije, ker le odprava obstoječe stihije zagotavlja večji delež distribucije pri dvigu splošne kulturne zavesti, kinematografskega sporeda in kinematografije nasploh.

o Z distribucijo 16 mm filmov se na Slovenskem ukvarja Sava film, ki posreduje svoje filme predvsem šolam in družbenim organizacijam in društvom. Aktualna naloga je utrditev statusa distribucije filmov za potrebe filmske vzgoje, ki je že od vsega začetka ob strani in se zaradi tega spopada tako z organizacijskimi kot z ekonomskimi in programskimi težavami.

Kinematografi

Zadnja leta beležimo tako padanje števila kinematografov kot tudi padanje števila sedežev v njih, zmanjšalo se je tudi število filmskih predstav, od tod, med drugim, tudi relativen padec števila obiska kinematografskih predstav od 1971 do 1975. Značilno je tudi pojmovanje mesta kinematografa, ki ga večinoma še vedno opredeljujejo kot gospodarsko pridobitniško dejavnost ali pa kar komunalno dejavnost.

Slovenska kinematografska mreža je razdrobljena in neintegrirana, kar še posebej čutijo kinematografi v manjših krajih in na podeželju, in če k temu dodamo še značilnosti slovenske kinofikacijske mreže (kot so tehnična neopremljenost in takšen standard filmske predstave, ki komajda meji na kulturno predvajanje filma), potem je to gotovo odločen znak za nujno razreševanje problemov in statusa naše kinematografske mreže. Neustrezen je tudi spored v teh kinematografih, ki se sestavlja laično, največkrat upoštevaajoč neargumentirano sklicevanje na ekonomske kriterije. Ob tem je še kako pomembno tudi dejstvo, da prav v teh kinematografih sploh ne prihaja in ne more priti do uresničevanja družbenega interesa na področju prikazovanja filmov, da o uveljavljanju samoupravnih odnosov pri planiranju kinofikacije niti ne govorimo.

o *Pričeti je treba z integracijskimi procesi kinematografske mreže, morda na ravni občine ali regije, kjer bi takšno združevanje omogočilo tako ekonomsko stabilizacijo kot tudi večji vpliv na programsko usmerjenost kinematografa.*

o *V kinematografih je treba uveljaviti samoupravno organiziranost, pri tem pa je gotovo na prvem mestu ustanavljanje družbenih organov in zagotavljanje družbenega vpliva na programsko politiko preko temeljnih in posebnih skupnosti za kinematografijo.*

o *Nujno je treba pristopiti k materialni in kadrovske sanaciji kinematografske mreže.*

o *V kinofikaciji potrebujemo ljudi, ki bodo v obstoječih, še bolj pa v spremenjenih pogojih predvajanja filmov (domaćih in tujih) sposobni opravljati svoje delo strokovno in v smislu programskih in ekonomskih smernic, ki jih bodo začrtale skupnosti uporabnikov.*

o *Zagotoviti je treba prioriteten položaj domačega filma v kinematografih.*

o *Zagotoviti je treba afirmacijo kratkega filma v kinematografih.*

o *Zagotoviti je treba, da se afirmacija kakovostnega kinematografskega sporeda omogoči tudi preko rednih televizijskih oddaj.*

- *Za kratke filme, ki jih prikazuje televizija v svojih rednih tedenskih terminih, je treba pridobiti še širši krog gledalcev, zato je treba zlasti za domače kratke filme poiskati še druge, bolj gledane termine emitiranja.*

Izobraževanje za filmske poklice, filmska vzgoja in filmska publicistika

Na probleme izobraževanja za filmske poklice, filmske vzgoje in pisanja o filmu smo bili do sedaj premalo pozorni. V neurejenem položaju teh področij je gotovo eden temeljnih razlogov za šibko kadrovsko politiko v celotni kinematografiji. Filmska vzgoja kot del učnega načrta v šolah se še vedno izvaja na izredno nizki ravni, saj v Sloveniji nimamo, razen redkih izjem, usposobljenih pedagogov za to področje. Poudariti je treba, da nimamo na nobeni izobraževalni instituciji (razen na AGRFT) predmeta, ki bi usposabljal pedagoge za filmsko vzgojno delo.

Tudi v izobraževanju bodočih filmskih in televizijskih delavcev v okviru AGRFT je študij usmerjen predvsem v filmsko ustvarjalnost, ne pa tudi v filmsko vzgojno ali filmsko publicistično področje. Na področju filmske vzgojnega dela in kritičnega pisanja o filmu prevladujeta kadrovska suša in kadrovska nenačrtnost, ki sta v veliko primerih pripeljali do polstrokovnega dela, ali pa je na teh področjih storjenega izredno malo.

Filmsko izobraževanje, filmska vzgoja in filmska kritika so integralni deli kinematografije, zato morata družbena vzpodbuda in pozornost veljati tudi na tem področju.

- *V študijske programe na šolah in fakultetah, ki izobražujejo pedagoške delavce, je treba takoj uvesti predmete, ki bodo omogočali filmsko vzgojno specializacijo. Brez filmsko usposobljenega pedagoškega kadra si namreč ne moremo predstavljati filmske vzgoje.*
- *Vztrajati je treba pri doslednem, predvsem pa kakovostnem izvajanju filmske vzgoje na vseh stopnjah izobraževanja.*
- o *Razviti je treba strokoven in umetniški študij filma, ki bo osnova za razvoj filmske kritike na marksističnih osnovah.*
- *V sredstvih množičnega obveščanja je treba zagotoviti enakovreden status filmske kritike. Zdaj je namreč pisanje*
- *filmu bodisi senzacionalistično, ali pa mu je odmerjen obrobni prostor.*
- *Zavzemati se je treba, da bo mesto filmskega kritika v nomenklaturi novinarskih poklicev obravnavano enakovredno drugim novinarskim mestom. Za zdaj je pisanje o filmu obravnavano postransko, kot nekakšen konjiček.*
- *Napraviti bo treba oceno idejnega in socialnega učinka filmske kritike in njene idejne naravnosti.*
- *Filmska kritika se mora lotevati filma kot fenomena množične kulture in s tem v zvezi tudi vpliva kinematografa na občinstvo.*
- *Filmska kritika mora celostno ocenjevati tako filmsko proizvodnjo kot uvozno politiko in spored v kinematografih.*
- *Ustanoviti bo treba ustrezni filmski institut kot strokovno-raziskovalni center, namenjen uresničevanju zahtevnejših študijskih in publicističnih nalog na področju filmske teorije in prakse.*
- *Televizija mora nadaljevati in še poglobljati svoja filmskovzgojna prizadevanja s skrbno izbiro filmov tako iz filmske klasike kot iz naj sodobnejše proizvodnje, zlasti še z odgovornim oblikovanjem termina ob sredah,*

ko spremljajo filme uvodne razlage slovenskih filmskih kritikov.

- *Filmski repertoar televizije mora še nadalje omogočati gledalcem najširši pregled na filmsko ustvarjalnost — od filmov največjih ustvarjalcev prek filmov manj znanih kinematografij do filmov neuvrčenih dežel.*
- *Filmska kritika mora odgovorno in sproti spremljati tudi predvajanje filmov na televiziji, pri čemer mora poznati in upoštevati specifične programsko-politične cilje televizije.*
- *V filmsko-vzgojnih prizadevanjih je treba odmeriti posebno pomembno mesto amaterskemu filmskemu ustvarjanju, ki mora slejkoprej dobiti enak status, kot ga ima amaterska ustvarjalnost na drugih področjih kulturne dejavnosti.*
- o *Filmska teorija in kritika morata opozarjati in afirmirati tudi vrednote, ki nastajajo v okvirih amaterske filmske ustvarjalnosti, ki ima poleg vzgojnega tudi umetniški pomen.*

Televizija in film

Televizija opravlja obsežno in pomembno vlogo pri širjenju filmske umetnosti, saj so filmi s predvajanjem na televiziji dostopni najširšemu krogu občinstva. Za družbena prizadevanja na področju kinematografije so pomembne tudi možnosti, ki jih ima televizija za razvijanje filmske kulture gledalcev, za njihovo estetsko vzgojo in za sprotno informiranost o filmskih dosežkih. Seveda pa je treba tudi upoštevati, da predvajanje filma na televiziji zaradi tehničnih omejitev malega ekrana ne zagotavlja take polnosti estetskega užitka, kakršnega omogoča kinematografska predstava. Zaradi teh svojih specifičnosti je televizija ob kinematografih komplementarna, ne enakovredna ali konkurenčna institucija.

Televizija je s svojo produkcijo dokumentarnih, feljtonskih in igranih umetniških oddaj ne le množični informativni komunikacijski medij, temveč tudi — ne glede na elektronsko ali filmsko tehniko, s katero so oddaje posnete — pomemben sestavni del v celoti slovenske nacionalne kinetično-vizualne produkcije. Zato je nujno, da se povezuje z drugim subjektom v tej produkciji, to je s filmsko produkcijo. Dosedanje povezovanje televizijske in filmske produkcije je še pretežno mehanično in stihijsko, brez doslednejših usklajevanih načrtovanj razvoja in uporabe produkcijskih kapacitet, predvsem pa tudi brez globljih programsko-političnih povezovanj, ki bi zagotovila bolj smotrno in učinkovito doseganje ciljev nacionalnega kulturnega programa na tem področju umetniškega ustvarjanja.

- *Še bolj dosledno je treba izrabiti možnosti, ki jih za poglobitev sodelovanja odpira že sklenjeni samoupravni sporazum o dolgoročnem sodelovanju med televizijo in kinematografijo, v tem okviru usklajevati repertoarno in filmsko-vzgojno politiko in se povezovati v skupne akcije.*
- *Skleniti je treba samoupravni sporazum o sodelovanju v filmski proizvodnji.*
- *V okviru tega sporazuma mora biti urejeno skupno načrtovanje in uporabljanje produkcijskih in kadrovskih zmogljivosti, specializacija v razvijanju produkcijskih zmogljivosti in prevzemanju produkcijskih nalog, predvsem pa usklajevano programsko načrtovanje, ki mora upoštevati, da so programsko-politične naloge in okviri televizije bistveno drugačni kot pri produkciji filmov za kinematografe.*

Televizija

Celotna problematika sedanjega položaja in ciljev, h katerim mora težiti razvoj slovenske televizije, v pričujočem besedilu predloga stališč ni zajeta, zavedamo pa se, da je tako obravnavanje ene izmed dejavnosti, ki po svojih temeljnih karakteristikah kot vizualni medij vendarle sodi v okviru filmske kulture, v dobršni meri pomanjkljivo. Nujno bi bilo v tem sklepu obravnavati vsaj tisti del televizijske produkcije, ki je s filmom, s kulturo, s sredstvi vizualnih umetnosti neposredno povezan. Pri tem pa je treba upoštevati, da je televizija kljub svoji genetični povezanosti s filmom postala samosvoj in zelo specifičen medij z zelo značilnimi komunikacijskimi procesi in da je njeno vključevanje v krog kinematografije, pa čeprav kinematografije v najširšem pomenu besede, lahko le delno. Ne samo dosedanji družbenoekonomski položaj televizije, tudi sam položaj televizije kot družbenopolitično izjemno pomembnega komunikacijskega medija je porajal dosedanja ločena, samo na krog problematike tega medija omejena komunikacijskega medija je porajal dosedanja ločena, samo na krog problematike tega medija omejena obravnavanja in tudi načrtovanja televizijskega programa. Pri tem so se tudi zaradi nujne specifičnosti programskih nalog televizije porajala zanemarjanja povezav z drugimi krogi kulturne dejavnosti, tudi z gledališči, glasbenimi ustanovami, ne le s kinematografijo. Proces drugačnega, ne več etatičnega, temveč samoupravnega urejanja kulture je skupaj s procesom podružbljanja televizije, ki je bil odprt z delovanjem programskih sosvetov in dvodomne skupščine RTV, sprožil tako v kinematografiji kot v televiziji tudi težnje po povezovanju in usklajevanju ter po preseganju zaprtosti v lastne kroge.

Proces povezovanja televizije in kinematografije je treba pospešiti, saj uveljavljanje načel svobodne menjave dela, od katerih ne bežita ne televizija ne kinematografija, terja nastopanje z usklajenimi programi, izoblikovanimi na podlagi dejanskih in demokratično izraženih potreb delovnih ljudi.

Na tem mestu lahko ugotavljamo le, da je smotrno in nujno preseči te vrste ločenost ter ustvariti skupno fronto razvojnih prizadevanj v vseh pogledih, od materialnih do idejno estetskih, saj gre za skupne cilje, za odnos do skupnega občinstva, do iste javnosti, do celotnega združenega dela, torej tudi za identične družbeno politične in kulturno-politične naloge.

Vloga zveze komunistov v kinematografiji

Uveljavljanje samoupravnih odnosov v kinematografiji in razreševanje bistvenih problemov v kinematografiji je naloga vseh organiziranih socialističnih sil, še posebej seveda zveze komunistov. Zlasti odločilno je, da bodo odgovornost za uresničevanje zastavljenih ciljev tako glede spreminjanja družbenega odnosa do filma in kinematografije oziroma njunega družbenoekonomskega položaja kot glede njune samoupravne organiziranosti, njune celovite vključenosti v svobodno menjavo dela ter njune vsestranske kakovostne rasti prevzeli nase predvsem komunisti, ki na teh področjih delujejo. Dejstvo namreč je, da so bili mnogi izmed naštetih ciljev že doslej jasno formulirani v samoupravnih sporazumih, sklenjenih med kinematografijo in filmsko proizvodnjo pa tudi med kinematografijo in občinskimi kulturnimi skupnostmi, vendar niso bili niti upoštevani, kaj šele uresničeni. Dejstvo je tudi, da so bili družbeni organi upravljanja na področju kinematografije, filmske

proizvodnje in televizije že normirani, vendar pa je njihovo delovanje ostalo šibko, namenjeno bolj ugotavljanju sedanjega stanja in nemočnim tožbam kot pa doslednemu boju za spremembe in za približevanje zastavljenim ciljem. Nobenega dvoma ni o tem, da so člani zveze komunistov v okviru kinematografije dolžni delovati v prid razreševanja družbenega statusa te dejavnosti ter se bojevati za novo, samoupravno in socialistično podobo slovenske kinematografije, ki ne sme ostati zgolj potrošniška oblika cenene zabave na tržišču, pač pa mora postajati pomemben člen v prizadevanjih za oblikovanje človekove idejne, družbene in moralne zavesti. Toda odgovornost komunistov na tem področju je ob sedanji organiziranosti zelo težko ali celo nemogoče preverjati, saj so že tako ali tako maloštevilni člani zveze komunistov, ki združujejo delo v organizacijah s področja kinematografije, ter komunisti, delegirani ali imenovani v družbene in strokovne organe na tem področju, da o filmskih publicistih posebej niti ne govorimo, med seboj nepovezani, delujoč v svojih matičnih osnovnih organizacijah, kjer dogajanja na filmskem in kinematografskem področju navadno sploh niso tema obravnavanja. Nujna je zato vzpostavitev take organiziranosti komunistov, ki neposredno ali posredno delujejo na teh področjih, da bodo soočali svoje poglede, jih usklajevali ter z enovitim pristopom in s skupno odgovornostjo prevzemali nase zadolžitve za učinkovito uresničevanje zadanih nalog in zastavljenih ciljev. Oblike take organiziranosti so najprej osnovne organizacije ZK in aktivni komunistov, ki pa morajo preseči raven neobvezujočih debatnih sestankov. Njihovi sklepi morajo postati obveznost za prizadevanja samih komunistov pa tudi kriterij za preverjanje njihove aktivnosti in uspešnosti v različnih samoupravnih in strokovnih oblikah delovanja v kinematografiji, na televiziji, v filmski proizvodnji, v filmski vzgoji, v filmski publicistiki itn. Stališče tako organiziranih aktivov zveze komunistov mora postati merodajno na vseh področjih in v vseh fazah kinematografije v najširšem pomenu besede. Seveda pa je vlogo skupnih zborov komunistov-delavcev z vseh področjih kinematografije treba ne le ohraniti, pač pa jim tudi pripisati in uveljaviti viden pomen.

uvodna beseda

na Tednu domačega filma v Celju

Mitja Rotovnik

Pet let, odkar Celje in njegova okolica vsako jesen zaživita kot prizorišče živega filmskega dogajanja, ni posebej dolgo obdobje. Zlasti ne za večje vsebinske premike v kulturnem življenju. Kljub temu pa je bilo to obdobje za uveljavljanje vloge in pomena filmske umetnosti ter podružbljanje filmske politike prav po zaslugi osrednje slovenske filmske manifestacije eno najizrazitejših in najbogatejših v celotnem tridesetletnem razvoju slovenskega filma in kinematografije.

Teden domačega filma v Celju je poleg gledališkega Boršnikovega srečanja v Mariboru in vse večjega števila drugih podobnih kulturno-umetniških prireditev v različnih krajih naše domovine eden najpomembnejših znanilcev naše nove socialistične in samoupravne kulture in kulturne politike, saj je več kot očitno, da v celjskih prizadevanjih ne gre za klasičen, elitni filmski festival meščanskega tipa. Teh sedem vsakoletnih celjskih filmskih dni z vsem bogatim programom namreč predstavlja **skupno dejanje** filmskih delavcev in drugih delovnih ljudi, ki so spoznali, da tudi film pomeni vse pomembnejšo obliko in način njihovega osvobajanja. Teden domačega filma se je uveljavil kot izrazit primer kulturnega dejanja celotnega združenega dela, v katerem tudi filmska dejavnost postaja njegov sestavni in nepogrešljivi del. S tako zasnovanim pristopom v neposredni praksi kulturnega življenja se tudi na področju filmskih dejavnosti postopoma ukinja kulturni elitizem kot značilen primer izkrivljenega in odtujenega družbenega položaja kulture in kulturnih ustvarjalcev. Bistvo kulturniškega elitizma namreč ne leži v načinu ali slogu umetniškega ustvarjanja, pač pa v primerih zapiranja kulturnih delavcev in kulturnih ustanov pred vse globljimi procesi združevanja dela in sredstev in prizadevanj najneposrednejših družbenih dejavnikov, da bi vse revolucionarne družbene tokove strnili v enotno in mogočno silo osvobajanja človeka in družbe. Na družbeno bistvo tega tedna je zato treba posebej opozoriti, saj gre v resnici za odpiranje filmske dejavnosti do ostalih sestavin združenega dela, v enaki meri pa tudi za aktiven in ustvarjalen odnos le-teh do filmske dejavnosti. Na tej naporni poti morata tako ena kot druga stran v boju za svobodnejše in humanejše družbene odnose in razvijanje kulturnih potreb lomiti idejne in estetske usedline starih gledanj, ozkosti in nerazumevanja vse tja do najrazličnejših tehno-birokratskih in meščansko-liberalističnih odporov. V hudi zmoti so torej tisti, ki želijo z elitizmom označevati najvišje in najkvalitetnejše umetniške dosežke in jih poizkušajo prikazovati kot nekaj delavcu nerazumljivega in od njegovega življenja neodvisnega. Taka gledanja dosledno zavračamo kot primitivna in nazadnjaška s popolnoma razvidno ideološko podmeno, odtegotati delavca od vsega tistega, kar je človeštvo v svojih osvobodilnih naporih kot najboljši in najbolj vredno vgradilo v zakladnico kulture in umetnosti in kar mu kot ustvarjalcu družbenoekonomskih pogojev za osvoboditev človeka pripada.

V ustvarjalni družbeni vlogi, v uveljavljanju novih oblik boja proti kulturnemu elitizmu, v prodorih za resnično podružbljanje kulturne politike ter demokratizacijo kulture je pomen Tedna domačega filma kot neposredne kulturne akcije neprecenljivega kulturnega pomena. Vse, čemur bomo v Celju in njegovi okolici v prihodnjem tednu priče in dejavniki predstavljanja, bo tudi najboljši odgovor vsem, ki v načela in usmerjenost ter možnosti resnične svobode kulturnega in umetniškega ustvarjanja v okvirih socialistične in samoupravne zasnovane kulturne politike kakorkoli dvomijo. Sporočila tega tedna namreč ne ostajajo le besede, pač pa jih sama neposredna in vse bolj skupna življenjska praksa delavcev in kulturnih delavcev potrjuje kot ustvarjalno kulturno dejanje.

Tisto, kar dviga Teden domačega filma nad ostale

podobne prireditve doma in po svetu, je da se ne zadovoljuje zgolj s prikazovanjem novih filmov in podeljevanjem nagrad. V njegovem okviru so dobile mesto filmska ustvarjalnost najmlajših in mladine, razstavna dejavnost, posvetovanja o filmski vzgoji, o družbeno-ekonomskem položaju igralcev, o vlogi reproduktivne kinematografije, o filmski založniški politiki itd. Spet se bodo vrstili pogovori filmskih delavcev z delavci v proizvodnih delovnih organizacijah in s šolsko mladino o filmu, njegovi vsebini in prihodnjih programskih snovanjih. Te razprave predstavljajo pomembno in neposredno obliko podružbljanja filmske politike, kjer nam gre za to, da se v medsebojnem soočanju uporabnikov in izvajalcev oblikujejo novi pogledi in nove zamisli o tematiki, o socialni in idejni vsebini, žanrski usmerjenosti prihodnje filmske proizvodnje, o iskanju sodobnejšega filmskega izraza in jezika itd. V tem smislu opravlja Teden domačega filma v svobodni menjavi prav tisto pionirsko vlogo, ki jo delavci pri zagotavljanju vpliva na kulturne programe ter celovitem osvajanju ter usmerjanju družbenega življenja na mnogih področjih še močno pogrešajo.

S svojim programom letošnji Teden domačega filma na svojevrsten način izraža tudi kritiko naših dosedanjih prizadevanj na področju filmskih dejavnosti. Ali nismo v želji, da bi končno na samoupravnih osnovah uredili družbeno-ekonomski položaj slovenske filmske proizvodnje, vse preveč zanemarili vrsto drugih vprašanj, ravno tako pomembnih za celovit utrip in razvoj filmske kulture? Pred očmi imam zlasti premočno zanemarjeno filmsko vzgojo kot sestavni del kulturne vzgoje v našem vzgojno-izobraževalnem sistemu, ki si nikakor ne more izboriti enakopravnega položaja. V sedanjih reformnih prizadevanjih je nujno izpostaviti kulturno vzgojo kot eno središčnih vprašanj in pri tem povedati, kako nedopustna in nesprejemljiva je sedanja praksa, ko je na vsaki naslednji stopnji šolanja kulturna vzgoja vse bolj izrinjena in vedno manj pomembna – namesto da bi bilo ravno obratno.

Nič boljši ni položaj reproduktivne kinematografije, ki si, premočno vpeta v tržne odnose, ne bo opomogla toliko časa, dokler ji dejansko ne bo priznано, da ima kot del kulturnega ustvarjanja poseben družbeni pomen in v skladu s tem vso pravico, da praviloma tudi ona pridobiva prihodek prek svobodne menjave dela. Kinematograf mora postati kulturni hram v polnem pomenu besede. Sedaj je to le redka izjema, ki pa mora čimprej postati pravilo. Še vse prepogosto se namreč ne zavedamo izrednega kulturnega, umetniškega, idejno-političnega in vzgojno-izobraževalnega poslanstva filma.

Če smo z urejanjem problematike filmske proizvodnje na dobri poti, se prizadevneje spopadimo tudi s težavami in vprašanji na področju reproduktivne kinematografije. Pri tem imam še posebej v mislih politiko na področju uvoza filmov v Jugoslavijo, saj nam večina naših uvoznikov vse prepogosto ponuja filmsko blago najslabše vrste, ki ni srpto le z dobrim okusom, temveč mnogokrat tudi z osnovami naše socialistične in humanistične usmeritve. Bojevati se moramo torej tudi za kvaliteten filmski program v slehernem kinematografu. Njihova dejavnost naj se vključi v programe kulturnih skupnosti, obenem pa morajo kinematografi poleg svoje osnovne dejavnosti pokazati več razumevanja tudi za

različne filmsko vzgojne oblike dela, kot so na primer filmska gledališča in podobno.

Vsekakor pa je najpomembnejša naloga, da tudi v kinematografe pričnemo privabljeni organiziranega obiskovalca iz TOZD, KS, šol, družbenopolitičnih organizacij, iz društev itd.

Ob vsem tem se kot naravna vsiljuje misel, da je prišel čas, ko je treba med filmsko proizvodnjo, kinematografijo, televizijo in uporabniki, ob vsej skrbi za filmsko vzgojo in vzgojo kadrov, skleniti kar najtesnejši odnos medsebojne odvisnosti in odgovornosti. Domači film, katerega program bo nastajal v svobodni menjavi dela, v samoupravnih organih Vibe filma in TV Ljubljana, v enotah kulturnih skupnosti, v temeljnih skupnostih za film in kinematografijo v občinah in v posebni samoupravni interesni skupnosti za film in kinematografijo v republiki, ima resnično perspektivo razvoja le v tako zasnovani novi družbeni in kulturni vlogi kinematografije.

uvodna beseda

na zboru komunistov s področja kinematografije

France Štiglic

Po tekstih, predloženih temu zboru, in mnogih drugih, ki so bili napisani v zadnjem času za razna posvetovanja in razprave o položaju slovenskega in jugoslovanskega filma, je pravzaprav težko še kaj povedati. Vse je analizirano, dokumentirano, prediskutirano, rezimirano in napisano v resolucijah ali sklepih. Ker sem tudi sam že ničkolikokrat sodeloval v teh naporih za lepšo bodočnost domačega filma in ker mislim, da sem v teh dvaintridesetih letih dela pri filmu marsikaj doživel in spoznal, bi v teh uvodnih besedah skušal razmišljati predvsem o odnosih, ki opredeljujejo položaj naše kinematografije, posebej filmske proizvodnje. Ti odnosi sicer niso vsi enakega pomena, a vsi skupaj vendarle odločilno vplivajo na končno podobo našega filma in filmske kulture sploh.

V zadnjem času, ki sem ga omenil in kateremu daje pečat razvoj samoupravljanja v našem družbenopolitičnem in seveda tudi kulturnem življenju, je vsekakor tudi v kinematografiji prišlo do nekaterih, lahko bi rekli, odločilnih sprememb, ki pomenijo pravzaprav zaključek dolgoletnih naporov za stabilnejši položaj in perspektivnejši razvoj slovenskega filma.

Vključitev filma kot kulturne dejavnosti z drugimi področji kulture v okviru Kulturne skupnosti Slovenije je nedvomno ena od teh odločilnih sprememb, saj je Kulturna skupnost Slovenije v dogovoru z občinskimi kulturnimi skupnostmi sprejela nacionalni program slovenske filmske

proizvodnje, ki obsega pet celovečernih in dvajset kratkih filmov na leto, odprla je širše možnosti tudi naložbam v gradnjo in sanacijo kinematografov, opredelila je načela filmske vzgoje in se za sprejete koncepte in načrte tudi vsestransko angažirala.

Filmska proizvodnja se je združila v en sam producerski center, ki naj bi s strnjenimi silami, samoupravno organiziran, omogočal realizacijo zastavljenega proizvodnega programa.

Filmski delavci, predvsem organizacijski, tehnični in ustvarjalni sodelavci, so se vključili v proizvodno podjetje kot člani organizacije združenega dela, s čimer jim je zagotovljena večja kontinuiteta dela in urejena socialna eksistenca.

Viba film je vendarle dobil svoje ustanovitelje, ki so se dogovorili o repertoarnem in proizvodnem konceptu proizvodnje v skladu s programom, ki ga je sprejela Kulturna skupnost Slovenije.

Med področji kinematografije, pa tudi s televizijo, je bil podpisan samoupravni sporazum, ki naj zagotovi bolj usklajene odnose med njimi za uspešnejše sodelovanje in opredeli razmerja s televizijo.

Slovenski film — sicer bolj igrani kot kratki — je v zadnjem razdobju doživel dovolj priznanj tako v jugoslovanskem kot v mednarodnem merilu, kar pomeni (lahko relativen) a vendarle nedvomen uspeh.

Najbrž bi lahko še našteval, vendar me ob vseh teh razveseljivih dejstvih muči vprašanje, ki se najbrž zastavlja tudi temu zboru: zakaj se potem stvari ne razvijajo hitreje in uspešnejše, zakaj hkrati, ko naštevamo vse te „pozitivne premike“, razrešujemo pravzaprav še zmerom ista vprašanja kot prej — namesto da bi bili enkrat malo boljše volje in bi se oddahnili od neprestanih razprav in besed in se posvetili ustvarjanju dobrih filmov v okviru normalne in tekoče filmske proizvodnje, prikazovanju res dobrega programa v naših kinematografih, učinkovitejšemu reševanju vprašanja primernosti in kulturnosti naših kinodvoran . . . , da bi kratka zaživel malo bolj sproščeno v zavesti, da smo vendarle uspeli zagotoviti slovenskemu filmu trdnejši položaj in perspektivnejši razvoj.

Zakaj?

Mislim, da zaradi ostankov zastarele družbenopolitične konstelacije, preživelih organizacijskih oblik in povezav, neurejenih ali nepravičnih ekonomskih razmerij in neodkritih ali formalnih človeških odnosov, ki so nastajali ali še nastajajo iz različnih vzrokov — iz neinformiranosti, nezainteresiranosti, antagonizmov, ki jih je rodila neurejena preteklost, pa tudi iz zavestnih odporov ohraniti sebi ali svojemu področju dejavnosti prisostvovane pravice in načine gospodarjenja, dela in pridobivanje dohodka, ali pa celo iz konceptov, ki obravnavajo film pejorativno in mu ne priznavajo svojstva kulture, kaj šele umetnosti in s tem tudi potrebne družbene pomembnosti. Taki odnosi do filma so bili česti v preteklosti in so očitni tudi še danes. Zanimivo je, da so prekrizali filmu uspešnejšo nadaljnjo pot prav takrat, kadar je ta ponovno dokazal svoj *raison d'être* in zato upravičeno zahteval tudi ustrežnejši družbenoekonomski položaj.

Zdi se mi, da se tudi zdaj nahajamo v taki situaciji in da kljub naštetim spremembam lahko ostanemo tam, kjer smo bili.

področji kinematografije in televizijo. Kaj bi pokazala analiza minulega obdobja, če jo je kdo izdelal, ali bi jo moral izdelati, pa je ni?

Povezava med filmov in televizijo je namreč kljub podpisanemu sporazumu krhka, podvržena je najprej interesom v lastnih hišah, malo pa skupnemu programiranju, kadrovske politiki in produkciji. Televizija še vedno raje vidi v filmskem podjetju le svoj servis kot pa enakovrednega partnerja. Pri vsakem poskusu resničnega sodelovanja v programiranju in proizvodnji pa se hitro zatakne, tako kot se je na primer pri realizaciji skupnega projekta „Dražgoše“. Ali gre pri tem samo za neizkušenost in nepoznavanje obravnave in pristopa k takemu projektu, to je njegovi ustvarjalni, organizacijski in finančni komponenti, ali pa gre tudi za uveljavljanje lastnih teženj in pogledov, morda celo za vprašanja prestiža?

V preteklih letih je različni status področij kinematografije različno oblikoval njihovo fiziognomijo, saj je bila distribucija opredeljena kot trgovina, proizvodnja kot gospodarska, prikazovanje filmov pa kot komunalna dejavnost. Oblikoval pa je tudi psihologijo odnosov in rodil mnogotere antagonizme, ki jih ni mogoče tako hitro odstraniti ali premostiti in ki bodo nujno še naprej tvorili pregrade parcialnih interesov namesto enega skupnega za vso slovensko kinematografijo in slovensko filmsko kulturo.

Kako naj se uveljavlja novi filmski svet podjetja Viba film? Kako naj ureja in usmerja filmski o proizvodnji v smislu programskih izhodišč, če produkcija nima nobene perspektive, da se bo v času srednjeročnega načrta povečala v skladu s sprejetim programom o obsegu proizvodnje in se tako normalizirala?

Kakšen interes nazadnje tak odnos lahko porodi med kadri, ki jih film potrebuje in za katere bi bil film lahko zanimiv? Mirno lahko rečem, da razen za filmske delavce, ki so se filmu takorekoč zapisali, ni nikoli bil in tako tudi nikoli ne bo privlačen za ekonomiste, visoko kvalificirane organizatorje, pravnike in druge strokovnjake, v številni družbenopolitične delavce. Nikoli dozdej namreč kljub mnogim pozivom ni bilo ustreznega odziva za kadrovske problematiko slovenskega filma ne v socialistični zvezi delovnega ljudstva ne pri zvezi komunistov ne v Skupščini SRS in ne v Izvršnem svetu.

Jasno je, da so še drugi dejavniki, ki vplivajo na položaj in na razmere v slovenski kinematografiji, predvsem tisti znotraj kinematografije, vendar zdaj namenoma izpostavljam prav odnos družbenopolitičnih struktur in organizacij, ki se žal ni nikoli dvignil nad pavšalno in minimalno angažiranost, marveč je najraje in ob vsaki priložnosti odstavil film na slepi tir!

Vprašanje odnosov v kinematografiji seveda lahko raziskujemo še naprej. Predvsem položaj samoupravnosti v producentskem centru pa odnos organizacije zveze komunistov Viba filma in Društva slovenskih filmskih delavcev do tega vprašanja. (Stišal sem, da naj ne bi bilo več skupne osnovne organizacije Viba filma in društva — ne vem, zaradi kakšnega interesa, marveč naj bi se razdvojila v dve samostojni organizaciji.) Pa nadalje zavest in angažiranost osnovne organizacije zveze komunistov za proizvodni program, za scenarije in druga vprašanja filmske produkcije — vendar me v tem trenutku najbolj zanima odnos med ljudmi, ki delajo ali naj bi delali pri filmu.

V letih, ko je filmska produkcija stagnirala, so mnogi strokovnjaki odšli od filma. Največ jih je našlo delo pri televiziji, ki jih je sprejela z odprtimi rokami, saj jih ni bilo treba več učiti, bili so že izkušeni delavci in strokovnjaki — snemalci, organizatorji, laboranti in drugi, ki še danes pomenijo močno jedro televizijske produkcije. Televizija je v glavnem prestrezala mlade režiserje, ki so prihajali iz šol, tudi tiste, ki še niso diplomirali, potrebovala jih je. K filmu pa so prišli redki posamezniki, saj jim ni mogel nuditi ne dovolj dela ne socialne varnosti. Tako je film kadrovske obubožal in tak je še danes, kljub temu, da je zaposlenih pri Viba filmu mnogo več ljudi, kot jih je bilo včasih. Analiza kadrovske strukture bi nam to dejstvo hitro pokazala. Že nekaj časa pa se, ob naraščajočem številu mladih šolanih ljudi, zaostrojuje vprašanje angažiranja novih ustvarjalcev, avtorjev, ki ob premajhni produkciji nujno dobiva vse večji pomen. Žal tega vprašanja dozdej nismo reševali tako, kot bi bilo treba, niti z ene niti z druge strani. Vprašanje se je omejilo v glavnem samo na „stare“, ki se v razpravah izbirajo za „odstrel“, in na „mlade“, ki se „silijo“, a sami ničesar ne storijo, da bi se uveljavili.

Take zgrešene odnose je treba takoj raziskati, razčistiti in urediti, saj si drugače ni mogoče zamisliti tiste ustvarjalne sredine, o kateri toliko govorimo in ki jo pri filmu tako zelo potrebujemo.

Vesna, František Čap, 1953



Dobri stari pianino, France Kosmač, 1959



V razpravi o predlogu družbenega plana razvoja socialistične republike Slovenije za razdobje 1976-80 je Kulturna skupnost Slovenije za težnji, da v skladu s sprejetim programom razvoja kinematografije in domače filmske ustvarjalnosti zagotovi ustrezen tretman tudi v srednjeročnem načrtu, predložila tudi amandmaja, da je treba izpostaviti in poudariti dosežani prepočasni razvoj slovenske kinematografije in da jo je treba upoštevati med tistimi kulturnimi področji, ki naj v srednjeročnem načrtu izstopajo kot prednostne naloge. Skupščina SRS je amandmaja zavrnila. V Poročilu odborov zbora združenega dela je ta odklonitev takole obrazložena:

... k točki 3, drugi odstavek: odbori ne soglašajo z amandmajem, saj je besedilo družbenega plana v tej točki dovolj kritično, poudarjanje prepočasnega razvoja kinematografije pa ni le posledica šibke materialne osnove, temveč je povezano z razvojem televizije."

... k točki 1/3, enajsti odstavek: filmski proizvodnji po mnenju odborov ne kaže pripisovati enakega pomena, kot ga imajo knjižničarstvo in založništvo ter gledališka dejavnost in varstvo kulturne dediščine. Filmsko proizvodnjo bi tudi težko vključili med temeljne naloge na tem področju."

Na poročilu so podpisani vsi štirje predsedniki odborov združenega dela in oba sekretarja zborov.

Ne vem, po kakšni razpravi in s kakšnimi argumenti je bila kinematografija razvrednotena s formulacijo, ki je v očitnem nasprotju z vrednotenjem filma v svetu in – vsaj dozdaj – tudi pri nas doma. Ne bom dokazoval posebne družbene pomembnosti filma z znanimi Leninovimi mislimi o filmski umetnosti – najbrž to na tem zboru ni potrebno, bolj me zanima, kje je izvor takega mišljenja o filmu in s tem seveda odnosa do njega, ki se pojavlja kot nekakšen recidiv v našem filmskem življenju. Ne vem, ali je zbor združenega dela Skupščine SRS sam prišel do takih zaključkov (verjetno ni bilo pri razpravah nobenega filmskega delavca), ali so tako stališče odborom zbora združenega dela posredovali načrtovalci in eksperti Izvršnega sveta. Tudi ne vem, kakšno je bilo stališče socialistične zveze delovnega ljudstva, niti, če je o taki, za filmsko kulturo tako usodni odločitvi, kaj razmišljala zveza komunistov. Dejstvo je, da je bilo prizadevanje Kulturne skupnosti Slovenije odklonjeno s stališči, ki so povsem neprepričljiva in jih naša skupščina ne bi smela sprejemati.

No, povrhu vsega pa je, menda zaradi napake pri prepisovanju, film sploh izpadel iz skupščinskega dokumenta tudi tam, kjer so našteje vse kulturne

dejavnosti, ki jih občinske kulturne skupnosti v okviru Kulturne skupnosti Slovenije obravnavajo kot skupne naloge. Filma torej v srednjeročnem načrtu tako praktično ni in kulturne skupnosti po občinah in Kulturna skupnost Slovenije bi mu lahko upravičeno odrekale vsak dinar, saj ga država takorekoč ne prizna! Kolikor vem, Skupščina SRS ni svojega uradnega dokumenta nikoli popravila niti ni dala nobenega pojasnila na vprašanja, ki jih je zaradi tega prejel. Stvar je očitno ad acta!

Taka razprava o filmu v naši skupščini se morda lahko uvrsti med parlamentarne anekdote – vendar pogledjmo dejstvu v oči: gre za določeno, jasno opredeljeno politiko naše družbe, oziroma njenega najvišjega predstavniškega telesa, skupščine, do filma. Gre za politiko, ki je povsem v nasprotju s politiko samoupravne interesne kulturne skupnosti, s težnjami filmske dejavnosti, kulture nasploh, in – prepričan sem o tem – tudi v nasprotju z opredelitvijo filma v našem splošnem družbenopolitičnem življenju!

Tak odnos skupščine SRS do filma ni samo zaustavil naporov za uspešnejšo uveljavitev dogovorjenega programa slovenske filmske proizvodnje in razreševanje drugih perečih vprašanj slovenske kinematografije, marveč pronica v druge družbenopolitične in samoupravne strukture in organizacije ter temu primerno formira splošni odnos do filma v Sloveniji. Če je stališče skupščine SRS do filma tako, kakšno je potem šele stališče skupščin kulturnih skupnosti, ali še bolje, občinskih skupščin? Na primer do naložb v kinematografske dvorane, ali kar je še posebej pomembno, do programa filmov v kinematografih? Često kritično obravnavamo idejno in estetsko podobo domačih filmov, prav malo pa se brigamo za idejnoestetsko sporočilo tujih filmov, ki, to pa vsi vemo, predstavljajo kar 92 odstotkov celotnega filmskega programa pri nas. Če bi malo bolje pogledali repertoar enega manjših kinematografov, bi kaj hitro ugotovili, da ni res, kar največkrat govorimo v takoimenovano obrambo podeželskih kinematografov, „da je tak kinematograf še edino žarišče kulture“ – marveč je največkrat tržišče filmske plaže, slabega okusa, nasilja, pogrošnega seksa itd.

Tak odnos, kot ga je pokazala skupščina SRS do filma, najbrž tudi ne more podpreti samoupravnih sporazumevanj na področju kinematografije in poglobiti razmerja med filmom in televizijo, niti pripomoči k ugodnejšim razmerjem med filmom in uporabniki. Omenil sem podpisani sporazum med

Na svoji zemlji, France Štiglic, 1948



Kekec, Jože Gale, 1951



O tem vprašanju bi se morala film in televizija skupaj posebej in jasno dogovoriti. Prav gotovo moramo pri tako majhni produkciji Viba filma računati tudi na filmsko produkcijo televizije in seveda tudi na to, da bodo režiserji in avtorji delali za oba centra in se združevali pri skupnih projektih. Zato bi bilo treba zajeti vse mlade ljudi filma in televizije, ugotoviti njihovo stopnjo izobrazbe in strokovnosti, pregledati in ovrednotiti njihovo dosedanje delo, se spoznati z njihovimi željami, njihovo usmerjenostjo, pa tudi umetniško nadarjenostjo in začrtati njihovo perspektivnejše in odločilnejše vključevanje v filmsko ustvarjalnost. Jasno je, da ne moremo načrtovati samo dobre režiserje, lahko pa načrtujemo možnosti in pogoje dela, vrednotimo, usmerjamo — gre namreč še za asistente, organizatorje, montažerje, propagandiste itd. — in tako celotni proces vraščanja mladih, ob povezanosti s starejšimi tovariši, normaliziramo.

Brezbrižnost filmskega in televizijskega centra pa tudi Društva slovenskih filmskih delavcev glede tega vprašanja se seveda nujno maščuje. Ljudje morajo poznati možnosti in pogoje ter perspektive svojega dela, morajo se tudi dokazati — sicer ostanemo kaj hitro le pri željah in zahtevah, ki niso preverjene, pri izbruhih užaljene genialnosti, pri kavarniških revolucijah, sporih, žalitvah itd. — kar seveda ne more pripeljati do boljših odnosov v proizvodnji in do kvalitetnejše podobe našega filmskega ustvarjanja.

Pred Viba filmom in društvom filmskih delavcev, pa tudi pred televizijo, so odgovorne naloge, nedvomno povezane z resničnostjo in pristojnostjo samoupravnih odnosov. Žal lahko ugotovimo, da je društvo filmskih delavcev premalo aktivno — čeprav ga je ojačala sekcija kritikov — in njegova dejavnost preveč zavisi samo od iniciativnosti posameznikov in da je delo preveč forumsko, ki ne more pritegniti zadostnega interesa širšega članstva.

Če sem v začetku menil, da je težko povedati kaj novega, s tem seveda ni rečeno, da nič novega ne nastaja. Tisto, kar nastaja, ali je že nastalo, pa je treba na dobrih tradicijah in po novem razvijati naprej. Vendar mislim, da brez spremembe omenjenih odnosov in uveljavitve interesa za domači film in filmsko kulturo, ki bi se izrazil v realizaciji v kulturnih skupnostih in s področji dogovorjenega

programa, ni mogoče misliti na uspešnejšo nadaljno pot slovenskega filma.

Še naprej bomo namreč ostali polprodukcija in polfilmska kultura, uklenjeni v večno reševanje vprašanj, o katerih razpravljamo danes, in utesnjeni v odnosih, o kakršnih sem govoril.

Ples v dežju, Boštjan Hladnik, 1961



Minuta za umor, Jane Kavčič, 1962



Kje je mesto domačega filma

Filmska proizvodnja in reprodukcija je stvar vseh nas

Ne moremo spregledati ugotovitve, da je film sredstvo, ki skupaj z različnimi obvestili omogoča najštevilnejšemu občinstvu prava umetniška doživetja, za mnoge pa je tudi redni stik z umetnostjo. Zaradi vsega tega je izredno pomembno, kakšna je ta komunikacija, kakšen je film, ki ga ustvarja naša kinematografija, kakšni so filmi, ki jih uvažamo, saj ti sestavljajo veliko večino repertoarja naših kinematografov. Zanima nas, ali sestavljajo ta repertoar posamezniki, ali pa so v to občutljivo področje segle že občinske kulturne skupnosti in ali so ga kako drugače reševali seveda delegatsko formirani kinematografski sveti. Nadalje nam ni vseeno, če so ti delegati slabo poučeni o filmu; ob tem zadevamo na problem filmske vzgoje, in to na vseh ravneh od osnovne do visoke šole, v območju kulturnih organizacij in filmskih krožkov. Nazadnje pa se je treba pogovoriti tudi o mestu naše filmske proizvodnje s kulturnega in gospodarskega vidika, o njeni vlogi v kulturni zamenjavi zlasti z deželami v razvoju, o gospodarski menjavi pa poleg tega še z ostalim svetom. Pri tem si moramo priti na čisto, kakšne so realne možnosti kinematografije majhnega naroda in kaj bi bilo treba narediti, da bi našemu filmu čimbolj omogočili vstop v svet, saj je film zelo ustrezno, če ne kar najustreznejše sredstvo, da z njim pokažemo naš samoupravni sistem in sploh naše življenje ter stopnjo naše umetniške ustvarjalnosti v čimbolj dovršenih filmih najrazličnejše tematike, stila in zvrsti.

Prav zaradi tega, ker je vsebina in tehnična dovršenost naših filmov izredno pomembna stvar glede na to, da jih gledajo in naj bi jih še bolj gledali poleg domačih tudi tuji gledalci, smo poleg vprašalnika, ki zajema vse, kar sodi v najširšem smislu k pojmu kinematografije, posebej oblikovali še „idejno-estetska izhodišča programske usmeritve slovenske filmske proizvodnje“. Z njimi smo skušali natančneje določiti, na kaj vse je treba paziti pri programiranju filmske proizvodnje, v kakšnih vsebinskih kategorijah naj se izraža naš film in iz kakšnih virov naj jemlje snovi.

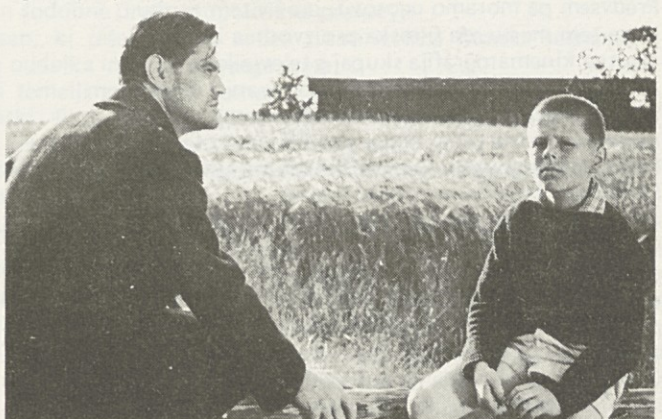
Glede na stanje pred štirimi, petimi leti je opaziti na področju filma — le deloma tudi kinematografije — nekatere pomembne pozitivne spremembe. Razpoloženje avtorjev, sicer še vedno redkih, ki so povezani s filmom, preveva optimizem. Razlog je v tem, ker sta zaustavljena zaostanek in nerednost v slovenski filmski proizvodnji, za katero smo še v začetku 70-tih let trdili, da sta naključna.

V družbeni program sicer še nismo sprejeli realizacije petih celovečernih filmov in 20 kratkih filmov kot minimalni obseg nacionalne proizvodnje, ker se nismo dovolj odgovorno vprašali, ali hočemo imeti v našem kinematografu domač film. Danes pa že (lahko) realiziramo tri filme, dolgo vrsto let smo samo po dva. Proizvodni koncepti prihajajo v širši družbeni pregled in potrditev, financiranje poteka na podlagi

Samorastniki, Igor Pretnar, 1963



Zgodba, ki je ni, Matjaž Klopčič, 1966



temeljitejših razprav o scenarijih, medtem ko filmi dosegaajo širšo družbeno odmevnost.

Lahko zapišemo, da je kvalitetnejša filmska proizvodnja prav v teh letih vidneje povečala interes za domače filme tudi pri gledalcih, prišlo je celo do kvalitetnejšega stika s publiko. Oglede filmov tudi v občinskih in regionalnih središčih, čeprav še vedno ne pogosto, že spreminjamo v kulturne manifestacije, kar končno ne dviga samo odmevnosti, ampak tudi filmsko kulturo gledalcev.

Ugodnejšo oceno lahko zapišemo o slovenski filmski scenaristiki, čeprav nam to ne sme zamegliti pogleda na dejansko kritično stanje, ki ga še nismo pregladali. Da stanje ni takšno, kakršno bi na tem področju želeli — ne samo v Sloveniji, ampak v Jugoslaviji nasploh — nam vsako leto znova razkrivajo festivali. Z zadovoljstvom smo spremljali festivale v preteklih dveh letih. To pa nas ne sme odvrti od upravičenih vprašanj, kaj je s sodobno temo v našem filmu in kakšne težnje se uveljavljajo pri njeni umetniški-filmski obdelavi in posredovanju. V tem moramo iskati jedro vsebinske, estetske in idejne vrednosti našega filma. V naši filmski proizvodnji še vedno ni zadovoljivo navzoče vse tisto, kar je danes in je bilo v polpreteklem obdobju zgodovinsko in stvarno. Ne govorimo tu o pozitivnih izjemah, do katerih prihaja praviloma v tistih primerih, kjer je imel (ali ima) scenarij literarno predlogo; govorimo o tem, da je našo literarno scenaristiko pred vrsto let začel nadomeščati fabulativni kliše in da to stanje s težavo prevladujemo.

To, kar od filma pričakujemo, je revolucionarno dojemanje resnice in pravice kot etična značilnost resničnih družbenih razmerij, dogodkov in dejanj. V prvem obdobju slovenskega filma se je to izražalo v večjem številu filmov, izražalo se je kot človeška in družbena izpoved in kot umetniško sporočilo, danes pa upravičeno zahtevamo od našega filma, da se uveljavi.

Film se bo očitno v večji meri moral odpreti ustvarjalcem, ki so s svojim dosedanjim delom že izpričali umetniško izpovedno moč v oblikovanju družbeno angažirane vsebine, hkrati pa moramo dati možnost še ne uveljavljenim avtorjem, katerih projekti obetajo napredno angažiranje umetniške izpovedi.

Če stanje v filmski produkciji ni takšno, kakršnega bi želeli, je treba iskati globlje vzroke; teh je več in so med seboj odvisni. Predvsem pa moramo ugotoviti prav v tem zapisu in na tem mestu, da filmska proizvodnja in celotna kinematografija skupaj s televizijo še zaostajajo v samoupravnem konstituiranju. Prav v tem je temeljni vzrok, da se še ni odprl prostor za nastanek takšne programske politike, za katero bodo stali odgovorni, umetniško močni ustvarjalci kakor tudi resnični družbeni interesi za uresničevanje družbene in posebej še umetniške vloge filma v naši samoupravni socialistični družbi. Samoupravljanje omogoča odstranjevanje prav tistih negativnih ovir, predvsem podjetniške in ozko elistične narave, ki zavirajo ali celo onemogočajo rast resnične umetniške produkcije na tem področju, ki bo s svojo umetniško močjo neizumetničena in kritična

podoba našega polpreteklega in sedanjega življenja, dogodkov in dejanj.

Oceniti smemo, da se prvi rezultati še skromnih premikov v vrednotenju domačega filma ter v samoupravnem podružbljanju filmske produkcije že kažejo v tem, da so se po dolgih letih lotili pisanja scenarijev tudi nekateri uveljavljeni pisatelji, predvsem pa je razveseljivo to, da so se uveljavila nova imena v slovenski scenaristiki zunaj slovenske kulturne prestolnice, v mestih, kot so Maribor, Murska Sobota, Koper. Vrsto let je bil namreč delež naših literarnih ustvarjalcev v scenaristiki izredno majhen.

Hkrati pa moramo ugotoviti, da si širše kulturno okolje ne prizadeva za slovenski film. S težavo prevladujemo individualizem, skupinske interese med produkcijo, distribucijo, kinematografijo in televizijo. Ti interesi so še vedno v temelju ločeni in vzporedni, ne pa izraz medsebojne odvisnosti in odgovornosti, interesi, ki jih lahko in moremo uveljaviti po samoupravni poti.

Naš cilj mora biti, da postanejo naše proizvodne organizacije na tem področju sečišče samoupravnega uveljavljanja družbenih interesov in vsega filmskega umetniškega potenciala, razumljivo predvsem filmsko in literarno snujočih ljudi in filmskih kritikov. Na tej podlagi bomo lahko začrtali boljša izhodišča za programsko politiko, kot tudi odkrivali in razvijali ideje za scenaristiko, ki bo v večji meri izpoved in izraz sodobnih sprememb v naši družbi.

Vsi pozitivni premiki pri slovenskem filmu in v zvezi z njim prav v sedanjem trenutku v mnogočem obvezujejo tako ustvarjalce na tem področju kot tudi vse, ki se zanimajo za slovenski film: da premagamo naključnost slovenske filmske proizvodnje petih celovečernih in 20 kratkih filmov kot tisti obseg filmske produkcije, ki bo zagotovil slovenskem filmu ustrenejše mesto v kinematografu, da uresničujemo idejno-estetsko programiranje njegovega razvoja in reprodukcijo v dejavnosti. Videti je, da bo šele tako zasnovan program izenačil film z razvojem drugih kulturnih dejavnosti, zagotovil oblikovanje doigoročne programske in kadrovske politike, uveljavil temeljni koncept, temeljna družbena, kulturna in estetska izhodišča, na podlagi katerih bomo oblikovali vsakokratne programe, da bo zaživel domači film enakopravno z najboljšimi filmi drugih kinematografij.

Ivan Hvala
(*Komunist*, 26. septembra 1977)

Strniti ustvarjalce

I. Pravno-institucionalna vprašanja

- a) Uvod v razpravo; film kot umetnost in kulturna dobrina sodobnega človeka;
- b) položaj filma, zlasti domačega in posebej slovenskega ter njegova vloga v sedanji nacionalni kulturi — uveljavljanje enakopravnega položaja filma; film kot kultura, umetnost in prosveta;
- c) uresničevanje ustavnih in umetniških pravic ustvarjalcev slovenskega filma; premagovanje podjetniških teženj v proizvodnih odnosih na podlagi uveljavljanja samoupravnih pravic ustvarjalcev in družbenih interesov v procesu programiranja, ustvarjanja in posredovanja slovenskega filma; Viba film kot gospodarska organizacija in vedno bolj tudi kot asociacija neposrednih — resničnih filmskih ustvarjalcev: piscev scenarijev, režiserjev, kameramanov, igralcev, scenografov, kostumografov, komponistov, koreografov itn.

II. Kulturno-politično in razvojno programska vprašanja

- o Ustanavljanje interesne skupnosti s področja filma; uveljavljanje interesov produkcije — Viba filma in šolskega filma; nabave in distribucije — Vesna ter kinematografskih podjetij Sava-film — za distribucijo 16 mm filma; formiranje in razvoj tehnološkega in eksperimentalnega centra . . . ; združevanje, formiranje in uresničevanje temeljnih interesov v interesni skupnosti za film;
- o uresničevanje srednjeročnega programa;
- o kvantitativna podlaga za uresničevanje treh, štirih ali petih celovečernih filmov v enem letu; število kratkih, šolskih in poučnih, animiranih in dokumenta-tijsko-arhivnih filmov;
- o izhodišča o financiranju tega programa;
- o načela in praktični vidiki eksploatacije filmskega programa dolgometražnih filmov s kratkometražnim filmom;
- o film in TV.

III. Vsebinska in umetniška vprašanja

Programiranje v srednjeročnem obdobju

- o Izhodišča, načela in vsebina ter oblike programiranja v dramaturškem oddelku, programskem svetu, filmskem svetu in kulturni skupnosti Slovenije;
- o skupna programska podlaga Viba filma in TV;
- o temeljit pregled možnih tem iz slovenske klasične in sodobne proze in dramatike, iz zgodovine kmečkega, delavskega in socialnega gibanja sploh, zlasti iz NOB, iz povojne in sodobne družbenopolitične prakse;
- o združevanje vseh, ki pišejo ali bi začeli pisati izvirne filmske scenarije okoli dramaturškega oddelka in programskega sveta;
- o drugi potrebni temelji za razvoj scenaristike za vse zvrsti filma: drama, komedija, zgodovinski film, otroški film, NOB; razvoj eksperimentalnega centra, v katerem bi preskušali predvsem nove filmske kadre,
- o merila za sodelovanje z drugimi jugoslovanskimi kinematografijami in s tujino (koprodukcije, usluge itn.).

IV. Umetniško vodstvo VIBA filma, dramaturški oddelek in programski svet

- o Izhodišča, načela in programi dela;
- o uveljavljanje avtorskih skupin in svetov ob posameznih projektih;
- o racionalizacija v uveljavljanju ustvarjalnih moči in finančno-organi-zacijskih zmožnosti.

V. Razvoj samoupravnih družbenoekonomskih odnosov v filmski proizvodnji

- a) Svobodna menjava dela, kot je oblikovana v samoupravnih aktih filmskih ustanov in kot jo uresničujemo v praksi;
- b) razvoj dohodkovnih odnosov;
 - merila, po katerih ugotavljamo vrednost osnovne dejavnosti v okviru svobodne menjave dela prek kulturnih skupnosti; v kolikšni meri se upoštevajo rezultati opravljenega dela; uveljavljena merila za ugotavljanje rezultatov dela;
 - uveljavljena delitev po rezultatih dela; uveljavljena merila za ugotavljanje rezultatov dela v samih ustanovah;
- c) medsebojna razmerja v združenem delu v filmskih ustanovah;
 - razvoj samoupravnih odnosov – uveljavljena odgovornost in pristojnost samoupravnih organov;
 - normativno in v praksi oblikovana odgovornost posameznika in vseh organov, varstvo pravic delegatov in odgovornost do dela.

VI. Družbenopolitični problemi filma

- Uveljavljanje vloge socialistične zveze, kar zadeva produktivno in reproduktivno kinematografijo;
- uveljavljanje vloge Kulturne skupnosti Slovenije, Ljubljanske kulturne skupnosti in Kulturne skupnosti občine Center kot Kulturne skupnosti Ljubljanske in kulturne skupnosti občine Center kot ustanoviteljev Viba filma;
- uveljavljanje vloge kulturnih skupnosti vseh občin v SR Sloveniji na področju kinematografije, filma in distribucije 16 mm filma.

VII. Kadrovska politika v filmski dejavnosti

- Kadrovske stanje na področju filma in kinematografije kot uvod v razpravo:
- razvoj in programiranje kadrov za filmsko dejavnost in kinematografijo;
 - srednjeročni proizvodni načrt glede na število in kvaliteto kadrov za potrebe tekoče in prihodnje produkcije: vloga Vibe in TV, skupaj z Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo;
 - modernizacija pouka na AGRFT in pomoč tej instituciji, da tehnično sodobno razvije pouk za vzgojo novih filmskih in televizijskih kadrov;
 - možnost sodelovanja študentov višjih letnikov v produkciji (tako v TV kakor pri filmu);
 - razvoj scenografske in kostumografske vzgoje na AGRFT in na Akademiji za likovno umetnost;
 - vzgoja pomožnega umetniškega kadra za film in TV (asistenti za vse vrste dejavnosti itn.);
 - problem jezika in njegovih aplikacij v filmu in v TV.

VIII. Idejna programska usmerjenost ustanov neposredno povezanih s filmom

Idejna programska usmerjenost TV, AGRFT, filmske distribucije, kinematografskih podjetij in jugoslovanske kinoteke.

IX. Filmska kritika – vključno s TV, esejistika, publicistika, filmska teorija in estetika

- Razvoj in uveljavljanje stalne filmske in TV kritike v mnogih občilih;
- nadaljnji razvoj, razširitev in uveljavljanje revije Ekran;
- uveljavljanje filmske estetske vzgoje v šolah – v okviru književnosti, likovnega in glasbenega pouka;
- ustanavljanje in razvoj filmskih klubov v okviru kulturnoprosvetne dejavnosti na amaterski podlagi;
- uveljavljanje kvalitetne idejno-estetske ocene posameznih filmskih del in letne filmske produkcije; v kolikšni meri se uveljavlja in upošteva takšna kritika;
- ali (in kako) se oblikuje idejno estetska ocena opravljenega dela v uveljavljenem samoupravnem sistemu.
- vključevanje in razvoj institutov, Akademije in drugih izobraževalnih in raziskovalnih oddelkov, centrov in revij, smotrno znanstveno in strokovno delo na tem področju.

X. Nacionalne filmske manifestacije

- Razvoj celjskega tedna slovenskega filma;
- razvoj dvoletnega kranjskega filmskega festivala športnega filma;
- slovenski film ter jugoslovanske in mednarodne filmske manifestacije.

XI. Tehnično materialna podlaga slovenskega filma

- Razvoj tehnične podlage slovenskega filma v sodelovanju s TV.

XII. Filmski arhiv in kinoteka

- Razrešitev problema: pravno – zakon o filmu, finančno in programsko – načela in program snemanj za filmski arhiv, shranjevanje gradiva (arhivarij, muzealij);

● razrešitev prostorskih problemov; razprava o možnosti, da bi malo dvorano v kulturnem središču Ivana Cankarja razvili tudi kot kinoteko ter naši ustrezni prostor za arhiv.

XIII. Vloga članov in organizacij zveze komunistov

● Pri razreševanju vseh teh vprašanj, posebej pri razreševanju vprašanj idejno programske narave ter razvoja samoupravnih družbenoekonomskih odnosov v filmski proizvodnji in kinematografiji.

Število uvoženih filmov po distribucijah

Tek. št.	Organiz. združ. dela S. R. BiH	Leto				skupaj	Udeležba v %
		74	75	76	77		
1.	Kinema S. R. Črna gora	24	18	21	8	71	9,7
2.	Zeta film S. R. Hrvatska	15	24	23	9	71	9,7
3.	Adria film		3	3	1	7	1,0
4.	Croatia film	25	22	19	11	77	10,5
5.	Jadran film	9	12	5		26	3,5
6.	Kinematografi	15	13	13	7	48	6,5
7.	Zagreb film	5	4	6		15	2,1
		54	54	46	19	173	23,6
8.	S. R. Makedonija Makedonija film	16	23	22	10	71	9,7
9.	S. R. Slovenija Vesna film	24	16	18	11	69	9,4
10.	S. R. Srbija Avala film	4				4	0,5
11.	Avala Genex	18	18	22	10	68	9,3
12.	Centar FRZ	2	7			9	1,2
13.	Inex film	15	17	11	9	52	7,1
14.	Kosovo film	7	4	1	3	15	2,0
15.	Morava film	29	26	17	18	90	12,3
16.	Udr. prik. Srbije			1		1	
		75	72	52	40	239	32,6
17.	Intervencijski uvoz Posl. zdr. Jugoslavija film	11	1	15	12	39	5,3
	Skupaj	219	208	197	109	733	100

Število filmov in nacionalna struktura programa

Tek. št.	Država	Število filmov					Skupaj	Od tega Vesna film			
		74	75	76	77	Struk.		Štev.	Struk.	% udel.	
1.	Alžir	1		2	1	4	0,5				
2.	Anglija	13		17	11	41	42	5,3	5	6,8	
3.	Argentina		1	1		2	0,3	1	1,4		
4.	Avstralija			1		1	0,1				
5.	Brazilija				2	2	0,3	1	1,4		
6.	Danska	2				2	0,3				
7.	Egipt	1		1	3		5	0,6	2	2,7	
8.	Filipini			1	1	0,1					
9.	Francija	18		16	14	13	61		7	9,6	
10.	Gana		1			1	7,7				
11.	Grčija	2				2	0,3				
12.	Hong Kong	2		1	1	4	0,5				
13.	Indija			4	1	5	0,6				
14.	Italija	35	23	26	14	98	12,3	9	12,3		
15.	Izrael	1				1	0,1				
16.	Japonska	3	6	5		14	1,8				
17.	Kanada		1			1	0,1				
18.	Maroko				1	1	0,1				
19.	Mehika		1	2		3	0,4				
20.	Nizozemska	1				1	0,1				
21.	Panama		2	1		3	0,4				
22.	Peru				1	1	0,1				
23.	Sri Lanka		1			1	0,1				
24.	Švedska	3	3	1	3	10	1,3	2	2,7		
25.	Švica	1	1			2	0,3				
26.	Španija	2	3	1	2	8	1,0				
27.	Tajland				1	1	0,1				
28.	Turčija	5	1	2		8	1,0				
29.	ZDA	76	1	80	61	40	257	32,2	21	28,8	
30.	Zah. Nemčija	12	1	1	1	15	1,9				
		178	161	136	82	557	69,9	48	65,8	8,6	
31.	Bolgarija	5	3	7	2	17	2,1				
32.	ČSSR	4		4	6	4	18	2,3	1	1,4	
33.	Kitajska		1	1		2	0,3				
34.	D. R. Koreja	1				1	0,1				
35.	Kuba			1		1	0,1				
36.	Madžarska	6	3	4	3	16	2,0	2	2,7		
37.	Poljska	6	3	5	5	19	2,4	7	9,6		
38.	Romunija	3		4	4	3	14	1,8			
39.	SSSR	10	26	27	8	71	8,9	3	4,1		
40.	D. R. Nemčija	6	3	6	2	17	2,1				
		41	47	61	27	176	22,1	13	17,8	7,4	
41.	Domača proizv.	16	17	15	16	64	8,0	12	16,4	18,8	
		235	225	212	125	797	100,0	73	100	9,2	

Rezultati statističnega opazovanja v letu 1971 in 1975

Zap. št.	Kazalci	leto	SFRJ	Slovenije	5 x 100
1	2	3	4	5	6
1.	Število prebivalcev v 1.000	71	20.572	1.730	8,4
	Indeks	75	21.352	1.778	8,3
			103,8	102,8	
2.	Število kinematografov	71	1.565	225	14,4
	Indeks	75	1.459	199	13,6
			93,2	88,4	
3.	Število sedežev	71	512.662	65.394	12,8
	Indeks	75	469.627	56.935	12,1
			91,6	87,1	
4.	Število predstav	71	555.623	68.989	12,4
	Indeks	75	549.245	62.817	11,4
			98,8	91,1	
5.	Število predstav domačih filmov	71	36.543	3.839	10,5
	Indeks	75	63.504	5.015	7,9
			173,8	130,6	
6.	Število predstav tujih filmov	71	519.180	65.250	12,6
	Indeks	75	485.741	57.802	11,9
			93,6	88,6	
7.	Število obiskoval. v 1.000	71	80.874	9.778	12,1
	Indeks	75	82.252	8.826	10,7
			101,7	90,3	
8.	Štev. obisk. dom. filmov v 1.000	71	6.100	606	9,9
	Indeks	75	9.428	738	7,8
			154,6	121,8	
9.	Štev. obisk. tujih filmov v 1.000	71	74.778	9.172	12,3
	Indeks	75	72.824	8.088	11,1
			97,4	88,2	
10.	Prihodek v 1.000 din	71	293.592	?	
	Indeks	75	649.492	72.866	11,2
			211,2		
11.	Prihodek od prod. vst. v 1000	71	259.112		
	Indeks	75	579.865	68.704	11,8
			223,8		
12.	Dotacije v 1.000 din	71	10.576		
	Indeks	75	20.837	699	3,4
			197,0		
13.	Poprečna cena vstopnice	71	3,20		
	Indeks	75	7,05	7,78	110,4
			220,3		

Vzorec strukture predvajanja filmov leta 1976 v kinodvoranah (SR Slovenija)

VRSTA FILMA (država)	KOPER gledalci	KRANJ gledalci	MARIBOR gledalci	CELJE gledalci	LJUBLJANA gledalci	TOTAL %
slovenski	11.580	20.832	28.723	14.552	127.577	3,1
jugoslovanski	47.909	13.586	37.087	23.831	193.644	4,7
ameriški	288.359	265.825	385.515	186.927	1.998.096	48,6
angleški	45.056	40.703	44.849	33.012	310.704	7,5
francoski	54.067	55.724	88.685	44.802	404.517	9,9
italijanski	60.007	56.438	124.410	56.592	428.682	10,5
tretji svet	3.378	2.088	2.749	-	6.311	0,4
vzhodni	6.559	5.522	5.851	9.432	40.655	1,0
ostali	83.033	75.710	161.249	55.413	586.485	14,3
Skupaj	600.748	536.428	879.108	424.561	4.104.886	100,0

Izbral in pripravil
Matjaž Zajec

Pri zbiranju in urejanju informacij
so sodelovali:
za področje filma
Jože Dolmark in **Silvan Furlan**
za področje video komunikacij
Brane Kovič
za področje televizije
Anton Gomišček
za področje stripa
Igor Vidmar
in za področje fotografije
Milan Pajk

Te filmske informacije nismo zbrali iz pedantnosti ali neke svoje lastne suhosti neinventivnih pobalinov. Mislimo, da so potrebne in upamo, da bodo koristile. Izbor tuje filmske bibliografije vam bomo po določenih enotah predstavljali skozi številke prihodnjega letnika, tokrat vam nudimo naslove iz **zgodovine** in **teorije** filma. Ker tega dela ne opravljamo v profesionalnih pogojih, nam možne nedoslednosti skušajte opravičiti. Naš namen ni hudo ambiciozen in za vsako ceno strokoven, trudimo se le, da bi vsi skupaj s filmom zaživel sodobno in slednjič so tudi ti naši napori usmerjeni za boljši domači film, za njegove neobremenjene, sproščene in vsaj malo radovedne ustvarjalce

načrt izbora tuje filmske bibliografije:

ZGODOVINA FILMA

TEORIJA IN KRITIKA

FILM IN OSTALI MEDIJI

ŽANRI

splošno
dokumentarni film
kriminalistični film (film noir)
filmska grozljivka, fantastični in
znanstveno fantastični film
komedija
glasbeni film
zgodovinski in vojni film
western

ANIMACIJA

EKSPERIMENTALNI FILM

REŽISERJI (knjižne monografije in
monografski prikazi v periodiki)

FILMSKA TEHNIKA IN OBRT

PROIZVODNJA IN SOCIALNO-
EKONOMSKI FENOMENI FILMA

FILM, PSIHOLOGIJA IN PSIHOANALIZA

FILM IN VZGOJA

BIBLIOGRAFSKI PRIROČNIKI

KRATEK BIBLIOGRAFSKI IZBOR
IZ POMEMBNEJŠE
FILMSKE PERIODIKE

I. Film

ZGODOVINA FILMA

a) splošne zgodovine

- René Jeanne, Ford Charles: Histoire encyclopédique du cinéma. Robert Laffont, Paris 1958.
- Sadoul Georges: Histoire generale du cinéma. Flammarion, Paris, 1954.
- Knight Arthur: The Liveliest Art. Macmillan, New York, 1959.
- Gubern Roman: Historia del cine. Ediciones Danae, Barcellona, 1969.
- Jacobs Lewis: The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art. Hopkinson/Blake, New York, 1969.
- Gregor Ulrich, Patalas Enno: Geschichte des Films. C. Bertelsmann Verlag, Muenchen, 1973.
- Casty Alan: Development of the film. Harcourt Brace Jovanovich Inc. New York, 1973.
- Toeplitz Jerzy: Historia sztuki filmowej t. 1 — 3. Warszawa, 1955 — 1959 (delo je bilo kasneje prevedeno v ruščino in nemščino).
- Rhode Eric: A History of the cinema from its origins to 1970. Allen Lane, Penguin Books Ltd., London, 1976.

b) Zgodovine posameznih obdobj in smeri

- Ceram C. W. Archaeology of the cinema. London, 1965.
- Brownlow Kevin: The Parade's Gone By ... Secker/Warburg, London, 1968.
- Ramsay Terry: Million and One Nights: A History of the Motion Picture. New York, 1926. London, 1964.
- Hampton Benjamin: A history of the American Film Industry from its Beginnings to 1931. New York 1931, 1970 ed.
- Jacobs Lewis: The Rise of the American Film: A Critical History. Teachers Coll., Press, Columbia University, New York, 1968.
- Slide Anthony: Early American Cinema. Zwemmer, London, 1970.
- O'Dell Paul: Griffith and the Rise of Hollywood. Zwemmer, London, 1970.
- O'Leary L.: The Silent Cinema. Studio Vista, London.
- Pratt George: Spellbound in Darkness: a History of the Silent Film. New York Graphic Society, Greenwich Conn., 1973.
- Eisner Lotte: L'écran démoniaque. Le Terrain Vague, Paris, 1967.
- Kracauer Siegfried: From Caligari to Hitler. Princeton University Press, Princeton, 1947.
- Leyda Jay: Kino: A History of the Russian and Soviet Cinema. London, New York, 1960.
- Mitry Jean: Histoire du cinéma muet. PUF, Paris, 1967—1973.
- Geduld Harry: The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson. Indiana University Press, Bloomington, 1975.
- Robinson David: Hollywood in the Twenties. Zwemmer, London.
- Baxter John: Hollywood in the Thirties. Zwemmer, London.

- Higham C., Greenberg J.: Hollywood in the Forties. Zwemmer, London.
- Gow Gordon: Hollywood in the Fifties. Zwemmer, London.
- Baxter John: Hollywood in the Sixties. Zwemmer, London.
- Jacobs Diane: Hollywood Renaissance. Tantivy Press, London, 1977.
- Toeplitz Jerzy: Hollywood and After: the Changing Face of the Movies in America. Henry Regnery, Chicago, 1975.
- Armes Roy: Paterns of Realism: a Study of Italian Neorealist Cinema. London, New York 1972.
- Armes Roy: The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema. Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- Houston Penelope: The Contemporary Cinema. Penguin, London, 1963.
- Gregor U., Patalas E.: Geschichte des modernen films. C. Bertelsmann Verlag, Muenchen, 1965.
- Graham Peter: The New Wave: Critical Landmarks. Secker/Warburg, London, 1968.
- Monaco James: The New Wave. Oxford University Press, New York, 1976.
- Liehm Mira in Antonin: The Most Important Art: East European Film After 1945. University, of California Press, Berkeley L. A., 1977.

c) Nacionalne kinematografije

AFRIKA

- Maynard: Africa on Film. Myth and Reality. 1974.
- Salmane: Algerian Cinema. History and Structure. British Film Inst., London. 1976.

AVSTRALIJA

- Baxter John: Australian Cinema. Pacific Calif. 1970.

AZIJA

- Barnouw Erik, S. Krishnaswamy: Indian Film. Columbia University Press, 1963.
- Rangoonwalla: Seventy-five years of Indian Cinema. 1975.
- Mellen Joan: The Waves at Genji's Door. Japan Through its Cinema. Pantheon Books, New York, 1976.
- Anderson Joseph, Richie Donald: The Japanese Film. Grove Press, Inc. New York, 1960.
- Leyda Jay: Dianyng. Electric Shadows. Account of the Film and Film Audience in China. M.I.T. Press, Cambridge, 1972.

FRANCIJA

- Sadoul Georges: Le Cinéma Français. 1890—1962. Paris, 1970.
- Armes Roy: French Cinema Since 1946. Vol. I The Great Tradition. Vol. II The Personal Style. London, 1966.

ITALIJA

- Brunetta Gian Piero: Cinema italiano fra le due guerre. Mursia, Milano, 1975.
- Fofi Goffredo: Il cinema italiano: servi e padroni. Feltrinelli, Milano, 1971.

- Leprohon Pierre: Le Cinema Italien. Seghers, Paris, 1966.
- Miccichè Lino: Il neorealismo cinematografico italiano. Marsilio Ed., Venezia, 1975
- Miccichè Lino: Il cinema italiano degli anni '60. Marsilio Ed., Venezia, 1975.

KANADA

- Marsolais Gilles: Le cinéma Canadien. Ed. du Jour, Montréal, 1968.
- Noguez Dominique: Essais sur le cinéma québécois. Ed. du Jour, Montréal, 1970.

LATINSKA AMERIKA

- Burns Broadford E.: Latin America Cinema: Film and History. UCLA Latin Am. Center, Los Angeles, 1975.
- Burton Julianne: The New Latin American Cinema. Cineaste Pamphlet No. 4. New York, 1975.
- Bernardet Jean-Claude: Brasil em tempo de cinema. (Obdobje od 1958 do 1966). Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
- Chanan Michael ed.: Chilean Cinema. British Film Inst., London, 1975.
- Blanco Jorge Ayala: La aventura del cine mexicano. Ed. ERA, Città del Mexico, 1968.
- Rieva Emilio Garcia: Historia documental del cine mexicano, Ed. ERA, Città del Mexico, 1969.

NEMČIJA IN ŠVICA

- Hull David Stewart: Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933—45. University of California Press, Berkeley, 1969.
- Cadars Pierre, Courtade Francis: Histoire du cinéma nazi. Eric Losfeld Ed., Paris, 1972.
- Bucher F.: Germany. Zwemmer, London.
- Buache Freddy: Le cinéma suisse. L'age d'homme, Lausanne.
- Manvell Roger, Fraenkel Heinrich: The German Cinema. Praeger Publ., New York, 1971.

SKANDINAVSKE DRŽAVE

- Beranger J.: Le nouveau cinéma scandinave. Le Terrain Vague, Paris, 1968.
- Beranger J.: La grande aventure du cinéma suédois. Eric Losfeld Ed., Paris, 1960.
- Cowie Peter: Swedish Cinema. Zwemmer, London, 1960.
- Hillier Jim ed.: Cinema in Finland. British Film Inst., London, 1975.

SOVJETSKA ZVEZA

- Vronskaya Jeanne: Young Soviet Film Makers. George Allen/Unwin, London, 1972.

ŠPANIJA

- Fontueba Cesar Santos: Cine espanol en la encrucijada. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- Gubern Roman: Cine Espanol en el exilio. Barcelona, 1976.
- Molina-Foix Vicente: New Cinema in Spain. British Film Inst., London, 1977.

VELIKA BRITANIJA

- Durgnat Raymond: A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence. Faber/Faber, London, 1970.
- Butler Ivan: Cinema in Britain. Tantivy Pres, London.
- Manvell Roger: New Cinema in Britain. Studio Vista, London, 1969.

VZHODNA EVROPA

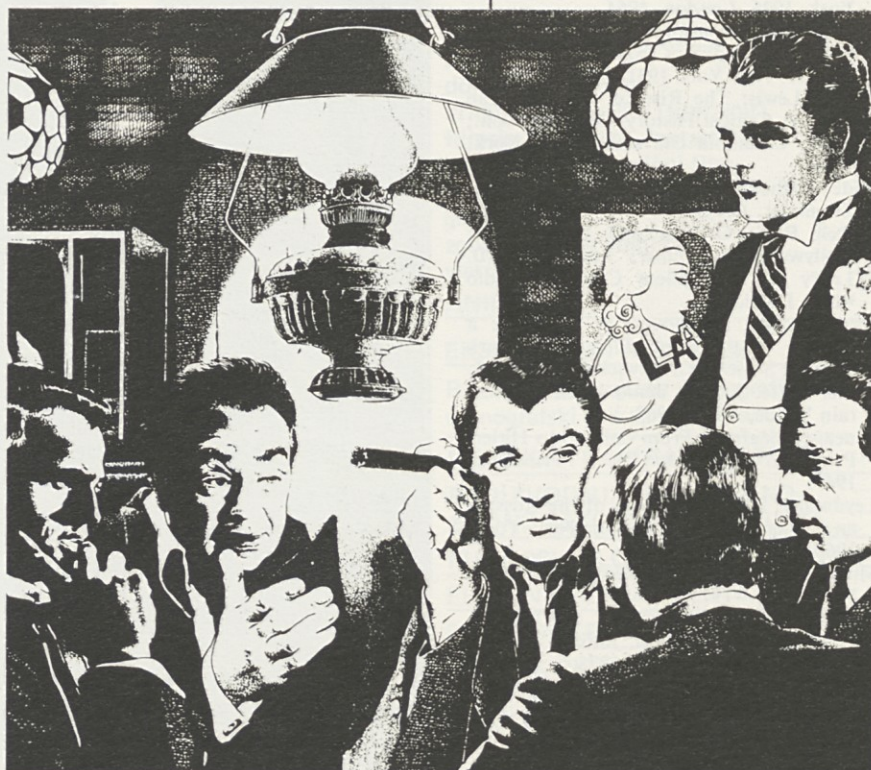
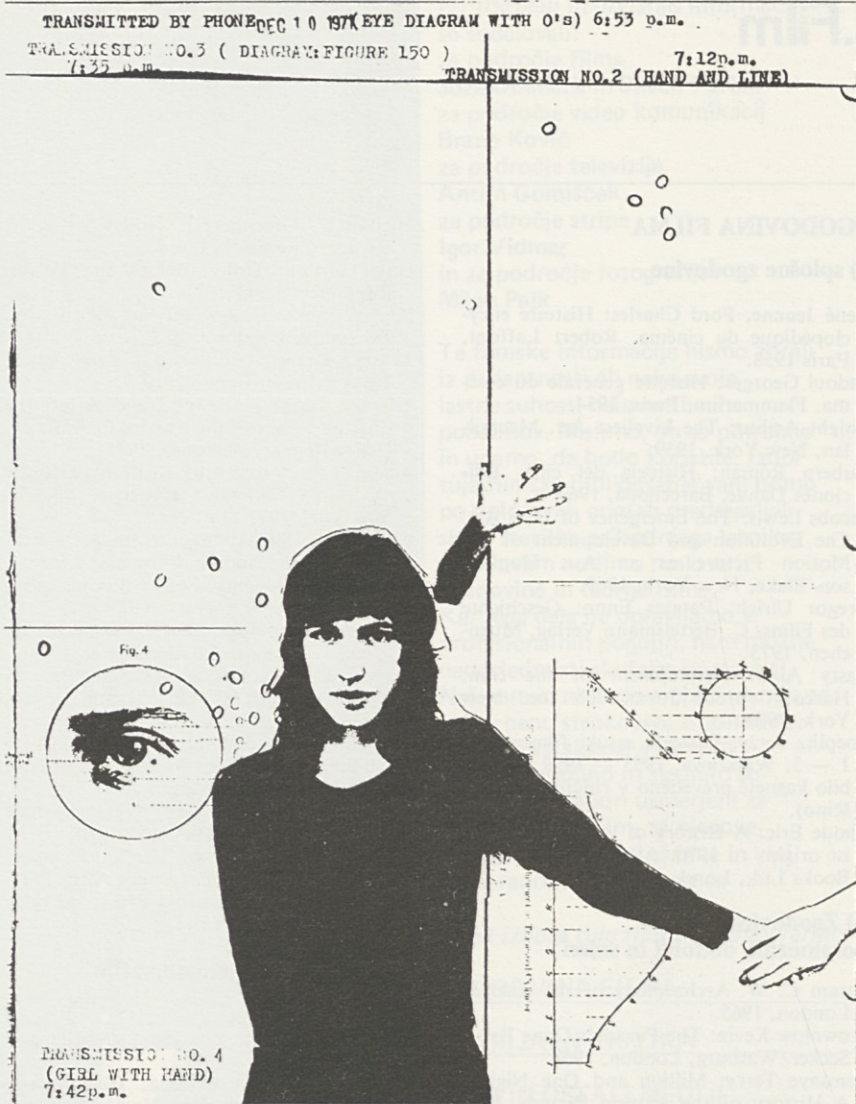
- Micheli Sergio: Il cinema bulgaro. Marsilio editori, Padova, 1971.
- Nicolava Marguerite ed.: L'art cinématographique bulgare. Film Bulgaria, Sofia, 1973.
- Cervoni Albert: Les écrans de Sofia. Pierre Lherminier Ed., Paris, 1976.
- Dewey Langdon: Outline of Czechoslovakian Cinema. Informatics, London, 1971.
- Nemeskuerty Istvan: Word and Image. History of the Hungarian Cinema. Corvina Press, Budapest, 1968.
- Banaszkiewicz Wladislaw: Contemporary Polish Cinematography. Polonia Publ. House, Warszawa, 1962.
- Toeplitz Jerzy: Dwadzieścia piec lat filmu Polski Ludowej. Panstowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1969.
- Grzelecki Andrzej: 20 Years of Polish Cinema: Film 1947—67. Art and Film, Warszawa, 1969.
- White A.: New Cinema in Eastern Europe. Studio Vista, London.

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

- Sarris Andrew: The American Cinema. Directors and Directions 1929—68. E. P. Dutton Co., Inc., New York, 1968.
- Everson William: The American Movie. Atheneum, New York, 1963.
- Mayersberg Paul: Hollywood: The Haunted House. The Penguin Press, London, 1967.
- Gubern Roman: Mc Carthy contra Hollywood: la caza de brujas. Ed. Anagrama, Barcelona, 1970.
- Alloway Lawrence: Violent America: the Movies 1946—64. Museum of Modern Art, New York, 1970.
- Manvell: New Cinema in the USA: the Feature Film Since 1946. Studio Vista, London, 1968.
- Campari Roberto: I modelli narrativi: cinema americano 1945—73. Università di Parma, Istituto di storia dell'Arte, Parma 1974.
- Mekas Jonas: Movie Journal. The rise of a new American cinema 1959—71. Collier Books, New York, 1972.
- Sitney Adams P.: Visionary Film. The American Avant-garde. History and evolution of the new American film and its directors. Oxford University Press, New York, 1974.
- Blumenberg: New Hollywood. Bogdanovich/Ashby/Coppola/Altman/ and Hollywood today. London, 1976.

TEORIJA IN KRITIKA**A.) TEORIJA FILMA****a.) Zgodnja razmišljanja o filmu**

- Epstein Jean: L'Intelligence d'une machine. Jacques Melot, Paris 1946 (četrta izdaja).
- Faure Elie: Fonction du cinéma. Ed. Gonthier, Paris, 1964.
- Munsterberg Hugo: The Photoplay: A Psychological Study. New York, 1916. Ponovna izdaja: Dover, New York, 1970.



- Kuleshov on Film. Uredil in prevedel Ronald Levaco. University of California Press, Berkeley, 1975.
- Vertov Dziga: Articles, journaux, projets. Union Générale d'Éditions et Cahiers du Cinéma, coll. 10/18, Paris, 1972.

b.) Klasična teorija filma

- Balazs Bela: Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst. Globus Verlag, Wien, 1961.
- Pudovkin Vsevolod: Film Technique and Film Acting. Prevedel Ivor Montagu. Vision Press, London 1954.
- Eisenstein Sergei: The Film Sense. Uredila in prevedla Jay Leyda. Harcourt Brace and Co., New York, 1942.
- Film Form. Uredila in prevedla Jay Leyda. Harcourt Brace and Co., New York, 1949.
- Notes of a Film Director. Prevod originala: Zаметки кинорежиссера. Moskva, 1949. V angleščino prevedel X. Danko. Dover Publications, New York, 1970.
- Film Essays and a Lecture. Uredila in prevedla Jay Leyda. Praeger, New York, 1970.
- (Omenjeni angleški prevodi so bili osnova za izdajo zbranih del v italijanščini, kakor tudi za dve knjižni izdaji izbranih del in ostalih francoskih prevodov v reviji Cahiers du Cinéma. V ruščini so Eisensteinova zbrana dela izšla v enotni izdaji leta 1971).
- Eisenstein Sergei: Forma e tecnica del film e lezioni di regia. Einaudi, Torino, 1964.
- Eisenstein Sergei: Réflexions d'un cinéaste. Éditions du Progres, Moscou, 1958.
- Ma conception du cinéma. Bucht/Chastel, Paris, 1971.
- Arnheim Rudolf: Film als Kunst. Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932.
- Film as Art. Faber/Faber, London, 1958.
- Art and Visual Perception. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.

c.) Od klasičnega do sodobnega razumevanja filma

- Spottiswoode Raymond: A Grammar of the Film. London, 1935. Faber/Faber, London, 1955.
- Volpe Galvano della: Il Verosimile filmico e altri scritti di estetica. Filmcritica, Roma, 1954.
- Critica del gusto. Feltrinelli, Milano, 1964 (druga izdaja).
- Barbaro Umberto: Il Film e il risarcimento marxista dell'arte. Editori riuniti, Roma, 1960.
- Aristarco Guido: Il Dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema. Feltrinelli, Milano, 1965.
- Lawson Howard John: Film: The Creative Process. Hill/Wang, New York, 1964.
- Amengual Berthélemy: Clefs pour le cinéma. Ed. Seghers, Paris, 1971.

d) Sodobna razumevanja filma

d.) I. Utemeljitelji

- Bazin André: Qu'est-ce que le cinéma? V 4 delih. Les Éditions du Cerf, Paris, 1958—1962.
- Kracauer Siegfried: Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford University Press, New York, 1960.
- Cohen-Séat Gilbert: Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. P.U.F., Paris, 1958.

- Mitry Jean: Esthétique et psychologie du cinéma. Éditions Universitaires, Paris, 1963—1965.

d.) II. Fenomenologija

FRANCOSKA

- Agel Henri: Le cinéma et le sacre; Éditions du Cerf, Paris, 1961.
- Ayfre Amédée: Cinéma et mystère. Éditions du Cerf, Paris, 1969. Le Cinéma et sa vérité. Éditions du Cerf, Paris, 1969. Conversion aux images. Éditions du Cerf, Paris, 1964.
- Laffay Albert: Logique du cinéma. Masson Cie, Paris, 1964.
- Morin Edgar: Le cinéma au l'homme imaginaire. Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- Munier Roger: Contre l'image. Gallimard, Paris, 1963.

ANGLOSAKSONSKA:

- Cavell Stanley: The World Viewed. Viking Press, New York, 1971.
- Linden George: Reflections on the Screen. Wadsworth, Belmont, Calif., 1970.
- Thompson David: Movie Man. Stein/Day, New York, 1967.

SPOŠNA DELA FENOMENOLOŠKE ESTETIKE:

- Dufrenne Mikel: Phénoménologie de l'expérience esthétique. P.U.F., Paris, 1955.
- Heidegger Martin: Vom Wesen der Wahrheit. Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1961 (četrti izdaja). Der Ursprung des Kunstwerkes. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1962.
- Ingerden Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Niemeyer, Tuebingen, 1962.
- Merleau-Ponty Maurice: Phénoménologie de la perception. Gallimard, Paris, 1945.
- Sartre Jean-Paul: L'imaginaire, Psychologie, phénoménologie de l'imagination. Gallimard, Paris, 1940.
- L'Être et le néant, Essai d'une ontologie phénoménologique. Gallimard, Paris, 1943.

d.) III Semiologija

Legenda:

- črka po vsaki enoti označuje naravo teksta.
- Zvezdica pa pomeni osnovno njegovo orientacijo:
- S/semiologija
ST/strukturalizem
L/lingvistika
F/film

- Alsleben, Kurd. ÄSTHETISCHE REDUNDANZ. Quickborn, 1962.S
- Apra, Adriano and Martelli, Luigi. "PREMESSE SINTAGMATICHE AD' UN ANALISI DI VIAGGIO IN ITALIA DI ROSSELLINI." Cinema e film, No. 2 (Primavera 1967), 198—207. S, F
- Ayfre, Amédée. CONVERSION AUX IMAGES? Paris, 1964. S
- Bally, Charles. "QU'EST-CE QU'UN SIGNE?" Journal de Psychologie normale et pathologique, XXXVI, No. 3—4 (Avril—Juin 1939), 161—174. S
- Barthes, Roland. "LE BLEU EST A LA MODE CETTE ANNÉE; NOTE SUR LA RECHERCHE DES UNITES SIGNIFICANTES DANS LE VETEMENT DE MODE." Revue Française de sociologie, I (1960), 147—162. S

- Barthes. "ÉLÉMENTS DE SÉMIOLOGIE." Communications, No. 4 (1964), 91—135. S*
- Barthes. "ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PILARD ET MICHEL TARDY." Image et Son, No. 175 (Juillet 1964), 42—45. S, F
- Barthes. "ENTRETIEN AVEC MICHAEL DALAHAYE ET JACQUES RIVETTE." Cahiers du Cinéma. XXV, No. 147 (September 1963), 20—31, S, C
- Barthes. "INTRODUCTION A L'ANALYSE STRUCTURALE DES RECITS." Communications, No. 8 (1966), 1—27, ST*
- Barthes. "LE MESSAGE PHOTOGRAPHIQUE." Communications, No. 1 (1961), 127—138. S
- Barthes. MYTHOLOGIES. Paris: ed. du Seuil, 1957. S
- Barthes. "POUR UNE PSYCHO-SOCIOLOGIE DE L'ALIMENTATION CONTEMPORAINE." Annales, No. 5 (Septembre—Octobre 1961), 977—986. S
- Barthes. "LE PROBLÈME DE LA SIGNIFICATION AU CINÉMA." Revue internationale de la Filmologie, No. 32—33 (Janvier—Juin 1960), S, F
- Barthes. "RHETORIQUE DE L'IMAGE." Communications, No. 4 (1964), 40—51. S
- Barthes. "LE TROISIÈME SENS. NOTES DE RECHERCHE SUR QUELQUES PHOTOGRAMMES DE S. M. EISENSTEIN." Cahiers du Cinéma, No. 222 (Juillet 1970), 12—19. S, F*
- Barthes. "LES UNITES TRAUMATIQUE AU CINÉMA." Revue internationale de Filmologie, X, No. 34 (Juillet—Septembre 1960). S, F
- Barthes. "LE DEGRÉ ZERO DE L'ÉCRITURE" Paris: Seuil, 1953 S*
- Bassin, J. "DIE SEMIOTIK ÜBER DARSTELLUNG UND AUSDRUCK DER KUNST." Kunst und Literatur. No. 12 (1965), 1259ff. S
- Baudry, Jean-Louis. "CINÉMA: EFFETS IDÉOLOGIQUES PRODUIT PAR L'APPAREIL DE BASE." Cinétique, No. 7—8 (1970), 1—8, S, F
- Bellour, Raymond. "LES OISEAUX DE HITCHCOCK: ANALYSE D'UNE SÉQUENCE." Cahiers du Cinéma. No. 216 (Octobre 1969), 24—38. S, F
- Bellour, "POUR UNE STYLISTIQUE DU FILM." Revue d'Esthétique. XIX, Fasc. 2 (Avril—Juin 1966), 161—178, S, F
- Benoir, Lery J. "NOTE SUR LE ROLE DE L'IMAGE DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE." Bulletin du centre international de la photographie (Paris), No. 3 (1965), 1—6. S
- Bense, Max. SEMIOTIK, ALLGEMEINE THEORIE DER ZEICHEN. Baden—Baden, 1967. S
- Bense. THEORIE DER TEXTE. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Koeln: Verlag Kiepenheuer Witsch, 1962. S
- Benveniste, Emile. "NATURE DU SIGNE LINGUISTIQUE." Acta Linguistica. Copenhagen I (1939), 23—29. L
- Benveniste. "PROBLÈMES DE LINGUISTIC GÉNÉRALE". Paris: Gallimard, 1966. L*
- Bonitzer Pascal. "LE REGARD ET LA VOIX" Paris: Union générale d'Éditions, 1966 S
- Benveniste. "SÉMIOLOGIE DE LA LANGAGE." Semiotica. No. 1—2 (1969). S
- Bertin, Jacques. SÉMIOLOGIE GRAPHIQUE. Paris and The Hague: Gauthier—Villars and Mouton, 1967. S

- Bettetini, Gianfranco. CINEMA: LINGUA E SCRITTURA. Milano Bompiani, 1968. S, F*
- Bettetini. IL SEGNO, DALLA MAGIA FINO AL CINEMA. Milano 1963. S, F
- Bettetini. L'INDICE DEL REALISMO. Milano Bompiani, 1971. S, F
- Bizet, Jacques André. "LES STRUCTURALISTES, LA NOTION DE STRUCTURE ET L'ESTHÉTIQUE DU FILM." La Pensée, No. 137 (Fevrier 1968), 38—50. ST, F
- Bochenska, J. "OBRAZ FILMOWY JAKO ZNAK (filmska slika kot znak) WSTEP DO BADANIA DZIELA FILMOWEGO (Uvod v raziskovanje filmskega dela). Warszawa 1966. S, F
- Bourdieu, Pierre. ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN. Frankfurt/Main, 1970. L, S
- Bremond Claude. "LA LOGIQUE DES POSSIBLES NARRATIFS." Communications, No. 8 (1968), 60—76. S
- Bremond. "LE MESSAGE NARRATIF." Communications, No. 4 (1964), 4—32. S
- Brewster, Ben. "COMMENT." New Left Review, 55 (May—June 1969), 70—73 SS, F
- Brewster. "STRUCTURALISM IN FILM CRITICISM." Screen, XII, No. 1 (Spring 1971), 49—58. ST, F
- Brondal, Viggo. ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE. Copenhagen: Munksgaard, XII, 1943. L
- Brunetta G. NASCHITA DEL RACONTO CINEMATOGRAFICO. Padova: Patron 1974. S
- Burch, Noël. PRAXIS DU CINÉMA. Paris: Gallimard, 1969. S, F
- Burnham, Jack. THE STRUCTURE OF ART. New York: George Braziller, 1971. ST
- Buysens, Eric. LES LANGAGES ET LE DISCOURS. Brussels: Office de Publicité (Collection Lebegue), 1943. S
- Caws, Peter. "WHAT IS STRUCTURALISM?" Partisan Review, XXXV, No. 1. (Winter 1968), 75—91. ST
- Chomsky, Noam. ASPECTS OF THE THEORY OF SYNTAX. The Hague: Mouton, 1964. Reprinted Cambridge: MIT Press, 1965. L*
- Chomsky. Cartesian Linguistics: A CHAPTER IN THE HISTORY OF RATIONALIST THOUGHT. New York: Harper and Row, 1966. L*
- Chomsky. CURRENT ISSUES IN LINGUISTIC THEORY. The Hague: Mouton, 1964. L
- Chomsky. "FINITARY MODELS OF LANGUAGE USERS," with G. A. Miller. "FORMAL PROPERTIES OF GRAMMARS." "INTRODUCTION TO THE FORMAL ANALYSIS OF NATURAL LANGUAGES," with G. A. Miller. Handbook of Mathematical Psychology, ed. R. D. Luce, Bush, and Galanter, Vol. 2. New York: John Wiley, 1963. L
- Chomsky. "THE FORMAL NATURE OF LANGUAGE." The Biological Foundations of Language, Appendix A, Eric Lenneberg. New York: John Wiley, 1967. L
- Chomsky. LANGUAGE AND MIND. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. L*
- Chomsky. "LINGUISTICS AND POLITICS—INTERVIEW." New Left Review, No. 57 (September—October 1969), 21—34. L*
- Chomsky. "ON CERTAIN PROPERTIES OF GRAMMARS." Information and Control, II (1959), 137—167. Reprinted in R. D. Luce, Bush, and Galanter, Readings in Mathematical Psychology, Vol. 2. New York: John Wiley, 1965. L
- Chomsky. "ON THE NOTION 'RULE OF GRAMMAR.'" "TWELFTH SYMPOSIUM IN APPLIED MATHEMATICS," ed. Roman Jakobson. Providence, Rhode Island: American Mathematical Society, 1961. L
- Chomsky. REVIEW OF B. F. SKINNER'S VERBAL BEHAVIOR. Language, XXXV (1959), 26—58. Reprinted in Fodor and Katz. THE STRUCTURE OF LANGUAGE: READINGS IN THE PHILOSOPHY OF LANGUAGE. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964. L
- Chomsky. SYNTACTIC STRUCTURES. The Hague: Mouton, 1957. L*
- Chomsky. TOPICS IN THE THEORY OF GENERATIVE GRAMMAR. The Hague: Mouton, 1966. L
- Communications, Numbers 4 (1964); 8 (1966); 10 (1967); 15 (1970); 16 (1970). ST, S
- De George, Ricard T. and Fernande M., ed. THE STRUCTURALISTS FROM MARX TO LEVI-STRAUSS. Garden City, New York: Anchor Books, 1972. ST
- Derrida, J. "SÉMIOLOGIE," Informations sur les sciences sociales, No. VII—3 (1968). S
- Dreyfus, Dina. "CINEMA AND LANGUAGE." Diogenes, No. 35 (Fall 1961), 23—33. S, C
- Ducrot, and Todorov, Sperber, Safouan, and Wahl. QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME? Paris, 1968. ST
- Dumont, Jean-Paul and Monod, Jean. LE FOETUS ASTRAL. Paris: Christian Bourgeois ed. 1970. ST, F
- Eco, Umberto. "THE ANALYSIS OF STRUCTURE." Times Literary Supplement (September 27, 1963), 755—756. ST, F
- Eco. APPUNTI PER UNA SEMIOLOGIA DELLE COMUNICAZIONI VISIVE. Florence, 1967, S, F
- Eco. "ARTICULATIONS OF THE CINEMATIC CODE." Cinematics, No. 1 (January 1970). S, F
- Eco. "ECONOMIQUE, IDEOLOGIQUE, FORMAL .." Cinétique. No. 3 (1970). S, F
- Eco. "IL CODICE CINEMATOGRAFICO." LA STRUTTURA ASSENTE. Milano Bompiani ed., 1968, 149—160. S, F
- Eco. "SEMIOLOGIE DES MESSAGES VISUELS." Communications, No. 15—16 (1970). S
- Eco. LA STRUTTURA ASSENTE. Milano Bompiani, 1968. ST, S
- Eco, Umberto. A THEORY OF SEMIOTICS. Bloomington—London: India University Press, 1975. S
- Ehrmann, Jacques, ed. STRUCTURALISM. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, (1970). (Reprint of Yale French Studies Special Issue, 1966.) ST*
- Erlich, Victor. RUSSIAN FORMALISM: HISTORY - DOCTRINE. (Vol. IV in Slav Printing and Reprintings, ed. Cornelis H. Van Schooneveld), S-Gravenhage: Mouton and Co., 1955, S, ST
- Fieschi, Jean-André and Ollier, Claude. "DER FILM: SPRACHE ODER AUSDROCK? EINKRITISCHER DIALOG." Akzente, No. 3 (1968), 227—234. S, F
- Fodor, J.A., and Katz, J.J., ed. THE STRUCTURE OF LANGUAGE: READINGS IN THE PHILOSOPHY OF LANGUAGE. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall 1964. L*
- Foucault, Michel. LES MOTS ET LES CHOSES. Paris, Gallimard, 1966. ST
- Francastel, Pierre. LA FIGURE ET LE LIEU. Paris: Gallimard, 1967, S
- Francastel. LE RÉALITÉ FIGURATIVE. Paris Gonthier, 1965. S
- Friedman, Georges. "UNE RHÉTORIQUE DES SYMBOLES." Communications, No. 7 (1966), 120f. S
- Gardner, Howard. THE QUEST FOR MIND PIAGET, LEVI-STRAUSS, AND THE STRUCTURALIST MOVEMENT. New York: Knopf 1972. ST
- Garroni, Emilio. SEMIOTICA ED ESTETICA: L'ETEROGENEITA DEL LINGUAGGIO E IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO. Bari: Ed Laterza, 1968. S, F
- Genette, Gérard. "L'HOMME ET LE SIGNES." Critique, (1965), 99—114. S
- Greimas, A. Julien. "CONDITIONS D'UNE SÉMIOTIQUE DU MONDE NATURAL." PRATIQUES ET LANGAGES GESTUELS, IN LANGAGES, No. 10, Paris: Didier et Larousse, 1968, 3—35. S
- Greimas. "LE LANGAGE-UNE INTRODUCTION." Paris: Editions de Minuit, 1966. L
- Greimas. SÉMANTIQUE STRUCTURALE. Paris Larousse, 1966. ST
- Greimas and Jakobson, R. et al., ED SIGN-LANGUAGE—CULTURE, Janua Linguarium, Series Major 1. The Hague Mouton, 1970. (članki: Bystrzycka, Jankiewicz, Metz, Mruklik and Sieminska.) S, L*
- Handerson Brian. "CRITIC OF CINE-STRUCTURALISM" Film Quaterely. (Fall 1973, Winter 1973—1974) S
- Handerson Brian. "METZ: ESSAIS I AND FILM THEORY" Film Quaterely (Spring 1975) S
- Harris, Zellig S. STRUCTURAL LINGUISTICS CHICAGO. University of Chicago Press 1951. L*
- Hjelmslev, Louis. ESSAIS LINGUISTIQUES TRAVAUX DU CERCLE LINGUISTIQUE DE COPENHAGUE. 12, (1958), 1—271. L
- Hjelmslev. OUTLINE OF GLOSSEMATICS, A STUDY OF THE METHODOLOGY OF THE HUMANITIES WITH SPECIAL REFERENCE TO LINGUISTICS, Copenhagen: Cercle Linguistique de Copenhague, 1957. L*
- Hjelmslev. PROLEGOMENA TO A THEORY OF LANGUAGE. Trans. Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press, 1963. L
- Ingarden, R. "POETICS AND LINGUISTICS." POETICS, ED. D. Davie, et al. Vol. 1. The Hague: Mouton, 1961, L, S
- Jakobson, Roman, and Levi-Strauss, Claude. "CHARLES BAUDELAIRE'S 'LES CHATS'," "TRANS. K. FURNESS-LANE INTRODUCTION TO STRUCTURALISM," ed. M. Lane, New York: Basic Books, 1970, 202—221. ST
- Jakobson. CHILD LANGUAGE, APHASIA AND PHONOLOGICAL UNIVERSALS. The Hague: Mouton, 1968. L*
- Jakobson. "CONCLUDING STATEMENT: LINGUISTICS AND POETICS." STYLE IN LANGUAGE, ED. T. A. Sebeok, Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1960, 350—377. L
- Jakobson. "ON RUSSIAN FAIRY TALES." INTRODUCTION TO STRUCTURALISM, ed. M. Lane. New York: Basic Books, 1970, 184—201. ST

- Jakobson, et. al. *POETICS*, Vol. II. The Hague: Mouton, 1966, L, ST
- Jakobson. "POETRY OF GRAMMAR AND GRAMMAR OF POETRY." *Poetics*, Vol. I, ed. D. Davie, et al. The Hague: Mouton, 1961, L, ST
- Jakobson. *SELECTED WRITINGS* (Vol. I of Phonological Studies and Vol. II of Slav Epic Studies). The Hague: Mouton, 1967, L, ST
- Jakobson and Jones, Lawrence. *SHAKESPEARE'S VERBAL ART IN "THE EXPENCE OF SPIRIT."* The Hague: Mouton, 1970, ST*
- Jakobson. "TWO ASPECTS OF LANGUAGE AND TWO TYPES OF APHASIC DISTURBANCES." *FUNDAMENTALS OF LANGUAGE*, ed. Jakobson and Halle. The Hague: Mouton, 1956, L*
- Jakobson. "VERFALL DES FILMS?" *Sprache im technischen Zeitalter*, 27 (1968), 185—191. "UPADEK FILMU?" v "Listy pro umeni a Kritiku?" I, Praha.) F
- Kasperski, E. "ELEMENTY SEMIOLOGII (ELEMENTS OF SEMIOLOGY)," *Kulturni Spoleczenstvo* 4 (1965), S, F
- Katz, Jerrold J. *THE UNDERLYING REALITY OF LANGUAGE AND ITS PHILOSOPHICAL IMPORT.* New York: Harper Torchbooks, 1971, L
- Kepes, Gyorgy, ed. *SIGN. IMAGE AND SYMBOL.* London: Studio Vista, 1966, S
- Kitses, Jim. *HORIZONS WEST.* Bloomington: Indiana University Press, 1970, ST, F*
- Knilli, Friederich. *DEUTSCHE LAUTSPRECHER, VERSUCHE ZU EINER SEMIOTIK DES RADIOS.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970, S
- Knilli. "PRAELIMINARIEN ZUR KINO-SEMIOLOGIE." *Sprache im technischen Zeitalter*, 27 (1968), 181—184, S, F
- Knilli, ed. *SEMIOTIK DES FILMS.* Muenchen: Hanser, 1971, S, F*
- Know Hon, J. Q. *A SOCIO- AND PSYCHO- LINGUISTIC THEORY OF PICTORIAL COMMUNICATIONS.* Bloomington: Indiana University Press, 1964, L
- Koch, Cristian. "REVIEW OF PETER WOLLEN'S SINGS AND MEANING IN THE CINEMA AND ROBERT RICHARDSON'S LITERATURE AND FILM," *Cinema Journal*, IX, No. 2 (Spring 1970), 51—53, S, C
- Koch. "UNDERSTANDING FILM AS A PROCESS OF CHANGE: A METALANGUAGE FOR THE STUDY OF FILM." Unpublished Ph. D. dissertation. University of Iowa, August, 1970, ST, S, F
- Kondratow, A. "SEMIOTIK UND KUNST-THEORIE." *Kunst und Literatur*, No. 5 (1964), S
- Kowzan, Tadeusz. "THE SIGN IN THE THEATRE: AN INTRODUCTION TO THE SEMIOLOGY OF THE ART OF THE SPECTACLE." *Diogenes*, No. 61 (Spring 1968), 52—80, S
- Kristeva, Julia. "CINEMA, PRATIQUE ANALYTIQUE, PRATIQUE REVOLUTIONNAIRE." *Cinethique*, No. 9—10 (1971), 71—79, C
- Kristeva and Rey-Debove, J. and Umiker, D.J. *ESSAYS IN SEMIOTICS / Essais de semiotique.* The Hague: Mouton, 1971, S*
- Kristeva. "L'EXPANSION DE LA SEMIOTIQUE." *Information sur les sciences sociales*, No. VI-5 (1967), 169—181, S
- Kristeva. "LE GESTE, PRATIQUE OU COMMUNICATION." *Langages*, No. 10 (1968), 48—64, S
- Kristeva. "NARRATION ET TRANSFORMATION." *SEMIOTICA*, No. 4 (1969), 422—448, S
- Kristeva. "POUR UNE SEMIOLOGIE DES PARAGRAMMES." Collection "Tel-Quell," No. 2. Paris: Ed. du Seuil, S
- Kristeva. "LA SEMIOLOGIE COMME SCIENCE DES IDEOLOGIES." *Semiotica*, No. 2 (1969), S
- Kristeva. *SEMEIOTIKE RECHERCES POUR UNE SEMANALYSE.* Collection "Tel-Quel," Paris: Ed. du Seuil, 1969, S
- Kupier, John B., Jr. "AN ANALYSIS OF THE FOUR SILENT FILMS OF SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN." Unpublished Ph. D. dissertation, University of Iowa, 1960, ST, C
- Kurylowicz, Jerzy. "DERIVATION LEXICALE ET DERIVATION SYNTAXIQUE, CONTRIBUTION A LA THEORIE DES PARTIES DU DISCOURS." *Bulletin de la Societe de Linguistique de Paris*, XXXVII (1936), 79—92, L
- Lacan, Jacques. *ECRITS.* Paris: Seuil, 1966, ST
- Lachat, Pierre. "FILM UND LINGUISTIK," *Cinema*, (Adliswil/Schweiz.) 13, Jg., No. 4 (1967), 758—766, L, F
- Laffay, Albert. *LOGIQUE DU CINEMA.* Paris, 1964, C
- Lane, Michael, ed. *INTRODUCTION TO STRUCTURALISM.* New York: Basic Books, 1970. (Published in England as *STRUCTURALISM: A READER.* London: Jonathan Cape, 1969.) ST*
- Leach, Edmund R. *CLAUDE LEVI-STRAUSS.* Modern Masters Series. New York: Viking Press, 1970, ST*
- Leach, ed. *STRUCTURAL STUDY OF MYTH AND TOTEMISM.* London: Tavistock, 1967, ST
- Lebel, Jean-Patrick. *CINEMA ET IDEOLOGIE.* Paris: ed. Sociales, 1971, F
- Legarra, Michel. "CINEMA ET SEMIOLOGIE." *Cinethique*, No. 7—8 (1970), S, F
- Levaco, Ronald, ed. and trans. "KULESHOV AND SEMIOLOGY: SELECTIONS FROM LEV KULESHOV'S ART OF CINEMA." *Screen*, XII, No. 4 (Winter 1971—72), 103—121, S, F
- Lévi—Strauss. *ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE.* Paris: Plon, 1958
- Lévi—Strauss. *LE CRU ET LE CUIT.* Paris: Plon
- Lévi—Strauss. *LA PENSÉE SAUVAGE.* Paris: Plon, 1972, ST*
- Lévi—Strauss. "LE TRIANGLE CULTINAIRE." *L'Arc*, No. 26 (1965), 19—29, ST
- Lewicki, B. W. "FORMULA STRUKTURY ESTETYCZNEJ FILMU." *Zeszyty Naukowe, Uniwersytetu toolzkiego*, I, Book 43, Lodz, 1966, F
- Lewicki. "PERCEPCYJNE UNWARUNKOWANIE ESTETYKLI FILMU." *Kwartalnik Filmowij*, No. 2 (1958), S, F
- Lovell, Alan. "THE COMMON PURSUIT OF TRUE JUDGMENT." *Screen*, XI, No. 4/5 (August/September 1970), 76—88, ST, F
- Lovell. "ROBIN WOOD — A DISSENTING VIEW." *Screen*, X, No. 2 (March/April 1969), 47—48, ST, F
- Ludwig, Eberhard and Gansera, Rainer. "SEMIOTIK DES FILMS' VON KNILLI." *Filmkritik*, No. 10 (1971), 524—527, S, F
- Lyons, John. *INTRODUCTION TO THEORETICAL LINGUISTICS.* Cambridge: Cambridge University Press, 1968, L
- Lyons. *NOAM CHOMSKY.* Modern Masters Series. New York: Viking Press, 1970, L*
- Martinet, André. *ELÉMENTS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE.* Paris: Armand Collin, 1960.
- Merleau-Ponty. "FILM IN NOVA PSYHOLOGIJA." *V Sens et non-sens.* Paris: Gallimard, 1948, F
- Metz, Christian. "A PROPOS DE "L'IMPRESSION DE RÉALITÉ AU CINÉMA." Cahiers du Cinéma. No. 166—167 (Mai—Juin 1965), 74—82, S, F
- Metz. "BIBLIOGRAPHIE POUR UNE SPÉCIALISATION APPROFONDIE EN SÉMIOLOGIE DU CINÉMA." *Filmkritik*, No. 184 (April 1972), 199—203, S, F
- Metz "LE CINÉMA: LANGUE OU LANGAGE." *Communications*, No. 4 (1964), 52—90, S, F
- Metz. "LE CINÉMA MODERNE ET LA NARRATIVE." *Cahiers du Cinema*, No. 185 (Decembre 1966), 42—69, F
- Metz. "CONSIDÉRATIONS SUR LES ÉLÉMENTS SÉMIOLOGIQUES DU FILM." *Nuovi argomenti*, No. 2 (1966), 44—61, S, F
- Metz. "LE DIRE ET LE DIT AU CINÉMA." *Communications*, No. 11 (1968), 22—57, S, F
- Metz. *ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINÉMA.* Paris: Ed. Klincksieck, 1968, 2nd Ed. 1971, S, F*
- Metz. "UNE ÉTAPE DANS LE REFLÉXION SUR LE CINÉMA." *Critique*, No. 214 (Mars 1965), 227—248, S, F
- Metz. "AN EXERPT FROM THE FOURTH ESSAY OF LANGUAGE IN CINEMA." *Cinema (U.S.)*, VII, No. 2 (Spring 1972), 43—44, S, F, ST
- Metz. "LA GRANDE SYNTAGMATIQUE DU FILM NARRATIF." *Communications*, No. 8 (1966), 120—124, S, F
- Metz. "IMAGE ET POLYSÉMIE." *Media (Paris, Revue de l'institut Pédagogique National)*, I, No. 3 (Avril 1969), 17—20, S
- Metz. "IMAGES ET PÉDAGOGIE." *Communications*, No. 15 (1970), 162—168, S
- Metz. *LANGAGE ET CINÉMA.* Paris: Larousse, 1971, S, F*
- Metz. "MONTAGE" ET DISCOURS DANS LE FILM." *Word*, XXIII, No. 1, 2, 3 (April—December 1967), S, F
- Metz. "ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE POUR UNE SÉMIOLOGIE DES IMAGES." *Communications*, No. 15—16 (1970), 222—232, S, F
- Metz. "UN PROBLÈME DE SÉMIOLOGIE DU CINÉMA." *Image et son*, No. 201 (1967), 68—79, S, F
- Metz. "PROBLÈME DER DENOTATION IM SPIELFILM." *Sprache im technischen Zeitalter*, No. 27 (1968), S, F
- Metz. *PROPOSITIONS METHODOLOGIQUES POUR L'ANALYSE DU FILM.* Bochum: Universitaetsverlag Bochum, 1970, S, F
- Metz. "QUELQUES POINTS DE SÉMIOLOGIE DU CINÉMA." *La Linguistique*, No. 2 (1966), 53—69, S, F
- Metz. "LES SÉMIOTIQUES OU SÉMIÉS." *Communications*, No. 7 (1966), 146ff, S
- Metz. "SPÉCIFICITÉ DES CODES ET SPÉCIFICITÉ DES LANGAGES." *Semiotica*, I, No. 4 (1969), 370—396, S
- Metz. "LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE." Paris: Union Generale D'Éditions, 1977

- Michelson, Annette. "ART AND THE STRUCTURALIST PERSPECTIVE." On the Future of Art, Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum. New York: Viking Press, 1970. ST*
- Mitry, Jean. "D'UN LANGAGE SANS SINGES." *Revue d'Esthétique*, 2—3 (1967), 139—152. S
- Morgan, Douglas. "ICON, INDEX, AND SYMBOL IN THE VISUAL ART." *Philosophical Studies*. VI, No. 4 (1955), 49—54. S
- Morris, Charles. "ESTHETICS AND THE THEORY OF SIGNS." *Journal of Unified Science*, VIII (1939—40), 131—150. S
- Morris. "FOUNDATIONS OF THE THEORY OF SIGNS." *International Encyclopedia of Unified Science*, I. No. 2 Chicago: University of Chicago Press, 1938. S
- Morris. SIGNS, LANGUAGE AND BEHAVIOR. New York: Prentice-Hall, 1946 L, S, ST*
- Mounin, Georges. "LES SYSTÈMES DE COMMUNICATIONS NON-LINGUISTIQUES ET LEUR PLACE DANS LA VIE DU VINGTIÈME SIECLE." *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*. LIV (1959), 176—200. S
- Mukarovsky, J. "L'ART COME FAIT SÉMIOLOGIQUE." Actes du huitième congrès international de Philosophie à Prague, 2—7 (September 1934). Comité d'organisation du congrès à Prague, 1936, 1065—1072. S
- Mukarovsky. "STRUKTURALISMUS V ESTETICE AVE VEDE O LITERATURE." *Kapitoly z česke poetiky*. dil. I. Obecné veci básnictví 20, Naladatelství Svoldada, Prague, 1948. ST
- Mulder, J. W. F. and Hervej, S. G. J. THEORY OF THE LINGUISTIC SIGN. The Hague: Mouton, 1973. L, S
- Murray, John C. "ROBIN WOOD AND THE STRUCTURAL CRITICS." *Screen*, XII, No. 3 (Summer 1971), 101—110. ST, F
- Nodelman, Sheldon. "STRUCTURAL ANALYSIS IN ART AND ANTHROPOLOGY." *Yale French Studies*, (1966), 36—37. (Reprinted in J. Ehrmann. *Structuralism*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1970, 79—93.). ST
- Noguez Dominique. "LE CINÉMA AUTREMENT" Paris: Union Générale d'éditions, 1977
- Nowell-Smith, Geoffrey. "CINEMA AND STRUCTURALISM." *20th Century Studies*, 3 (May 1970), 131—139. ST, F*
- Nowell-Smith, LUCHINO VISCONTI. New York: Doubleday, 1968. ST, F
- Panofsky, Erwin. MEANING IN THE VISUAL ARTS. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955, S
- Panofsky. STUDIES IN ICONOLOGY: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Harper and Row, 1967. S
- Panofsky. "STYLE AND MEDIUM IN THE MOVING PICTURES." *Film: An Anthology*, ed Daniel Talbot. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. F
- Pasolini, Pier Paolo. "THE CINEMA OF POETRY." *Cahiers du Cinéma in English*. No. 6 (December 1966), 34—43. (Also in *Cahiers du Cinéma*, No. 171, Octobre 1965, 55—64. And in Uccellacci e Uccellini, Milan: Garzanti, 1966). S, F
- Pasolini. "DISCOURS SUR LE PLAN-SEQUENCE OU LE CINÉMA COMME SÉMIOLOGIE DE LA RÉALITÉ." Text of an address to the Pesaro Film Festival
- Cahiers du Cinéma* No. 192 (Juin—Aout 1967), 26—30. S, F
- Pasolini. "ENTRETIEN AVEC JEAN LOUIS COMOLLI ET BERNARDO BERTOLUCCI." *Cahiers du Cinéma*. No. 169 (August 1965), 22—25, 76—77. S, F
- Pasolini. "THE SEMIOLOGY OF THE CINEMA: THE PESARO PAPERS." *Cinim*, 3 (Spring 1969), 6—11. S, F
- Pasolini. "DIE SPRACHE DES FILMS." *Film No. 22* (1966), 49ff. S, F
- Peirce, Charles Sanders. COLLECTED PAPERS, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press 1960—1965. S, ST*
- Pierce. SELECTED WRITINGS, ed. J. Buchlev. New York: Harcourt, Brace and Co. 1940. S, ST
- Piaget Jean. STRUCTURALISME. Paris: P. U. F., 1968. ST*
- Pike, Kenneth L. LANGUAGE IN RELATION TO A UNIFIED THEORY OF THE STRUCTURE OF HUMAN BEHAVIOR. 3 Vols. Glendale California: Summer Institute of Linguistics, 1954—1960. L
- POETIKA KINO. Moscow and Leningrad 1927. (I formalisti russi nel cinema. Milano Garzanti, 1971.) F
- Prieto, Luis. MESSAGES ET SIGNAUX. Paris P.U.F., 1966. S
- Propp, Vladimir. MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE. The Hague: Mouton, 1958. ST
- Pryluck, Calvin. "MOTION PICTURES AND LANGUAGE — A COMPARATIVE ANALYSIS" *Journal of the University Film Association*, XXI, No. 2 (1969), 46—51. S, F
- Pryluck. "STRUCTURAL ANALYSIS OF MOTION PICTURES AS A SYMBOL SYSTEM." *Audio-Visual Communications Review*, XVI, No. 4 (Winter 1968), 372-402. ST, F
- Pryluck. STRUCTURE AND FUNCTION IN EDUCATIONAL CINEMA. Final Report, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Project No. 7-E-081. Washington, D.C.: Office of Education. Bureau of Research, 1969. F, ST*
- Pryluck and Snow, Richard E. "TOWARD A PSYCHOLINGUICS OF CINEMA" *Audio-Visual Communications Review*, XV (Spring 1967), 54-75. L, F
- Redeker, Horst. "DIE BEDEUTUNG DES KYBERNETISCHEN MODELLS FUER DIE AESTHETIK." *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, No. 4 (1967), 128ff. F
- Ricardou, Jean. "PAGE, FILM, RÉCIT." *Cahiers du Cinéma*. No. 185 (December 1966), 71-74. S, F
- Ricardou. PROBLÈMES DU NOUVEAU ROMAN. Collection "Tel-Quel." Paris: ed. du Seuil, 1967. S, F
- Ricoeur, P. "LA STRUCTURE, LE MOT, L'ÉVÈNEMENT." *Esprit* (May 1967), 801-821. ST
- Rohdie, Sam. "SIGNS AND MEANING IN THE CINEMA." *New Left Review*. No. 55 (May—June 1969), 66-70. S, F
- Rudner, Richard. "ON SEMIOTIC AESTHETICS." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10 (1951), 67-77. S
- Rudner. "SOME PROBLEMS OF NON-SEMIOTIC AESTHETIC THEORIES." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), 298—310. S
- Ruesch, Jurgen. "THE SOCIAL CONTROL OF SYMBOLIC SYSTEMS." *The Journal of Communication*, XVII, No. 4 (December 1967), 276—301. F
- RUSSIAN FORMALIST CRITICISM. Trans. with an introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965. ST
- Saussure, Ferdinand de. A Course in General Linguistics, Trans. W. Baskin. New York: Philosophical Library, 1959. L*
- Schapiro, Meyer. "ON SOME PROBLEMS IN THE SEMIOTICS OF VISUAL ART: FIELD AND VEHICLE IN IMAGESIGNS." *Semiotica*, I, No. 3 (1969), 223-242. S
- Schefer, Jean-Louis. SCÉNOGRAPHIE D'UN TABLEAU. Collection "Tel-Quel." Paris: ed. du Seuil, 1969. S
- Schlosskij, Viktor. SCHRIFTEN ZUM FILM. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1966. F
- Sebeok, Thomas A., and Hayes, Alfred S., and Bateson, Marcy C., ed. APPROACHES TO SEMIOTICS. The Hague: Mouton, 1964. (Transactions of the Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesics.) S
- Sebeok. SEMIOTICS: A SURVEY OF THE STATE OF THE ART. The Hague: Mouton, (1976). S
- Sebeok, ed. STYLE IN LANGUAGE. Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1960. L, ST, S*
- Silverstein, Norman. "FILM SEMIOLOGY." *Salmagundi*, 13 (Summer 1970), 73—80. S, F
- Stack, Oswald, ed. and interviewer. PASOLINI ON PASOLINI. London: Indiana University Press, 1969. S, F
- SYMPOSIUM SUR L'ÉTUDE STRUCTURALE DES SYSTÈMES DE SINGES. Ed. Acad. de l'URSS, Moscow, 1962, 150ff. ST, S
- Thompson, Richard. "INTRODUCTION: THE METZ IS COMING." *Cinema (U.S.)*, VII, No. 2 (Spring 1972), 38—42. S, F
- Todorov, Tzvetan. "BIBLIOGRAPHIE SÉMIOLOGIQUE 1964—1965." *Information sur les sciences sociales*, No. 2 (1967). S
- Todorov. "DE LA SÉMIOLOGIE A LA RHÉTORIQUE." *Annales*, No. 6 (1967), 1322—1327. S
- Todorov. LITTÉRATURE ET SIGNIFICATION. Paris: Larousse, 1967. ST, S
- Todorov. "PERSPECTIVES SÉMIOLOGIQUES." *Communications*, No. 7 (1966), 139ff. S
- Todorov. "STRUCTURAL ANALYSIS OF NARRATIVE." *Novel*, III, (Fall 1969), 70—76. ST*
- Trabant, Jurgen. ZUR SEMIOLOGIE DES LITERARISCHES KUNSTWERK. Muenchen, 1970. S
- Trubetzkoy, N.S. PRINCIPLES OF PHONOLOGY, Trans. A.M. Baltaxe. Berkeley: University of California Press, 1969. L*
- Tynjanov, J.M. "UEBER DIE GRUNDLAGEN DES FILMS." *Poetica* (Muenchen), (Juli—Oktober 1970), 510—570. F
- Wallington, Mike. "PASOLINI: STRUCTURALISM AND SEMIOLOGY." *Cinema (British)*, No. 3 (June 1969), 5—11, ST, S, F
- Wallington. "TOWARDS A NEW AESTHETIC." *Cinema (British)*, No. 2 (March 1969), 27—30. F, ST
- West, Frank. "SEMIOLOGY AND CINEMA." *Working Papers on the Cinema: Sociology and Semiology*, ed. Peter Wollen. London: The British Film Institute Education Department, n.d. S, F

- Wilden, Anthony. **SYSTEM AND STRUCTURE: Essays in Communication and Exchange.** New York: Harper and Row, 1973 (and London: Tavistock, 1972.) S, F
- Wollen, Peter. "CINEMA AND SEMIOLOGY: SOME POINTS OF CONTACT." Working Papers on the Cinema: Sociology and semiology, ed. Peter Wollen. London: the British Film Institute Education Department, n.d. S, F
- Wollen. **SIGNS AND MEANING IN THE CINEMA.** Bloomington: Indiana University Press, 1969. S, ST, F*
- Wollen, ed. **WORKING PAPERS ON THE CINEMA: SOCIOLOGY AND SEMIOLOGY.** London: British Film Institute Education Department, n.d. (from a B.F. I. Seminar of January 18, 1968). S, F
- Wood, Robin. "GHOSTLY PARADIGM AND H.C.F.: AN ANSWER TO ALAN LOVELL." Screen, X, No. 3 (May/June 1969). 35—47. ST, F
- Worth, Sol. "THE DEVELOPMENT OF A SEMIOTIC OF FILM." Semiotica, I, No. 3 (1969), 282—321. S, F
- "ZEICHENSYSTEM FILM/VERSUCHE ZU EINER SEMIOTIK," ed. Friedrich Knilli. Sprache im technischen Zeitalter, No. 27 (July—September 1968). S, F
- Zolkovsky, Alexander K. "LA POETICA GENERATIVA DI S.M. EISENSTEIN." Cinema e film, No. 3 (Summer 1967), 267—280. F
- Zurbuch, Werner. "DIE LINGUISTIK DES FILMS." Sprache im technischen Zeitalter, No. 27 (1968), 191—204. L, F

Izbor literature s področja semiologije je v primerjavi z odmerjenim prostorom zgodovini in ostali teoriji filma razvidno obsežnejši. Razlog takšnim kvantitetnim razlikam ni v subjektivnem interesu zbiralcev teh filmskih informacij neki določeni literaturi, marveč izhaja iz objektivnih dejstev. Pri odbiranju literature s področja zgodovine in klasičnih teorij je bilo mogoče opraviti temeljni izbor, saj so nam pri tem pomagale številne bibliografske sistematizacije. (Zavedamo pa se, da zgodovina ni nekaj zaključenega ter, da nova gledanja in razumevanja filma odpirajo prav tako nove probleme tudi v zgodovinskem materialu). Pri semiologiji, sodobni filmski misli sredi lastnega razvoja pa je težko izdelati nek osnovni seznam literature, saj je danes nemogoče že določiti najpomembnejše tovrstne študije. Omenjeni seznam pa je obsežen še zaradi številnih naštetih člankov, objavljenih v različnih revijah. Čeprav je v našem načrtu, da v eni izmed naslednjih števil ekra objavimo kratek bibliografski izbor iz pomembnejše filmske periodike, pa smo se pri semiologiji odločili, da to naredimo že tokrat, ker so ti teksti večinoma objavljeni v ne izključno filmskih revijah.

Zborniki filmske teorije:

- Mac Cann, Richard Dyer, ed.: **Film: A Montage of Theories.** E. P. Dutton and Co., New York, 1966.
- Talbot Daniel: **Film: An Anthology.** University of California Press, Berkeley, 1970.
- Ross T. J.: **Film and the Liberal Arts.** Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1970.
- Della Volpe, Barbaro, Rossellini, Visconti, Pasolini, Garroni, Plebe, Bruno, Argan, Gelmetti, Silva, Morpurgo—Tagliabue, Cappabianca: **Teorie e prassi del cinema in Italia, 1950—1970.** Mazzotta, Milano, 1972.

- Noguez Dominique: **Cinéma: Théorie, Lectures.** Klincksieck, Paris, 1973.
- Mast Gerald, Marshall Cohen, eds.: **Film Theory and Criticism: Introductory Reading.** Oxford University Press, New York, 1974.
- Tudor Andrew: **Theories of Film.** Secker/Warburg, London, 1974.
- Dudley Andrew: **The Major Film Theories.** Oxford University Press, New York, 1976.
- Lectures du Film. Anthropos, Paris, 1976.
- Film Reader 1 and 2. Northwestern University, Speech Annex, Evanston, Ill., 1976.
- Screen Reader No. 1: Cinema/Ideology/Politics. Screen, London, 1977.
- Prokop Dieter: **Materialen zur Theorie des Films.** Asthetik, Soziologie, Politik. Carl Hanser Verlag, Muenchen, 1971.
- Nichols Bill, ed.: **Movies and Methods, An Anthology.** University of California Press, Berkeley, 1976.
- Metz, Baudry, Kristeva, Guattari, Barthes, Kuntzel, Bellour in ostali: **Psychanalyse et Cinéma.** Communications 23, Paris, 1975.

Pomembnejše filmske revije

- L'AVANT—SCENE CINEMA 27, rue Saint-André des Arts, 75006 Paris: 20 številik letno. Objavljeni kompletni scenariji oziroma snemalne knjige, naročniki prejemaajo tudi enciklopedični dodatek "Anthologie du Cinema", revija pa posreduje nakup kompletov diapositivov iz filmov znanih režiserjev. V Veliki Britaniji izdaja podobno publikacijo založba Lorrimer.
- CAHIERS DU CINEMA 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 Paris; 10 številik letno. Nekdaj revija, ki je usmerjala usodo avtorskega filma, nato izrazilo teoretična publikacija, se v zadnjem času spet vrača k lucidni filmski kritiki o najrazličnejših temah.
- CINEASTE 333, Sixth Avenue, New York, NY 10014; Nesporno vodilna revija za področje alternativnega filma.
- CINE CUBANO Calle 23 no. 1155, CINE CUBANO Calle 23 no. 1155, Havana, Cuba; Pestre informacije o latinsko-američkem filmu, s pomembnimi teoretičnimi prispevki.
- CINEMA JOURNAL 17 West College Street, Iowa City, Iowa 52242; Ugleden, znanstveno usmerjen ameriški četrtletnik.
- CINEMA NUOVO 67 via Santa Giulia, 10124 Torino; Revija, ki jo ureja znani teoretik Guido Aristarco, prinaša številne polemične članke na visokem akademskem nivoju.
- CINEMA QUEBEC CP 309, Station Outremont, Montréal, Quebec H2v4N1; Kanadska revija, ki izhaja v francoščini 10-krat letno, prodornejša od kanadskih filmskih publikacij v angleškem jeziku.
- CINEMA PAPERS 143 Therry Street, Melbourne, Victoria 3000; Avstralski četrtletnik, ki prinaša med drugim tudi pomembno dokumentacijo o snemanju filmov ter prikaz zakonskih in administrativnih novosti, ki se nanašajo na filmsko industrijo.
- CHAPLIN Svenska Filminstitutet, Box 27 126, S—102 52 Stockholm; Dvomesičnik švedskega filmskega instituta, ki ostro ločuje obravnavanje domače filmske proizvodnje od tuje.
- ECRAN 77 60, avenue Simon Bolivar, 75019 Paris; Francoski mesečnik s zbi-

- lico objektivnih informacij o filmskem sporedu in zanimivimi kritičnimi stališči.
- FILM COMMENT Film Society of Lincoln Center, 1865 Broadway, New York, 10023 NY; Dvomesičnik, ki velja za najboljši ameriški filmski časopis, zlasti zaradi svoje mednarodne usmeritve. Pogljobljene analize posameznih področij filmske produkcije (npr. montaža).
- FILMCRITICA Piazza del Grillo 5, 00184 Roma; Italijanski mesečnik, katerega teoretična izhodišča so odprta predvsem na strukturalizem in psihoanalizo.
- FILM FORM Room 117, Squires Bldg., Sandford Road, Newcastle upon Tyne NE L 8ST, England; Nova britanska revija s semiotično orientacijo.
- FILM KULTURA Nepsstadion ut. 97, Budapest XIV; Vodilna madžarska filmska revija s prispevki na visoki intelektualni ravni, povzetki v angleščini.
- FILM QUATERLY University of California Press, Berkeley, California 94270; Kritični prikazi filmov in tehni teoretični prispevki. Obsežni intervjuji, posebna pozornost posvečena recenzijam filmskih knjig.

- ISKUSSTVO KINO 9 ulica Usjjeviča, 125319 Moskva; Sovjetski mesečnik s teoretičnimi članki.
- KINO Ulica Pulawska 61, 02-595 Warszawa; Poljski mesečnik, nepogrešljiv za vsakogar, ki ga zanima sodobni poljski film. Med avtorji člankov mnogi vodilni cineasti.
- KOSMORAMA The Danish film Museum, Store Søndervoldstraede, DK 1419, Copenhagen; Četrletnik danskega filmskega instituta.
- POSITIF Editions Opta, 39, rue d'Amsterdam, 75008 Paris; Mesečnik s širokim razponom obravnavanih tem in raznovrstnimi pristopi k njim. Kvalitetni intervjuji.



7 rue des Ursulines. 75005 Paris. ☎ 633.48.43



QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES 430 Manville Road, Pleasantville, New York 10570; Nova revija, katere prva številka prinaša strokovne recenzije filmskih knjig.

SCREEN 29 Old Compton Street, London W1V 5PL; Nekdaj filmsko-vzgojna revija, ki je prerasla v odlični teoretični četrtletnik, v veliki meri zaslužen za posredovanje strukturalističnega in semiotičnega pristopa k filmu v anglosaksonskih deželah.

TAKE ONE Unicorn Publishing Corp., Box 1778, Station B, Montreal, Quebec H3B 3L3; Kanadski mesečnik z odličnimi intervjuji ter študijami.

AMERICAN CINEMATOGRAPHER ASC Agency Inc., 1782 North Orange Drive, Hollywood, California 90028; Izjemno kvaliteten tehnični mesečnik, še posebej za filmske snemalce.

FILM LITERATURE INDEX Box 532 DD SUNY—A, 1400 Washington Avenue, Albany, New York 12222; Bibliografski repertorij, izhaja četrtletno in zajema kakih 140 publikacij, z abecednima kazaloma po avtorjih in temah.

FILMSKE KNJIGARNE

Pregled po deželah

FRANCIJA

LIBRAIRE CONTACTS 24, rue du Colisee, 75008, Paris; Knjigarna se nahaja v neposredni bližini Champs Elysées; veliko število filmskih revij in knjig, predvsem v francoščini, pa tudi v angleščini in italijanščini. Pismena naročila za posebne želje. Poleg filmskih na razpolago tudi druge knjige.

LE MINOTAURE, 2, rue des Beaux—Arts, 75006 Paris; Po obsegu in urejenosti ena najboljših filmskih knjigarn. Modeli, optične igrače in podobni parafilmski pripomočki, ter ogromno razprodanih (antikvarnih) revij, stripov in novih publikacij s področja filmske literature. Meka za vsakega privrženca filma, ki prvič obišče Pariz.

LE ZINZIN D'HOLLYWOOD 7, rue des Ursulines, 75005 Paris; Filmska knjigarna v Latinski četrti, ki jo obiskujejo predvsem študentje in filmski entuziasti. Zakladnica z več kot 5000 posnetki iz filmov, plakati, knjige, revije, plošče s filmsko glasbo, redki primerki zvezdniskih portretov.

ITALIJA

"IL LEUTO" via di Monte Brianzo 86, 00186 Roma; Zaupanja vredna italijanska trgovina, ki ob filmski nudi tudi literaturo o gledališču in plesu. Sprejema tudi naročila iz tujine ter posebne želje.

KANADA

CINE BOOKS 692a Yonge St., Toronto, Ontario; Kanadski center za nove in rabljene filmske knjige. Prijetno urejeni prostori, učinkovita prodaja po pošti (katalog am. dol. 3.50). Fotografije, plakati, drobne zanimivosti, razprodaje.

VELIKA BRITANIJA

BOOK CITY 8—12 Broadwick St., London W1V 1FH; V začetku specializirana knjigarna za tehnično literaturo o filmu. Sedaj je izbira širša, zajema tudi publikacije s področja televizije in fotografije.

THE CINEMA BOOKSHOP 13—14 Great Russell St., London WC 1; Lastnik Fred Zentner je s trdim delom in ogromnim znanjem iz svoje prodajalne napravil enega najslavnejših in v svetu najbolj spoštovanih virov tako novih kot redkih filmskih knjig, plakatov, drobnih zanimivosti, igrač, in še posebej, posnetkov iz filmov. Obisk Londona ni popoln, če se ne oglasite v tej vedri stavbi.

M.P.B. FILM BOOKS Ltd. at the NATIONAL FILM THEATRE South Bank, London SE 1; Precejšnja zaloga filmskih zanimivosti, nizke cene, prijazno osebje. Prodaja po pošti v vse dežele.

ZWEMER, A. 78 Charing Cross Rd., London WC2; Shajališče londonskih filmskih entuziastov, učinkovita prodaja po pošti.

ŠPANIJA

BIBLIOTECA DEL CINEMA DELMIRO DE CARALT Escuelas Pias 103, Barcelona 17; Tvrda se zanima za nakup redkih in novih filmskih knjig, revij, predfilmskih pripomočkov in vsega ostalega blaga, ki je v kakršnikoli zvezi s filmom.

ŠVICA

FILMBUCHHANDLUNG HANS ROHR Oberdorfst. 3, 8024 Zuerich; Verjetno najboljša filmska trgovina v srednji Evropi, prodaja publikacije iz različnih dežel. Praktično vse filmske knjige, revije in mnoge redkosti, kakor tudi filmski klasiki na 8 mm, novost, za katero je Rohr izdal odličen katalog.

ŠVEDSKA

SANDBERGS BOKHANDEL Box 5518, S-114 85 Stockholm; Odlična izbira švedskih in tujih filmskih knjig, v modernih zgradbah v centru Stockholma.

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

CINEMABILIA 10 West 13th Street, New York, NY 10011; Vse vrste filmskih knjig, nešteto revij, uokvirjeni plakati, fotografije z lastnoročnimi podpismi, spominki, itd. Pomembna zbirka filmskih posnetkov. V novem katalogu zastopana tudi gledališče in opera (ok. 100 strani, ilustr., am. dol. 1). V začetku 1978 bo izšel katalog revij (ok. 500, str., am. dol. 7.95, prednaročniška cena am. dol. 5).

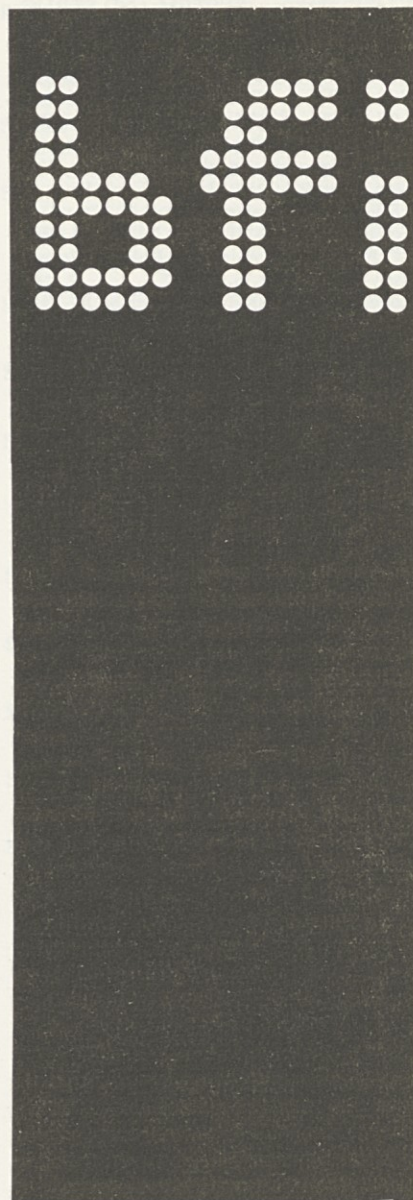
ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

AUTOREN BUCHHANDLUNG Wilhelmstr. 41, 8 Muenchen; Ustanovilo jo je 1. 1973 150 nemških pisateljev. Odličen katalog.

SCHOELLER, MARGA Kneesebeckerstr. 33, 1000 Berlin 12; Filmski oddelek te legendarne knjigarne (v bližini univerze) je vedno vreden obiska.

BUCHHANDLUNG WALTHER KOENIG Breite Strasse 93, 5 Koeln 1; V zadnjem katalogu tvrdka ponuja okrog 1400 del o filmu; neprecenljiv vir za vsakogar, ki v Evropi išče razprodano knjigo ali revijo. Sprejemajo pismena naročila.

WOLFGANG GIELOW Theaterstr. 35, 8 Muenchen 2; Že več kot deset let knjigarna pripravlja kataloge in bibliografije. Velika zaloga plošč s filmsko glasbo. Naročila po pošti.



NEKAJ FILMSKIH INSTITUTOV

AMERICAN FILM INSTITUTE John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington D. C. 20566; Institut deluje v tesnem sodelovanju s Kongresno knjižnico, dvakrat tedensko večerne projekcije v Kennedy Center Theater-u;

AUSTRALIAN FILM INSTITUTE 81 Cardigan Street, Carlton, Victoria, Australia 3053; Organizira-podeljuje avstralske filmske nagrade, vodi produkcijski filmski fond, nudi festivalske press službe (za festivale v Avstraliji), izdaja knjige in monografije o avstralski kinematografiji;

BRITISH FILM INSTITUTE 81 Dean Street, London W1; Institut je bil ustanovljen 1933 z namenom, da prispeva k razvoju filma kot umetnosti, da opozarja na njegovo družbeno poslanstvo sodobnega medija praz excellence in pomaga v srečevanjih človeka in filma na način, ki je strokoven, kreativen in obče koristen. Financiran je letno s strani britanske

vlade. V njegovem okviru deluje več oddelkov:

- National Film Theatre: obsežno filmsko gledališče z dvema dvoranama in najrazličnejšimi skoraj neprekinjenimi filmskimi programi; je tudi gostitelj vsakoletnega londonskega filmskega festivala.
- National Film Archive: kinoteka in muzej, ki hranita kopije filmov in ostale filmske muzealije ne zgolj zaradi evidenčnih potreb arheologije, temveč tudi zato, da delujeta kot živ, integralen del sodobnih zanimanj za filmsko preteklost;
- Information and Documentation: oddelek za dokumentacijo z bogato knjižnico, ki je na razpolago študentom, študijskim potrebam delavcev v filmski in televizijski proizvodnji, novinarjem in kritikom, založnikom in piscem, ter interesom najširše publike.
- Regional Department: služba, ki skrbi za regionalne filmske akcije, posreduje programe v regionalna filmska gledališča in koordinira delo osrednje filmske institucije s potrebami in pobudami ostalih centrov.
- Film Availability Service: telo, ki je v bistvu lastna distribucija instituta, sodeluje pri programiranju lokalnih filmskih programov s svojo izposojevalnico in strokovnimi sodelavci, ki so animatorji pogovorov s publiko na projekcijah izven Londona;
- Editorial Department: predstavlja lastno založniško dejavnost ustanove. Institut izdaja dve reviji: "Sight and Sound" ter "Monthly Film Bulletin", štirinajstdnevnik-informator za člane instituta "BFI News". Ima tudi knjižno edicijo, ki pokriva najširše interese raziskovalnega dela s področij zgodovine, teorije in prakse filma in ostalih avdiovizualnih medijev.
- Educational Advisory Services: je filmsko-vzgojna delovna enota, ki usposablja strokovni filmsko-pedagoški kader za potrebe vzgojno-varstvenih in šolskih ustanov.
- Film Production Board: je prispevek Instituta k nacionalni filmski produkciji. Gre za fond, ki je namenjen za nadarjene režiserje, večinoma debitante, ki stopajo v kinematografijo "z ideali, lucidnostjo in voljo do dela" in za katere se pričakuje, da bodo originalnost in pravišnje delovne navade obdržali kolikor se le da in so v tem smislu tudi kot bodoči izkušeni filmski delavci vedno vabljeni k sodelovanju s fundacijo, ki skrbi "za boljši film".
- Television: oddelek za televizijo, ki je bil zasnovan iz podobnih pobud kakor Institut za film, zlasti pa "da okrepi študij in skrb za filmski program, ki je namenjen televiziji ter za televizijski program v celoti in da opozarja na pravišnje in čimbolj intenzivne uporabe TV-medija". Da bi Institut uspešno deloval, je organiziral svojo publiko kot člane Instituta, ki imajo poleg rednega obveščanja o vseh programih in prireditvah tudi znanje olajšave pri spremljanju vseh akcij, pust pri nabavi publikacij ipd. ...

CANADIAN FILM INSTITUTE 75 Albert Street, Ottawa, Ontario K1P 5E 7: vodi NFT (nacionalno filmsko gledališče), izdaja "Film Canadiana" — letno dokumentacijo o kanadskem filmu, monografije in strokovne publikacije o filmu nasploh;

THE ONTARIO FILM INSTITUTE Ontario Science Center, 770 Don Mills Road,

Don Mills, Ontario M3C 1T3 je v bistvu organiziran na način kinoteke. Projekcije so štirikrat na teden, svoje programe pa posreduje številnim regionalnim filmskim gledališčem.

V Kanadi obstaja še tretji institut "THE QUEBEC FILM INSTITUTE" v Montrealu, vendar o njegovem delovanju nimamo natančnejših podatkov. Trenutno pogrešamo točne podatke tudi o nekaterih drugih, zlasti skandinavskih ustanovah, zato jih bomo tokrat le omenili in poskušali do prihodnjč priskrbiti popolnejše informacije. Isto velja za naš domači beograjski filmski institut, s svojimi dosedanjimi prizadevanji to nedvomno zasluži, da ga v eni izmed prihodnjih števil natančneje predstavimo.

THE DANISH FILM INSTITUTE Sore Søndervoldstræde, DK—1419 Copenhagen K

THE NORWEGIAN FILM INSTITUTE Aslakvein 14b, Postboks 5, Roa, Oslo 7
THE SWEDISH FILM INSTITUTE Filmhuset Box 27126 S—102 52 Stockholm 27

FILMSKI MUZEJI, KINOTEKE IN ARHIVI

ALBANIJA

Filmarskiva Republikës Popullore të Shqipërisë, Rruga Alexandre Moissi, Tiranë.

ARGENTINA

Cinemateca Argentina, Lavalle 2168—1—37, Buenos Aires. Ustanova hrani: 2000 filmov, 5000 knjig, 250.000 fotografij, 3000 plakatov. Projekcije v kinotečni dvorani so od 15h do 01h.

AVSTRALIJA

* National Film Archive, National Library of Australia, Parkes Place, Canberra 2600. Ustanova hrani: 5000 filmov, 500 knjig, 120.000 fotografij, 130 izvodov revij, 12.000 plakatov.

AVSTRIJA

* Österreichisches Film Archiv, A—1010 Wien, Rauhensteingasse 5. Filmska knjižnica in dvorana: Laxenburg, Altes Schloss. Ustanova hrani: 19.139 filmov, 3700 knjig, 800 izvodov revij, 200.000 fotografij, 26.000 plakatov.

* Österreichisches Filmmuseum, A—1010 Wien, Augustinerstrasse 1. Ustanova hrani: 4500 filmov, 4300 knjig, 80 izvodov revij, 120.000 fotografij, Filmske projekcije so v galeriji Albertina, muzej izdaja tudi knjige in ima 13.000 članov.

BELGIJA

Cinémathèque Royale de Belgique, 23 Ravenstein, Bruxelles I. Ustanova hrani: več kot 5.000 filmov, 8000 knjig, 200.000 fotografij in precejšnje število plakatov. Izdaja brošure in predvaja tri filme dnevno.

BOLGARIJA

Bulgarska Nationalna Filmoteka, Gourok St. 50, Sofia. Ustanova hrani: 16.800 filmov, 2500 knjig, 580 izvodov revij, 6000 fotografij, 4800 plakatov. Izdaja tromesečnik "Kino i vreme".

BRAZILIJA

Fundacao Cinemateca Brasileira, Caixa Postal 12.900, 04113 Sao Paulo. Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Caixa-Postal 44 (ZC — 00), 2.000 Guanabara. Ustanova hrani: 2500 filmov, 1000 knjig, 2000 izvodov revij, 10.000 fotografij, 500 plakatov. Izdaja mesečni bilten, omogoča raziskovalno delo, proizvaja kratke filme, v njenem okviru je filmska šola.

* ČEŠKOSLOVAŠKA

Češkoslovaški filmski arhiv Češkoslovaškega filmskega instituta, V jamě 1, 110 Praha 1. Ustanova hrani: 15.000 filmov, 64.200 knjig, 10.800 izvodov revij, 14.000 fotografij, 3800 plakatov.

ČILE

Cineteca Universitaria, Amunategui 73 of. 12, Santiago. Marca 1977 je bila ustanova na zahtevo vlade začasno zaprta, prav tako pa je tudi njena prihodnost negotova.

* DANSKA

Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, DK—1419 Copenhagen K. Ustanova hrani: 8000 filmov, 25.000 knjig, 1.000.000 fotografij, 11.000 plakatov in je naročena na 200 revij. V kinotečni dvorani so od septembra do junija dnevno tri projekcije. V muzeju je stalna razstava filmskih aparatov. Muzej izdaja tromesečnik "Kosmorama", občasno pa knjige in brošure.

* FINSKA

Soumen Elokuva-arkisto, Eteläranta 4 B, SF — 00130 Helsinki 13. Ustanova hrani: 10500 filmov, 8000 knjig, 1000 izvodov revij, 2000 scenarijev, 1.000.000 fotografij, 10.000 plakatov. Organizira tedne finskega filma v tujini.

FRANCIJA

Cinémathèque Française, Paris. Filmske projekcije v Palais de Chaillot v dvorani na Rue d'Ulm, ter v kulturnem centru "Georges Pompidou".

* Cinémathèque de Toulouse, 3 Rue Roquelaine, Toulouse. Service des Archives du Film, 78-Yvelines, Bois D'Arcy. Ustanova hrani: 18.000 filmov, 700 knjig, 3000 fotografij, 2000 plakatov.

GRČIJA

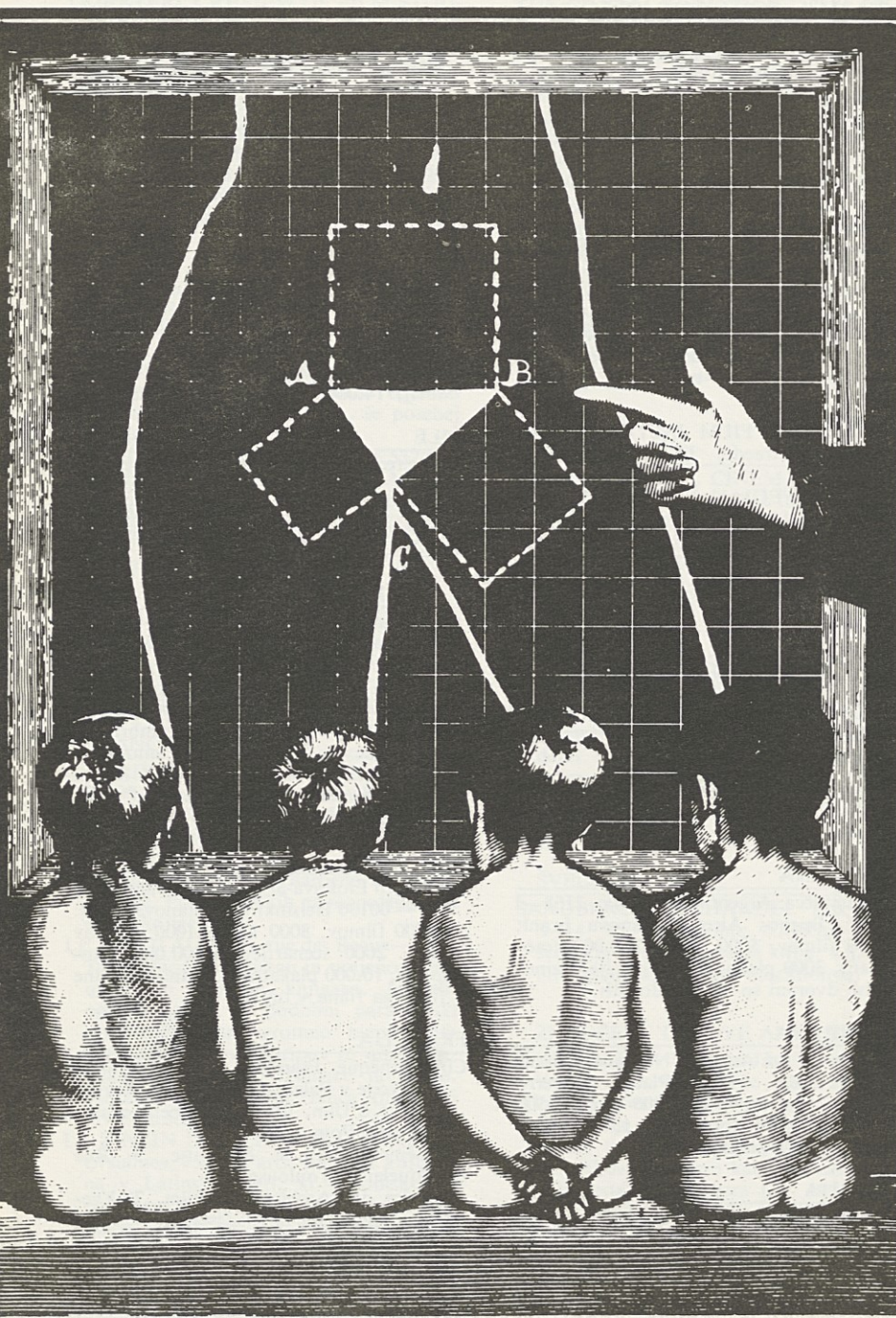
Tainiothiki tis Ellados, I Kanari Street, Athens 138. Ustanova hrani: 1000 filmov, 300 knjig, 800 fotografij, 1000 plakatov. Filmske projekcije organizira tudi v provinci.

INDIJA

National Film Archive of India, Ministry of Information and Broadcasting Government of India, Law College Road, Poona 411004. Ustanova hrani: 1370 filmov, 5869 knjig, 181 izvodov revij, 9050 fotografij, 2235 plakatov, pa še scenarije, kostume ...

ITALIJA

* Cineteca Nazionale, Via Toscolana N. 1524, 00173 Roma. Ustanova hrani: 15.000 filmov, 15.000 knjig in revij, 190.000 fotografij, 2000 plakatov. Kinoteka je integralni del Centra Sperimentale di Cinematografia.



* Cineteca Italiana, Villa Comunale, Via Palestro 16, 20 121 Milano.

* Museo Nazionale del Cinema, Palazzo Chiabrese, Piazza S. Giovanni 2, 10 122 Torino.

JAPONSKA

Japan Film Library Council, Taisei Kensetsu Yomiuri Bekkan, 3—12, 2-chome, Ginza, Chuo-ku, Tokyo. Ustanova hrani: 500 filmov, 3000 knjig, 6000 izvodov revij, 50.000 fotografij, 100 plakatov. Sodeluje s podobnimi institucijami v svetu in omogoča prikazovanje japonskih filmov v tujini.

National Filmcenter, 3—II, Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo. Ustanova hrani: 2000 filmov, 1800 knjig, 5000 fotografij, 150 plakatov.

* JUGOSLAVIJA

Jugoslovanska kinoteka, 11000 Beograd, Knez Mihailova 19. Ustanova hrani: 34.686 filmov, 11.370 knjig, 105 izvodov revij, 6270 scenarijev, 123.000 fotografij, 3069 plakatov.

KANADA

* National Film Archive, 395 Wellington Street, Ottawa, Ontario KIA ON 3. Ustanova hrani: 10.000 filmov, 5000 knjig, 800 izvodov revij, 200.000 fotografij, 6000 plakatov.

* La Cinémathèque Québécoise, 360 rue McGill, Montréal, Québec H2Y 2E9. Ustanova hrani: 3500 filmov, 95000 fotografij, 7000 plakatov. V največji meri se ukvarja z ohranitvijo del kanadskih filmskih ustvarjalcev. Izdaja dvomesečnik "Nouveau Cinéma Canadien", brošure in biltene.

Conservatoire d'Art Cinématographique, Concordia University, 1455 de Maisonneuve West, Montréal, 1000 knjig, 100 izvodov revij, 2000 fotografij.

KUBA

* Cinemateca de Cuba, Calle 23 n. 1155, Vedado, Havana. Ustanova hrani: 1000 filmov, 110.000 fotografij.

MADŽARSKA

* Magyar Filmudományi Intézet és Filmarchívum, Népstadion út 97, 1143 Budapest. Ustanova hrani: 11.400 filmov, 8938 knjig, 2223 izvodov revij, 56.444 fotografij, 7492 plakatov. Izdaja revijo "Film Kultura".

MEHIKA

Cinemateca Mexicana, Cordoba, 45, Mexico 7 D.F. Ustanova hrani: 1000 filmov, 500 knjig, 500 fotografij, 300 plakatov.

Departamento de Actividades cinematográficas, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma, Torre de la Rectoría, 10 Pisco, Mexico City.

* NEMŠKA DEMOKRATIČNA REPUBLIKA

Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Hausvogteiplatz 3—4, 108 Berlin. Ustanova hrani: 40.000 filmov, 120.000 fotografij, 6800 plakatov.

NIZOZEMSKA

* Stichting Nederlands Filmmuseum, Vondelpark 3, Amsterdam—W. Ustanova

va hrani: 25.000 filmov, 6500 knjig, 175 izvodov revij, 250.000 fotografij, 30.000 plakatov. Muzej hrani tudi filme Jorisa Ivensa.

NORVEŠKA

* Norsk Filminstitut, Aslakveien 14B, Postboks 5 Roa, Oslo 7. Ustanova hrani: 1511 filmov, 5320 knjig, 81 izvodov revij in veliko zbirko fotografij in plakatov.

POLJSKA

Filmoteka Polska, Ul. Pulawska 61, 00-975 Warszawa, skr. poczt. 65. Ustanova hrani: 8000 filmov, 8000 knjig, 3555 izvodov revij, 511.000 fotografij, 7000 plakatov, 950 scenarijev, zbirko starih filmskih aparatov. Projekcije filmov so v kinotečni dvorani "Iluzjon" v Warszawi in ostalih regionalnih centrih.

PORTUGALSKA

* Cinemateca Nacional, Palacio Foz Restauradores, Lisboa. Ustanova hrani: 850 filmov, 5500 knjig, 20.000 fotografij.

ROMUNIJA

* Arhiva Națională de Filme, Bd. Gh. Gheorghiu Dej 65, Bucuresti. Ustanova hrani: 14.500 filmov, 3500 knjig, 240.000 fotografij, 9000 plakatov, številne scenarije in revije.

ŠPANJA

* Filmoteca Nacional de Espana, Ministerio de Información y Turismo, Planta 9a, avenida del Generalísimo 39, Madrid 9. Ustanova hrani: 6000 filmov, 8000 knjig, 3000 fotografij, 3000 izvodov revij in filmskih scenarijev, 500 plakatov. Izdaja monografije, biltene ...

ŠVEDSKA

* Cinemateket, Filmhuset, Box 27 126, 102 52 Stockholm 27. Ustanova hrani: 5300 filmov, 19.000 knjig, 200 izvodov revij, 19.000 fotografij, 30.000 plakatov, 950 švedskih scenarijev. Trenutno pripravlja med drugim tudi obsežno filmografijo švedskega filma.

ŠVICA

* Cinémathèque Suisse, 12-Place Cathédrale, Case Ville 850, 1000 Lausanne. Ustanova hrani: 6790 filmov, 10.000 plakatov, 7000 knjig, 152.000 fotografij.

VELIKA BRITANIJA

* National Film Archive, 81 Dean Street, London W1V 6AA. Ustanova hrani: 25.000 filmov, 1.000.000 fotografij, 3000 plakatov. V okviru Arhiva deluje knjižnica Britanskega filmskega inštituta, ki poseduje 25.000 knjig, 6000 scenarijev, 250 izvodov revij ...

VENEZUELA

Cinemateca Nacional, Museo de Ciencias Naturales, Edf, Anexo, Plaza Morelos, Los Caobos, Caracas. Ustanova hrani: 285 filmov, 600 knjig, 7900 fotografij.

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

* American Film Institute, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, DC 20566. Ustanova hrani: 13.000 filmov, 600 knjig, 15.000 fotografij.

The Library of Congress, Motion Picture Section, Washington, DC 20540. Ustanova hrani: 80.000 filmov.

American Film Institute Library, 501 Doheny Road, Beverly Hills, California 90 210. Knjižnica poseduje 3000 knjig, 159 izvodov revij, 2000 scenarijev.

* Museum of Modern Art, Department of Film, 11 West 53rd Street, New York, NY 10019. Ustanova hrani: 8000 filmov, 2500 knjig, 250 izvodov revij, 3.000.000 fotografij.

George Eastman House, 900 East Avenue, Rochester 7, NY. Ustanova ima obsežni zbirki nemškega in ameriškega nemega filma ter več kot milijon fotografij.

* University of California, Theater Arts Library, University Research Library, University of California, Los Angeles, California 90024. Ustanova hrani: 6000 filmov, 15.000 knjig, 175 izvodov revij, 75.000 fotografij, 550 plakatov in 5000 scenarijev.

ZVEZA SOVJETSKIH SOCIALISTIČNIH REPUBLIK

* Gosfilmofond, Stancia Bjelje Stolbi, Moskva oblast. Ustanova hrani: 39.000 filmov, 11.500 knjig, 15.000 izvodov revij, 136.000 fotografij, 29.000 plakatov.

Centralni arhiv dokumentarnega filma, Krasogorsk, v bližini Moskve.

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

* Stiftung Deutsche Kinemathek, Pommerallee 1, 1000 Berlin 19. Ustanova hrani: 5100 filmov, 180.000 fotografij, 8000 plakatov.

* Deutsches Institut für Filmkunde, Scholles, 6202 Wiesbaden—Biebrich. Ustanova hrani: 3000 filmov, 22.930 knjig, 269 izvodov revij, 409 640 fotografij, 22.962 plakatov. Hrani tudi eksperimentalne filme Oskarja Fischingerja.

Arsenal Kino der Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Welsersstrasse 25, Berlin 30. Ta ustanova je podobna britanskemu National Film Theatre. Izdaja pomembne publikacije.

FILMSKE ŠOLE Pregled po deželah

AVSTRALIJA

THE FILM AND TELEVISION SCHOOL, Box 126 PO North Ryde, NSW 2113; Predstojnik: Jerzy Toeplitz.

Šolo financira avstralska vlada. Redni in izredni tečaji filmske in televizijske produkcije. 35 mm in 16 mm film, studio s 4 kamerami za barvne TV prenose, računalniško kontrolirana video-tape montaža, reportažni avtomobil z 2 kamerama, 2 interna TV studia. Triletni študij kame-re, zvoka, montaže in produkcijskega upravljanja, fakultativni študij režije v tretjem letniku. Enoletni tečaj scenaristike za izkušene pisce. Šolanje je brezplačno, zahteva se sprejemni izpit. Vsako leto sprejmejo 4 študente v enoletni in 20 v triletni tečaj. Prijave sprejemajo do konca junija za študij, ki se prične naslednje leto aprila. V času prijave morajo kandidati bivati v Avstraliji.

ČEŠKOSLOVAŠKA

MINISTRSTVO ZA KULTURO Umetnostna akademija, Filmska fakulteta

(FAMU), Smetanovo nabrežje 2, Praha 1. Redni študij filmske in televizijske režije, filmske in TV kamere, umetniške fotografije, filmske in TV dokumentaristike, filmske in TV montaže. Tuji državljani se lahko prijavijo preko Univerzita 17. listopada, Gorkeho nám. 26, Praha 1, kjer tudi obiskujejo enoletni tečaj češkega jezika.

FRANCIJA*

ECOLE TECHNIQUE DE PHOTOGRAPHIE ET DE CINEMATOGRAPHIE

85, rue de Vaugirard, Paris 6eme;

L'INSTITUT DES HAUTES ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES (I.D.H.E.C.)

Voie des Pilotes 94360 Bry-sur-Marne
CONSERVATOIRE LIBRE DU CINEMA FRANCAIS (C.L.C.F.) 16, rue de Delta 75009 Paris

INSTITUT SUPERIEUR DE CINEMA, RADIO ET TELEVISION (I.S.C.R.T.) 65, Bd Brune, 75014 Paris

ITALIJA*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA (C.S.C.) Via Tuscolana 1524, Roma. Ravnatelj: dr. Leonardo Fioravanti

MADŽARSKA*

SZINHAZ ES FILMMUVESZETI FOISKOLA Vas u. 2/c, Budapest VIII Ravnatelj: László Vadász

POLJSKA*

PANOSTOWA WYZSZA SZKOLA TEATRALNA FILMOWE Ul. Targowa 61, Łódź
Al Armue, Ludowej 6 m. 165, Warszawa;

SOVJETSKA ZVEZA

VSESOYUZNI GOSUDARSTVENI INSTITUT KINEMATOGRAFII (VGIK) ulica Vilgelma Pika 3, Moskva 129226; Ravnatelj: Vitalij Nikolajevič Ždan
1500 študentov, 250 predavateljev. Dolžina študija: igralci, ekonomisti — 4 leta, snemalci 4 1/2 let, scenaristi, režiserji — 5 let, scenografi — 6 let. Specializacija se vedno določi med študijem. Študij je razdeljen na tri predmetne skupine: družbenoekonomsko (npr. 140 ur filozofije), splošno izobrazbo (npr. umetnostna zgodovina 160 ur, zgodovina gledališča, sovjetska in tuja literatura) in specialistični pouk (npr. za snemalce 320 ur snemanja, 110 ur osvetljevanja). Na vseh oddelkih praktično delo. Institut ima lasten studio za vaje s štirimi odri skupne površine 1000 m² in 100 kamer različnih tipov, oddelek za informacije, lastne učbenike in priročnike za učitelje, ter pomožne oddelke za sovjetski film, tuji film, kamero, režijo, itd.

ŠPANJA

CIUDAD UNIVERSITARIA, ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFIA

Carretera de la Dehesa de la Villa s/n, Madrid 25; Ravnatelj: prof. J. J. Baena Alvarez

200 študentov, 60 predavateljev in 40 tehnikov. Triletni študij, oddelki za režijo, producentsko upravljanje, fotografijo, umetniško vodenje, igro in scenaristi-

ko. V času študija slušateljki posamejno 4 filme. Opremljen studio, 2 dvorani za sinhronizacijo, 5 montažnic, 2 projekcijski dvorani, 8,16 in 35 mm filmi.

VELIKA BRITANIJA

LONDON INTERNATIONAL FILM SCHOOL 24 Shelton Street, London WC 2 9HP; Študijski direktor: John Fletcher, upravnik: Kontra-admiral Lees—Spalding. Dvoletni diplomski študij filmske produkcije, dodatni enoletni študij animacije. V pripravi tudi študij televizijske režije. Povprečno polovica študija je namenjena filmski produkciji, pouk, praktične vaje, analiza filmov in teorija pa tvorijo drugo polovico šolanja. Šola ima dve kinodvorani, dva studia s profesionalnim svetlobnim parkom, snemanje zvoka z Nagra magnetofoni, 15 montažnic, oprema za filmsko in zvočno montažo, kamere in pribor za snemanje zvoka na 8,16 in 35 mm. Poučujejo poklicni cineasti. Za vpis je potrebna univerzitetna, tehnična ali umetnostna diploma oz. ustrezne ekvivalence. Včasih sprejmejo tudi druge izjemno nadarjene ali izkušene kandidate. Zaželjena predstavitev posnetih del.

NATIONAL FILM SCHOOL Beaconsfield Film Studios, Station Road, Beaconsfield; Ravnatelj: Colin Young
Trenutno vpisanih 75 študentov, 12 redno zaposlenih predavateljev, ki jim občasno pomagajo profesionalni filmski delavci. Študij traja 3 leta, poudarek na kreativnih vidikih filmskega ustvarjanja. Sprejemni izpit zamišljen kot odprt natečaj med kandidati. Šola je popolnoma opremljena, filmi se snemajo na 8,16 in 35 mm.

POLYTECHNIC OF CENTRAL LONDON, SCHOOL OF COMMUNICATION 309 Regent Street, London W1R 8AL; Postdiplomski študij filma: dvoletni večerni tečaj, proučevanje intelektualnih osnov filmskih raziskav, z natančnim študijem posameznih primerov pomembnih filmskih slogov. Posebni študijski programi za teoretičen in praktičen pristop k proučevanju širjenja informacij prek množičnih medijev, študij filmske in klasične fotografije z enoletno specializacijo.

ROYAL COLLEGE OF ART School of film and Television, Queen's Gate, London SW7; 55 študentov. Triletni postdiplomski študij.

TELEVISION TRAINING CENTRE 23 Grosvenor Street, London W 1; Nova šola v londonskem West Endu, specializirana za vse vrste poklicev v zvezi z delom na televiziji. Sprejema tako angleške kot tuje študente. Za podatke glede vpisa se je treba obrniti na g. D. Leroy-a.

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE*

Podrobne informacije o študiju filma v ZDA nudi priručnik:
THE AMERICAN FILM INSTITUTE'S GUIDE TO COLLEGE FILM COURSES (Naročila zanj sprejema The American Library Association, 50 East Huron Street, Chicago, Illinois 60611).

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

DEUTSCHE FILM — UND FERNSEH — AKADEMIE BERLIN GmbH Pommernallee, 1,1 Berlin 19; Ravnatelj: Heinz Rathack

Triletni študij zajema vse vidike filmske in televizijske produkcije: režijo, fotografijo, zvok, montažo in posebne efekte. Študent je vsako leto posamejno film, izpopolnjuje pa se tudi v najrazličnejših tehnikah.

HOCHSCHULE FUER FERNSEHEN UND FILM Ohmstrasse 11, 8000 Muenchen 40; Ravnatelj: prof. dr. Helmut Jedele. Pribl. 100 študentov, 50 predavateljev. Triletni študij filmske teorije in prakse. Navadno študentje posamejno 2 kratka in celovečerni diplomski film. Oprema za 16 in 35 mm snemanje ter video. Zastopano tudi področje TV drame, dokumentarnega filma in TV reporterstva. Prijave sprejemajo spomladi, sprejemni izpiti v poletnih mesecih, šolanje je brezplačno.

* Uredništvo pripravlja obsežno dokumentacijo o študiju filma na univerzah (zlasti pariških in ameriških) in nekaterih drugih filmskih šolah. V okviru tega bomo objavili tekst mladega francoskega teoretika Dominiquea Nogueza o "Študiju filma na univerzi". Treh jugoslovanskih filmskih akademij/šol (Beograd, Zagreb, Ljubljana) tokrat nismo predstavili, ker bomo to storili po objavi dosjeja o tujem filmskem šolstvu, kar bo omogočilo smiselno in kritično primerjavo.

POMEMBNEJŠI MEDNARODNI FILMSKI FESTIVALI V LETU 1978

BERLIN

Februar-marec 1978

Znani nemški filmski festival je v zadnjih letih doživel precej sprememb. Izboljšale so se med drugim sestave programov in povečalo število olajšav za novinarje. Na festivalu so navadno prikazani vsi novi zahodnonemški filmi (v posebnem programu), retrospektive posameznih igralcev ali režisarjev (1977 Marlene Dietrich), pomemben del festivala pa tvori Mednarodni Forum mladega filma (naslov: Welsersstrasse 25, D—1000, Berlin 30). Informacije o festivalu nudi Dr. Wolf Donner, Direktor, Berlin International Film Festival, Bundesallee 1—12, D—1000, Berlin 15;

CANNES

Maj 1978

Eden najbolj razvpitih festivalov na svetu se je lani reorganiziral, tako da ga sestavlja sedem sekcij: glavni tekmovalni spored, teden kritike, štirinajst režiserskih dni, "Les Yeux Fertiles", "L'Air du Temps", "Le Passé Composé" (posvečen dokumentarnemu filmu) in seveda filmski trg ("Marché"). Za informacije se obrnite na: Festival International du Film, 71, rue du Faubourg Saint-Honore, 75008 Paris, France;

CHICAGO

November 1978

Edini ameriški festival tekmovalnega značaja. Z veliko pozornostjo so na njem sprejeti evropski, azijski in južnoameriški filmi. Informacije: Chicago International Film Festival, 415 N. Dearborn Street, Chicago, Illinois 60610, U.S.A.;

EDINBURGH

Avgust-september 1978

Živahen festival, usmerjen zlasti na produkcijo mladih cineastov, neodvisni film in nove dosežke na področju filmske kulture. Direktor Lynda Myles se trudi, da bi bil to najsijajnejši neortodokсни festival na britanskih otokih. Informacije: Edinburgh International Film Festival, 3 Randolph Crescent, Edinburgh EH 3 7TH, Scotland;

KRAKOW

Junij 1978

Edini mednarodni festival na Poljskem, posebno poudarjen delež kratkega filma (maksimalna dolžina 30 minut). Informacije: Festival Bureau, Pl. Zwyciestwa 9, PO Box 127, 00-950 Warszawa, Polska;

LOCARNO

Avgust 1978

Švicarski festival nudi več vzporednih sekcij: mednarodno tekmovalno, teden FIPRESCI, "Tribune Libre", "Open Forum", informacijske projekcije švicarskega filma. Cilj festivala je podpirati filme, ki so novi tako po slogu kot po vsebini. Informacije: Moritz de Hadeln, Festivals Internationaux de Cinéma, 11, rue d'Italie, CH 1204 Genève, Suisse;

LONDON

November-december 1978

Vodilni "festival festivalov" v svetu. Vsi programi so javni, člani British Film Institute imajo prednost pri nabavi vstopnic. Festival ni tekmovalnega značaja, je pa odprt, tako da mnogi neodvisni producenti pošiljajo nanj svoje filme. Informacije: British Film Institute, 81 Dean Street, London W 1V 6AA;

MANNHEIM

9—14 oktober 1978

Festival celovečernih prvencev, dokumentarnih in animiranih filmov. Vsakokrat retrospektivne projekcije (1977 npr. 25 madžarskih filmov). Poleg Grand Prix za najboljši film se podeljuje tudi nagrada Josef von Sternberg za najizvirnejši film ter 5 manheimskih dukatov, ki jih spremlja še denarna nagrada. Informacije: Filmwochenbuero, 6800 Mannheim, Rathaus, E 5, Deutschland;



NEW YORK

September 1978

Čprav festival ni tekmovalnega značaja, si je v svetu pridobil velik ugled in mnogi režiserji ter producenti so ga izbrali za premierske projekcije svojih stvaritev. Informacije: New York Film Festival, Film Society of Lincoln Center, 1865 Broadway, New York, NY 10023, U.S.A.

OBERHAUSEN

April 1978

Nedvomno najpomembnejši svetovni festival kratkih filmov. Izbor še posebno naklonjen filmom iz dežel tretjega sveta, odlične retrospektive (1977 filmske šole, še posebej sovjetska VGIK). Informacije: Westdeutsche Kurzfilmstage, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen 1, Deutschland;

PESARO

September 1978

Festival, ki posveča posebno pozornost novim režiserjem in novim kinematografijam. Organizatorji se trudijo, da bi predvajanim filmom zagotovili redno distribucijo. Informacije: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Via della Stelletta 23, 00186 Roma, Italia;

SAN FRANCISCO

Oktober 1978

Vrhunski ameriški festival z mnogimi vzporednimi dogajanjmi (predavanja, debate, posveti). Retrospektive in najnovejša dela. Informacije: Claude Jarman, Director, 1409 Bush Street, San Francisco, California 94109 U.S.A.

SANREMO

Marec 1978

Ugleden festival avtorskega filma, ki je doslej odkril že mnoge zastopljene ustvarjalce. Informacije: Mostra Internazionale del Film D'Autore, Rotonda dei Mille 1, 24100 Bergamo, Italia;

SAN SEBASTIAN

September 1978

Znan po svojem filmskem trgu in dobrih retrospektivnih programih. Filmi v tekmovalnem sporedu so vedno predvajani v originalnih verzijah s francoskimi in španskimi podnaslovi. Informacije: Festival Internacional de Cine, Reina Regente s/n, San Sebastian, Espana;

TEHERAN

November 1978

Za mnoge Evropejce in Azijce največje filmsko srečanje po Cannesu. Spektakularna prireditev pod pokroviteljstvom iranske cesarice. Informacije: Secretary-General, Tehran International Film Festival, 30 Takhte Jamshid Avenue, Tehran, Iran;

TEHERAN

(festival filmov za otroke in mladino)

November 1978

Velja za najpomembnejši mladinski filmski festival na svetu. Informacije: Ferey-doun Moezi-Mghaddam, Tehran Festival for Children and Young Adults, Takhte Tavous Ave., No. 31 Jam St., Teheran, Iran;

ZAGREB

19-24 junij 1978

Festival animiranega filma svetovnega obsega, s tekmovalnim programom, retrospektivami in seminarji. Informacije: Zagreb '78, c/o Zagreb Film, Vlačka 70, Zagreb; Festivala v MOSKVI in KARLOVIH VARYH se alternativno izmenjujeta. Letošnji festival bo na Češkem v mesecu juliju. Informacije: Karlovy Vary Festival, Vaclavske nám. 28, Praha, Čssr.

FILMSKA GLEDALIŠČA, KINEMATOGRAFI "ART-et-ESSAI"

V izbor nismo vključili mreže filmskih klubov iz vzhodnoevropskih držav, ker v času sestavljanja tega dosjeja nismo imeli na razpolago dovolj podatkov za takšno predstavitev. Dobro pa vemo (s privatnih potovanj na filmske manifestacije v Vzhodno Evropo), da sistematično skrbijo za filmsko kulturo in upamo, da bomo lahko tudi uradno dobili potrebne informacije o dobrem filmskem sporedu in jih na primeren način posredovali.

AVSTRALIJA

NATIONAL FILM THEATRE

s svojimi projekcijami sodeluje v delu avstralskega filmskega inštituta;

DANSKA

THE GRAND THEATRE

(Copenhagen, Mikkell Bryggersgade 8)

THE DANISH FILM MUSEUM

(Copenhagen, Store Søndervoldstraede) je ustanova, ki deluje kakor Arsenal v Berlinu ali NFT v Londonu, programe izdaja v četrletnih brošurah;

FINSKA

DIANA

v Helsinkih. Kinematograf vodi Aito Mackinen; selekcija najboljših tujih filmov.

MAXIM je drugi najboljši kinematograf v Helsinkih, specializiran predvsem za francoski film;

FRANCIJA

Pariz je brez pretiravanja svetovna filmska meka dobrega programa, zato je težko izbrati nekaj dobrih kinematografov celo po posameznih okrožjih. Čemu je to tako ... prihranimo za kdaj drugič ... ko boste v Parizu, vam priporočamo, da si nabavite Pariscop in si poiščete to, kar vam bo ugajalo. Mi vam za osnovno orientacijo svetujemo Le Marais (20, rue du Temple, v IV. okrožju nedaleč od novega kulturnega centra G. Pompidou) ter kinematografe na levem bregu Seine v Latinski četrti, oziroma v V. in VI. okrožju, kjer bi vas opozorili na kinematografa Le Seine Cinéma (10, rue Frédéric-Sauton, V. okrožje) in Studio Saint-André-des-Arts (30, rue St-André-des-Arts, VI. okrožje).

GRČIJA

ALKYONIS in STUDIO

sta dva najpomembnejša "cinéma d'Art

et d'Essai" v Atenah z zelo ambicioznimi programi klasičnega filma in najnovejših premierskih predstav.

IRSKA

IRISH FILM THEATRE

v Dublinu upravlja "The Arts Council of Ireland". S svojimi programi deluje tudi izven Dublina z organiziranjem projekcij ob pomoči Irish Film Society.

ITALIJA

vodilno filmsko gledališče je v Trstu z zanimivim imenom:

LA CAPPELLA UNDERGROUND

(via Franca 17). Vodi jo kritik Lorenzo Codelli s spodobnim kinotečnim programom (v sodelovanju s katedro za zgodovino filma na tržaški univerzi, Movie Club-om in nekaterimi drugimi filmskimi krožki) ter s premierskimi projekcijami evropskih, ameriških in filmov tretjega sveta, ki večinoma ne dobijo mesta v široki komercialni distribuciji. V Trstu je zanimiv še kinematograf ARISTON, ki ga upravlja sindikat italijanske filmske kritike v sodelovanju z državnim podjetjem/distribucijo Italnolleggio. Pod istim nadzorom je tudi nam najbližji kinematograf MODERNISSIMO v Gorici.

V MILANU so najzanimivejši kinematografi s t.i., "film d'arte e cultura":

Arsenale (via C. Correnti 11), Cineteca (via S. Marco 2), Leonardo (p.zza Leonardo da Vinci), Obraz Cinesudio (largo La Foppa 4) in Salone Pier Lombardo (via P. Lombardo 14); Diana, Eliseo Astoria, Orchidea, Sempione so kinematografi, ki jih priporoča Sindikat italijanske filmske kritike. Velja omeniti še nekaj dvoran s filmi za otroke (Dal Verme, Gloria, Manzoni, Nuovo Arti, De Amicis, XXII Marzo, Cristallo, Ariosto);

V TORINU je drugo največje filmsko gledališče v Italiji Movie Club (via Giuseppe Giusti 8 na vogalu korza Bolzano). Ima dnevni program in izdaja dobro pripravljene filmske liste. Deluje v sodelovanju z italijanskimi kinotekami. Nekaj ostalih dobrih torinskih kinematografov: Arco-inc., Cristallo, Lux, Reposi, Romano, Vittoria, Centrale d'Essai, Astra, Puntodue d'Essai.

V RIMU se spleča obiskati t.i. filmske klube (cine-club) in številne "cinéma d'essai":

ARCHIMEDE - Parioli, via Archimede 71, AUSONIA - Nomentano, via Padova 92, AVORIO - Pren. Labic., via Macerata 10, BOITO - Trieste, via Leoncavallo 12, FARNESE - piazza Campo de' Fiori, MACRYS - Gianicolense, via Bentivoglio 2, NUOVO OLIMPIA - Colonna, via in Lucina 17,

PLANETARIO - via E. Orlando 3, RUBINO - via S. Saba 24, DEI PICCOLI - Villa Borghese - Porta Pinclana

CENTRI DI CULTURA POPOLARE - via Caprara, 8

CENTRO DI CULTURA 4 VENTI - Viale dei Quattro Venti, 87

II. CENTRO OSTIENSE DI CULTURA PROLETARIA - via Ostiense, 152 B

CINEATRO - Parioli, Via Mercalli 58, CINECIRCOLO ROSA LUXEMBURG (Ostia) - Via Mario Fasan, 36

CINECLUB G. SADOUL - Trastevere, via Garibaldi 2/A,

CINECLUB - MONTESACRO ALTO - via Emilio Praga, 45

You don't have to be a Cinephile.....

The food was like
a Bergman film -
well-done but
ice cold

I loved it - apart
from the Flemish
sub-titles...

Is this the queue for the
Joan Crawford revival?

No - it's the
Eugene Pallette
Retrospective....

An amusing but
trivial exploration
of passion in a
Japanese Undertakers.



- CINECLUB TEVERE - Prati, via Pompeo Magno 27,
CINEFORUM MONTEVERDE - via di Monteverde 57/A,
CIRCOLO CULTURALE CENTOFIORI - Via dei Fauni 8,
FILMSTUDIO - Trastevere, via Orti d'Allbert,
FONCLEA - via Crescenzo 82/A,
L'OCCHIO - L'ORECCHIO - LA BOCCA - via del Mattonato, 29 (Trastevere),
L'OFFICINA FILM CLUB - Trieste, via Benaco 3,
POLITECNICO CINEMA - Flaminio, via G. B. Tiepolo 13-A.

JAPONSKA

National Film Centre — Tokio

KANADA

Osrednjih filmskih gledališč je več: The National Film Theatre pri kanadskem filmskem institutu v Torontu, National Film Theatre pri Nacionalnem filmskem arhivu v Ottawi, Cinémathèque Québécoise v Montréalu in The Pacific Cinéma-thèque v Vancouveru. Zanimivejši kinematografi: Revue, Cinema Lumière, New Yorker v Torontu; Outrement, Seville v Montrealu; Underground v Edmontonu in Varrity v Vancouveru

NIZOZEMSKA

Dober program se predstavlja v t.i. "filmskih hišah": v Amsterdamu (Minimovies, Cinetol II, Shaffy Theatre, Zienema Oktopus, De Melkweg), v Rotterdamu (Filmhuis Rotterdam) in v Haagu (Kijhuis, kjer je moč videti tudi video programe)

ŠKOTSKA

Cameo (34 Home Street) v Edinburghu je znan kinematograf z izbranim programom novih filmov, hkrati je tudi gostitelj edinburškega filmskega festivala

ŠPANIJA

Barcelona (Ars, Alexis, Balmes, Maryland, Moratui, Arcadia, Aquitania, Atlanta, Publi)
Madrid (Alexandra, Bahia, Duplex, Felipe II, Rosales, Palace Galileo, Pompeya, Penalver, Bellas Artes, Gayarre, Lainz de Baranda, Minicine 2, Urquijo, Vergara, Covadonga (Filmoteca Nacional), Infantes, Drugstore).

ŠVICA

Ženeva (L'Ecran, 6, rue Barholoni in Classic, rue des Alpes, nasproti glavne žel. postaje)
Neuchâtel (Cinéma Bio, 27, Faubourg du Lac)
Luzern (Moderne, Kino Atelier, Cine-Studio)

VELIKA BRITANIJA

Osrednje filmsko gledališče je londonski National Film Theatre, ki deluje v okviru British Film Institute-a (nahaja se na Southbanku v bližini metrojske postaje Waterloo). THE OTHER CINEMA (25 Tottenham St.) je vodilni britanski distributor/kinematograf političnega, dokumentarnega in avantgardnega filma iz Evrope in tretjega sveta. CURZON CINEMA (Mayfair) ima na sporedu nagradne raznih festivalov in filme velikih, priznanih avtorjev. THE ACADEMY CINEMAS (167 Oxford Street) predstavljajo stare in nove tuje filme. PARIS PULLMAN (Drayton Gardens, South Kensington) je znan po premierah tujih filmov in nočnih projekcijah starejših del. Kinematograf upravlja družba "Contemporay Films", ki ima v zakupu tudi drugi zanimivi londonski kinematograf istega tipa Phoenix (East Finchley). THE EVERYMAN (Hollybush Vale, v bližini postaje podzemne železnice Hampstead) vrti dobre filme z rahlo naklonjenostjo francoskemu filmu. GATE CINEMA (Notting Hill Gate) je kinematograf, v katerem zadnje čase vrtijo zlasti nemške in italijanske filme. THE ELECTRIC CINEMA CLUB (191 Portobello Road) nudi repertoar zlasti dobrega kinotečnega fonda. ESSENTIAL CINEMA (76 Wardour Street) vodi Derek Hill; skrbno izbran spored novejšega svetovnega filma.

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

Washington: The American Film Institute zavrti okoli 600 filmov na leto v svojem filmskem gledališču v Kennedyjevem centru (Kennedy Center for the Performing Arts). Kinematograf je odprt najširši publiki in program selijo tudi v druga ameriška mesta. V samem mestu je še KEY THEATRE — kinematograf s podobnim sporedom.

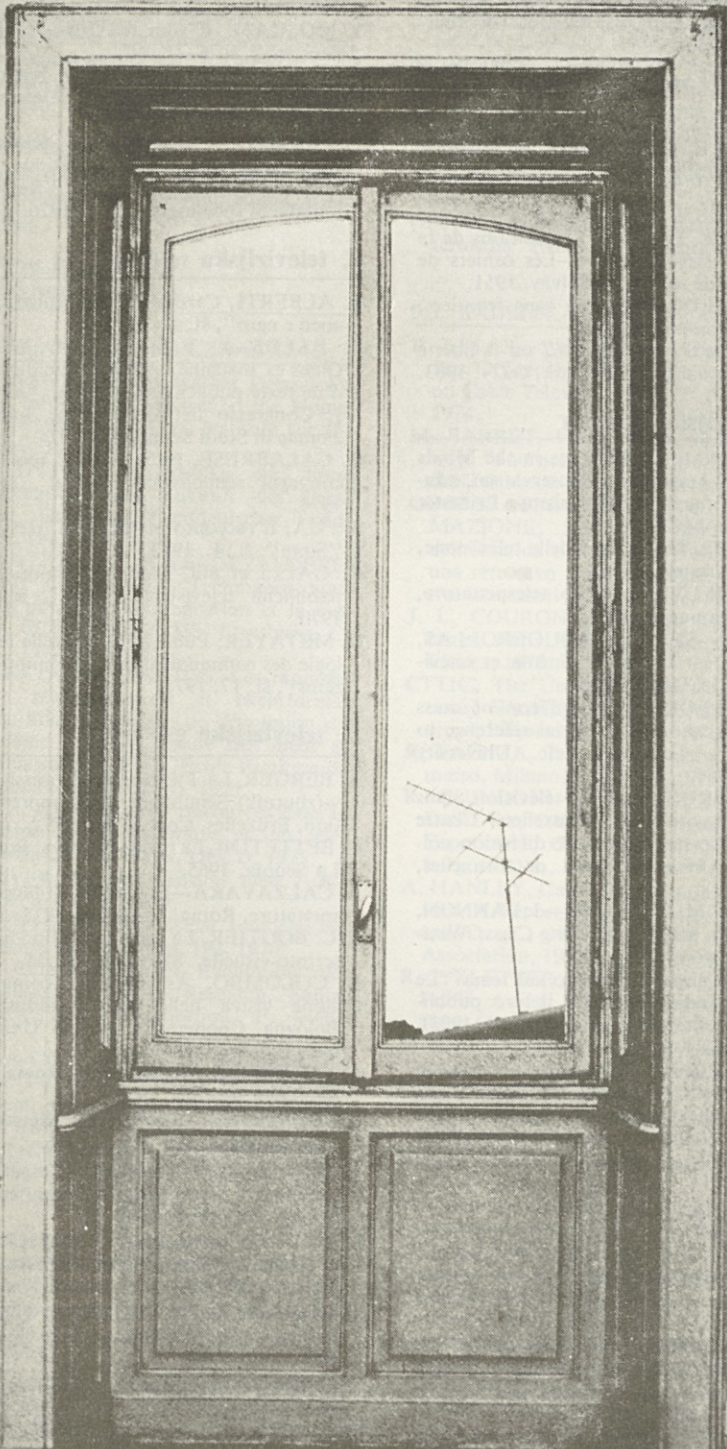
V Philadelphiji vodi Amos Vogel ANNEBERG CINEMATEQUE (Studio Theatre Anneberg Center, 3680 Walnut Street). Program je podoben londonskemu v NFT. V bližini je še en dober kinematograf WALNUT STREET THEATRE, manjši in odprtejši neodvisnim filmarjem in video-programom.

Detroit: DETROIT FILM THEATRE (52000 Woodward Avenue) je osrednje filmsko gledališče v Michiganu, ki ga je zasnoval Eliot Wilhelm in ki ga po svojem znanju in okusu tudi vodi.
New York: Mesto razpolaga z večjim številom dobrih kinematografov. Časopis "The Village Voice" prinaša seznam in sporede pomembnih dvoran, še posebno pa program Muzeja moderne umetnosti (Museum of Modern Art), ki skrbi za načrten kinotečni program in občasne premiere novejših filmov. Potrebno je omeniti tudi dvorano JEAN RENOIR CINEMA, ki so jo odprli letošnjo pomlad v Gate Theatre Centru na Drugi Aveniji. Še nekaj kinodvoran z boljšim sporedom: NEW YORKER, THE CARNEGIE HALL, THE BLEECKER STREET, THE THEATRE 80 ST., MARK'S, THE QUAD

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

ARSENAL v Berlinu (Welstrasse 25) je eno najstarejših evropskih filmskih gledališč (z NFT v Londonu in AFI onstran oceana v Washingtonu). Je tudi gostitelj berlinskega festivala.

II. televizija



Nekam tiho poteka letos praznovanje dvajsetletnice televizije pri nas. In vendar je v marsičem spremenila vsakdanji ritem marsikaterega človeka, tudi tistega, ki televizije nima. Milijoni ljudi hite "domov" (tj. pred televizor), da ne bi zamudili priljubljene televizijske nadaljevanke, športnega prenosa stotega, neposrednega prenosa poroke ali pogreba ...

Humoristi pišejo novele o zaslužjenosti televizijskega gledalca, odnos televizija — gledalec daje ideje stripskim ustvarjalcem, politologom, psihologom ... Vendar televiziji ostajamo zvesti: v kolikor bi se lahko (tudi uradno) sklenilo zakon s televizijo oziroma s televizorjem, bi bilo verjetno zelo malo razvez zaradi nezvestobe.

Sicer pa: z nakupom televizijskega sprejemnika se čas, ki ga posameznik povprečno posveti posameznim množičnim medijem, bistveno spremeni, s tem pa se spremeni tudi število izdaj posameznih medijev (tedniki postajajo štirinajstdnevnik, številne "glave" so ukinjene, radio postane lokalni novičar ali non-stop diskač, ...). Panelna raziskava, narejena pred več kot dvajsetimi leti v Združenih državah, je dala take rezultate¹:

SPREMEMBE V ČASU, PORABLJENIM ZA DOLOČEN MEDIJ PO NAKUPU TELEVIZIJSKEGA SPREJEMNIKA

medij	minute na osebo "včeraj"	
	pred TV	po nakupu TV
revije	17	10
časopisi	39	32
radio	122	52
televizija	12 ²	173
skupaj časa	190	267

In to vse pred barvno televizijo, pred kabelsko in video tehniko, pred razvojem satelitske mreže prenašanja televizijskih oddaj. Je potrebno še kaj dodati? Televizija ...

OPOMBE:

¹ Iz R. B. MEYERSONN, Social Research in Television, sedaj v Mass Culture (zbornik, uredila B. Resenberg in D. m. White), Free Press, New York, 1975, str. 347.

² gledanje „v gosteh“

BIBLIOGRAFIJA**1. televizija, kulturna industrija, sredstva množičnega obveščanja**

- J. CAZENEUVE, I poteri della televisione, Roma, Armando, 1972.
- J. CAZENEUVE, Sociologia della radio-televisione, Messina—Firenze, D'Anna, 1975.
- J. CLOUTIER, La communication audio-scripto-visuelle, ou L'Ere d'Emec à l'heure des selfmedia, Montréal, Pun, 1973.
- M. CROIZER—R. SAINSAULIEU—A. SUFFERT — E. SULLEROT, Télévision et Développement Culturel, "Télévision et Education", marec, 1976.
- B. GRABNAR, Televizija, njena brezmejnost in njene meje, Ljubljana, Delavska univerza, 1977.
- J. GRITTI, Télévision et conscience chrétienne, Toulouse, Privat, 1962.
- A. GRYSPEERDT, Télévision et Participation à la Culture, Bruxelles, Edition Vie Ouvrière, 1972.
- M. JOKELA, Book, Film, Television—An International Comparison of National Self—sufficiency in Three Media, Tampere, Institute of Journalism and Mass Communication, University of Tampere, Rapport 27, 1975.
- U. MAGNUS, Die Zukunftsperspektiven der Massen—Kommunikation, "Rundfunk und Fernsehen" št. 3/4.
- E. MASCILLI MIGLIORINI, La strategia del consenso. Una indagine scientifica sui mezzi d'informazione usati dal potere per formare, indirizzare, manipolare l'opinione pubblica: un'analisi sociologica che diventa discorso politico, Milano, Rizzoli, 1974.
- A. MOLES, Teoria dell'informazione e percezione estetica, Milano, Lerici, 1969.
- T. PERLINI (ur.), Scuola di Francoforte industria culturale e spettacolo, „Bianco e nero", št. 1/2, 1974.
- V. PETRIĆ, Osmo sila, Beograd, RTB, 1971.
- Z. UREM, Masovno komuniciranje i zaštita ljudske ličnosti, Beograd, JRT, 1976.

2. razvoj televizije (televizijske mreže)

- A. BELLOTO, La televisione inutile, Milano, Comunità, 1962.
- J. BRINCOURT, La télévision et ses promesses, Paris, La table ronde, 1960.
- J. CAZENEUVE, La Télévision et la pensée, Paris, La table ronde, 1961.
- G. CESAREO, La televisione sprecata—Verso una quarta fase del sistema delle comunicazioni di massa, Milano, Feltrinelli, 1976.
- F. COLOMBO, Televisione: la realtà come spettacolo, Milano, Bompiani, 1974.
- R. GRANDI—G. RICHERI, Le televisioni in Europa, Milano, Feltrinelli, 1976.
- A. MATELLART, Multinationales et systèmes de communication-les appareils idéologiques de l'imperialisme, Paris, Editions Anthropos, 1976.
- K. NORDENSTERG—T. VARIS, Television Traffic—a One Way Street? A Survey and Analysis of the International Flow of Television Programme Material, Paris, UNESCO, 1974.
- J. ROCCHI, La télévision malade du pouvoir, Paris, Ed. Sociales, 1971.
- H. SCHILLER, Madison Avenue Imperialism, "Trans-Action", mar-apr. 1971.

- J. THIBAU, La télévision, le pouvoir et l'argent, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- T. VARIS, The Impact of Transnational corporations on communications, Tampere, Tampere Peace Research Institute, 1975.
- T. VARIS—R. JOEKLIN, Television News in Europe: a Survey on the News—Film Flow in Europe, Tampere, Institute of Journalism and Mass Communication, Tampere University, 1976.
- (zbornik) Il cinema della televisione: dare e avere, Venezia, Edizioni della Biennale, 1976.
- (zbornik) Press, Radio, Television in Yugoslavia, Beograd, Institute of Journalism, 1966.

3. pravno-politični aspekti televizije

- P. BARILLE, Un monopolio riformato a metà, "Problemi dell'informazione", št. 3, 1976.
- R. CLAUSE, L'information à la recherche d'un statut, Bruxelles, Les éditions de la librairie encyclopédique—Les cahiers de l'Institut de sociologie Solvay, 1951.
- S. COURTEIX, Télévision sans frontières, Paris, Economica, 1975.
- (OZN) Cycle d'études de 1962 sur la liberté de l'information, New York, OZN, 1963.

4. televizijska publika

- L. BELTRAM, TV Etchings in the Minds of Latin Americans: Conservatism, Materialism and Conformism, Leicester AIERI/IAMCR, 1976.
- J. CAZENEUVE, I poteri della televisione, Roma, Armando, 1974.
- J. CAZENEUVE, L'uomo telespettatore, Roma, Armando, 1976.
- G. COHEN—SEAT—P. FOUGEROLLAS, L'action sur l'homme: cinéma et télévision, Paris, Denoel, 1961.
- J. D. HALLORAN, The effects of mass communication with special reference to television, Leicester, Leic. University Press, 1964.
- G. THOVERON, Radio et télévision, dans la vie quotidienne, Bruxelles, Centre d'étude des techniques de diffusion collective, Université libre de Bruxelles, 1971.
- A. PJEPE—M. EMERSON—J. LANNON, Television and the Working Class, Westmead, Saxon House, 1975.
- (zbornik) Atti del Convegno sul tema "Le emittenti radiotelevisive e il loro pubblico" (25. Premio Italia—Venezia 1973), Torino, ERI, 1974.
- (zbornik) Atti del Convegno su "Metodi della ricerca e risultati sul rapporto tra violenza in televisione e criminalità. (26. Premio Italia—Firenze 1974), Torino, ERI, 1975.

5. televizija in otroci

- (ISTITUTO DEMOSKOPEA), Pubblicità e comportamento di consumo dei bambini, Appunti del Servizio Opinioni RAI, 271, 1975.
- R. M. LIEBERT—J. M. NEALE—E. S. DAVIDSON, The early Window. Effects of Television on Children and Youth, New York, Pergamon Pres Inc., 1973.
- W. MELODY, Children's Television (The economic of the exploitation), New Haven Yale University Press, 1973.
- C. METZ, La significazione nel cinema (poglavje: Immagini e pedagogia), Milano, Bompiani, 1975.

- W. MELODY, Children's Television (The economic of exploitation), New Haven, Yale University Press, 1973

6. televizijski program(i)

- F. CASSETTI—M. WOLF, Indagine su alcune regole di generi televisivi, Milano, Fondazione Rizzoli, 1977.
- U. ECO, Genomenologia di Mike Bongiorno, v: Diario minimo, Milano, Mondadori, 1961.
- B. GRABNAR, Televizijska drama in drama televizije, Ljubljana, Knjižica MGL, 1973.
- I. MOSCATI, Il film televisivo, "Vita e pensiero", št. 6—7, 1971.
- J. P. PIEMME, La propagande inavouée. Le feuilleton télévisé, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- F. ROSITI, L'informazione televisiva: frammentazione e ricomposizione dell'immagine della società, v: "Rassegna italiana di sociologia", št. 1, 1976.

7. televizijska reklama

- R. ALBERTI, Caroselli e carosellisti, "Bianco e nero", št. 11/12, 1970.
- P. BALDI—A. FALAZZI—M. WOLF, Oleus ex machina, Analyse sémiologique d'un texte publicitaire, Milano, "Atti del I. Congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici", 1974.
- O. CALABRESE, Pubblicità TV: ipotesi di congegni semiologici, "Supra", št. 6, 1974.
- S. FUA, Il racconto pubblicitario televisivo, "Supra", št. 4., 1972.
- C. GALLI et alii, Modelli e valori nella pubblicità televisiva, "Ikon", št. 12, 1970.
- G. METAYER, Publicité et nouvelle technologie des communications, "Communications", št. 17, 1971.

8. televizijska govornica

- A. BERGER, La TV: banque d'émission(s), v(zbornik) Sémiologie de la représentation, Bruxelles, Complexe, 1975.
- G. BETTETINI, La regia televisiva, Brescia, La Scuola, 1965.
- E. CALZAVARA—E. CELLI, Il lavoro di spettatore, Roma, Armando, 1975.
- F. C. BOUTIER, La communication audio-scripto-visuelle, Montreal, RUM, 1973.
- F. COLOMBO, Aspetti della comunicazione visiva nelle società industriali, Bologna, Cooperativa libreria Universitaria Editrice, 1975.
- F. COLOMBO, Ipertelevision, Roma, Cooperativa Scrittori, 1976.
- F. DUMAYET, L'interview télévisuelle, "Communications", št. 7, 1966.
- U. ECO, Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica, v: Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962.
- U. ECO, Per una indagine semiologica del messaggio televisivo, "Rivista di Estetica", maj-avgust 1966.
- P. FABBRI—P. P. GIGLIOLI, L'ipnosi innocente "Rassegna Italiana di Sociologia", št. 2, 1966.
- P. FABRI—G. TINACCI MANNELLI—G. BUSIGNANI BUZZATI—C. MASSA, Il telecomizio. Aspetti semiologici e sociologici del messaggio politico televisivo, Urbino, Montefeltro, 1971.
- P. FABBRI, Prospettive di ricerca semiologica sui generi televisivi, v: (zbornik) Contributi bibliografici a un progetto di ricerca

- sui generi televisivi, Roma, RAI—Servizio Opinioni, 1977.
- S. HALL, Encoding and Decoding in the Television Discourse, University of Leicester, 1973 (daktiloskript!); sedaj tudi: Le message télévisuel, codage et décodage, "Education et Culture", št. 25, 1974.
- G. GRITTI, La télévision en regard de cinéma, "Communications", št. 7, 1966.
- R. LINDEKENS, Télévision, Troisième oeil, essai de définition d'une esthétique du huitième art, "Synthèses", št. 203, 1963.
- J. MADDISON, Grammatica del telefilm, "Bianco e nero", št. 7/8, 1972.
- M. TARDY, Sur la critique de la télévision, "Communications", št. 7, 1966.
- M. THIBAUT—LAULAN, L'image dans la société contemporaine, Paris, Denoel, 1971.
- (zbornik) Parola e immagine in televisione, Tavola rotonda di Venezia 1971, Servizio relazioni internazionali, Roma, RAI, 1971.

9. nove tehnologije (TV) komuniciranja

9.1. DELA SPLOŠNEGA ZNAČAJA

- P. BARAN, Potential Market Demand for Two Information Services to the Home: 1970—1990, Palo Alto, Institute for the Future, R—26, 1972.
- H. FLOTTAU, Bessere Technik, bessere Information? Die Zukunft des Fernsehens, Hamburg, Norddeutscher Rundfunk, 1973.
- FONDATION POUR LE DEVELOPPEMENT CULTUREL, Techniques nouvelles pour la communication et la culture, CCC/EES (72) 333, Strasbourg, C. d'E., 1972.
- L. GARCIA DOS SANTOS, Les rapports entre télédistribution et téléinformatique: bilan provisoire de l'évolution du problème dans le monde des idées et des réalisations, Paris, Ecole Pratique de Hautes Etudes (sec. VI), 1975.
- S. GILL, Allocation des ressources dans le domaine de l'informatique et des télécommunications, Paris, OECD, 1975.
- M. MAYER, About Television, New York, Harper and Row, 1972.
- E. MESTHENE, The Social Implications of Technology, London, IBI, 1970.
- RAND CORPORATION, Evaluation and Innovation in Urban Research, Santa Monica, Rand Corporation, P. 4448, 1971.
- R. C., A Coast Analysis of Minimum Distance TV Networking for Broadcasting Medical Information, Santa Monica, R.C., RM. 6204—NLM, 1971.
- R. C., Technological Advance and Market Structure in Domestic Telecommunications, Santa Monica, R. C., P. 4287, 1971.
- R. N. RENTON, Data Telecommunication, London, Potman Publishing, 1973.
- R. WANGERMEER—H. LHOEST, L'après télévision—une anti-mythologie de l'audiovisuel (C. d'E.), Paris, Hachette Littérature, 1973.
- R. WILLIAMS, Television—Technology and Cultural Form, London, Fontana Collins, 1974.

9.2. SATELITSKI PRENOS TELEVIJSKEGA SPOROČILA

- H. F. AFSHAR, The Innovative Consequences of Space Technology and the

- Problems of the Developing Countries, Teheran, Institute of Geophysics, 1971.
- E. V. CHITNIS, Satellite Instructional Television Experiment (SITE), Ahmedabad Indian Space Research Organization, 1970.
- T. GIESDAL, UNESCO's Programme in Space Communication, "Unesco Chronicle", Vol. XVI, št. 11, 1970.
- J. J. KNOPOW, Next Generation Communications Satellites, Washington D. C., American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1972.
- I. PETROV, Intersputnik: International Space Communication System and Organization, "Telecommunication Journal", Vol. 39—XI, 1972.
- B. PETROV, Targets for Soviet Space Research, "New Scientist", maj 1971.
- E. PLOMAN, Guide des communications par satellites, Paris, Unesco, 1972.
- O. W. RIEGL, The Politics of Satellite Communication, "Journal of the Centre for Advanced TV Studies", Vol. 4, 1976. (zbornik) Communications Satellites, "Intermedia" (tematska številka), št. 3, 1975.

9.3. KABELSKA TELEVIZIJA

- R. ADLER—W. S. BAER, The Electronic Box Office: The Humanities and the Arts on Cable Television, New York, Praeger, 1974.
- M. BARRET, Video, Cable and Community, "Journal of the Centre for Advanced Television studies", Vol. 3, jan. 1975.
- COOPERATIVA LAVORATORI INFORMAZIONE, Per una radiotelevisione democratica e cittadina: preliminari per una rete cavo locale, Bologna, Cooperativa lavoratori informazione, 1974.
- J. L. COURON, Les média communautaires, Paris, Ecole Pratique de Hautes Etudes, 1974.
- CTTIC, The Uses of Cable Communications, Washington D. C., Cable Television Information Center, 1973.
- R. FAENZA, Tra abbondanza e compromesso, Milano, Feltrinelli, 1975.
- R. GUINDON—S. MacPHERSON—J. DaSILVA, CATV: An Expanding of an Experiment, CCC/DC (74) 73, Strassburg, C. D'e., 1974.
- A. HANLEY, Cable Television and Education, A Report from the Field, Washington D. C., National Cable Television Association, 1973.
- R. C. KLETTER, Cable Television: Making Public Access Effective, Santa Monica, Rand Corporation, R. 1142—NSF, 1973.
- M. PRICE—J. WIKLEIN, TV cavo—L'altra televisione, Milano, Bompiani, 1973.
- P. SAPORITO, Inchiasta sulle TV via cavo, "Environmedia comunicazione ambientale", 1974. (zbornik) Cable Television, London, CATV Ass. of Great Britain, 1973. (zbornik) La télévision par cable: une révolution dans les communications sociales?, "Communications", št. 21, 1974. (zbornik) Medium en techniek, visie op kabeltelevisie, Amsterdam, Stichting moderne media, 1973. (zbornik) Kabeltelevisie, Amsterdam, Centrum Voor Communicatiewetenschappen, KUL, 1975. (zbornik) TV-cavo e partecipazione, Milano, Sapere Edizioni, 1975.

9.4. VIDEO TEHNIKE

- J. DESSAUCY, La vidéo-animation, "Presse—Actualité", št. 81/82, 1973.

- R. FAENZA, A Graz, Austria, la esperienza francese, americana, canadese, italiana nella comunicazione alternativa, "Prima, mercato della comunicazione", dodatek k "Prima", št. 28, 1975.
- O. GAGNIER, De l'utilisation de la vidéo en animation et de quelques-uns de ses effets, "Cahier de l'animation", št. 5, 1974.
- J. KIRK—J. HOPKINS—C. EVANS, CATV Video Training Manual, London, Centre for Advanced Television Studies, 1974.
- J. MATRAS, L'audiovisuel, Paris, PUF, 1974.
- A. MEISTER, La participation dans les associations, Paris, Editions Ouvrières, 1974.
- A. WILLENER—G. MILLIARD—A. GANTY, Vidéo et société virtuelle, vidéologie et utopie, Paris, Tema—Editions, 1972. (zbornik) Comunicazione comunitaria, l'esperienza di comunicazione audiovisiva nel quartiere Giudecca, Venezia, La Biennale, 1975. (zbornik) L'altro video-incontro sul videotape, 9. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Quaderno Informativo 44, 1973. (zbornik) Quatre groupes vidéo in Mon oeil, "Cinéma d'aujourd'hui", marec-april 1976. (zbornik) Télédistribution et vidéo-animation: ABC de la vidéo, Centre National Pour l'Animation Audiovisuelle, Paris, La documentation Française, 1974.

10. televizija in (nove) vzgojne tehnike

- C. ALTAROCCA, Scuola e "media", Bologna, Provveditorato agli Studi di Bologna, 1974.
- S. BALL—G. BOGATZ, The First (Second) Year of Sesame Street: an (a Continuing) Evaluation, Princeton, N. J. Educational Testing Service, 1970 (1972).
- C. W. BENDING, Mezzi di comunicazione e scuola, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- T. BURGESS, The Open University, New Society, 1972.
- L. O. CAMPEAU, Selective Review on the Use of Audiovisual Media to Teach Adults, "AV Communication Review", št. 1, 1974.
- CIESI, La pédagogie de l'information dans le monde moderne, "Journalisme", št. 39, 1972.
- J. FUNKE, Fernsehen in Unterricht. Zur Didaktik und Methodik der visuellen Erziehung, Stuttgart, E. Klett, 1970.
- T. GIBSON, The Use of ETV. A Handbook for Students and Teachers, London, Hutchinson Educational, 1970.
- G. N. GORDON—I. A. FALK, Videocassettes technology in American education, Englewood Cliffs, Educational Technology, 1972.
- R. LEFRANC, Les techniques audio-visuelles au service de l'enseignement, Paris, Bourrelier, 1971.
- L. F. PAULSON, Teaching Cooperation on Television: an Evaluation of Sesame Street Social Goals Programs, "AV Communication Review" št. 3, 1974.
- V. PETRIČ, Pedagogija — RTV Zg, Mladost, 1970.
- W. SCHRAMM, Quality in Instructional Television, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1972.
- J. C. SCHWARTZWALDER, ETV in Controversy, Minneapolis, Dillon Press, 1970.

- J. TYMOWSKI, Il "Politecnico" televisivo di Varsavia, "Informazione Radio TV", št. 1, 1972.
- R. TITONE, L'insegnamento delle lingue straniere per televisione, RAI—Direzione Centrale Programmi Culturali e di Integrazione Scolastica—Gruppo di lavoro per la ricerca e la documentazione sulle trasmissioni educative TV, Roma, 1971.
- (zbornik) Television Guidelines for Early Childhood Education, Bloomington, Indiana, National Instructional Television, 1969.
- (zbornik) Una Università televisiva?, "Cultura e politica", št. 15, 1970.

FESTIVALI⁴

- TV FESTIVAL IRT, Portorož (12)⁵; maj; splošen;
- THE GOLDEN ROSE OF MONTREUX, Montreux (17); maj; zabavne TV oddaje;
- PRIX JEUNEUSE, Muenchen (8); maj—junij; otroške in mladinske TV oddaje;
- PRIX FUTURA, Berlin (5); marec-april; dokumentarci, kratkometražniki;
- CIRA (International Reportage Competition), Cannes⁶;
- JAPAN PRIZE INTERNATIONAL EDUCATIONAL PROGRAMME, Tokyo (11); februar-marec; vzgojno-izobraževalne TV oddaje;
- INTERNATIONAL TELEVISION FESTIVAL, Monaco (17); februar;
- CITY OF SALZBURG TELEVISION OPERA PRIZE, Salzburg (7); avgust; prenos opere na mali ekran;
- GOLDEN HARP TELEVISION FESTIVAL, Dun Laoghaire (Dublin) (11); avgust-september; folk glasba, folklori ipd.;
- PRIX ITALIA, Benetke ali Firenze (29); glasba-balet, dramska predstava, dokumentarci;
- VARNA; vzgojno-izobraževalne TV oddaje⁷;

OPOMBE:

- 4 with special thanks to Tilka Jamnik (SSD)
- 5 številka v oklepaju pomeni kateri po vrsti je bil letos
- 6 po nam znanih podatkih je bil leta 1971 sedmi po vrsti, odtlej pa je izgubljena sled za njim
- 7 trenutno edina podatka, poleg tega, da še obstaja

REVIJE⁴

- AUDIENCE AND THE PROGRAMME RESEARCH, Sveriges Radio S—105-10, Stockholm (bolj kot revija je to informativen list o raziskavah).
- COMMUNICATION RESEARCH, (International Quarterly), University of Michigan, Dept. of Journalism and Program in Mass Communication Research.
- AV COMMUNICATION REVIEW, (Quarterly), Dept. of Audiovisual Instruction, Inc., 1201 Sixteenth street, N. W. Washington D. C. 20036.
- ETUDES DE RADIO—TÉLÉVISION, (občasno), RTB, Boulevard A. Reyers, B—1040 Bruxelles.
- GAZETTE, (Quart.), International Journal for Mass Communication Studies, Institute of the Science of the Press, Oude Turfmarkt 151, Amsterdam.

- JOURNAL OF COMMUNICATION, (Quart.), Annemerg School of Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- JOURNALISM QUARTERLY, Association for Education in Journalism, School of Journalism, Ohio University, Athens, Ohio 45701.
- MEDIA PERSPEKTIVEN, Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerk, Am Steirnen Stock 1, 6 Frankfurt (mesečnik)
- PUBLIZISTIK, Universitätsverlag Konstanz GmbH, Martin—Legros—Str. 53, D—5300 Bonn—Lessenich (4 x letno)
- RUNDFUNK UND FERNSEHEN, Hans—Bredow—Institut fuer Rundfunk und Fernsehen, Deutsches Rundfunkarchiv, Bertramstrasse 8, 6000 Frankfurt/M. (4xletno)
- TELEVISION QUARTERLY, The Journal of the National Academy of Television Arts and Sciences, La Caniega, Beverly Hills, California, 90211
- EBU REVIEW, (European Broadcasting Union), Centre International, cp 193, CH—1211 Genève 20, Suisse (6xletno)
- COMMUNICATIONS, Le Centre d'Etudes Transdisciplinaires, Sociologie, Anthropologie, Sémiologie (CETSAS), 6, rue de Tournon, Paris 6 (4x letno)
- RTV TEORIJA in praksa, RTB, Takovska 10 (4xletno)
- RTV Ljubljana, SŠP (Služba za študij programa) izdaja:
— Bilten SŠP, 4xletno
— (izredni) Bilten SŠP (raziskave SŠP; doslej izšlo 22 številok)
— študijske številke (doslej izšle 3)
- Podobne publikacije izdajajo tudi (vsi) ostali jugoslovanski televizijski centri; pripravlja se skupna bibliografija (zadolžena je SŠP RTV Ljubljana).
- Približno enaka situacija je v tujini, kjer poleg "neodvisnih" institutov obstoje zlasti raziskovalni centri v okviru radio-televizijskih hiš in vsak ima po eno ali več rednih publikacij oziroma samostojnih izdaj.
- Raziskovalnih centrov nismo posebej omenjali, ker so že zajeti v bibliografiji.

BIBLIOGRAFIJE & pd.

- F. BALLE—G. PADIOLEAU, Eléments de bibliographie, v: Sociologie de l'information textes fondamentaux, Paris, Larousse Université, 1973.
- F. J. BERRIGAN, Bibliography, v: Access and the Media: New Models in Europe, London, Middlesex Polytechnic, 1975.
- L. GARCIA DOS SANTOS, Bibliographie, v: Les rapports entre télédistribution et téléinformatique: bilan provisoire de l'évolution du problème dans le monde des idées et des réalisations, Paris, Ecole Pratique de Hautes Etudes (sec. VII), 1975.
- R. GRANDI—N. RIZZA, Bibliografia generale, v: Radio e televisione, Le guide Guaraldi, Rimini—Firenze, Guaraldi, 1977.
- L. HUCK LEE, Mass Communication in Malaysia: a Bibliography, Singapore, Asian Mass Communication Research and Information Center, 1975.
- INTERNATIONAL MASS MEDIA RESEARCH CENTER, Marxism and the Mass Media: Towards a Basic Bibliography, št. 1/2/3, New York, International Edition Inc., 1973—'74.

- J. A. LENT, Asian Mass Communications: A Comprehensive Bibliography, Philadelphia, Temple University, 1975.
- M. MEDICI, Profilo bibliografico di mezzi di comunicazione di massa, "Le comunicazioni di massa", "I problemi di Ulisse", Anno XXIX, Fascicolo LXXX, Firenze, Sansoni, 1975.
- E. PLOMAN, Bibliographie sélective, v: Guide des communications par satellites, Paris, Unesco, 1972.
- T. VARIS—R. JOEKLIN, Bibliography of European Television News Studies, v: Television news in Europe, Tampere, Tampere Peace Research Institute, 1975.
- R. WANGERMEE—L. LHOEST, Bibliographie Selective, v: L'après télévision, Paris, Hachette Littérature, 1973.
- (statistika) Annuaire statistique, Paris. Unesco.
- (pregled) Centro documentazione, Torino, Servizio Studi della Sipra (letni).
- (pregled) Choix bibliographique (po podatkih dokumentacijske službe CETSAS in ICS—Conseils, objavljeno v "Communications", št. 21).
- (pregled) Développement et action culturels: répertoires bibliographiques des livres et des articles, Paris, Ministère des Affaires Culturelles, Etudes et Recherches (letni).

POMEMBNEJŠE TELEVIJSKE HIŠE

AVSTRALIJA

Australia Broadcasting Commission, 145-153 Elizabeth Street, PO Box 487, Sydney. Programa na teden: 89 ur. TV sprejemnikov: 3.650.000.

AVSTRIJA

Oesterreichische Rundfunk, Wuerzburggasse 30, 1136 Wien. Programa na teden: 95 ur. TV sprejemnikov: 1.905.288.

BELGIJA

Radiodiffusion-Télévision Belge (RTB) Belgische Radio en Televisie (BRT), 52 Boulevard August Reyer, 1040 Bruxelles. Programa na teden: 40 ur. TV sprejemnikov: 3.150.000.

BOLGARIJA

Bulgarian Television, T. Shashimirov 2, Sofia. Programa na teden: 70 ur. TV sprejemnikov: 1.441.122.

ČEŠKOSLOVAŠKA

Československa Televize, namesti M. Gorkeho 29-30, Praha I. Programa na teden: 65 ur. TV sprejemnikov: 3.444.587.

DANSKA

Denmarks Radio—TV, TV—Center, 2860 Soeborg. Programa na teden: 46 ur. TV sprejemnikov: 1.600.211.

FINSKA

Oy Yleisradio Ab, Pasila, SF—00240 Helsinki 24 (Programme I). Oy Yleisradio Ab, Tehlopinranta 12, SF—33270 Tampere 27 (Programme 2). Programa na teden:

54 ur (Program 1), 28 ur (Program 2).
TV sprejemnikov: 1.558.247.

FRANCIJA

Télévision Française I (TFI),
15, rue Cognac-Jay, 75340 Paris.
Antenne 2 (A2),
158, rue de l'Université, 75007 Paris.
France Region (FR 3),
116, avenue du Président Kennedy,
75016 Paris. Programa na teden: 60
(TFI), 45 (A2), 28 (FR3). TV sprejemni-
kov: 14.161.806.

GRČIJA

Elliniki Radiofonia-Tileorasis (ERT), o
Aghja Paraskevi, Athens, 16 Mourouzi
Street. Programa na teden: 67 ur. TV
sprejemnikov: 1.050.000.

INDIJA

All India Radio-Television (Durdarshan),
Television Centre, Akashwani Bhavan,
Parliament Street, New Delhi 11.001.
Programa na teden: 38 ur. TV sprejemni-
kov: 0.90.000.

IRSKA

Radio Telefis Eireann,
Donnybrook, Dublin 4. Programa na
teden: 51 ur. TV sprejemnikov:
564.880.

ITALIJA

Radiotelevisione Italiana (RAI),
Direzione Centrale TV, Viale Mazzini 14,
00195 Roma. Programa na teden: 82 ur
(Program 1), 50 ur (Program 2). TV spre-
jemnikov: 12.078.332. (V Italiji delujejo
še številne regionalne in neodvisne televi-
zijske hiše).

JUGOSLAVIJA

Jugoslovansko televizijo sestavlja 8 repu-
bliških in pokrajinskih centrov: RTV
Beograd, RTV Ljubljana, RTV Novi
Sad, RTV Priština, RTV Sarajevo, RTV
Skopje, RTV Titograd, RTV Zagreb.
Povprečno oddajajo 77 ur tedenskega
programa. TV sprejemnikov: 2.715.140.

MADŽARSKA

Hungarian Radio and Television,
Szabadsag ter 17, 1810 Budapest. Pro-
grama na teden: 45 ur. TV sprejemni-
kov: 2.734.861.

NEMŠKA

DEMOKRATIČNA REPUBLIKA

Deutsche Fernsehfunk,
Rudowenchaussee 3, DDR—1199 Berlin.
Programa na teden: 89 ur. TV sprejem-
nikov: 4.900.000.

NIZOZEMSKA

Nederlandse Omroep Stichting (NOS),
PO Box 10, Hilversum. Programa na
teden: 79 ur. TV sprejemnikov:
3.645.948.

NOVA ZELANDIJA

Television One (TV1),
Avalon Television Centre, Percy Came-
ron Street, PO Box 30-355, Lower Hutt.
South Pacific Television (TV2),
Box 3819, Auckland. TV sprejemnikov:
790.197.

NORVEŠKA

Norsk Rikskringkasting,
Oslo 3. Programa na teden: 40 ur. TV
sprejemnikov: 1.051.125.

POLJSKA

Polskie Radio i Telewizja,
Woronicza 17, Warsaw. Programa na te-
den: 80 ur. TV sprejemnikov: 6.145.000.

PORTUGALSKA

Radiotelevisao Portuguesa (RTP),
PO Box 2934, Rua de S. Domingos (a
Lapa) 26, Lisboa I. Programa na teden:
77 ur (razdeljenih na dva kanala — UHF
in VHF). TV sprejemnikov: 722.678.

ROMUNIJA

Radiodifuziunea si Televiziunea Roma-
na,
Calsea Dorobanti 191, PO Box 111,
Bucuresti. Programa na teden: 77 ur
(Program 1), 26 ur (Program 2). TV
sprejemnikov: 1.900.000.

ŠPANIJA

Television Espanola,
Prado del Rey, Madrid 24. Programa na
teden: 90 ur (Program 1), 36 ur (Program
2). TV sprejemnikov: 6.640.000.

ŠVEDSKA

Sveriges Radio,
Radiohuset, Oxanstiernsgatan 20, S—105
10 Stockholm. Programa na teden: 46 ur
(brez programov šolske televizije). TV
sprejemnikov: 2.909.252.

ŠVICA

Swiss Broadcasting Corporation (SBC),
Giacomettistr. I, CH—3000 Bern 16.
Program nemškega govornega področja,
Fernsehstr. I, CH—8052 Zuerich. Pro-
gram francoskega govornega področja,
6, av. de la Gare, 1001 Lausanne. Pro-
gram italijanskega govornega področja,
CH—6903 Lugano—Besso, Lugano.
Programa na teden: 66 ur (nemški), 58 ur
(francoski), 57 ur (italijanski). TV spre-
jemnikov: 1.780.878.

VELIKA BRITANIJA

British Broadcasting Corporation (BBC),
Television Centre, Wood Lane, London
W 12. Programa na teden: 0.100 ur. TV
sprejemnikov: 17.936.430. (V Veliki Bri-
taniji delujejo še številne regionalne in
neodvisne televizijske hiše).

ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

ABC Television,
1330 Avenue of the Americas, New
York, NY 10019. Sestavlja jo pet glavnih
postaj. CBS Television, 51 West 52nd
Street, New York, NY 10019. Sestavlja
jo pet glavnih postaj. NBC Television,
30 Rockefeller Plaza, New York, NY
10020. Sestavlja jo pet glavnih postaj.
Public Broadcasting Service Network
(PBS), 10 Columbus Circle, New York,
NY 10019. Prve tri omenjene družbe od-
dajajo 24 ur dnevno, zadnja pa 10 ur te-
densko. TV sprejemnikov: 112.000.000.

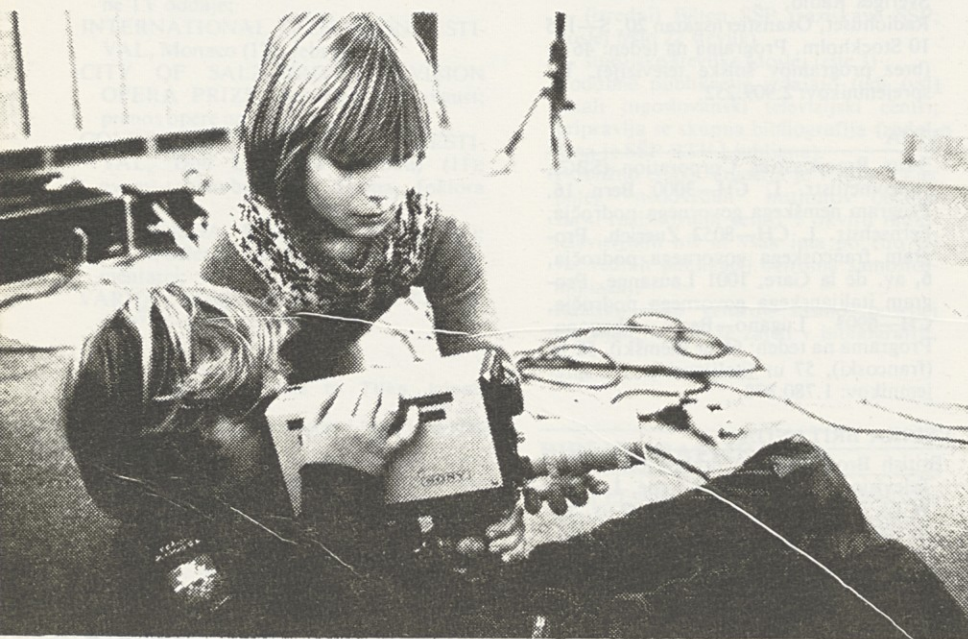
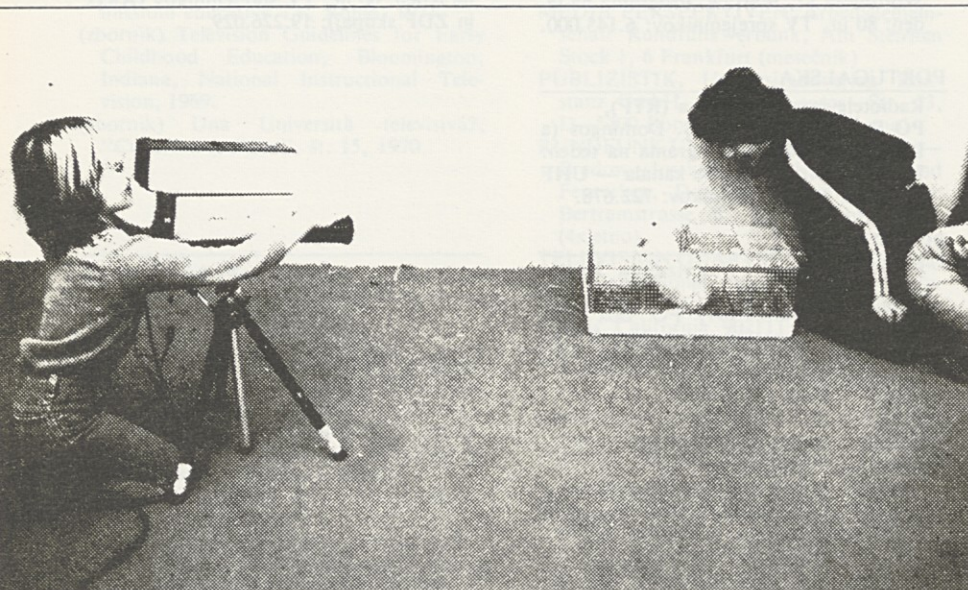
ZVEZA SOVJETSkih SOCIALISTIČNIH REPUBLIK

Sovjetskoje Televidenije,
Vl. Akademika Koroleva 12, Moskva.
Program na teden: 90 ur (Program 1).
TV sprejemnikov: 42.000.000.

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

ARD,
PO Box 3111, Bertramstr. 8, Frank-
furt/Main. Programa na teden: 53 ur
(Program 1). V okviru ARD deluje še
9 regionalnih televizijskih hiš. ZDF,
PO Box 4040, 6500 Mainz. Programa
na teden: 60 ur. TV sprejemnikov (ARD
in ZDF skupaj): 19.226.029.

III. Video komunikacije



Kratek historiat video - arta z izbrano bibliografijo

Vse pogostejše predstavitve video-tape produkcije v umetnostnih galerijah kakor tudi specifičen informacijsko-politični status alternativne kabelske televizije so v razmerno kratkem času doživele tolikšno publiciteto, da je na osnovi razpoložljivega gradiva že mogoče vzpostaviti njihovo arheologijo ter opisati aktualno situacijo in pogloblitve tendence. Tovrsten pristop se nam še posebej zaradi popolne izoliranosti slovenskega občinstva od aktivne participacije v video-komunikacijah zdi nujen, zlasti ob dejstvu, da se v raznih ustanovah širom po Sloveniji že dalj časa nahajajo kompleti naprav za realizacijo video-projektov in da se tudi uporaba videa v avtorske, kreativne namene (Nuša in Srečo Dragan) z uspehom uveljavlja v domačih središčih (npr. beograjska Aprilska srečanja razširjenih medijev) kakor tudi na pomembnih mednarodnih manifestacijah sodobne umetnosti. Ena redkih javnih demonstracij videa v slovenskem prostoru je bila doslej le predstava gledališča GLEJ "Šarada ali Darja" Rudija Šeliga (prim. Ekran, vol. 1, št. 9/10, str. 54-56), v naših galerijskih in drugih primernih prostorih pa video-komunikacije za enkrat še niso našle domovinske pravice. Šole in druge ustanove, ki razpolagajo z napravami za video-komuniciranje, jih najpogosteje uporabljajo le za presnemanje televizijskih oddaj, registriranje internih prireditev na bolj ali manj mehaničen, neinventiven način, ali pa zgolj zaradi prestriža nabavljene aparature neizrabljene služijo le zato, da se nanje useda šolski prah. Pričujoči tekst skuša ob vseh svojih pomanjkljivostih opozoriti na to, da se današnje stanje kljub vsemu lahko premakne z mrtve točke.

Zaris problematike, ki jo pokrivajo video komunikacije v svojih različnih pojavnih oblikah, moramo začeti vsaj v letu 1964, ko bostonska televizijska postaja WGBH predvaja serijo "Jazz Images", ki je morda prvič prekinila s klasično podobo orkestra s tem, da je namesto glasbenikov-izvajalcev na ekranu s pomočjo abstraktnih podob skušala ponazoriti izvajano glasbo. Leto kasneje Nam June Paik, umetnik korejskega porekla, v neki kavarni v Greenwich Villageu pokaže posnetke, ki jih je s prenosnim magnetoskopom napravil iz vozečega taksija. Ob tem paterično napove, da bo "katodna cev nadomestila platno kakor je kolažna tehnika nadomestila oljno slikarstvo." Še isto leto so Paikova dela na ogled v newyorški galeriji Bonino. 1967 Rockfel-

lerjev sklad odobri bostonski WGBH—TV 275.000 dolarjev za pospeševanje raziskav umetniške izraznosti televizijskega medija — rezultat tega projekta je serija "The Medium is the Medium", pri kateri so sodelovali Fred Barzyk, Douglas Davis, Alan Kaprow, Nam June Paik, Stan Vanderbeek in mnogi drugi. Po predvajanju serije leta 1969 galerija Howard Wise v New Yorku pod naslovom "TV as a Creative Medium" organizira prvo razstavo video-arta, na kateri sodelujejo Serge Boutourline, Frank Gillette in Ira Schneider, Nam June Paik in Charlotte Moorman, Earl Reinback, Paul Ryan, John Seery, Eric Siegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini, Joe Weintraub.

Leta 1968 se na tržišču pojavi prenosni magnetoskop firme Sony, v ZDA znan pod imenom portapak, ki postane nepogrešljiv pripomoček pionirjev video-arta, ki jih naslednje leto začne popularizirati revija Radical Software, pomembna zaradi razpona svojih člankov od filozofsko-teoretičnih prek informativno-kritičnih do tehničnih. Z objavo knjige Gene Youngblooda *Expanded Cinema* (1970) je razmislje o video-komunikacijah zastavljen z najširših horizontov, razvoj novega fenomena pa s številnimi odličnimi članki in razmišljanji pozorno spremljata Douglas Davis ter Micheal Shamburg, ki svoje izkušnje in opažanja srne v knjigi *Guerilla Television* (1971). Pomemben preobrat v nadaljnjem razvoju video-arta povzroči Paikov izum video sintetizatorja leta 1970.

Ameriška zahodna obala za vzhodno prav nič ne zaostaja. 1967 KQED—TV iz San Franciscas ustanovi svoj prvi video studio, ki na pobudo Bricea Howarda in Paula Kaufmana začne oddajati eksperimentalni program. Joanne Kyger, Terry Riley, Loren Sears in Robert Zagone s svojim delom vplivajo na Jamesa Newmana, da predela svoje galerijske prostore in s pomočjo KQED lansira "The Open Gallery", v kateri svoje video projekte predstavljajo Ken Dewey, Robert Franck, Walter de Maria, Yvonne Rainer, Edwin Scholssberg, Frank Zappa, itd.

Znamenite ameriške galerije Leo Castelli, Fishbach, Bonino, Bykert, Gibson, Sonabend, Ronald Feldman Fine Arts... se odprejo video-artu, newyorški Finch College Museum of Art pa je prva muzejska institucija, ki 1971 organizira video razstavo. Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham, Stephen Beck, David Dowe, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim... pa so nekatera nova imena, ki nastopijo na video sceni.

Tudi Kanada dokaj hitro vstopi v prostor video izkušnje. Zlasti v povezavi s kabelsko televizijo se video neverjetno hitro razvija, pri čemer igra odločujočo vlogo montrealški Videographe, ustanovljen 1971. leta na pobudo Rogera Forgeta, podpira pa ga nacionalni filmski urad. Po letu 1972 doživijo video-komunikacije širok razmah v Evropi (Francija, Italija, Švica, Nizozemska, ZRN), na Japonskem in v Latinski Ameriki. Video je pomembno zastopan na velikih mednarodnih razstavah, kot so kasselski Documenta, pariški bienale mladih, graški Trigon, CAYC v Buenos Airesu, itd., v strokovnih bibliografijah, kjer je bil dotlej zastopan pod zaglavjem filmske oziroma TV—umetnosti, pa dobi video-art samostojen razdelek. Vzporedno z ekspanzijo in afirmacijo videa so se pričele pojavljati že prve klasifikacije, naslonjene na znane kategorije iz literature in klasičnih likovnih medijev. Dvoumnost, ki iz tega izhaja, ima v sebi vsaj toliko pozitivnega, da pritegne

pozornost občinstva (Old Wine, New Bottle!), negativno pa je predvsem prehitro posploševanje in neizpolnjena zahteva po ustreznejši terminologiji, ki bi v celoti pokrila območje video aktivnosti.

Kot izhodišče prikaza trenutnih usmeritev video-arta velja citirati misel enega njegovih vodilnih ustvarjalcev, Nam June Paika, da moramo razlikovati med "video-art in video-taped art", torej med tisto umetniško produkcijo, ki video aparature v vsem njihovem potencialnem izraznem diapozonu uporablja za formuliranje avtentičnih informacij, ter med zgolj tehnično uporabo video-tapea za registriranje umetniških dejanj netrajnega značaja, kot so npr. akcije body-arta, happeningi, konceptualni projekti, land-art realizacije in podobno, ki se s pomočjo videa pa tudi filma in fotografije beležijo v dokumentarne namene. René Berger, znani umetnostni kritik, predlaga glede na trenutno stanje naslednje okvirne opredelitve tendenc v video-artu:

"Moje telo, ta neznanka" — ponovno odkrivanje lastnega obraza, njegovih detajlov, rok, nog, jezika, las... ter z njimi povezanih gest, grimas, gibov na pravcati otroški, igrivi način in hkrati z zavestno analitično težnjo, Med avtorji, ki so od odkrivanja telesa prešli k prikazovanju elementarnih telesnih aktivnosti — hranjenja, hoje, skakanja, plazenja — naj omenimo Bruce Naumana, Keitha Sonniera in Lesa Levina.

"Jaz neznanec" je tema, ki jo med drugim obravnavajo Peter Campus Gerard Minkoff, Peter Weibel in Jean Otth. Njihova osrednja preokupacija je razčlemba zaznav, delovanje čutov, mehanizmov iluzije na način aktivne vključitve gledalca v video-izkušnjo.

"Interface** v okolju" — bodisi da gre za naravno okolje (npr. Gilbert and George kot živi skulpturi v projektu *The Nature of our Looking*), ki je do določene mere tudi kulturizirano (Frank in Laura Cavestani sta v smislu raziskav odnosa drugi — in — jaz realizirala nekaj video-tapeov z Indijanci), bodisi da gre za specifično video okolje, ki ga tvorijo monitorji, ki obenem s podobo reproducirajo tudi sami sebe (Shirley Clarke, Douglas Davis, Ira Schneider, Frank Gillette idr.).

Te kategorizacijske postavke so nujno pomenjkljive, saj je vsakdo, ki vzame v roke magnetoskop z namenom, da bo posnel video-tape poljubne dolžine, potencialni izumitelj nove usmeritve. Dejstvo pa je, kot duhovito zaključuje Berger, da je na Olimpiju prišlo do spremembe: Sony je s kohorto drugih proizvajalcev nadomestil Zevsu, TV je nova Hera, kot Hermes pa nastopa video zaslon...

* Bibliografija zajema pomembnejše članke, razprave, intervjuje z zanimivi ustvarjalci, prikaze nekaterih razstav in posameznih projektov. Kolkor je bilo zaradi pomanjkanja časa mogoče, skuša po kronološkem zaporedju posredovati podatke za obdobje od 1971 do 1977, eventualni odstopi od naslednje kronološke sistematizacije pa so nastali iz tehničnih razlogov in se zanje bralcem vnaprej opravičujemo. Knjige, ki posegajo na področje videa, so navedene v sklopu uvodnega teksta.

** „Interface“ je angleški izraz, uporabljan v informatiki za označevanje stika med dvema organizmoma, ki si izmenjujeta informacije. Izraz je postal zlasti pomemben z razvojem tehničnih sistemov in pripomočkov za posredovanje informacij, ki so nesluteno pomnožili njegove konotacijske različice.

AARON, C.: THE VIDEO UNDERGROUND

Art in America 59 (n3), May—June 1971, pp. 74—79

TRINI, T.: DI VIDEOTAPE IN VIDEOTAPPA: NOTE SUI PRIMI ESPERIMENTI TELEVISIVI DA PARTE DEGLI ARTISTI

Domus, 495, Feb. 1971, pp. 49—51

DAVIS, D.: VIDEO OBSCURA

Artforum 10 (n8), April 1972, pp. 64-71

BARZYK, F.: TV AS ART AS TV

Print 26 (n1), Jan.—Feb. 1972, pp. 20—29

BATTCKOCK, G.: THE GREENING OF TELEVIDEO AND THE AESTHETICS OF BOEING

Domus 509, April 1972, pp. 50-53

SLOANE, P.: VIDEO REVOLUTION: PATRICIA SLOANE DISCUSSES THE WORK OF NAUM JUNE PAIK

Art and Artists 6, (n12), March 1972, pp. 28-31

PINCUS—WITTEN, R.: KEITH SONNIER: VIDEO AND FILM AS COLOR-FIELD

Artforum 10 (n9), May 1972, pp. 35-37

BATTCKOCK, G.: EXPLORATIONS IN VIDEO

Art and Artists 7 (n11), Feb. 1973, pp. 22-27

KURTZ, B.: VIDEO IS BEING INVENTED

Arts Magazine, 47 (n3), Dec. 1972—Jan. 1973, pp. 37-44

GILBERT, G. (ur.): VIDEOFREERAIN-Forest — AUGUST 1973: A SURVEY OF VIDEO ARTS IN VANCOUVER

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 45-51

ZEMANS, J.: VIDEO ACTIVITY OF N. C. THING CO. LTD.

Artscanada, 30 (n4), 1973, pp. 61

BODOLAI, J., HARRY, I.: DECENTRALIZATION OF THE MEANS OF VISUAL PRODUCTION

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 66-72

NAKAYA, F.: JAPAN: VIDEO HIROBA

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 52-53

KENNEDY, G.N.: VIDEO AT NSCAD

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 62-63

ZEMEL, C.: WOMEN AND VIDEO: AN INTRODUCTION TO THE COMMUNITY OF VIDEO

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 30-40

ARN, P., SNOW, M.: THE FORM AND SENSE OF VIDEO

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 15-24

BROOK, D.: IDEA DEMONSTRATIONS: BODY ART AND "VIDEO FREAKS" IN SYDNEY

Studio International 185 (n 956), pp. 269-273

LEE—NOVA, G., RAZUTIS, A.: HYBRID ... A COLLABORATIVE VIDEO PIECE

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 25-26

ROSS, D.: PAIK, GILLETE, DOWNEY: PROCES AND RITUAL

Artscanada 30 (n4), Oct. 1973, pp. 41-44

BORGEAUD, B.: CINEMA ET VIDÉO

XXe siecle 35 (n4), pp. 153-155

MOORE, P.: VIDEO VIRUS

ARLIS Newsletter (n19), June 1974, pp. 30-32

KAPROW, A.: VIDEO ART: OLD WINE, NEW BOTTLE

Artforum 12 (n10), June 1974, pp. 46-49

CAMERON, E.: VIDEOTAPE AND THE UNIVERSITY ART PROGRAMME

Studio International 187 (n967), pp. 289-291, June 1974

- DIONNE, D.: VIDEOGRAPHY: TOWARDS A NEW CULTURE
 Vie des Arts 18 (n72), pp. 70-72, 102
- LORBER, R.: EPISTEMOLOGICAL TV
 Art Journal 34 (n2), Winter 1974-75, pp. 132-134
- SHARP, W.: TERRY FOX: CHILDREN'S VIDEOTAPES
 Avalanche, Dec. 1974, pp. 32-33
- REEDIJK, H., van TUYL, G.: VIDEO IN DE KINDERSHOENEN (angl. povzetek)
 Museumjournaal 19 (n4), Aug. 1974, pp. 168-174
- FRAMPTON, H.: THE WITHERING AWAY OF THE STATE OF ART
 Artforum 13 (n4), Dec. 1974, pp. 50-55
- GIACCARI, L.: E NATA L'ARTE DELL'ERA TELEVISIVA: VENI, VIDEO. VICI?
 Bolaffiarte 6 (n49), April-May 1975, pp. 77-84
- HALL, D.: THE VIDEO SHOW
 Art and Artists 10 (n2), May 1975, pp. 20-25
- FREED, H.: IN TIME, OF TIME
 Arts Magazine 49 (n10), June 1975, pp. 82-84
- REEDIJK, H.: VIDEO KAN ONTAARDEN IN EEN ZEER VRIJBLIJVENDE PLAATJESMAKERIJ, EEN SOORT BEWEGENDE PRUT (angl. povzetek)
 Museumjournaal 20 (n3), June 1974, pp. 125-128
- BROOKS, R.: THE ARTIST'S USE OF VIDEO
 Flash Art (n43), Dec. 1973, pp. 9-10
- FOREST, F.: LE MEDIATEUR D'UN DIALOGUE
 ArTitudes International (n 15-17), Oct.—Dec. 1974, pp. 68-69, 73
- ACTUALITÉ DE LA VIDÉO
 ArTitudes International (n 15-17), Oct.—Dec. 1974, pp. 65-67
- SOMMERS, E.: VIDEO ART AT BANFF: AN EXPERIMENT IN ELECTRONIC COLOUR AND SPACE
 Art Magazine 6 (n19), Fall 1974, pp. 38-39
- REEDIJK, H.: IS VIDEO KUNST VOOR ALLEN? (povzetek v angl.)
 Museumjournaal 19 (n2), April 1974, pp. 67-71
- HABERL, H.G.: THE VIDEO UNDERGROUND OF NEW YORK
 Flash Art (n 44-45), April 1974, p. 71
- del RENZIO, T.: THE TV AESTHETIC
 Art and Artists 9 (n8), Nov. 1974, pp. 14-19
- OILLE, J.: VIDEO POLITIC
 Art and Artists 9 (n8), Nov. 1974, pp. 20-23
- DE SANNA, J.: ARTEVIDEOTAPE
 Domus (n534), May 1974, pp. 44-48
- FREED, H.: VIDEO AND ABSTRACT EXPRESSIONISM
 Arts Magazine 49 (n4), Dec. 1974, pp. 67-69
- SULLIVAN, V.: ELECTRON ORGANISM
 Arts Magazine 49 (n4), Dec. 1974, pp. 76
- CAMERON, E.: THE GRAMMAR OF THE VIDEO IMAGE
 Arts Magazine 49 (n4), Dec. 1974, pp. 49-51
- BLOCH, D.: LA VIDEO ET LES ARTISTES
 Opus International (n54), Jan. 1975, pp. 45-46
- FIHMAN, G.: L'IMACHINATION: LES MACHINES À IMAGER
 Opus International (n54), Jan. 1975, pp. 38-39
- EIZYKMAN, C.: FI (Im INDEPENDANT) (li)BI(do) (art vi) DEO: FIBIDEO
 Opus International (n54), Jan. 1975, pp. 40-42
- EIZYKMAN, C.: COMMUNICATION: INFORMATION — IMPULSION
 Opus International (n54), Jan. 1975, pp. 32-36
- PAVIE, Y.: LES ENVIRONNEMENTS
 Opus International (n54), Jan. 1975, pp. 43-44
- HERZOGENRATH, W.: VIDEO: EIN NEUES MEDIUM IN DER BILDENDEN KUNST
 Magazin Kunst 14 (n4), 1974, pp. 68-84
- VIDEO
 Data 4 (n15), Spring 1975, pp. 42-43
- RESTANY, P.: LE VIDEOMOSTRE
 Domus (n547), June 1975, pp. 47-50
- HALAS, J.: GRAPHICS IN MOTION III: VIDEO GRAPHICS
 Novum Gebrauchsgraphik 46 (n8), Aug. 1975, pp. 4-12
- ANTIN, D.: TELEVISION: VIDEO'S FRIGHTFUL PARENT. PART 1.
 Artforum 14 (n4), Dec. 1975, pp. 36-45
- JUNKER, H.: VIDEO INSTALLATION: PAUL KOS AND THE SCULPTURED MONITOR
 Arts magazine, 50 (n3), Nov. 1975, pp. 64-66
- PERRONE, J.: THE INS AND OUTS OF VIDEO
 Artforum 14 (n10), June 1976, pp. 53-57
- STUDIO INTERNATIONAL 191, n. 981, May-June 1976 (posebna številka, posvečena video-umetnosti)
- HERZOGENROTH, W.: VIDEO ART IN WEST GERMANY, pp. 517-222
- GALE, P.: VIDEO ART IN CANADA: FOUR WORLDS, pp. 224-229
- KRIEESCHE, R.: THE STATE OF AUSTRIAN VIDEO, pp. 231-237
- GOLDBERG, R.: VIDEO ART AND CABLE TV IN NEW YORK, pp. 239
- KIDEL, M.: VIDEO ART AND BRITISH TV, pp. 240-241
- MARSHALL, S.: Video Art: THE IMAGINARY AND THE PAROLE VIDE, pp. 243-247
- HALL, D.: BRITISH VIDEO ART: TOWARDS AN AUTONOMOUS PRACTICE, pp. 248-252
- HALL, S., and Hopkins, J.: THE METASOFTWARE OF VIDEO, pp. 260-64
- ROSS, D.: A PROVISIONAL OVERVIEW OF ARTISTS' TELEVISION IN US, pp. 265-72
- DEBBAUT, J.: SOME NOTES ON VIDEO ART IN BELGIUM, pp. 273-275
- RREEDIJK, H.: VIDEO IN THE NETHERLANDS; pp. 277-278
- PRICE, J.: VIDEO ART: A MEDIUM DISCOVERING ITSELF
 Art New 76 (n1), Jan. 1977, pp. 41-47
- HUSER, F.: LA VIDÉO ET LE TEMPS
 Revue d'Esthétique, n.4, 1976, pp. 140-167
- HALL, D.: VIDEO
 Studio International 193 (n985), Jan.—Feb. 1977, pp. 19-22
- GALE, P.: VIDEO: REGARD INTRO-SPECITIF
 Vie des Arts 21 (n86), Spring 77, pp. 17-19
- DODATEK***
- LASSAIGNE, J.: AGAM: VIDEO ART
 L'Oeil (n234-235), Jan.-Feb. 1975, pp. 56-57
- VENTURI, L.M.: ARTIFICE, ARROGANCE ET IMAGINAIRE
 ArTitudes International (n 12-14), Jul.—Sept. 1974, pp. 16-25
- LEVINE, L.: RITRATTO DI ANNA CANEPA, I.A.V.A. (AGENTET IN ERNAZIONALE PER VIDEO ARTISTI)
 Data (n16-17), June-Aug. 1975, pp. 30-31
- THIELE, J.: KUNST-VERSCNITT: DER KUNSTFILM IN FERNSEHEN
 Kunstwerk, vol. 28 (n4), July 1975, pp. 38-39
- BECK, C.: VIDEO: THE AUDIO-VISUAL OFFICER THINGS TO COME AT THE VAG
 Vanguard, vol. 5 (n2), March 1976, pp. 6-7
- VIDEO—ART
 V RAZSTAVNIH KATALOGIH:**
- DAVIS, D.: LA VIDÉO AU MILIEU DES ANNÉES 1970 AU DELÀ DE LA GAUCHE, DE LA DROITE ET DE DUCHAMP
 9ème Biennale de Paris, 19. sept.—20. nov. 1975, brez paginacije
- COMPTON, M.: VIDEO-ART AT THE BIENNALE
 10ème Biennale de Paris, 17. sept.—1. nov. 1977, pp. 55-59
- CONNOR, R.: CONSIDERATIONS SUR L'ART VIDEO
 10ème Biennale de Paris, 17. sept. — 1. nov. 1977, pp. 55-59
- HERZOGENRATH, W.: FERSEHEN UND VIDEO
 DAS DOPPELGESICHT EINES NEUEN KUENSTLERISCHEN MEDIUMS
 Documenta 6 (Band 2), Kassel 1977, pp. 289-293
- HERZOGENRATH, W.: ZUR GLIENDERUNG DER VIDEO-ABTEILUNG
 Documenta 6 (Band 2), Kassel 1977, pp. 295-296
- ROSS, D.A.: FERSEHEN, VIDEO UND DIE KUNST-MUSEEN, ODER: KEINE NACHRICHTEN SIND KEINE NACHRICHTEN
 Documenta 6 (Band 2), Kassel 1977, pp. 294
 Doslej edini izvorni prispevek v slovenščini:
- BERNIK, S.: "Video-art" kot preizkus in ustvarjalna praksa
 Sinteza 30, 31, 32, sept. 1974 (izšlo 1975), pp. 26-34

* Ko je bil prispevek že oddan uredništvu, smo dobili še nekatere podatke, za katere se nam je zdelo, da jih moramo nujno uvrstiti v seznam. Dosegljivost citiranih virov v slovenskih knjižnicah je razvidna iz knjige SEZNAM TUJIH PERIODIČNIH PUBLIKACIJ, KI JIH V LETU 1977 PREJEMAJO KNJIŽNICE VISOKOŠOLSkih ZAVODOV V SLOVENIJI (ur. J. Kokole, NUK, Ljubljana 1977), kjer žal niso upoštevane galerijske in muzejske knjižnice.

Tehnični priročniki za video produkcijo

- Anderson, Ch., The Electric Journalist, New York: Praeger Publishers, 1973, Uvod v video.
- Berger, M., Videotape Techniques in Psychiatric Training and Treatment. New York: Brunner/Mazel, 1970. članki o aspektih videa v psihiatriji.
- CTL Electronics, Inc., Video Tools. New York: CTL Electronics. Revija za video tehniko in opremo. Izhaja letno.

Efrein, J.L., Video Tape Production and Communication Techniques. Tab Books, Blue Ridge Summit, Pa. 1971.

Fredericksen, H.A., Community Access Video. Santa Cruz: Johnny Videotape, 1972. Govori o možnostih kableske TV.

Mattingly, G., Smith, W., Introducing the Single Camera VTR System. Washington, D.C.: Smith—Mattingly Productions Ltd. Navodila o uporabi študijske kamere.

National Cable Television Association Ca-

ble Television and Education. Washington, D.C.: NCTA, 1973. Teorija in praksa kableske televizije v šolah.

Murray, M., The Videotape Book. New York: Taplinger Publishing Co., 1975. Osnovna navodila za video produkcijo.

Quick, J., Wolf, H., Small Studio Video Tape Production. Reading, Mass: Addison-Wesley Publishing Co., 1972. Osnovna navodila o postavitvi malega TV studia.

Shamberg, M., Guerilla Television. New York: Holt, Rinehart and Winston,

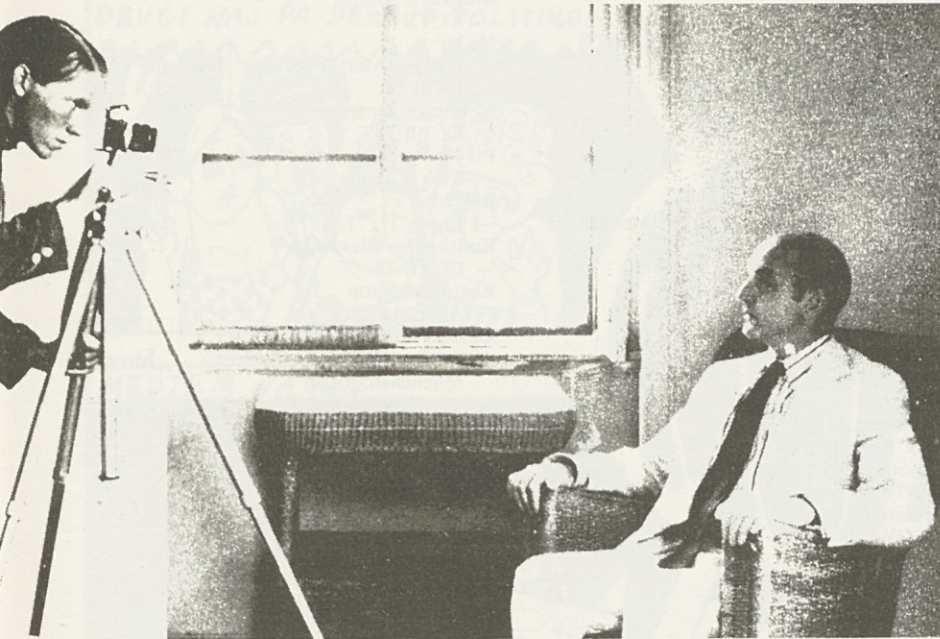
1971. Navodila za radikalno uporabo videa.

Smallman, K., Creative Film-making. New York: Bantam Books, 1972. Temeljne teorije in tehnike filma, ki odgovarjajo tudi videu.

Weiner, P., Making the Media Revolution. Macmillan Publishing Co., New York, 1973. Temeljna knjiga za video produkcijo.

Zettl, H., Television Production Handbook, Wadsworth, Belmont, California, 1968.

IV. Fotografija



Zaobseči vse bistveno, kar se danes dogaja na fotografskem polju je, če že nemogoče, gotovo izredno težko. Razlog temu je predvsem to, da ne moremo govoriti o enotnem svetovnem fotografskem centru, ki bi bil vir informacij, nekako na nivoju, kot je Pariz za film. Fotografija se razvija na treh različnih kontinentih dovolj avtonomno, vsaj ko mislimo na ameriško in japonsko smer, tako glede fotografskega izraza, načina dela, kot same predstavitve rezultatov.

Če danes ameriška fotografija izgublja primat v črnbeli tehniki, to ni pripisati le novi izraznosti japonskih fotografov, temveč morda v veliki meri porastu barvne fotografije. Dolga leta uporabljena le v turistične in propagandne namene, je barvna fotografija v zadnjem letu napolnila najuglednejše galerije v Museum Of Modern Art na čelu in strani revij kot so Aperture in Camera. Seveda ta "najnovejši" trend traja nekaj let dlje, kot bi si mogli misliti po publiciranju v revijah, kar pa seveda kaže na to, da danes ni resnejše fotografske revije, ki bi ostalim kvaliteta mogla pridati še dejansko aktualnost. Barvno fotografijo smo poznali tudi prej, vendar gre za popolnoma nov koncept in nov način branja teh fotografij. Zdi se, da so "barvni" fotografi prvič pristopili k delu na način, ki je vpeljan v črnbeli tehniki. Grobo bi mogli deliti sedanje dogajanje v dve smeri: prvo izrazito realistično, barvne posnetke arhitekture, fotografa Stephena Shora bi mogli n.p.r. primerjati s črnbelo tehniko Hille in Bernda Becherja, in drugo iluzionistično, kjer so kar je še posebej zanimivo, najboljši sicer modni fotografi Thornton, Newton, Bourdin

Kaj je vzrok, da se ob današnjem ukinjanju lokalnih posebnosti in internacionalizaciji umetniške misli sploh, kaže japonska fotografija popolnoma avtonomna, tako po idejnosti kot po načinu realizacije? Zdaj že znani japonski fotografi Tomatsu, Gukase, Hosoe, Moriyama, Ikko in drugi, ki so se svetu skupaj predstavili z znano razstavo "Nova japonska fotografija", obdelujejo svoje teme na tako specifičen način, nepriemerljiv s tem, kar se dogaja drugje, v tej umetnosti, da jih moremo primerjati le še z njihovimi kolegi na japonski filmski sceni. Prvi razlog temu je gotovo dejstvo, da se je način življenja in miselnosti na Japonskem po zadnji vojni izredno hitro spreminjal.

Okupacija zaveznih sil je po besedah Tomatsuja "tvoja realnost, ki nas je prekrila". Zdi se, da sta film in fotografija te revolucionarne spremembe zaradi narave samega medija — direktni zapis, aktualnost, intuitivnost — najlažje registrirala. Drugi vzrok sedanjega položaja na fotografski sceni pa je dejstvo, da je japonska fotografija brez lastne zgodovine in da je bila dolgo brez fotografskih muzejev ter drugih virov informacij. Posledice tega so dvojne. Japonski fotograf nima tradicije, ni pa z njo niti obremenjen. Brez jasno določenih kvalitativnih standardov je seveda miselno polje popolnoma odprto in koristi brez pomisleka vsako pot. Ker poleg tega ob majhnih možnostih prodaje fotografij tudi ni posebnega interesa za vrhunsko kvaliteto končne kopije tako, da je v nekaterih fotografskih krogih prevladalo stališče, da posvečanje pozornosti temu omejuje osnovno fotografsko izraznost, je tudi v tehničnem smislu kreativnost neomejena.

Evropska fotografija deluje pod vplivom obeh ostalih centrov, ima pa za razliko od njih dovolj močne in dobre revije, ki uspejo dogajanja spremljati vsaj v polletnih časovnih okvirih, če to seveda odgovarja politiki urednikov. Creative Camera ostaja črnobela in zato nekoliko omejena v svojem poročanju, izrazit pa je porast barvne fotografije v Ameri (predvsem ameriški avtorji), medtem ko sta Photo in Zoom to smer, čeprav bolj komercialno, vedno gojila. Fotografija, ki je izrazito evropska, ostaja tradicionalna bressonovska, ki je našla posnemalce v angleški novi smeri in konceptualna, ki izhaja iz Kasselske visoke šole (Floris M. Neuseusess).

Pri nas se stvari ne spreminjajo kaj dosti. Kvalitetne fotografije vidimo izredno malo, seveda pa za to tudi ni prilike. Obe obstoječi fotografski reviji imata podobne probleme. Fotorevija izhaja sicer redno, vendar ima težave s teksti in fotografijami, pa tudi sicer ni njena osnovna naloga voditi vrhunsko fotografijo. Zagrebški Spot ima enake težave. Ni piscev, ni fotografij in ni denarja tako, da sicer lepa revija izhaja tako neredno, da ne more biti list, ki bi dajal pregled tega, kar se res dogaja. Fotogalerija Focus v Ljubljani je s svojimi 3 x 3 m še vedno edina, ki kontinuirano razstavlja in ob občasnih razstavah koprskе galerije edina, ki predstavlja tudi tuje avtorje.

* Označuje člane FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*) -Mednarodna zveza filmskih arhivov, 23 Ravenstein, Bruxelles, Belgique Slovenskemu Filmskemu muzeju bomo posvetili pozornost v eni izmed naslednjih števil Ekrana.

Milan Pajk

o znake —

CC Creative Camera

CCYB Creative Camera Year Book

Arbus Diane
— Photo 11/77
Aget
— Photo 9/77
Avedon Richard
— Photo 1/77

— Portraits (Thames Hudson, London 76)
Bernardo dr
— The Camera and dr. Barnardo, Aperture 4/19
Bayles David
— Camera 10/77
Becher Hilla Bernd
— Aperture 78
Bourdin Guy
— Photo 8/77
Brantd Bill
— Shadow of Light, 1977
Bresson Henri Cartier
— monografija, Gordon Fraser, London 1977
Bravo Manuel Alvarez
— Camera 5/77, intervju
Bullock Wynn
— The History of Photography Series (The Gordon Fraser Gallery, London, 1977)
— Aperture 77
Callahan
— CCYB 1977
— Callahan, An Aperture Book
Capa Robert
— CC 6/77
— Front Populaire (Chene Paris, 1977)
Cohen Mark
— CCYB 77, Camera 11/77
De Lappa William
— CC 10/77
Diniz Pepe
— CCYB 77
Dater Judy
— Woman And Other Visions (Morgan Morgan, 1975)
Erwitt Elliott
— Photo 11/77
Escher Karaly
— CC 6/77
Evans Walker
— CC 9/78
Fink Larry
— Camera 12/77
Frank Robert
— monografija, (Gordon Fraser, London 1977)
Friedlander Lee
— CCYB 78
Gagern Verena
— Camera 10/77
Gartrand Jean Claude
— Camera 4/77
Gelpke Andre
— Camera 4/77
Gibson Ralph
— Camera 4/77
Gidar George
— CC 6/77
Goldblatt David
— CCYB 77
Gossage R. John
— Camera 3/77
Goodman Mark
— Aperture 4/19
Gowin Emmet
— CCYB 77
Hosoe Eikoh
— CCYB 78
— The Meaning Of the House (založba neznana)
Ikko Narahara
— CCYB 78
Kamiya Toshimi
— Camera 10/77
Killip Chris
— CC 5/77
Koudelka Josef
— Aperture 77
Kuchm Heinrich
— Camera 6/77
Lartigue Jacques Henry

— The History Of Photography Series (The Gordon Fraser Gallery, London 1977)
— Photo 8/77
Lewitt Hellen
— Aperture 4/19
Lyon Danny
— Camera 2/77
Mark Mary Ellen
— Camera 9/77
Mautz Werner
— Camera 1/77
Mendelsohn Erich
— Camera 3/77
Meyerowitz Joel
— Camera 9/77, Aperture 78
Michals Duane
— Real Dreams (Addison House 77)
Model Lisette
— Camera 12/77
Moon Sarah
— Photo 9/77
Moore Raymond
— CCYB 77
Mudford Grant
— CC 4/77
Munkacs Martin
— CCYB 77
Nadar
— Nadar, (Martin Secher Warbung Ltd, 1976)
Newberry James
— CCYB 78
Peryer Peter
— CCYB 78
Ray Man
— Photo 11/77, 1/77
Rodchenko Alexander
— CCYB 78
Rogovin Milton
— Aperture — 19
Sanders August
— Aultitz der Zeit (Schirmer Mosel, Muenchen, 1976)
Schutze Eva Watson
— Camera 3/77
Seitz Sepp
— Camera 2/77
Seymour David
— Front Populaire (Chêne, Paris)
Slavin Neal
— Photo 11/77
Shore Stephen
— Camera 1/77, Aperture 77
Sieff Jeanloup
— Photo 9/77
Smith Edwin
— CCYB 78
Sterfield Joel
— Camera 11/77
Stieglitz Alfred
— monografija (Gordon Fraser, London 1977)
Strand Paul
— Sixty Years Of Photographs, An Aperture Book
Tahara Keiichi
— CC 2/77
Tress Arthur
— Theater Of the Mind (Morgan Morgan, N. Y.)
Tunke Jaromir
— C 1/77
Uzzle Burk
— Aperture 77
Welpott Jack
— Women And Other Visions (Morgan Morgan, 75)
White Minor
— Camera 1—3/77, intervju
Winogrand Garry
— Woman Are Beautiful (založba neznana)

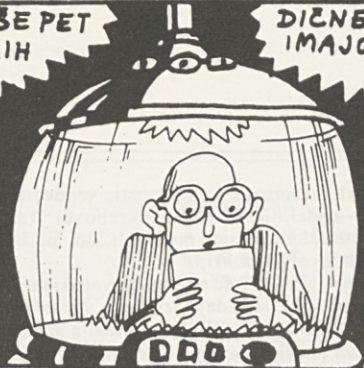
O, ZEMLJA DRAGA, LJUBA, MILA, NA IGU NISEM SE POSTILA. NA IG, KI JE LJUBEZNI KRAJ, VROČE SI ŽELIM NAZAJ.



UNIVERZALNA STEREOVIZIJA NA FOBOŠU POROČA: PRISPELO JE ŠE PET LJUBLJANSKIH DEKLET!

DIŠNE IN MLADE, IMAJO DEDCE RADE!

MIRKICA PA KJUB TEMU NI VROČLA PUSKE V KORUZO.



NA KOZMODROMU J PUNCAM POVEDALA KAJ JIHČAKA

PRISLE STE V BLUŽBO TEMNIH SIL, LE LJUDSTVU BOSTE ZA VENTIL



TODA: PODPISALE SMO POGODBO, PA TUDI DRUŽBENO DOGAJANJE NAS NE ZANIMA. ME DELAMO SEKS, DRUGI NAJ PA DELAJO POLITIKO!



NARAR MIRKICA POPBNI. DA STVAR BOSTE KAJ RAZUMELE, PENISE BOSTE IMELE — OPA, BOBA, BIM BAM BUM!

ČAROVNIJA! VSEH PET BAB. ROČNO SPREMENI V DEDCE. DR NO NASKOŽIJO MIRKICO IN ŠE E KRAT BI SE SKORAJ ZGODILO. TED PA PRIDE DELEGACIJA FOBOŠKE VLADE IN RES SE ZGODI! SEKSUALNI RAZVRAT!

UH!

AH!

CENZURA

PUF! PUF!

FUJ! NI APETITLIH. DEGUTANTNO!



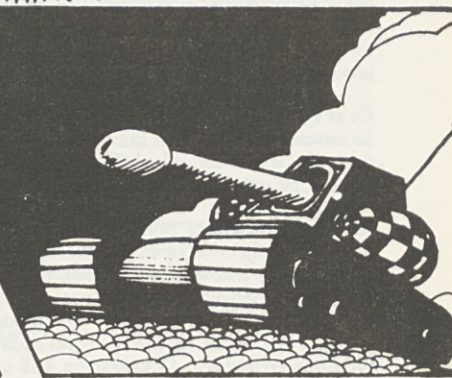
MEDTEM NA IGU —

MIRKICA, MIRKICA! MOJA ZAROČENKA JE TAKO POZITIVEN LIK. NIKOLI SI NE BI MISLIL!

LJUBE



KO MIRKICA JOKA SE PRIPE VLADNI TANK, DA BI JO POVO TANK JE ZELO FANTASTIČEN



V NIČ MINIL JE MESEC MAJ, VEČ VRNIL SE NE BO NAZAJ! V GRUDIH NESREČA MI POČIVA, KAJ SEM STRILA, DA SEM KRIVA?

VENDAR MIRKICA NE SPI!

KAKŠNA CEV! O, KAKŠNA CEV!



PA SKOČI NANJ, ODTRGA CEV IN REČE ŠE „OPA!“



DEMANTI! MAGNA PURGA DEMANTIRA, DA BI GESLO „OPA“ BILO V KAKRŠNIKOLI ZVEZI Z ORGANIZACIJO PREPRIČANIH ALKOHOLIKOV.



Strip

Ustvariti si celovito predstavo o dogajanju v svetovni stripski kulturi že doslej ni bilo lahko, saj so še tiste redke manifestacije, ki bi jih lahko primerjali s filmskimi festivali, omogočale le približen pregled nad fantastično raznoliko in množično stripsko ustvarjalnostjo; tokrat pa je nastopila še dodatna težava, saj je osrednji "festival stripa" — Mednarodni salon stripa in risanevega filma v Lucci postal bienale, in ga letos ni bilo.

Vendar pa to le ni znak zastoja: uspešen vsebinski (in tudi komercialni) razvoj nekaterih iniciativ, ki so se pojavile v zadnjih letih znotraj stripskih "velesil" — Italije. Francije in ZDA in so nosilke avantgardnih formalnih in vsebinskih iskanj v stripskem mediju (in možna alternativa "vladajočemu", kapitalskim interesom podrejenemu stripu), kaže na kontinuiteto porajanja novih kreativnih pobud in potencialov, torej na vitalnost medija. V mislih imam predvsem francosko "zadruho" avtorjev — (samo)upravljalcev založbe Humanoides Associés, ki od l. 1975 izdajajo revijo (znanstveno) fantastičnega stripa Metal Hurlant, od lani še revijo "feminističnega" stripa Ah! Nana in vrsto knjig stripov, posterjev itd., pa nato italijansko revijo Alteralter, ki se je pojavila l. 1974 kot "sestrska" edicija znamenitega "Linusa", in se letos "emancipirala" od njega; tu pa je še od l. 1975. redno izhajajoča revija ameriškega underground stripa Arcade, ki dokazuje, da se prebivalci ameriškega stripskega "podzemlja" — vključno s legendarnim Crumbom, niso "prodali" in so bolj trdoživi kot "kontrakultura", ki jih je porodila. To pa gotovo ni vse.

Če se torej v svetu še kar pojavljajo invencije/inovacije, ki hočejo preseči golo perpetuiranje tržno in ideološko preverjenih šablon, pa ostaja domače tržišče — vsaj kar zadeva edicije, ki so izključno posvečene stripu — prejkoslej polkolonialni privesek metropol industrije cenenege kič-stripa; od nje jemlje pretežno serijske proizvode tipa Disney, italijanski stripski "špageti vesteri" in ameriški klasični in moderni superheroji. Redke izjeme še vedno objavlja pretežno Stripoteka. O kakršnem koli celovitejšem poskusu zoperstavljanja uvoženemu kiču in razvijanja stripskega okusa in senzibilnosti večinoma mladih bralcev ne moremo govoriti.

Zato pa so toliko bolj zanimive novosti, ki v zadnjem času dobivajo prostor v okvirih mladinskega oz. študentskega tiska in institucij. Predvsem gre za skupino mladih zagrebških avtorjev z imenom "Novi kvadrat" (Ilič, Devlić, Kunc, Kordej, Emir Marušić), ki od lanske jeseni redno in dokaj obsežno objavljajo predvsem v glasilu ZSM Hrvatske "Polet"2. Tako po stripski izraznosti kot po grafizmu in tematikah je skupina notranje možno raznolika, vsem pa je skupina velika afiniteta do stripskega medija in odpor do klišejev komercialnega stripa. Od tod tudi pomembna inventivnost/inovativnost, in to tako formalna kot tematska. "Novi kvadrat" je zametek možnosti širše

oživitve domače kreativnosti, vendar pa bi za nadaljnji razvoj potreboval takšne prostorske in druge možnosti, kot jih lahko nudi le revija za strip.

Druga "lastovka" na jugoslovanskem stripskem nebu je izdaja izbranih stripskih del Kostje Gatnika v knjigi "Magna Purga — danes in nikdar več" v založbi Študentskega kulturnega centra. Knjiga, ki zajema najkvalitetnejše Gatnikove stripe iz let 1969—1973 (z izjemo barvnega stripa), na celovit način predstavlja pomemben avtorjev prispevek k domači stripski ustvarjalnosti. Končno velja omeniti še iniciative beograjske študentske revije "Vidici", ki goji angažiran strip.

V stripski teoriji in publicistiki se, vsaj sodeč po zbranim bibliografskem gradivu, niti v svetu niti pri nas v zadnjem času niso zgodili takšni prodori, kakršnih je bilo v šestdesetih, pa tudi v prvi polovici sedemdesetih let precej. Za naše razmere morda velja, da se je pojavilo več publicističnih prispevkov in prevodov kot pa izvornih teoretičnih del. Najbolj je opazna dolga odsotnost "Pegaza" — edine revije za zgodovino in teorijo stripa pri nas. Kljub temu pa je razkorak med teorijo/idealnim in dominantno prakso (predvsem založniško) še vedno velik! Vzrok temu je prejkoslej neupravičeno, apriorno ignoriranje stripa s strani dominantne kulture. Njegovo zmanjšanje in spodbudo za obe "plati" pa lahko prinese le odločnejša sprememba vrednotenja družbene in kulturne vloge tega medija in ustrezne založniške iniciative.

Igor Vidmar

Bibliografija

- Arthur Asa Berger: The Comic-stripped American, Walker and Co., New York 1974 (italijanska izdaja: L'Americano a fumetti, Milano Libri Ed., Milano 1976)
- Autorenkollektiv: Wir machen unsere Comics selber-Erfahrungen mit Comics an der Grundschule-Basic Verlag GmbH —Berlin 1974
- Robert Benayoun: Le Ballon dans la bande dessinée-André Balland, Paris 1968
- Canziani F.: Riflessi psicologici e psicopatologici della stampa a fumetti nell'età evolutiva-v "Comunicazioni di massa" 13/15—1976
- J. Chesneaux-Eco U. — Nebiolo G. (uredniki): I fumetti di Mao—Laterza, Bari 1971
- G. P. Garretini: Grammatica del fumetto-v: "Strumenti critici" 13/1970
- Luis Gasca: Les comics en Espana—Ed. Lumen, Barcelona 1969
- Darko Glavan: Antologija autora stripa (1 — ..)—Pitanja št. 7—1977
- Ron Goulart: The Adventurous Decade-Arlington House, New York 1975
- Jacques Marny: Le monde étonnant des bandes dessinées—Le Centurion, Paris 1968
- Maronelli P.—Paolini E.—Saccomano G.: Introduzione a Paperino. La fenomenologia sociale nei fumetti di C. Barks-Sansoni, Firenze 1974
- Judith O'Sullivan: The Art of Comic Strips—University of Maryland, Department of Art, New York 1971
- Alberto Pellegrino: Il mondo a strisce—"d.Bulgarini, Firenze 1973
- Perry G.—Aldridge A.: The Penguin Book of Comics—Penguin Books Ltd. 1967—Revisited ed. 1971
- Michel Pierre: La bande dessinée—Ed. Larousse—"Ideologies et Sociétés" Paris 1976
- Quadrio A.: I fumetti nella cultura del preadolescente-v: "Ikon" št. 61/1967
- Jacques Sadoul: Panorama de la bande dessinée—Ed. J'AI Lu, Paris 1975
- J. C. Siegfried: The Spirit of the Comics—Institute of Contemporary art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1969
- Rita Tripodi: La scuola dei fumetti—Tattilo Editrice, Roma 1974
- Manfred Welke: Die Sprache der Comics—Dipa Verlag, Frankfurt am Main 1960

Knjigarne:

- Libreria Mafalda—General Mola 253 Madrid
- Manicomix—Victor Pradera 78 Madrid
- Comics Library—Via Assisi 29 Roma
- Al Fumetto—Via G. Della Casa 12 r. Firenze
- Milano Fumetto—Piazza Baiamonti 3 Milano

Prireditve:

- Salon stripa—Ixelles (Belgija)
- Mednarodna razstava stripa in animiranega filma — Lucca (Italija)
- Salon stripa Angouleme (Francija)

- Po nekaterih vesteh je tudi drugo najpomembnejše srečanje, ki je bilo doslej trikrat v Angoulemu, v težavah.
- Del njihove produkcije je letos ponatisnila revija „Mladina“, kmalu pa se bodo pojavili tudi na straneh Ekranu.
- Okvirno so razvidni iz prispevka Likovna množična komunikacija v Ekranu št. 9/10—76
- Tu je treba najprej omeniti spomladi izšlo tematsko številko študentske „Tribune“ (Ljubljana) serijo zapisov „Mojstri stripa“ v zagrebški reviji „Pitanja“, vrsto prispevkov z naslovom Zgodovina stripa in drugih v reviji „Mladina“, članke v VUS-u, Oku itd.)

novi filmi



Možati časi, režija Eduard Zahariev (Bolgarija)



Uboj iz mladosti, režija Kazuhiro Hasegawa (Japonska)

Chikuzanovo osamljeno potovanje, režija Kaneto Shindo (Japonska)

Afganistan

A. K. Halil, Daoud Farani, Abdulah Shadan,
M. Nazir, T. Shafaq, Rabhi Balkhie
T. Shafiq: Kipi se smejejo (Majjasemeha Mehka)

Argentina

David José Kohon: Kaj je jesen (Que es el otoño)
Ricardo Wulicher: Nasilni Severio (Severio el cruel)

Avstralija

Donald Crombie: Irec (The Irishman)
Ken Hannam: Svitanje dneva (Break of Day)
Philip Noyce: Backroads
John Power: Mož s potujočim kinom (The Picture Show Man)
Michael Thornhill: F. J. Holden
Peter Weir: Zadnji val (Last Wave)

Avstrija

Valie Export: Nevidni nasprotniki (Unsichtbare Gegner)
Hans W. Geissendoerfer: Divja račka (Die Wildente)
Vojtěch Jasný: Napad med poletom (Fluchtversuch)

Bangladeš

Kabir Anwar: Dobro jutro (Good morning)
Alamgir Kabir: Hči sonca (Daughter of the Sun)
: Onstran roba (Beyond the Fringe)
: Tainnyyabi
Harunar Rashid: Oblak je iz mnogih barv
(The Cloud Has many Colours)
Abdus Samad: Sončna pega (Sunspot)

Belgija

Jean Decorte: Pierre
Benoît Lamy: Jambon d' Ardenne
Patric Ledoux: Berthe
Maurice Rabinowicz: Angeli in demoni
(Des Anges et des Demons)
: Stran Ljubezni (Une Page d' amour)

Bolivija

Antonio Eguino: Chuquiago

Bolgarija

Ivan Andronov: Pravljični ples
Ivanka Grubčeva: Kirurgi
Ljudmil Kirkov: Matriarhat
: Ne odhajaj proč!
Eduard Zahariev: Možati časi
Binka Željaskova: Bazen

Brazilija

Michael Sarne: Intimnost (Intimacy)

Čehoslovaška

Vera Hytilová: The Apple Game
Štefan Uher: Če bi imel dekle

Danska

Jørgen Leth: Nedelja v peklu
Nils Malmros: Dečki
Anders Refn: Baker

Egipt

Mohamed Abdel Aziz: Utrip srca
: Svet otrok, otrok
Ali Badrakhan: Al Karnah

Ekvador

Jorge Sanjines: Proč od tod! (Fuera de aquí)



Marija in Julija, režija Marta Meszaros (Madžarska)



Puzzle, režija Tomasz Zygadlo (Poljska)

Predsednikova smrt, režija Jerzy Kawalerowicz (Poljska)



Finska

Risto Jarva: Zajčje leto
Jon Lindström: Na poti domov ponoči
Anssi Mänttari: Sveta družina
Rauni Mollberg: Kar v redu kot humano
Heikki Partanen: Antii Treebranch

Francija

Claude d' Ana: Varen in urejen svet
(L'ordre et la sécurité du monde)
Yannick Bellon: Ljubezensko ugodje (Plaisir d'amour)
Gerard Blain: Check up!
Claude Autant—Lara: Gloria
Francois Letterier: Pojdi k mamici, očka dela (Va voir maman, papa travaille)
Joseph Losey: Južne ceste (Les routes du sud)
Claude Miller: Dites-lui que je l'aime

Grčija

Antoinetta Angelidi: Idées fixes/Dies irae
Dimitris Dimogeroutakis: Izdelava heliografije v temnici
Manousos Manousakis: Oblast vodilnih
Nikos Panayotopoulos: Leni mož in plodne doline
Marie Papalios: Boj slepih

Honkong in Taiwan

Allen Fong (Fong Yuk-Ping): Divji otroci (Wild children)
: Pesem iz Yuen-Chan-Chaia
(Song of Yuen-Chan-Chai)
King Hu: Lagenda z gore (Legend in the mountain)
Michael Hui: Detektiv (The private eye)
Ch' in Kang-chien: Sanje v rdeči sobi (Dream of the Ted Chamber)
Ch' en Ming-hua: Kitajska oborožena straža (Chine Armed Escort)
Ch'u Yuean: Klani morilcev (Killer Clans)

Indija

Shyam Benegal: Vmešanje (The Churning)
: Bhumika
Basu Chatterjee: Swami
P. Lankesh: Pallavi
V. R. K. Prasad: Bog rodovitnosti (The Fertility God)
Satyajit Ray: Posrednik (The Middleman)
: Šahisti (The Chess Players)
M. S. Sathyn: Kanneshwara rama
Mrinal Sen: Kraljevski lov (The Royal Hunt)
: Kafar

Iran

Behram Beizai: Vrana
Parviz Kimiavi: Pepelka
Nasser Gholam—Rezai: Kako zvezdnata je bila noč
Abbas Kia-Rostami: Poročilo

Irska

Deirdre Friel: Obleganje-Canar-Nasledstvo (Siege-Canar-Heritage)
Louis Marcus: Zavzetje svobode (Conquest of Light)

Izrael

Menachem Golan: Operacija-strela (Operation Thunderbolt)
Avraham Heffner: Teta Klara (Aunt Clara)
Yehuda (Judd) Ne'erman: Journey of Stretchers

Italija

Damiano Damiani: Bojim se (I am Afraid)
Ermanno Olmi: (L'Albero degli Zoccoli) Coklasto drevo
Nani Moretti: Jaz sem avtarkičen (Io sono un autarchice)

Japonska

Kon Ichikawa: Družina Imugami
Kazuhiho Hasegawa: Uboj in mladost
Kaneto Shindo: Samotno potovanje Chikuzana
Masahiro Shinoda: Onu, slepa ženska
Satsuo Yamamoto: Zgodba o Yugaku Ohari

Južna Afrika

Ross Devenish: Gost (The Guest)
Cedric Sundstrom: Trpljenje majhnih otrok (Suffer Little Children)

Kanada

Dennys Arcand: Duplessis
Michel Breault: Glas Francozov (Le son des français)
Gilles Carle: Izhod (Exit)
: Angel in ženska (L'Ange et la femme)
Claude Jutra: Ada
: Mož, ki je govoril v snu (Dreamspeaker)
Allan King: Kdo je videl veter (Who Has Seen the Wind)
Robin Spry: En sam človek (One Man)

Kitajska

film prikazan na novoletnem kitajskem festivalu: Odreči se starim idejam

Libanon

George Chamchoum: Zakaj Libanon? (Lebanon Why?)

Madžarska

Ferenc András: Sonce in dež sta včasih skupaj
Peter Bacsó: Alarmni strel
Robert Ban: Prikazen na konju
Ferenc Kardos: Poudarek
Gyula Maár: Plapolanje in miglanje
Marta Mészáros: Marija in Julija
Janos Róza: Pajkov nogomet
Pal Zolnay: Šaman

Malezija

Naz Achnas: Zvonovi smrti (The Bells of Death)
Jins Shamsuddui: Čakajoč na jutri (Waiting for Tomorrow)

Mehika

Felipe Cazals: Las poquiachis
Marcela Fernandez: Juan te kliče na vse načine (De todos modos Juan te llamas)
Jaime Humberto Hermosillo: Pasijon po Berenici (La Pasion segun Berenice)
Paul Leduc: Reed-Mexico insurgente
Arturo Ripstein: Črna palača (Palacio Negro)
Jorge de la Rosa: Fantoche

Nemška demokratična republika

Horst Seemann: (Beethoven-tage aus einen leben)
Beethoven — dan iz nekega življenja
Lothar Warneke: Nepopravljiva Barbara (Die unverbesserliche Barbara)

Nizozemska

Jacob Bijl: Ljubosumnost iz pretiravanja
Nouchka van Brakel: Prvenec
Ate de Jong: Slepa pega
Karst van der Meulen: Peter in leteči avto
René van Nie: Tiha ljubezen
Fons Rademakers: Max Havelaar
Wim Verstappen: Pastoral
Frans Zwartjes: Jaz sem

Nova Zelandija

Paul Maunder: Ladja se bliža kopnemu (Landfall)
Geoff Murphy: Divji mož (Wild Man)

Norveška

Anja Brien: Igre ljubezni in osamljenosti
Bredo Greve: Čarovnice
Vibeke Løkkeberg: Apenbaringen
Espen Thorstenson: Mormor og de atte ungene i byen
Sven Wam: Molčeča večina
: Lasse in Geir

Pakistan

Jamil, Dehlavi: Pet rek
Daved Jabbar: Onkraj zadnje gore
Aejay Kardar: O človekovi sreči
Masud Pervez: Prah in kri

Poljska

Jerzy Kawalerowicz: Predsednikova smrt
Krzysztof Kieslowski: Brazgotina
Henryk Kluba: Malopridnež
Andrzej Kostenko: Pogovor na samem
Grzegorz Krolikiewicz: A Dan eing Goshawh
Kazimierz Kutz: Ves teden
Witold Leszcynski: Magnetni trak
Janusz Nasfeter: Čebelja kraljica
Marek Piwowski: Nora Igra
Stanislav Rozewicz: Strast
Krzysztof Zanussi: Kamuflaža
Andrzej Zulawski: At the Siver Globe
Tomasz Zygadlo: Puzzle
Andrzej Wayda: Človek iz marmorja

Portugalska

Antonio Reis, Margarida Martino Cordeiro: Tras-os-Montes

Romunija

Sergiu Nicolaescu: Vroči dnevi
Dan Pita: Tanase Scatiu
Mircea Veroiu: Onkraj mostu
Alexander Tatos: Rdeča jabolka

Sirija

Khalid Hamada: Nasprotna smer
Nabil Meleh: Gospod, ki dobiva na imenu

Sovjetska zveza

A. Khamraev: Ženska iz Mevazara
Tlomush Okeyev: Ulan

Škotska

Mike Alexander: Dolgi sprint (The Long Sprint)

Španija

Jaime Chavari: Neznane bogu (A un Dios Desconocido)
Angelio Fons: Emilia ... postanek in gostišče (Emilia ... parada y fonda)
Juan Antonio Bardem: Most (El puente)

Šri Lanka

Sumitra Peries: Dekleta
Lester James Peries: Iz nebes do zemlje
Manik Sandrasagaría: Ramayana

Švedska

Marianne Ahrne: V bližini in daleč proč
Mats Arehn: Pooblastilo
Johan Bergenstrahle: Za tvoje zadovoljstvo
Jonas Cornell: Bluff-Stop!
Lars Lennart Forsberg: Robert in Fanny
Jan Halldorf: Kaj zaboga?
Erland Josephson: Dva
Jan Troell: Orlov let

Švica

Peter von Gunten: Rahlo zmrzovanje še v poletju (Kleine frieren auch in sommer)
Markus Imhoof: Odjuga (Tauwetter)
Thomas Koerfer: Zaire ali o novem kontinentu (Alzire oder neue kontinent)
Igaal Niddan: Smo arabski Židje v Izraelu (Nous sommes des juifs arabes en Israel)

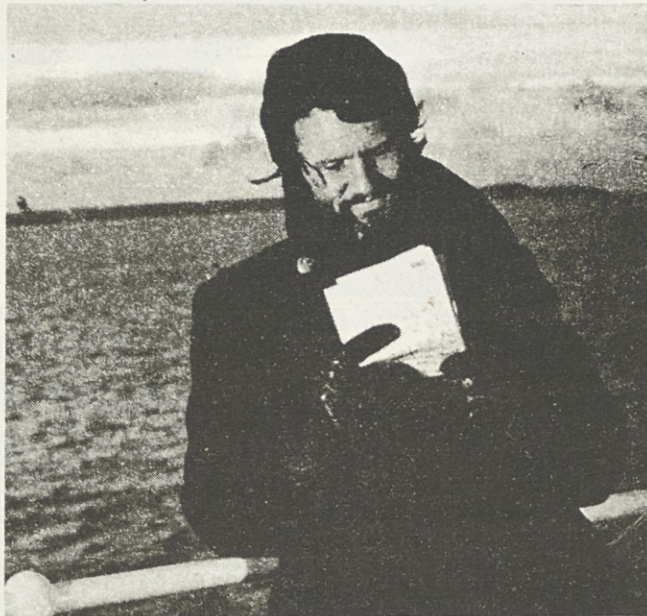
Turčija

Orhan Aksoy: Čast družine
Ertem Egilmez: Smehljajoče se oči
: Vražji razred se prebuja
Metui Erksan: Ženski Hamlet



The Experencer, režija Michael Kohler (Velika Britanija)

The Sailor whom fell from Grace with the sea, režija Lewis John Carlino (Velika Britanija)



Pekarjev kruh, režija Erwin Keusch (ZRN)



Uragvaj

Edoar do Darino: Ptič, lisica in polna luna (El hornero, el zorro y la luna llena)
: Legenda o Amazonki (La legenda del Amazonas)

Velika Britanija

Lewis John Carlino: The Sailor who fell from Grace with the sea
Stephan Dwoskin: Tihi jok (The Silent Cry)
Michael Kohler: The Experencer
Malcolm Le Grice: Spušcanje kosa (Blackbird Descending)
Jonathan Lewis: Before hindsight
Nick May: Osvajalci (The Invaders)
Jerzy Skolimowski: Krik (The Shout)

Venezuela

Jose Luis Borau: Zadnji romantiki (Los ultimos romanticos)
Giancarlo Carrer: Mila pesem za pridno vas (Canción mansa para un pueblo bravo)
Clemente de la Cerde: Jaz sem baraba (Soy un delinquente)
Roman Chalbaud: Riba ki kadi (El pez que fuma)
Ricardo Franco: Brodolomci (Los restos del naufragio)
Mario Robles Godoy: Razlastitev (Expropiación)
Mauricio Walerstein: Podjetje oprošča trenutke norosti (La Empresa a perdona un momento de locura)

Združene države Amerike

Robert Clouse: Zavoj (The Pack)
John Carpenter: Assault on Precinct 13
Ralph de Vito: Zbiralec smrti (Death Collector)
John Flynn: Rolling Thunder
Tobe Hooper: Smrtna past (Death Trap)
Robert Kramer, Philip Spinelli: Slike iz razrednih bojev na Portugalskem (Scenes from the Portuguese Class Struggle)
Jeremy Paul Kagan: Scott Joplin
Jeff Lieberman: Sončna svetloba v plavem (Blue Sunshine)
George Romero: Martin
John Schott, E. J. Vaughn: Kupčija (Deal)
Frederick Wiseman: Področje prekopa (Canal Zone)

Zvezna republika Nemčija

Walter Bockmayer, Rolf Buehrmann: Jane ostane Jane (Jane bleibt Jane)
Rainer Werner Fassbinder: Bolwieser
Peter Handke: Levoroka žena (Die Linkshaeindige frau)
Erwin Keusch: Pekarjev kruh (Des brot des Baeckers)
Ula Stoeckl: Erikine muke (Erica's Leidenschaften)



Opomba: Ta pregled novih filmov je delan po informacijah iz International Film Guide-a '78, podatkov iz biltenov nacionalnih filmskih združenj in iz dnevnikov (Le Monde, La Republica). Gre za izbor filmov, za katere menimo, da so zanimivi. Nekaterih naslovov nismo prevajali, ker velike večine teh filmov uredništvo še ni videlo, ali pa njih nimamo nikakršnih sinopsisov, pa si tako naslovov nismo upali prevajati, da ne bi zgrešili semantičnih zarisov smislov, ki jih filmi šele s projekcijo ponudijo gledalcu. Zato prosimo za razumevanje nedoslednosti, ki smo si jo dovolili.

Pripravil Jože Dolmark

Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

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

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

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

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

