

revija za film in televizijo

# ekran

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

7





# ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 številčk

številka 7/1976

(letnik XIII)

## ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

## sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

## Izdajateljski svet

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

## ureja uredniški odbor

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

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

## uredništvo in uprava

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

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

nenaročenih rokopisov in fotografij ne vračamo

2	komentar	Kritika, kritika . . .	Matjaž Zajec
4	v razmislek	Na izpitu do konca	Bogdan Kalafatovič
8	v svetovih domišljije	14. festival SF filma v Trstu	Božidar Zečevič
12	priredivte	Bežno srečanje	Stanká Godnič
15	teme	Začarani krog enoličnosti	Matjaž Zajec
18	teorija	Temeljna estetika filma (I)	Francis E. Sparshott
23	razpota	O filmskem amaterizmu in profesionalizmu	Krešimir Miklič
26	vzgoja	Pedagoška nuja-živa kinematografija	Mirjana Borčič
27	avtorji	Pogovor z Zelimrom Žilnikom	Branko Andrič
32	po uspehu	Rezerve: Let nad kukavičjim gnezdom	Serge Daney
34	prihaja . . .	Naslednja postaja: GREENWICH VILLAGE	
36	filmska tehnika	»Panavision Pentaflex«	K. M.
37	klubi	Italijanske izkušnje	Sergej Grmek
39	im memoriam	Ivica Matić	Filip Robar-Dorin
42	festivali	»Zakaj toliko besed o letošnjem Pulju?«	Miša Stanislavljevič
43	novi filmi	Kaj v Pulju 77?	prilpravil Branko Šömen
46	premlera	Vdovstvo Karoline Zašler	
48	novi filmi po svetu		prilpravil Matjaž Zajec

na naslovni strani

slika iz filma Fantastični planet / režiser Rene Laloux, po noveli Stevana Wula



Čeprav pričujoča številka nima izrazitejše nosilne teme, pa vendarle tudi to pot kot že v nekaj prejšnjih številkah stopa v ospredje vprašanje filmske kritike. O tej problematiki govori v uvodniku MATJAŽ ZAJEC, BOGDAN KALFATOVIČ v svojem tekstu NA IZPITU BREZ KONCA osvetljuje nekatere temeljne probleme in dileme jugoslovanskega filmskega kritika v konkretnih razmerah domače filmske proizvodnje, brez dvoma pa je zanimivo branje tudi skrajšan in neavtoriziran magnetogram pogovora sodelavcev EKRANA s članstvom Društva slovenskih filmskih delavcev, ki na določen način karakteristično odslkava na eni strani odnos filmskih delavcev do pisanja o njihovem delu kot tudi položaj filmskega kritika ter filmske publicistike pri nas sploh.

STANKA GODNIČ piše o manifestaciji sovjetskega filma v Ljubljani v okviru »Dnevor sovjetske kulture v SFRJ«, ki pa s pričujočim izborom filmskih del ni dala popolnejše slike o filmski ustvarjalnosti v tej deželi, ki letno proizvede več kot 135 filmov; BOŽIDAR ZEČEVIČ pa ocenjuje letošnji festival SF (science fiction) filma v TRSTU.

O razlikah (oziroma nerazlikah) med filmskim amaterizmom in profesionalizmom glede na tehnične možnosti in šolanje kadrov piše KREŠIMIR MIKIČ, MIRJANA BORČIČ pa v svojem spisu zagovarja tezo, da je živa domača kinematografija eden od bistvenih pogojev za pedagoško delo z mladimi ljudmi.

ŽELIMIR ŽILNIK v intervjuju razgrinja presenetljive izkušnje režiserja »gastarbeiterja« (zadnja leta je delal v ZR Nemčiji), BRANKO ŠOMEN predstavlja tekočo jugoslovansko filmsko produkcijo, ki jo je pričakovati na puljskem festivalu leta 1977 medtem, ko SERGE DANÉY zanimivo razmišlja o LETU NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM (One flew over the Coooco's Nest) Miloša Formana.

Od teoretičnih tekstov objavljamo prvi del eseja F. E. SPARSHOTTA TEMELJNA ESTETIKA FILMA v prevodu FILIPA R. DORINA, od filmov pa, ki prihajajo na naša platna kratko predstavljamo delo ZADNJA POSTAJA GREENWICH VILLAGE (Next Stop Greenwich Village).

Uredništvo

Although the present issue contains no major article, the problem of film reviewing is considered at length as in some previous issues. This problem is discussed in the leading article by MATJAŽ ZAJEC, while BOGDAN KALFATOVIČ in his ENDLESS EXAM deals with some basic problems and dilemmas of the Yugoslav film critic within the framework of domestic film industry. An abridged and unedited tape recording of a discussion between the editors of EKRAN and the members of the Slovene Film Workers' Association will undoubtedly be of interest since it reveals the attitude of film makers to the writing about their work as well as the status of the film critics and film reporting in this country in general.

STANKA GODNIČ reports on the showing of Soviet films in Ljubljana as part of the "Days of Soviet Culture in Yugoslavia" and concludes that the selection of films gave only an incomplete picture of the film production in USSR where 135 films are made annually. BOŽIDAR ZEČEVIČ writes about the Science Fiction Film Festival in TRIESTE this year.

KREŠIMIR MIKIČ discusses differences (or rather similarities) between film amateurs and professionals as far as technical aspects and training are concerned, whereas MIRJANA BORČIČ makes the point that a lively domestic cinematography is an essential precondition for a successful pedagogic work among young people.

ŽELIMIR ŽILNIK in an interview speaks about his extraordinary experience as "Gastarbeiter" (visiting) director in the Federal Republic of Germany. BRANKO ŠOMEN presents the present Yugoslav film production to be shown at the Pula Film Festival in 1977, while SERGE DANÉY meditates interestingly on the American film ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, directed by Miloš Forman.

Among theoretical contributions we mention the first part of the essay by F. E. SPARSHOTT, THE BASIC AESTHETICS OF THE FILM (translated by FILIP R. DORIN), and among films currently shown in our cinemas NEXT STOP GREENWICH VILLAGE is discussed.

Editors



komentar

# Kritika, kritika, kritika...

Matjaž Zajec

V naši družbi ima filmska kritika zelo ozko opredeljeno nalogo nekakšnega filmskega barometra, ki naj bi bil vsestranski priročnik za 'neuko' množico filmskih gledalcev, po mnenjih — pozitivnih ali odklonilnih — zapisanih v filmskih kritikah, naj bi se filmski gledalci odločali (ali neodločali) za ogled nekega filma. Kako naivno, bi človek dejal in takoj na osnovi izkušnje dodal, da se večina filmskih gledalcev na filmsko kritiko požvižga, da je odločilno za ogled nekega filma še najbolj mnenje prijateljev, propagandna takšne ali drugačne vrste, v časopisju, v radiju in drugje objavljene filmske kritike pa so prej le dodatna informacija, s katero filmski gledalci primerjajo svoje stališče. Toda tem gotovo že širše znanim ugotovitvam, kar zadeva filmsko kritiko, navkljub še vedno v novinarskih hišah, še bolj pa v filmskih krogih vztrajajo pri takšni utilitaristični filmski kritiki, ki naj bi celo, glede na stališča vrste slovenskih filmskih delavcev, služila nekemu apriornemu afirmiranju predvsem naših slovenskih filmov. Ob vsem tem pa se vse bolj slišijo zahteve po marksistični filmski kritiki, pa še nismo povsem dojeli, za kakšno filmsko kritiko v tem primeru gre, predvsem pa nismo dojeli, da pomeni marksistična filmska kritika popolno nasprotje metode filmske kritike, katero naj bi gojili glede na sedanje utilitaristične zahteve.

Predvsem pa marsikje še niso dojeli, da je filmska kritika ustvarjalni del neke kinematografije. Njena naloga je, da skupaj s filmskimi ustvarjalci išče nove, še skrite možnosti in poti v

okviru filmskega medija. Naloga kritike je, da afirmira vse tiste nove vrednote, ki nastajajo v neki kinematografiji, da na ustvarjalen način raziskuje nove razsežnosti filmskega jezika, nove razsežnosti vsebin, ujetih v nove forme. Da skupaj s filmskimi ustvarjalci hodi po magični poti raziskovanja odpirajočih se možnosti filmskega medija, filmske umetnosti, ki v svojem skrajnem in največjem cilju teži k vse večji humanizaciji človeka in družbe kot celote. Na tej poti je veliko previsov, nevarnih čeri, stranpotov, ki zavestno ali nezavestno prispevajo k najrazličnejšim oblikam odtujevanja filmske umetnosti in prav zato je vloga filmske kritike kot podstati za nastanek novih filmskih teorij izredno pomembna in zagotovo neodtujljivo potrebna.

V sedanji vsesplošni krizi domače filmske proizvodnje oziroma ustvarjalnosti, o njej so si na jasnem celo tisti filmski gledalci, ki domačega filma ne spremljajo posebno redno, je slišati glasove, da je tudi jugoslovanska filmska kritika v krizni situaciji. Nekateri filmski kritiki so se pričeli celo zavzemati za kritiko filmske kritike, drugi pa zatrjujejo, da je za »slabosti« filmske kritike kriva predvsem tako številčno kot tudi kakovostno slaba domača filmska ustvarjalnost. Obojim je treba do neke mere pritrditi, saj je resnično konec koncev težko gojiti ustvarjalno filmsko kritiko, če je v filmih, o katerih kritika piše, le malo prave in iskrene umetniške zavzetosti, težko je graditi osnove za filmsko teorijo in iskati ustvarjalno pot naprej,

če v domačih filmih zasledimo ustvarjalno mrtvilo, lenobnost in klišeje v pretežni večini filmov. Hkrati pa je tudi res, da v naši filmski preteklosti obstaja veliko vrednosti, ki bi jih veljalo obuditi in nadaljevati s filmskim ustvarjanjem tam, kjer so se njegove niti brez vsake potrebe pretrgale in se je zaradi tega pretrgal tudi razvoj filmske misli. Velja potemtakem pritrditi tistim, ki se zavzemajo za »kritiko« filmske kritike in to prav zaradi tega, ker je filmska kritika »pozabila« opozarjati na prave vrednosti in vrednote, ki jih je v minulih letih jugoslovanska filmska ustvarjalnost prinašala v vrsti filmov. Na nek način bo treba zgraditi mot med tistim, kar je bilo v naših filmih dobrega, pravega, umetniškega skratka, in tistim, kar naj bo usmerjenost naše filmske ustvarjalnosti dandanes. To pa je seveda v prvi vrsti naloga filmske kritike in filmske teorije, ki naj na analitičen način sintetizira vrednosti v naši kinematografiji. To pa bo lahko napravila le na marksističnih osnovah zasnovana filmska kritika, ki ji nekateri zelo pavšalno pravijo kar marksistična filmska kritika, kar je, prav gotovo, zelo daleč od natančnejše opredelitve, kakšna naj kritika po tej opredelitvi sploh bo.

Klasiki marksizma namreč niso pisali estetike, njihovo pisanje pa je bilo kritika v najširšem pomenu besede, kritika meščanske družbe, kapitalistične družbene ureditve in s tem v zvezi seveda tudi kritika kulture. V nekaterih delih Marxa, Engelsa in Lenina sicer najdemo nekatere kritične

misli, ki se vežejo neposredno na nekatera umetniška dela njihovega časa, toda v celoti lahko jemljemo njihovo delo kot kritiko v najširšem pomenu besede, kot metodo, ki je zaradi svoje zasnovanosti in dialektičnosti uporabna tudi na področju umetniškega ustvarjanja in vrednotenja tega ustvarjanja. Pri tem je treba poudariti vsaj dva elementa marksistične kritike, ki se zavzema za neprestano spreminjanje in širjenje znanj, po drugi strani pa se zavzema za neprestano lastno preverjanje v praksi. Ko piše dr. Predrag Matvejević o smislu Marxovih formulacij, ki nas usmerjajo na to, da tradicionalne estetske probleme tretiramo kot atropološke, pravi, da vidimo vprašanje umetnosti kot vprašanje možnosti življenja, ker lahko edino na ta način premagamo dihotomijo umetnost — življenje in umetnik — družba, edino na ta način bo naša umetnost in njena kritika osmišljene v svetu in življenju. Potemtakem gre za iskanje in kritično opredeljevanje do tiste umetnosti, ki bo v določenem času prinašala takšen pogled na svet, ki omogoča največjo možnost samopoznanja in iskanja samoidentitete v družbi, na osnovi katerih bodo imeli možnost prodora humanejši medčloveški odnosi, skratka bolj humano mesto človeka v družbi. V tem primeru je namreč umetniško delo posebna stvarnost v družbi, še več, je ustvarjalna produkcija.

Ob tem pa nam mora biti jasno, da do danes nimamo neke vsesplošne marksistične estetike, ki bi bila lahko edina osnova za kritično pisanje o umetnosti, imamo pa cel arzenal estetskih teorij, ki se s tega ali onega zornega kota lotevajo kategorizacije umetnosti. In ves ta arzenal estetik je na voljo marksističnemu filmskemu kritiku, da jih uporablja, izbira po lastni presoji glede na lastna znanja, seveda v okvirih kritične metode, ki jo razvija marksistična misel. V tem primeru bomo lahko govorili o »marksistični filmski kritiki«, ki pa seveda ne bo enosmerna, temveč bomo imeli toliko različnih kritik, kolikor kritikov jih bo pisalo in izbiralo pri ocenjevanju različna estetska izhodišča. V tem pa seveda ni prav nič napačnega. Pa vendar, če je to v osnovi tako enostavno, zakaj moramo



potem vedno znova poudarjati pomembnost marksističnega pristopa pri kritičnem ocenjevanju umetnosti, filma? Predvsem zaradi tega, ker gre pri umetniškem ustvarjanju za zlitje vsebine in oblike, da tako kot ne more živeti v umetniškem delu vsebina svojega življenja, tega ne more tudi forma, v kateri se ta vsebina pojavlja. Gre skratka za neodtujljivo povezanost vsebine in forme, saj lahko edino v tej tesni povezanosti in soodvisnosti govorimo o filmu (ali kateri drugi umetnosti) ko o enovitem in prepričljivem umetniškem organizmu. Če pogledamo to povezanost bolj nazorno, je jasno, da se ne moremo zavzemati za film, ki bi sicer glede na svoje estetske vrednosti sodil med umetniška dela, ko pa njegova forma prinaša skrajno konzervativno vsebino in seveda obratno se tudi ne moremo zavzemati za film, ki je sicer po svoji vsebini, po svojem sporočilu pogojno opredeljeno »napreden«, po svoji estetiki pa diletantski zmazek. Vsebina in oblika sta namreč tako neločljivo povezani, da bi nujno ločevanje pomenilo diletantizem ali pa politikanstvo ocenjevalca, ki bi pisal kritiko po tej povsem nelogični, a žal velikokrat v naših filmskih kritikah prisotni metodi. Po takšni kritični metodi bi denimo lahko ocenili propagandni film znane nacistične režiserke Leni Riefenstahl Trijumf volje s samimi superlativi, kar zadeva obvladanje filmske estetike in obrti. Pa vendar... Res, da gre za nekoliko ekstremen primer, ki pa smo ga v naši filmski kritiki v milejših oblikah velikokrat zasledili. Velikokrat se v filmskih kritikah preveč sprašuje »kaj pripoveduje film?« ali pa »kako se film kaže?«. Največ tega je v takoimenovanih »impresionističnih« filmskih kritikah, teh pa je zaenkrat v naših množičnih medijih vedno največ.

Zakaj največ impresionistične kritike, površne kritike, kritike, ki je na samem skrajnem robu strokovnosti? Tu smo pri problemu statusa, ki ga ima filmska kritika pri nas. Ugotoviti je treba, da pri nas, v mislih imam predvsem Slovenijo, sploh še ni izoblikovan poklic filmskega kritika. Filmska kritika je področje, na katerem se pojavljajo pisci stihijsko, največkrat nepoklicno, ljubiteljsko. V nomenklaturi novinarskih poklicev in še

bolj v sistematizaciji delovnih mest v novinarskih hišah tega delovnega mesta sploh ni. Po takšni logiki lahko piše o filmu domalo vsakdo, ki ima »malo smisla« za takšno pisanje. Iz tega izhaja tudi to, da v Sloveniji ni šole, ki bi usposabljala za pisanje filmske kritike in filmske teorije. Tako je tudi izobraževanje filmskih kritikov prepuščeno nihovi osebni pobudi in seveda osebnim nagnenjem. Dejstvo je, da še nismo spoznali, da je tudi za pisanje o filmu potreben temeljit študij. Tega študija pa se lotevajo le nekateri, največkrat seveda ob rednem času, pa zaradi tega največkrat odnehajo, še preden so sploh temeljito začeli, nehajo tudi zaradi tega, ker so zaradi takšnega stanja in odnosa do filmske kritike tudi kriteriji objavljanja tovrstnih tekstov izredno nizki.

Na nek način gre za podcenjevalen odnos do filma kot nekakšne manj vredne umetnosti, ki se sploh ne more primerjati s »stANDARDNI« umetnostmi, kot so literatura, gledališče, glasba, slikarstvo itd. Pri tem pa se pozablja, da film, prodoru televizije navkljub, še vedno vabi v kino dvorane nepregledne množice gledalcev, da si ogleda tudi najmanj kvaliteten film več gledalcev, kot pa prebere ljudi denimo novo pesniško zbirko, kolikor si jih ogleda gledališko predstavo, ali posluša koncert resne glasbe. Ta argument je ob velikih umetniških dosežkih filmske umetnosti seveda postranski, vsekakor pa upoštevanja vredni. Gre skratka tudi za to, da se spremini že ustaljeno odlonilen in podcenjujoč odnos do sedme umetnosti, sprememba tega odnosa pa pogojuje tudi spremembe na področju filmske kritike, ki bo edino preko prevrednotenja lahko postala kreativna v okvirih naše in svetovne kinematografije.



**Komisija za informacije pri Društvu slovenskih filmskih delavcev vas vabi na sestanek filmskih avtorjev in filmskih kritikov, ki bo dne 12. 10. 1976 ob 17. uri v projekcijski dvorani Vibe filma, Zrinjskega 9.**

#### DNEVNI RED:

1. Pisanje o ustvarjalnosti v slovenskem filmu. Kako vidijo probleme ustvarjalnosti v slovenskem filmu kritiki in kako doživljajo te probleme avtorji pri svojem delu.

**Namen sestanka je doseči sporazum med avtorji, ki se ob nekaterih mnenjih o svoji ustvarjalnosti čutijo prizadete in novinarji, da bi pisanje o filmu predstavljalo uveljavitev pravih vrednot v slovenskem filmu in čimveč prispevalo k afirmaciji slovenskega filma v javnosti.**

**Želimo in upamo, da se sestanka zanesljivo udeležite.**

**Ljubljana, 6. 10. 1976**

**DRUŠTVO SLOVENSkih FILMSKIH DELAVCEV**  
Komisija za informacije,  
predsednik:  
Franček Rudolf, I. r.

Prijateljsko »spora zumevanje«





(Na pobudo DSFD se je razgovora udeležilo kakšnih petdeset ljudi, ki pa niso vsi govorili, bilo pa jih je nekoliko, ki so mnogo govorili prej in potlej!)

Povzetek razgovora je neavtoriziran, priredil in skrajšal pa ga je Viktor Konjar.

1

**Franček Rudolf**

**V imenu slovenskih filmskih delavcev vas lepo pozdravljam.**

**Večkrat smo se že pogovarjali o tem: »Pisanja o ustvarjalnosti v slovenskem filmu.«** Najbolje bi bilo, da se spet omejimo na to vprašanje. Torej: na problem pisanja o slovenskem filmu in o tem, kako to ustvarjalnost doživljajo avtorji sami.

**Jože Pogačnik**  
**Mogoče je bil sprožilno moment za ta pogovor pisanje Ekрана v poslednjih dveh številkah, ki sta prišli v prodajo. Prva je obravnavala predvsem »Bele trave«, druga pa je ocenjevala film »Idealist«. Seveda razprave ne smemo omejiti samo na ti dve številki Ekрана, ampak jo razširiti na problem pisanja o slovenskem filmu nasploh. Želim, da bi bil ta naš razgovor nekakšen most k ustvarjalnem dialogu.**

**Jože Pogačnik**

**Mogoče je bil sprožilno moment za ta pogovor pisanje Ekрана v poslednjih dveh številkah, ki sta prišli v prodajo. Prva je obravnavala predvsem »Bele trave«, druga pa je ocenjevala film »Idealist«. Seveda razprave ne smemo omejiti samo na ti dve številki Ekрана, ampak jo razširiti na problem pisanja o slovenskem filmu nasploh. Želim, da bi bil ta naš razgovor nekakšen most k ustvarjalnem dialogu.**

**Franček Rudolf**

**Večino avtorjev je razburilo to, kako Ekran piše o slovenskih filmih in kako slovenski film predstavlja širši jugoslovanski javnosti. Društvo samo je mnenja, da bi si slovenski film zaslužil nekoliko drugačno predstavo. Namreč, gre za delo v dokaj težkih pogojih, ki umetnikovo dejavnost zelo otežkočajo in omejujejo. Mislim, da ni umetnosti, katere ustvarjanje bi**

v razmislek

## Na izpitu brez konca

Kritika in jugoslovanski film: med zrelostjo in porazom

Bogdan Kalafatović

Če sprejmemo mnenje, da je filmska kritika morda bolj kot katerakoli druga umetnostna kritika integralni del splošne filmske situacije, da iz nje izhaja in da je z njo najtesneje povezana, potem bi lahko tudi tako imenovano časopisno kritiko uvrstili v splošni korpus pisane filmske misli. Po splošno sprejeti razdelitvi na časopisno (esejistično), recenzentsko in »forumsko« (oblika kritike, ki je izšla iz dejavnosti v raznih žirijah, komisijah in forumih), bi ta oblika pisanja o filmu vključevala popolno svobodo glede na normative dnevne, tekoče, recenzentske kritike, kot tudi kar zadeva neobvezno »forumsko« kritiko.

Ta splošen uvod naj bi služil predvsem kot pomoč za analizo tiste oblike pisanja o filmu, katere ambicije preraščajo vsakodnevno kroničarsko kritično prakso, njeno amorfnost, pa celo njen pragmatizem. Čeprav v naši filmski misli takšen tip kritika — profesionalca še ni jasno določen, pa je dejstvo, da so se predstavniki tekoče kritike uspeli vsiliti in da pred očmi publike, ki nima dovolj časa in ne dovolj volje, da bi brala filmske časopise povsem odrinejo tisto vrsto kritike, ki je sistematizirana, kompleksnejša, obrnjena k drugačnim kritičnim razlogom in motivom.

### 1. Odpori in stare dileme

O kritiki se pri nas govori **posplošeno** (ne ta ali ta kritik, ta ali ta kritika). Že samo dejstvo, da nekdo pripada temu »preziranemu« sloju, je zadosten razlog, da ga slej ali prej obožijo za neznanje in nepoštenje. Na drugi strani pa gre nenehno omalovaževanje profesije že tako daleč, da se kritiko razglašajo za poklic, ki je tako rekoč »na smrti postelji« (!), saj je »kot delo družbeno zelo nizko vrednoteno«. Socialno-psihološki učinki takšnih »stališč« so že zdavnaj znani tistim, ki o filmu pišejo, in spadajo v odkrito obliko opresije, ki gre celo tako daleč, da se pogosto srečujemo s pojavi diskreditiranja profesije v celoti, kot jim je tudi dobro znana bistvena motivacija teh forumskih »kritikov kritike«, najbolj pogosto prizadetih v svoji

inerciji in samoljubju, ali pa ker so polni predsodkov do filma, ki jo skušajo vsiliti kot normativno.

Omenjena mnenja ne bi bila toliko pomembna, če ne bi na njihov odmev nalleteli v strukturi raznih teles, ki že po svoji naravi potrebujejo prav filmske kritike in publiciste. V naših filmskih žirijah je vse manj kritikov, kadar pa jih uvrstijo v kakšno žirijo, pride do tega predvsem na osnovi nejasnih kriterijev. Razen tega vnaša v celotno zadevo zmedo tudi pogostno »samokritično« posipanje s pepelom nekaterih ljudi, ki pišejo o filmu, saj brezrezervno sprejemajo pripombe iz birokratsko-forumskih taborov, pri čemer pa ne razumejo prave narave teh ugovorov kot še eno od oblik prikritega pritiska na filmsko kritiko v vrsti že obstoječih. Ker kritiki ne živijo izven družbe, je jasno, da bo večina na različne načine in v različnem obsegu podlegla navedenim pritiskom, kot je tudi jasno, da je potrebno mnogo hrabrosti, da bi v tem poklicu zdržali in da bi služenje idealnim ciljem vendarle prevladalo v kritikovem delu.

Če sploh je kje nesporazum, potem do njega prihaja predvsem zato, ker večina ljudi, ki delajo pri filmu, razume kritiko kot instrument **sam po sebi**, medtem ko je ona dejansko posameznik-kritik z vsemi vrlinami in napakami, z vsem tistim, kar ga določa kot osebnost, ki reflektira določeno estetsko emocijo. Dejavnost filmskega kritika do neke mere prerašča okvir nalog na primer literarnega kritika, ker mora poleg objektivne analize pojasnjevati tudi način na osnovi katerega smo prišli do določenih rezultatov, se pravi, mora narediti analizo vizualno-fonetične nadgradnje in procesa nastajanja in ustroja filmskega dela. Seveda s tem vstopamo že v problem osebne kritične metodologije, skozi katero se reflektira kritikova osebnost, nikakor pa ne splošna normativna prakse; dejstvo je, da se dejavnost in metoda največjega dela naše kritike izčrpavata predvsem v okvirih površne informativnosti, medtem ko jima manjka kakršnakoli metodologija.



Analize se slej ko prej reducirajo na psihološko, moralno in idejno plat filmskih vsebin, zelo redko pa je govor o sredstvih, s pomočjo katerih smo prišli do takih vsebinskih rezultatov, tako da se s takim pristopom negira tudi samo bistvo filmske kreacije. V času nujnega povratka filma k samemu sebi, ko se je končno vrnil k elementom, ki pogojujejo, da je to, kar je, pa se je filmska kritika začela obnašati do svojega medija tako nevtralnno, da pripombe, pa naj bodo pogojene s takšnimi ali drugačnimi interesi, vendarle v veliki meri drži.

Če film razumemo kot časovno-kompozicijo slike, kar pomeni, da gre za odnos vizualnih in avdio-vizualnih elementov, tedaj ni bil idealen kritik objektivno ogledalo, ki bo fiksiralo vse režijske prijeme, in samo bistvo filmskega izraza. Kritik je s stališča strukturalne analize, kadar gre za interpretacijo posameznih filmov, prisiljen svoja stališča ilustrirati z verbalnim opisom kadrov in sekvenc, prav tako, kot se literarni kritik sklicuje na določene stavke ali pasuse iz literarnih stvaritev, o katerih piše. Množica slik, ki jih film poklanja njegovemu pomnjenju, mora ponovno poslati v gibanje, kajti pri rekonstrukciji določenega filmskega prizora leži glavna vzmet njegove kritične instrumentacije. Samo ta popolna fiksacija filmskega prizora omogoča prodorne reze v magično gradivo filmskega dela, da bi kasneje skozi analizo njenih osnovnih vrednosti lahko prišli do določenih ugotovitev. Misel je v filmu oblikovana s kadri in šele, ko razložimo njen ustvarjalni mehanizem, postane jasna in učinkuje (ali ne učinkuje) na gledalce. Kompozicija filmske slike je sestavljena iz nečesa (plan, rakurz, mizan-kader), zato je nemogoče vse to ne postaviti v odnos z vsem predhodnim in tistim, kar iz tega sledi. Z drugimi besedami, če se kritik ukvarja s filmom, je nujno, da je njegova analiza prežeta s predmetom, ki ga raziskuje, ne pa z nečim, kar je izven objekta tega raziskovanja. Različne kritične sodbe, kar zadeva posamezne filme v naši filmski publicistiki, niti najmanj ne govorijo v dobro temu, da naša kritika ni uniforma in brezosebna — kot je to videti na prvi pogled — kajti že najbolj površna analiza bi pokazala, kako v njej prevladuje neprepričljiva argumentacija. Glede na sedanje stanje stvari, kritika kot da okleva, ali naj se loti naloge, ki zagotovo spada v področje njene aktivnosti, in da sprejde obveznosti, ki so njena naravna funkcija v procesu razvoja jugoslovanskega filma. V trenutku, ko si je treba izboriti modus lastne originalnosti, pa se je nesrečno obrnila in krenila po poti literarne kritike, saj je sprejela njen ideološki pristop, s čimer je izdala samo bistvo svojega medija.

## 2. Kritiki kot učitelj gledanja

Sodobni gledalec, ki gleda na film kot na nekaj od vselej pristopnega in nezamenljivega, največkrat spregleda kompleksnost njegovega

pojavnega in ogromne napore ustvarjalne fantazije, ki so omogočili gledalčev užitek. Seveda pa, če upoštevamo obstoječo raven filmske kulture, ni niti najmanj presenetljivo dejstvo, da gledalca ne zanima narava nastanka filmskega dela, saj ga vodi predvsem impulz želje po emocionalnem doživljanju. Film deluje, pogosto močneje od ostalih umetnosti, na človeško psiho dvojno. Tako razum kot občutenje hkrati postaneta sferi njegovega učinkovanja na gledalca, tako da ga veriga fabulativnega dogajanja in zunanja dramatika v celoti preokupirata.

A gledalec je bil in bo ostal na nek način gospodar usode filmov, zato je nujno, da to moč usmerimo v bolj razvit čut za bistvo filmskega izraza. Toda kot vsakdo gleda v določenem filmu svoj lastni film, je tudi kritika subjektivno dejanje prepoznavanja, preko katerega se emitirajo komajda opazne vibracije, ki pripomorejo, da se nek film razlikuje od drugega. Zato je treba tudi kriterije za ocenjevanje filmov iskati v podvigu pojasnjevanja procesa nastajanja in ustroja vsakega filma posebej. To je morda edini način, da se izognemo »slepi ulici« literarnega pristopa, tej stari boleznii filmske kritike, kar pomeni doseči njeno neodvisnost v odnosu do literarne kritike, pomeni raziskovati način filmskega izražanja, katerega rezultat so določene vsebine. Zato se mora kritik lotiti tega tegobnega, toda tudi nujnega dela, če želi, da bo dejansko učitelj gledanja.

## 3. Kritika in novi film

V določenem trenutku razvoja jugoslovanskega filma je prišlo do spremembe v strukturi proizvodnje, in to v njenem globalnem aspektu, vključujoč tako spremembe, kar zadeva organizacije proizvodnje, kot tudi na idejno-estetskem področju. Zato je sintagma **novi film**, ki jo je v tistem času lansirala teorija in kritika, izražala v glavnem spremembe, ki so dajale dominantno obeležje njegovemu dominantnemu trenutku; pomen, ki ga nosi v sebi, se je nanašal predvsem na novo inspiracijo in novo senzibiliteto, do katere so prišli naši avtorji v svojem komuniciranju s svetom okoli sebe.

Toda v širšem estetskem pogledu je novi film naznanil vsebinsko revolucijo, ki je pripeljala do samospoznavanja samega medija. V tem smislu lahko govorimo o novem filmu kot pravi obliki filmskega izražanja, ki popolnoma izključuje stare in preraščene oblike filmske umetnosti. Pod tem seveda razumemo tisto, kar bi lahko imenovali »stari« ali »retorični« film, ki je trenutno popolnoma dekadenten in počasi odstopa mesto novim estetskim strukturam.

S svojim pojavom se je novi jugoslovanski film zrasel s splošnim gibanjem revolucioniranja samega medija in prav v tem tudi leži razlog, da je bil sodoben in da je dobil mnoga mednarodna priznanja. Novosti, ki jih je prinesel, se niso kazale samo

**bilo v takšni meri podvrženo disciplini in hudi materialni odvisnosti, kot je film. Film pa je obenem zelo odvisen tudi od gledalcev, posebno pa še od kritike. Rečemo lahko, da kritiki v javnosti pravzaprav ustvarjajo predstavo o slovenskem filmu. Zato ni umetnosti, ki bi bila tako zelo odvisna od kritikov in ki bi bila tako zelo navezana na to, kaj se o njej piše.**

## Matjaž Klopičič

**Jaz se z vami ne strinjam in mislim, da kritika ne postavlja mejnikov za uspeh nekega filma. Če imamo pripombe na račun tega, kako kritika o kakšni stvari piše, se moramo ozirati na to, ali gre za kritiko v dnevnem tisku, kjer ima zelo skopo odmerjen prostor, ali pa za kritiko v skoraj profesionalni reviji, kot je Ekran. Mislim, da glede tega razlike vendarle obstojajo.**

## Franček Rudolf

**Tuka jne gre za konkretno kritiko kateregakoli filma, niti za razpravljanje o kakšnem posameznem filmu. Mislim, da je namen tega sestanka, da preide osebno diskusijo in spore. Važno je, da se pogovorimo in se sporazumemo, saj smo vsi vpreženi v isti voz slovenskega filma, vsi hodimo v isti smeri, in sicer v dobro slovenskega filma. Vprašanje bi bilo najbolj primerno formulirati v najpreprostejši obliki: ali je kritika slovenskemu filmu potrebna — in kakšna kritika?**

## Filip Robar-Dorin

**Zelo žalostno bi bilo, če bi takšne sestanke morali sklicevati zaradi pisanja o tem ali onem slovenskem**







filmu. Če smo se že zbrali, potem je treba postaviti smernice pogovora.

**Sašo Schrott**

Še vedno se sučemo okoli predmeta tega razgovora. Prišli smo v presenetljivo velikem številu, kar se mi zdi izredno pozitivno. Ni pa popolnoma jasno, o čem se hočemo pogovarjati, je razvidno že iz vabila. Tukaj piše: »Pisanje o ustvarjalnosti v slovenskem filmu — kako vidijo probleme o ustvarjalnosti v slovenskem filmu kritiki...« Mislim, da lahko v imenu vseh prisotnih kritikov povem, da je to razvidno iz našega pisanja. O tem, kako doživljajo te probleme avtorji, ki so prek svojega društva pravzaprav sklicatelji tega sestanka, pa bi vsi mi silno radi zvedeli kaj več.

**Franček Rudolf**

Jaz ne bi rad igral advokata nekih avtorjev, ki so se mogoče najbolj zavzeli za ta sestanek. Rad pa bi povzel in na kratko povedal, kaj so mislili. Od filma se pričakujejo zelo velike in zelo lepe stvari. To pomeni, da je kulturno, da je estetsko, da je umetniško na visokem nivoju. Vse te zahteve so v Ekranu postavljene, celo eksplicitno postavljene. Proti temu nima nihče nič. Mislim, da se v tej točki avtorji in kritiki strinjamo. Potrebno je namreč dobiti čim bolj konstruktivne, čim bolj idejno zrele, čim bolj ideološko prepričljive filme, posebno v času, ko vsak film, ki ga uvozimo iz tujine, nosi zelo jasno in zelo natančno ideološko sporočilo. Tu se pa

v jeziku, s katerim so bile določene vsebine povedane, temveč tudi v popolnoma novi izbiri teh vsebin. S tem, ko je rušil stara pravila režije, so avtorji novega filma prelomili s »prepovedanimi« temami in birokratskimi tabuji ter krenili v iskanje osebnega odnosa do življenja in filmskega materiala vsak v skladu s svojimi opredelitvami (tematskimi, estetskimi, socialnimi), da bi z največjo mogočo učinkovitostjo predstavili stališče v zvezi s predmetom, ki so ga obdelovali.

V tem trenutku se je naš novi film po instinktu vse bolj identificiral z določeno armo, po kateri so vonjale njegove besede slik, kajti teorija še zmeraj ni bila sposobna definirati, kaj on v bistvu je: nova metaforičnost, nov stil kadriranja, nov sociološki angažma (ali vse to skupaj). In zato so se pred kritiko pojavile naloge preobnavljanja novega filma, prav zato, ker tudi kritičen posluš in instinkt prihajata pred vsako teoretično-estetsko konceptualizacijo. Dejstvo, da smo dobili nov, vitalen film, je obvezalo kritiko, da začne ustvarjati nove kriterije, ki bodo prilagojeni novo nastali situaciji in da pristopi k izbiri pravih, zgodovinskih vrednot. To je vključevalo tudi revalorizacijo zgodovinskega filmskega fonda: ni mogoče v zakladnici spominov ohraniti tistih filmov, ki smo jih posneli od osvoboditve sem, temveč le tiste, katerih prispevek je vsbinsko pomemben. Zato je bilo treba nove vrednote uvrstiti v fond filmske tradicije, da bi na pravi način stimulirali napore novih avtorjev, ki šele prihajajo.

Kritika se je tako znašla v situaciji — popolnoma nepričakovani — da filmi nove senzibilnosti obstajajo, da dobivajo nagrade na mednarodnih filmskih bojiščih, da so njihovi avtorji ustvarjalno različni, to je, da tisto, kar predstavlja bistveno novost, ki leži v revolucionarni romantiki Puriše Djordjevića, v odprti metaforičnosti Aleksandra Petrovića, v rigorozno kritičnem stališču Živojina Pavlovića, v estetizmu Matjaža Klopčiča, v montažni atrakciji Dušana Makavejeva. Vsi ti avtorji so prinesli senzibiliteto, ki je bila različna od prejšnjih režiserskih generacij, s čimer je zaznamovala »novo tendenco« filma. Toda nikakršne trdne koordinatne estetskih definicij v tem trenutku ni bilo mogoče postaviti, to pa je še en dokaz, da je bil zagon evolucije še vedno v neprevrelem, dinamičnem stadiju.

Če pod avtorstvom razumemo osebni odnos do življenja in do osebnega izraza, potem je vsak od omenjenih avtorjev utiral poti **svojega novega filma**, katerega strukturo morata določiti teorija in kritika. Kar bi bilo mogoče opredeliti kot skupno značilnost vseh avtorjev, je to bolesta koncentracija na subjektivni svet sodobnega človeka in ukvarjanje z eksistencialnimi situacijami, ki jih narekuje določena vsebina ali ideja življenjske izkušnje. Sicer pa so prve prodore naredili prav filmi, koncipirani izrazito intimistično, kot na primer

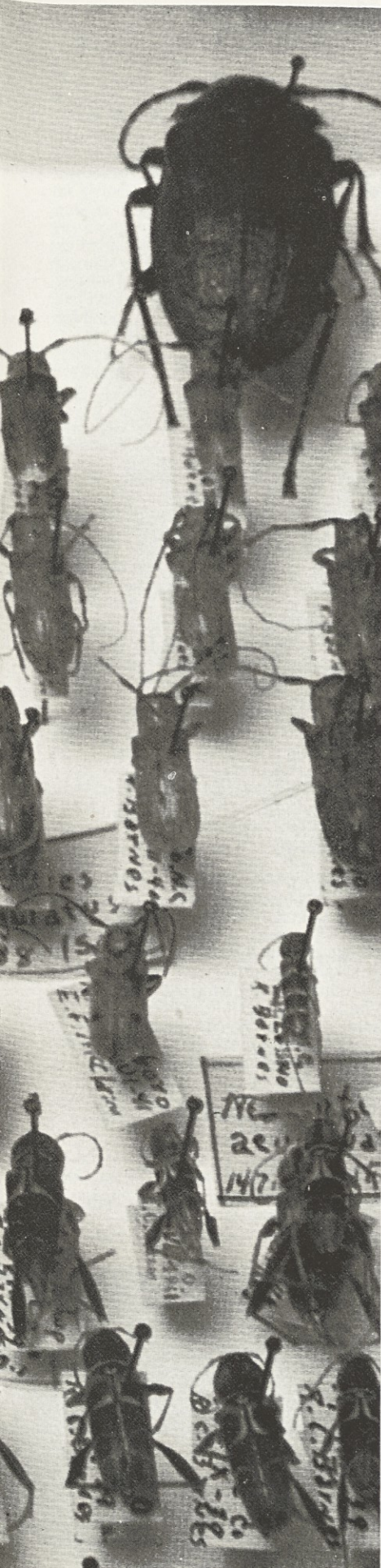
dela »zagrebške šole« risanega filma s svojimi metafizičnimi temami o človekovi osamljenosti, ljubezni, strahu in smrti. Ta svoboda, kar zadeva intenzivno izražen čustev, je učinkovala tudi na druga področja filmskega izraza in vplivala na spremenjeni odnos do prevladujočih estetskih, idejnih, moralnih in socialnih norm. Ta prvinski zamah osvobajanja je pripeljal tudi do razbijanja konvencij, kar zadeva estetska in dramaturška pravila, kar vse je bilo izraz novega entuziazma in senzibilitete, dosti bolj kot določene ustvarjalne koncepcije in umetniške teorije. Iz tega osvobajajočega odnosa filmskega jezika se je rodil tudi moderen izraz naših protagonistov novega filma na ravni vsebinske in formalne koncepcije brez določenih pravil: kot »substanca, ki nastaja sama po sebi in se sama po sebi tudi potrjuje«.

#### 4. Pravo stanje stvari

V svojem četrstoletnem obstoju je šel jugoslovanski film na svoj običajen muhast način skorajda paralelno skozi obdobja mračnih izkušenj in vedrih časov apoteoze. Dilema, ki se pojavlja na tej točki njegovega razvoja, ni niti najmanj platonska in je naravna posledica vrste faktorjev (materialnih, organizacijskih, estetskih), ki so pripeljali do kaotičnega stanja, ki že dalj časa vlada v naši kinematografiji. Gledano zgodovinsko, je imel njen razvoj zmeraj ciklični karakter; skorajda po pravilu je vsak nov pulski festival demantiral ne le proizvodne karakteristike prejšnjega leta, temveč tudi ugotovljeno evolucijo domačega filma, ki se tudi letos, kdo ve že katerikrat, nahaja v eni od svojih že — legendarnih kontraverznih faz.

Zato se vselej lahko strinjamo s tistimi, ki imajo ta trenutek našega filma za nenavadno pomemben za njegovo bodočo umetniško in družbeno vsebino. Kajti zares je že vsem zdavnaj jasno, da ni mogoče pričakovati kakršnekoli ozdravitve kinematografije, ki bi prišla **od zunaj**, temveč le **od znotraj**, in to samo pod pogojem, da vsi, ki v njej delajo, napravijo tisti bistveni napor v skladu s svojimi samoupravnimi pravicami in obveznostmi, da bi jo izpopolnili z novimi idejami in kvaliteto. Proizvajalci, distributerji in kinematografi morajo znova in temeljito razmisliti o svojem delovanju in združiti svoje sile, da bi na osnovi konkretnih ukrepov (podpora umetniškim in ekonomsko upravičenim integracijskim procesom, stabiliziranje kreditnega sistema, sprememba načina delitve sredstev) sami prispevali k ozdravitvi kinematografije. Preobremenjeni z razgovori o idejnih in estetskih vrednostih domačih filmov smo skoraj vselej pozabljali na njihovo ekonomsko vrednost, pri čemer nismo dosti razmišljali o materialni strani proizvodnje. Toda ni težko opaziti, da so korenine dolgotrajne krize jugoslovanskega filma prav v njegovem globalnem (tako proizvodnem kot estetskem) ustroju, kot tudi v vse večji dezintegraciji na področju finansiranja proizvodnje. Zmanjšanje

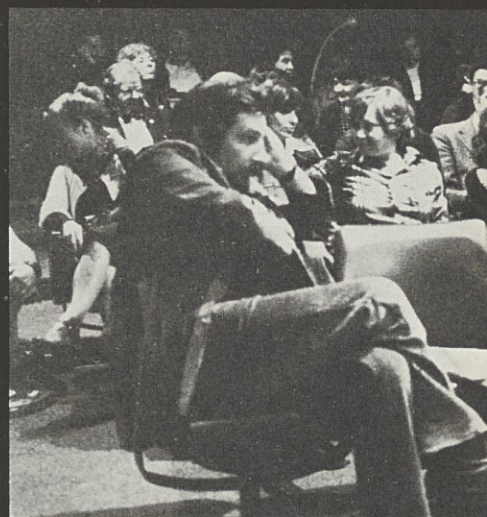




materialnih sredstev je pripeljalo film v težak položaj, še posebej, ker sta bila njegov razvoj (seveda pa tudi kvaliteta) odvisna od strukture proizvodnje, razdelitve sredstev kot tudi odnosov znotraj distribucije in kinematografske mreže, kar vse vpliva na vsebino vsakega filma posebej. Domači filmi pogosto ne morejo najti distributerjev, če pa jih najdejo, je njihov plasman v kinematografski mreži skrajno neracionalen, nespreten, vse to pa spremlja obvezen strah distributerjev, da bodo imeli z domačim filmom izgubo.

Prav tako si je treba priznati, da je ustvarjanje monopolov v jugoslovanskem filmu fenomen z daljnosežnimi negativnimi posledicami, saj se ne odraža le na idejnem področju ustvarjalnosti, temveč tudi v razvoju filma v proizvodno-organizacijskem in estetskem smislu. Monopolne strukture so med drugim tudi vzrok kvantitativnega porasta števila slabih filmov, anarhične proizvodnje in izgube estetskih kriterijev. Prav tako neposredno nosijo krivdo za sedanji status quo, ki vlada v naši kinematografiji, kjer se antagonizmi nenehno kopičijo, razlike med tistimi, ki delajo v vse težjih materialnih pogojih, in tistimi, ki spretno izrabljajo centre filmske moči, uspevajo prigrabiti največji del že tako ali tako majhnih sredstev za projekte, katerih finančne dimenzije so, milo rečeno, megalomanske — vse bolj poglobljajo obstoječo krizo. Parcialne spremembe v načinu financiranja proizvodnje niso dale zaželenih rezultatov, ker so rešile le problem posameznih projektov, kronična finančna bolezen domače kinematografije pa traja še naprej. Ko bomo zagotovili stabilnost financiranja, izvedli stabilizacijo proizvodnje in prikazovanja filmov v skupno dejavnost, plansko organizirali plama domačega filma v svetu in izvedli pravilnejšo razdelitev sredstev, šele tedaj bomo prišli tudi do vsebinske in proizvodne ozdravitve jugoslovanskega filma.

V času, ko smo pričeli neke vrste »kampanje« proti kritiki in glede na to, da tudi sam pripadam temu »preziranemu« sloju kulturnih delavcev, je treba povedati, da je to **pravi trenutek**, ko bi si lahko ta poklic vrnil dostojanstvo, ki mu po naravi stvari tudi pripada. To bo tudi morala storiti, sicer bo morala priznati svoj poraz prav v času, ko se ji ponuja možnost, da se dokoplje do svoje zrelosti na prepihu (idejnem, estetskem, proizvodnem), v katerem se je znašel film v našem podnebjju. V trenutku, ko avtorji od kritike zahtevajo le brezrezervno podporo, družba pa izostrene ideološke kriterije, se je pojavila pred kritiko velika naloga estetske revalorizacije jugoslovanskega filma, da se ji ne bi zgodilo, da izgine s prizorišča kot odpuščen najemnik. Šele tedaj bo mogoče govoriti o njenem pravem prispevku k izboljšanju položaja, v katerem je trenutno jugoslovanski film.



**pojavi drugo bistveno vprašanje, o katerem se moramo skupaj pogovoriti in uskladiti tako prizadevanja avtorjev kot tudi prizadevanja novinarjev: kako vse to realizirati, kako doseči, da bo film, ki je konec koncev samo sklep različnih tehničnih dejavnosti, prinesel Slovencem neko sporočilo, neko kulturno sporočilo? Meni se zastavlja to vprašanje.**

**France Štiglic**

**Kolikor res prisostvujemo sestanku »dobre volje«, je verjetno, da vsi težimo k temu, da bi »poiskali skupno pot«; da bi torej društvo, ki združuje kritike, scenariste in režiserje, razčiščevalo nesporazume med ustvarjalci in kritiki. Mislim, da bi bilo najprej treba govoriti o tem, da pri nas področje filma in televizije privablja mnogo pišočin ljudi. V zvezi s tem prihaja do vprašanja njihovega poznavanja posameznih komponent filmskega dela in filma kot medija sploh. Ugotovimo lahko, da so nekatere stvari, ki jih včasih zasledim v pisanju naših kritikov, popolnoma nejasne. Nekaterim kritikom so na primer nejasni pojmi, kot so montaža, scena, delo s kamero — in še marsikaj podobnega. So primeri, ko kritik govori o nekem snemalcu in njegovi dinamični scenski kameri, v resnici pa je to delo režiserja. Reči hočem samo to, da je filmskim kritikom potrebno poznavanje filmskih komponent, če hočejo o filmu sploh pisati in se s tem celo profesionalno ukvarjati. Nekaj podobnega se dogaja tudi s tistimi »poljubnimi« kritiki, t. im. novičarji, ki pišejo o filmu kljub temu, da so o filmu zelo slabo**





informirani. Dogaja se, da take vrste novinar, ko pride k ustvarjalcu, vpraša: »Oprostite, katere filme ste vi že režirali?« Mislim, skratka, da bi morali imeti filmski kritiki in novinarji določeno spoštovanje do dela filmskih ustvarjalcev; da pač ne bi smeli stvari odpravljati z levo roko in spravljati domačega filma v smešen položaj ali pa se iz avtorjev celo norčevati. Često opažamo predvsem pri mladih, kar je zelo pogojeno, da pišejo negativne kritike. To je postal skoraj obvezen začetek, nekakšna prva stopnica na kritikovi poti. Treba pa je upoštevati, da ni res vse kar kritik napiše. Tudi kritik se razvije. Čez deset let misli drugače in premaga začetne dileme. Vsekakor mislim, da je treba o vseh teh pojavih govoriti sproti in jih sproti tudi razčiščevati. Treba je res analitično pogledati stvar v obraz, jih ugotoviti in razpravljati o tem, kako jih bomo razrešili.

#### Viktor Konjar

Mislim, da je vendarle treba povedati, kakšna so bila izhodišča te debate. Niso bila v splošni problematiki, pač pa v čisto konkretnih vprašanjih, ki sta jih sprožili četrta in peta številka Ekрана. To pisanje je spodbudilo posamezne slovenske filmske avtorje k razmišljanju o tem, da filmski kritiki v Ekranovem so v škodo slovenskemu filmu ter posameznim avtorjem in njihovim ustvarjalnim možnostim. Nastopilo je torej vprašanje razčiščevanja odnosov, in tega, kaj kdo dejansko hoče in kaj kdo dejansko povzroča. Mislim, da se je treba pogovarjati

v svetovih domišljije

## 14. festival SF filma v Trstu

### Božidar Zečević

»... Ko sem leta 1926 v 1. številki znanstveno fantastičnega magazina »Zanimive zgodbe« prvič uporabil termin »science-fiction« se še vedno nisem popolnoma zavedal kaj sem lansiral v na to še nepripravljen svet...« je pisal leta 1939 oče znanstvene fantastike Hugo Gernsback, čudaški Američan švicarskega rodu. Danes, petdeset let kasneje je znanstvena fantastika eno najzanimivejših področij množične filmske, televizijske, pa tudi tiskane proizvodnje na svetu. Pod vplivom znanosti in novih odkritij se vse bolj giblje v smeri razburljivih slutenj o bodočnosti, o prostoru in času, ki ju z znanostjo vzpodbujena fantazija sluti izven meja našega pozitivističnega naziranja.

Toda tako kot v času Gernsbackovih »pulp-ov« SF še vedno proizvaja smešne in pohabljenе stvore, pluje po kartonastih svetovih preteklosti in bodočnosti po katerih se plazijo mutanti, roboti, monstumi, ljudje-žuželke in goteskni »majni zelenci«. In naj se najboljši med avtorji znanstvene fantastike kot so Clak, Lem ali Kubrick še toliko trudijo, da bi tudi temu žanru izborili spoštovanje, ki si ga zasluži, pa ga večina še naprej potiska v meje para-literature in parakinematografije. Množični potrošnik pa, ki zahteva od znanstvene fantastike le bizarno zabavo in razburljivo branje takšno proizvodnjo le še bolj stimulira. Prav zato se pogosto dogaja, da se mnogi lotevajo ponovnih ekranizacij uspešnih filmov tega žanra ali pa enostavno k plagiatom tem in zgodb, ki so se nekoč že pokazale kot zelo donosne.

#### Štirinajstič...

Da je ta trend še vedno prisoten je potrdil tudi 14. mednarodni festival znanstvene fantastike, ki je bil letos poleti v Trstu. Ta ugledni svetovni pregled je bil organiziran sicer vzorno saj ga je spremljala vrsta vzporednih manifestacij kot so razstava prvih »pulp-ov« in zbirke Pierrea Versinsa, nekaj slikarskih razstav, retrospektiva italijanskega fantastičnega filma FANT'ITALIA, v kateri je bilo prikazanih trideset filmov najrazličnejše kvalitete in tematike ter retrospektiva dosedanjih zmagovalcev. Agilni mladeniči iz filmskega kluba »Cappella Underground« so organizirali tudi retrospektivo prvih znanstveno-fantastičnih filmov Griffitha, Mélièsa, Hoyta in drugih, v hotelu »Jolly« pa so potekale burne razprave o položaju tega filmskega žanra.

Toda festival kot festival je odvisen predvsem od filmov, le-ti pa so potrdili, da znanstvena fantastika v filmu kljub veliki produkciji in zahtevam tržišča močno zaostaja za literaturo. Prikazanih je bilo 12 celovečernih, 4 srednjemetražni, 6 kratkih ter 1 risani film iz 14 dežel. Zelo prizanesljiva selekcija je povzročila, da je bila tematika in kvaliteta filmov neizenačena tako, da jih je bilo le nekaj deležnih iskrenega aplavza publike. Slučaj je nanesel, da so vsi razen enega varirali stare teme in se gibale po že utrtih poteh konjunktore.

#### Supermani, pošasti, mutanti...

Bučno najavljeni ameriški film DIRKA SMRTI 2000 (Death Race 2000) režiserja Paula Bartela je proizvod

svetovno znane delavnice horror in SF filmov, ki jo v Hollywoodu vodi znani režiser in producent Roger Corman.

V tej tipični »negativni utopiji« vidimo Ameriko že popolnoma fašizirano. Vlada »Združenih provinc Amerike« (aluzija na v ZDA sicer precej prisoten trend po decentralizaciji) se naslanja na množično hysterijo prebivalstva ter na erupcijo agresije, ki sta vsakodnevna pojava. V prvem letu 21. stoletja pripravljajo veliko dirko od vzhodnega zahodne obale v kateri bodo poleg hitrosti točkovali tudi število po poti pobitih ljudi. Dirka spravlja ob pamet vso nacijo, ki razdeljena na klube navijačev mesece in mesece ne počne drugega kot, da svojim ljubljencem pripravlja zmago. Ta trpka karikatura predvolilnih kampanj se ne izogiba celo najbolj temnim tonom: neki navijaški klub zveleče iz doma za ostarele nemočne starce in jih pusti na avtocesti po kateri bodo pridrveli nori dirkači. Ves establishment totalitarne države stavi na maskiranega supermana z imenom Frankenstein. Kaže, da je njegova zmaga neizogibna. Toda temu se upre tajna revolucionarna armada, ki skuša prav s pomočjo dirke in porazom Frankensteina kompromitirati Vlado in Predsednika...

DIRKA SMRTI je mučen in aktualen, toda tudi precej sterilen film o človeški agresivnosti prignani do absurda. Corman in njegov varovanec Bartel očitno nista hotela tvegati. Sledila sta konjunkturi, kateri je pred dvema letoma utrl pot ROLLERBALL režiserja Normana Jewisona, ki pa je precej boljši in bolj dramatičen film. Toda tudi Jewison ni bil prvi, ki bi bil začutil, da profesionalni šport v sodobnem svetu vse bolj in bolj omogoča manipuliranje z agresivnostjo in stremi k določenim oblikam družbene igre povsem izven športnih motivov in ciljev. Izvrsten švedski film »Gladiatorji« (Gladiatorerna — 1969) avtorja Petra Watkinsa, ki so ga prikazali na tržaškem festivalu že leta 1970 je že tedaj vzbudil pozornost svetovnega avditorija...

Drugo pomembno delo, prikazano na letošnjem festivalu je film znanega angleškega režiserja Jacka Cardiffa MUTACIJE (The Mutations), ki je sicer razburljiv toda hkrati tudi precej naiven film, ki se ne more tudi pohvaliti s kakšno posebno originalnostjo. Je ve čali manj uspešen »re-make« znanega filma »Spake« (Freaks), ki ga je posnel znani hollywoodski mojster groze Tod Browning že leta 1932. Morbidni fantastiki Browninga je dodal

Cardiff določene »znanstvene« attribute, ki pa izvenijo preveč fantastično, da bi jim mogli verjeti.

Genijalni toda »premahnjeni« biolog Nolter je izumil formulo s pomočjo katere spreminja ljudi v monstuozne mesojede rastline in grozljiva bitja. Pri tem mu pomaga cirkuška skupina prtljakavca Burnsa ki jo sestavljajo ženska z brado, dekle-aligator, črnc, ki mu izpadajo oči, najdebelejša ženska na svetu in druge spake ena hujša od druge. Družino naivnih in dobrodušnih cirkuških pohablencev pa izkorišča najgrši človek na svetu Lynch, katerega obraz je ena sama brezoblična masa mesa. Lynch jih pregovori, da ugrabijo dva Nolterjeva neposlušna asistenta, katera spremeni v »čudo iz Tibeta« in groznega mutanta-mesojedca. Spaki se na koncu upreta Nolterju, ki izgine v plamenu skupaj s svojo formulo in rastlinami, ki dihalo, jedo zajce, pijejo kri in se obupno derejo.

MUTACIJE so, kot se to pogosto dogaja, mešanica znanstvene fantastike in filma groze. In naj se siže tega filma zdi še tako smešen in naiven pa vendarle marsikdaj doseže cilj zaradi katerega je bil narejen — učinkuje grozljivo. Cardiff je izkušen režiser in vodi zgodbo brez napak. Maske so naravnost sijajne in nekajkrat film doseže takšen učinek, da prične publika od groze vreščati in beži iz dvorane.

Tudi večina ostalih filmov sledi potem, ki ko jih utrlj zgodnejši, uspeli filmi. Tako privlačna češka komedija KAKO UTOPIITI DR. MRACKA? Vaclava Vorličeka spominja na Fleischerjevo »Fantastično potovanje« (1966) medtem ko so OTROCI V VESOLJU Ričarda Vitorova (SSSR) le nadaljevanje njegovega mnogo uspešnejšega filma »Kasiopeja« (1974).

#### Poema o človeku in času

Toda festival ne bi bil festival, če se na njem ne bi pojavil film, ki ga ni lahko pozabiti.

V poplavi povprečnosti se je vendarle pojavilo delo, ki bo brez dvoma ostalo v analih znanstvene fantastike — gre za film HU MAN skorajda neznanega francoskega režiserja srednje generacije Jérômea Lapperrousaza, v katerem igra Terence Stamp in Jeanne Moreau.

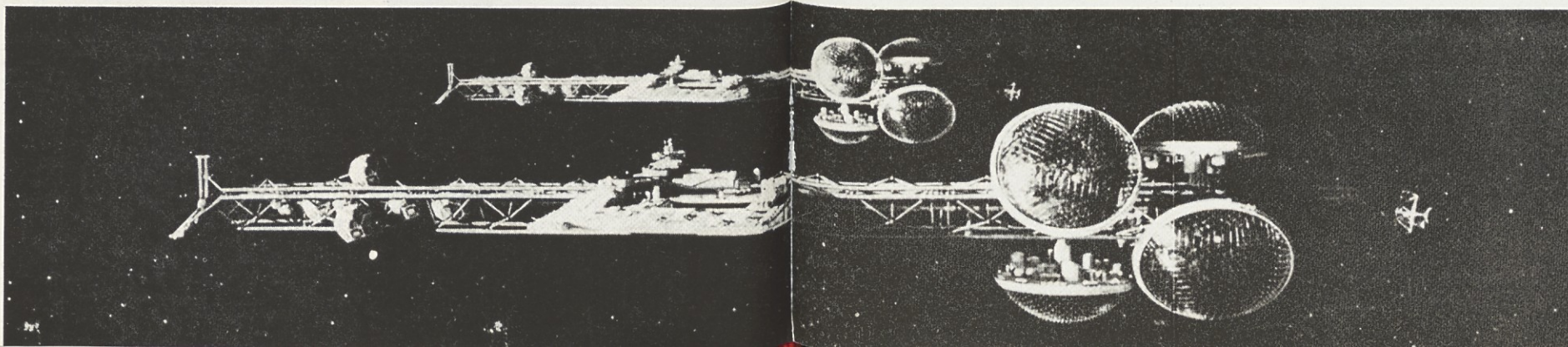
Terence Stamp (prav tako se imenuje tudi v filmu) ie slavni igralec, ki pa razočaran in sit življenja živi v nekem dvorcu daleč od sveta. Brodi po svojih



o teh problemih in o tem, ali taki članki v kakršnemkoli tendenčnem smislu dejansko ogrožajo slovenski film, ali pa vendarle prispevajo k razčiščevanju nekaterih vprašanj, o katerih bi se sicer samo govorilo, ne bi jih pa tudi razčiščevali. Osebno menim, da je odpiranje polemičnih vprašanj koristno.

V imenu Ekрана lahko rečem, da želimo, da bi revija, tako kot ves tisk, dejansko odpirala celotno pahljačo stvari, ne pa delovala kakorkoli v eno smer. Odločili smo se, da ta pogovor posnamemo in ga objavimo — predvsem zato, da bomo slišali mnenja, ki bodo lahko v prid širjenju celotnega spektra, če je Ekranovo pisanje v dosedanjih številkah bilo kakorkoli zoženo.

Upoštevati in uveljavljati želimo vse obstoječe argumente, ki bodo pripomogli k razvoju naše filmske misli in ustvarjalnosti. Sodim seveda, da je splošni pogovor o filmski kritiki, kot ga je sprožil France Štiglic, sicer smislen, a vendarle — splošen. Misli o tem, kakšna naj kritika bo, se nam bolj ali manj že prezentne. Na pojavu cenene, začetniške ali kakorkoli drugače negativno opredeljene pisarije o filmu bi seveda morali opozoriti zlasti urednike kulturnih rubrik v časopisih, kjer da smo vendarle v veliko večji meri do takih stvari prihaja; mislim pa, priče resnemu vrednotenju filma in resnim kritičnim razmišljanjem o tem, kaj film naši kulturi in našemu ljudstvu pomeni. In tangirajo nas zelo konkretna vprašanja, sestavljena v pisanju, ki posega v jedro ustvarjalnosti in skuša avtorje tvorno spodbujati k ustvarjalnim dosežkom. Kar







zadeva Ekran, si prizadevamo, da bi prišla do veljave različna stališča različnih kritikov.

Prizadevamo si k pahljači mnenj.

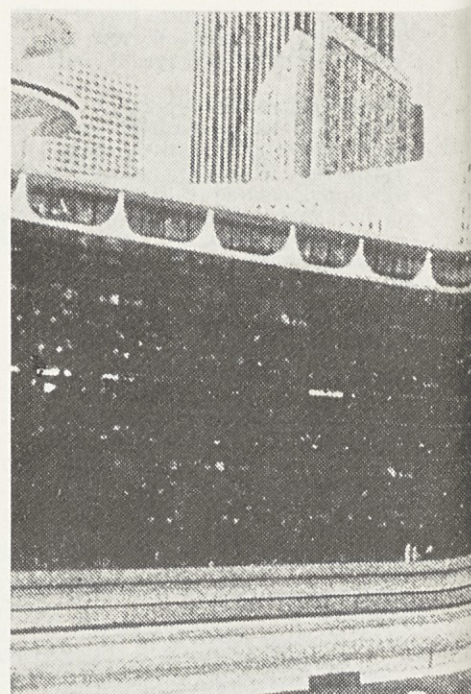
Če se posreči, da so različna, toliko boljše. Pri posameznih ugotovitvah gre seveda za en pogled, vendar se z njegovo objavo razmišljanje seveda še ne konča, saj si uredništvo želi, da bi sleherna trditve spodbudila tudi morebitno protiargumentacijo oziroma polemiko. Koncept redakcijskega dela je, da kritike ne uistosmerja, ampak odpira polemiko. Mislim, da imamo v slovenski časopisni kritiki tega veliko premalo; na nekaterih področjih en sam kritik radikalno uveljavlja svoja stališča leta in leta, vsa druga stališča pa sploh ne prihajajo v poštev. V mislih imam gledališko kritiko, kakršni smo bili in smo še velikokrat priča. Te reči je po mojem potrebno radikalno spreminjati, in Ekran to možnost ima. K vsemu temu pa sodi še eno vprašanje, ki je pravzaprav med povodi za ta pogovor. Eden od pomembnih očitkov filmskih avtorjev, prizadetih nad članki, objavljenimi v Ekranu, je bil, da kritično pisanje ogroža delo in ustvarjalnost avtorjev ter jim odjeda kruh in eksistenco. Mislim, da se kaj takega nobenemu izmed filmskih avtorjev na Slovenskem ni zgodilo. Kakršnokoli pisanje tega ne sme in ne more povzročati — če pa bi zaznali, da se kaj takega le dogaja, bi zagotovo sprožil skrajno resno razčiščevanje. Osebnostno se zavzemam, da bi vsi avtorji, tudi tisti, o katerih ni mogoče pisati z navdušenjem, čimprej ustvarili dobro oziroma boljše delo. Mislim torej, da debata o tem, ali kakšen

sentimentalnih spominih, ki se končajo s smrtjo ljubljene dekleta. Na predlog stare znanke igralka Sylvane (J. Moreau) pristane, da se bo vključil kot medij v eksperiment skupine znanstvenikov, ki raziskujejo gibanja v času. Da bi ga spravili v daljno prihodnost uporabijo znanstveniki naboje energije, ki izvira iz Stampovega strahu, zato ga dvakrat spravijo v smrtno nevarnost. Ko je zdržal vse te poskuse, preskrbljen z energijo za povratek, odide Stamp na potovanje v bodočnost Sveta toda pod enim pogojem: da se ne bo nikoli spomnil svoje preteklosti. V bodočnosti doživi grozo propada Zemlje katere drobovje sili na površje in grozi z velikansko eksplozijo. Znova izpostavljen stihiji ne zdrži; skrne se kot fetus in se vrne k tistemu kar mu je še edino preostalo — spominu na ljubezen, ki je bila edini smisel njegovega obstoja.

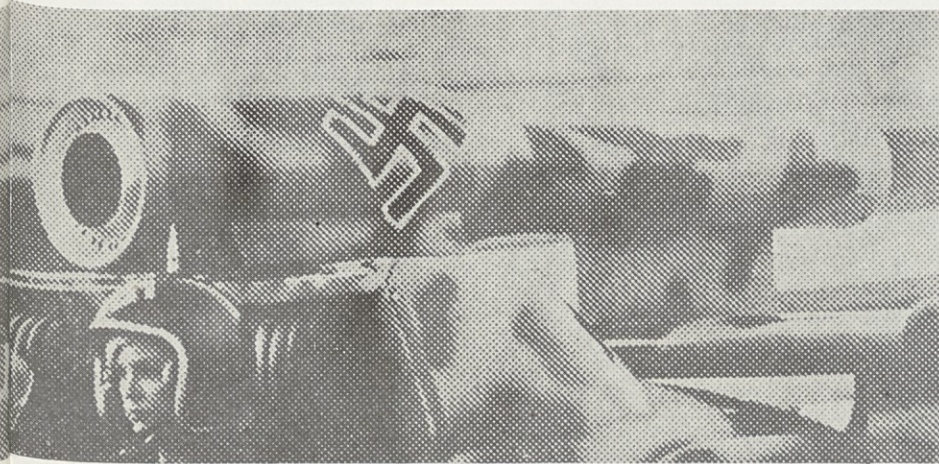
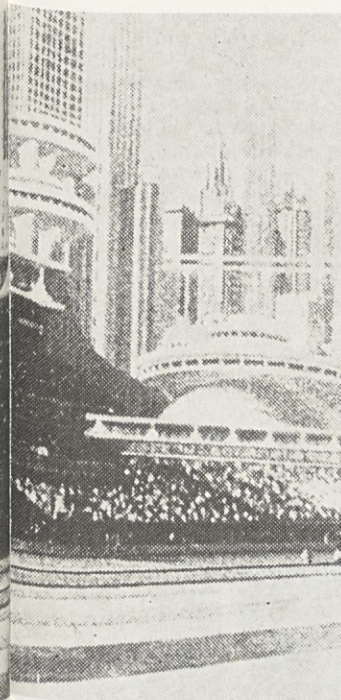
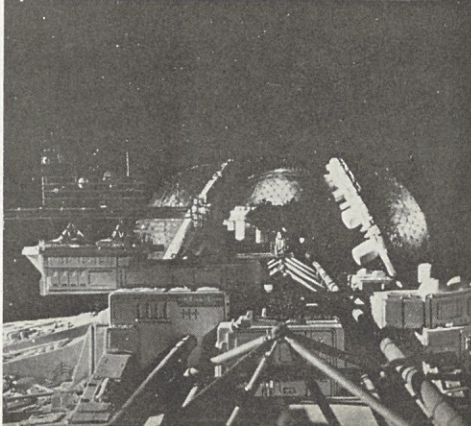
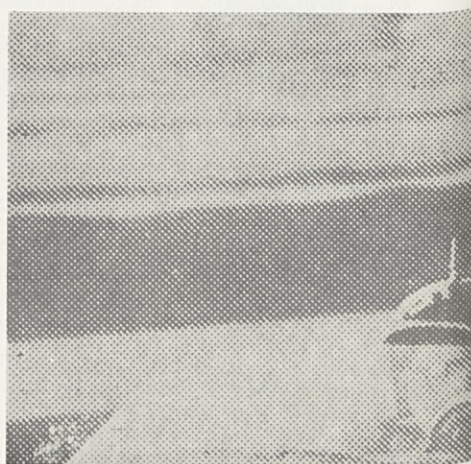
Ta metafora o človeku, času in ljubezni je realizirana z nenavadnim navdihom. Izhajajoč iz starih človekovih sanj o hronomociji, poglobljenim z mitom o Orfeju, ki se je ozrl in za vedno izgubil Evridiko, z orfičnim izročilom, ki ga perpetuira v duhovni dediščini Zahoda, je Lapperrousaz ustvaril SF legendo, katere izhodišča segajo do gigantske projekcije človeka veljavne za vse čase. Avtorjev homo amans je zmagovalec nad časom, nad preteklostjo in bodočnostjo. Sam in gol, izpostavljen podivjani naravi najde pot do očlovečenja tako, da zavestno žrtvuje dokaj o svojem trijumfu nad časom.

Lapperrousaza ne zanimajo zunanji učinki (čeprav je sekvenca razpada zemljine skorje v tem žanru gotovo ena antologijskih). Izrabljajoč vse razpoložljive kapacitete velikega igralca raziskuje pretanjeno človeško notranjost in skrajne meje njegove izdržljivosti. Vse to počne brez kompliciranih strojev in trikov; vse je reducirano na človeka in njegove inherentne moči, ki ga drže v prostranstvu v katerem sta življenje in smrt neizmerljivi posledici splošnega gibanja.

HU MAN je brez dvoma eden velikih znanstveno fantastičnih filmov in eden redkih, ki se upira ponižanju tega žanra na raven prazne zabave. Ne glede na spoštovanje determinant žanra, je mogoče njegovo delo uvrstiti med avtentične in samosvoje dosežke kot so »Odiseja«, »Peklenska pomaranča«, ali »Solaris«. Po njem bo ostal v spominu tudi letošnji tržaški festival.



Dirka smrti 2000, režiserja Paula Bartela



članek avtorja ogroža ali ne, sploh ne prihaja v poštev.

Stanka Godnič

Sliši se, da Ekran s svojimi negativnimi ocenami škoduje slovenskemu filmu. Revija objavlja, kot je rekel njegov urednik, pahljačo mnenj, torej mnenja različnih avtorjev. Uredništvo na mnenja teh avtorjev ne more vplivati. Zelo nevarno bi bilo, če bi nanje vplivalo. Tega primera ni, zato se mi zdi očitek neutemeljen.

Matjaž Zajec

Povedal bi samo dve, tri misli. Prva misel: sem nekoliko vznemirjen, ker ob filmih, ki so jih filmski delavci naredili v zadnjih letih, ne sedemo skupaj tako, kot smo se tokrat, ko je na vrsti kritična misel o teh filmih. Zelo bi želel, da bi društvo filmskih delavcev, kakor tudi sekcija filmskih kritikov, zastavilo svojim članom vprašanje odgovornosti in odgovornega dela. Drugo, kar bi rad povedal: ne morem se strinjati s tem, da bodi kritika kakorkoli utilitaristična. Taka ne more biti. Kritika je sokreativni del filma; kot tako smo jo v Ekranu in tudi v mnogih radijskih oddajah, časopisnih uredništvih in revijah vselej tudi obravnavali. Če je vzbujala kdaj pa kdaj negativne asociacije, jih je vzbujala v enaki meri, kot so jih vzbujali filmi naših ustvarjalcev, ki smo jih gledali. Bodimo pošteni, pa si recimo, da smo grešili, marsikdaj eni in drugi. Počutim se tako kot na kakšnem sestanku leta 1947, pa še to ne pri nas. Mislim, da je tako klicanje na odgovornost daleč





prireditve

## Bežno srečanje

Revija sovjetskih filmov,  
Ljubljana 26. oktobra do 2. novembra 1976

Stanka Godnič

od odnosov, za kakršne se zavzemamo. Tretje, kar bi rekel, je to, da mislim, da je slovenska kritika slovenski film v njegovi genezi prvih deset let tudi zelo pestovala; takrat film svojega statusa v tej družbi še ni imel. Danes pa ga ima — in zdaj lahko od tega filma rezultate pričakujemo oziroma celo zahtevamo; ne kot filmski kritiki ali člani društva filmskih delavcev, pač pa kot samoupravljalci, kot delegati, kot komunisti, kot člani Socialistične zveze . . . Ekran se je s svojim konceptom na široko razprl vsem pisočim. Ne recite mi, da med filmskimi delavci ni ljudi, ki ne bi bili mojstri peresa. Mislim, da jih je celo zelo veliko, le da ga žal zelo redko uporabljajo. In škoda je, da ga zelo redko uporabljajo. Škoda, da na stvari, ki so predmet današnjega razgovora, nismo dobili replik vse do današnjega dne; da ni nihče sedel za pisalni stroj in napisal eno samo stran, ki bi pobila trditev, ki sem jo napisal jaz, ko sem po Marxu povzemal misli o zaslužjenju umetnikovega dela. Nihče se ni potrudil, tudi do tega hipa ne. Ko mi bo kdo dokazal, da ni res, kar sem zapisal, bom rekel: »Prijatelj, práv« — in mu bom pritrnil. Le da mora to najprej storiti. Ekranove strani mu bodo na voljo.

Milan Ljubič

Kdor bere dokumente gledališkega muzeja Slovenije, lahko v zadnjih številkah razbere podatke o tem, da je filmska dejavnost v prvih petih ali desetih povojnih letih zelo natančno beležila sleherno dejanje. Izpod peres ustvarjalcev in





Revija, kar preveč visokoleteče imenovana »Festival sovjetskega filma«, ki je bila spremni del široko zasnovanih »Dni sovjetske kulture v SFRJ«, pač ne more biti izhodišče za globlje razmišljanje, saj ni dala bistveno novih vpogledov v filmsko misel, težnjo in prakso velike kinematografske regije. Zaradi nekaterih dosežkov, s katerimi nas je vendarle seznanila, pa je spet vredna več kot zgolj kronistične beležke. Kakor je misel, da bi za temi dosežki tipali v ozadje, ki jih je oblikovalo, mikavna, pa jo hromi občutek, da bi peljala zgolj v sfero ugotovitev. V njej je pravzaprav zanesljiva ena sama, a že zdavnaj spoznana misel: v Sovjetski zvezi merijo filmsko delo z dvema vatloma. Eden odmerja uradno, dokaj togo je naslonjen na merila poznane preteklosti, njen ideal je film, ki standardno ustreza »ideji komunizma in socializma, spoštovanju revolucionarnega vojnega junaštva in humanistični misli bratstva med narodi« (citat v narekovaju je odlomek iz izvajanj sovjetskega kritika Jurenjeva na ljubljanski tiskovni konferenci). Ta, v zamisli vsekakor povsem sprejemljiv, a v praksi zelo poenostavljen programski idejni prostor, pa je vendar dovolj širok, da v njem kontinuirano vzplamteva tudi individualna filmska vizija, ki presega uradno odmerjenost. Za njo stojijo merila filmskih entuziastov Sovjetske zveze, mladih cineastov, odznavajo ji priznanja iz tujine, očitno se zanjo čedalje bolj zavzemajo tudi domači gledalci, učinkovito pa podpira zavest o prebijanju iz togosti tudi vedno bolj živahen nastop azijskih sovjetskih kinematografij z njihovim posebnim, izvirnim temperamentom in pogledom na življenje. Tega procesa ne gre poenostavljati v okvire »staro—novo«, kajti zdi se, da gre vendarle za postopek spajanja, v katerem si »neshematični« sovjetski film pridobiva enakovreden prostor.

Saj je bil tudi Jugoslaviji namenjen izbor sovjetskih filmov, ubran očitno bolj po okusu gostov kakor po željah gostiteljev, uglašen v tem pogledu nekako na »fifty-fifty«. Dva epsko široka filma, beloruski »Plamen« in ruski »Vojak domovine«, sta bila vidna predstavnika domovinsko-herojskega filma, podpiralo pa ju je še jedro (celovečernih) dokumentarcev, ki so zvesto uresničevali smernice XXV. kongresa KP SZ ali neposredno beležili njegov potek. V drugi polovici sporeda je spregovorila sovjetska filmska »moderna« s filmi »Sužnja ljubezni«, »Bela ladja«, »Sto dni po otroštvu« in »Direndaj v Salhineti«. Kot je razumljivo, je pozornost filmskih gledalcev usmerjena od poznanege k novemu, zato naj — ob vsem spoštovanju profesionalnega dosežka, tehnične perfekcije, igralskega prispevka in čvrsto vodene ideje — ostaneta »Plamen« in »Vojak domovine« zgolj našeta. (Nemara s poudarkom na dovolj pogumno izbrani temi »Vojaka domovine«, filmskemu portretu sovjetskega znanstvenika in generala Karbiševa, saj je v njem omenjeno npr. to, da so

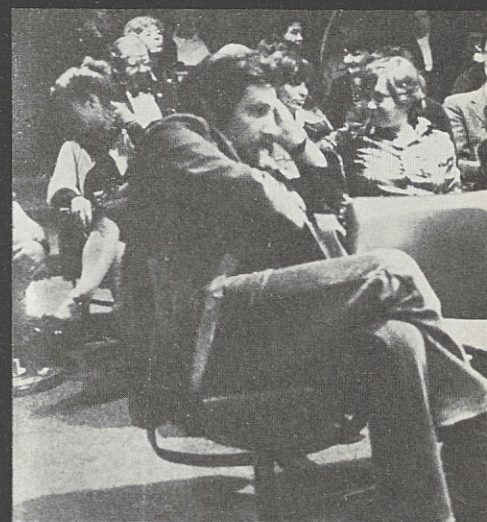
se sovjetski vojni ujetniki v nacističnih taboriščih vendarle dali novačiti tudi generalu Vlasovu in da, skratka, niso bili vsi od glave do pete zgneteni iz herojskega testa.)

Gruzinski »Direndaj v Salhineti« je v obrisih sicer potrdil vse dobro, kar o gruzinski filmski invenciji vemo, vendar poznanega ni dosegel, kaj šele presegel. Veliko večji in odmevnejši prostor v spominu gledalca lahko zapusti srečanje s kirgiško kinematografijo ob »Beli ladji«. Tema: sodobna, vendar neobvezujoča; kar konkretne življenjske probleme zadeva, konstantna, obstoječa v kateremkoli času. Njen nosilec je otrok, odprt, senzibilen fantek na pragu prvega šolskega leta, ki ga stre pomanjkanje ljubezni, naklonjenosti, razoračanje v edino bitje, v katerega je še veroval. Iz ozadja filma, ki sicer slikovito, a stilno nagneteno in neenovito vpeljuje folklorno motiviko, izstopajo tudi konkretna vprašanja migracije z dežele v mesto, praznine v skrbi za otroka iz tako imenovane nepopolne družine, socialnega razlikovanja in pridobitništva, vendar ostajajo namig, ilustracija ali dopolnitev globoko subjektivno razčlenjene in tako tudi doživete majhne, bridke tragedije.

Od filmskih avtorjev, povezanih s proizvodnjo »Mosfilma«, si velja po ljubljanskem srečanju zapomniti dve imeni: scenarista in režiserja filma »Sto dni po otroštvu« Sergeja Solovjeva in režiserja filma »Sužnja ljubezni« Nikito Mihalkova, ki mu je bil scenarist njegov že uveljavljeni brat Andrej Mihalkov-Končalovski. Oba sta izpričala žlahtno mero filmske in človeške senzibilnosti, pretkane s tistim izjemnim razpoloženjem, ki mu pravimo preprosto kar »ruska duša«. Le da je Solovjev na iskrenem in neposrednem začetku, Mihalkov pa pristaja že v visoki filmski rafiniranosti.

Kaj vse je mogoče izžeti iz obrabljene teme poletja, v katerem v pogojih otroških kolektivnih počitnic dozoreva mladost! Pa čeprav se to zorenje že skorajda konvencionalno sklicuje na rusko romantiko, na Lermontova, ki ga je bojda mogoče razumeti šele tedaj, ko čutiš tako, kot je čutil pesnik sam... Tenke, fine vezi tkejo iz stare romantične neuslišane ljubezni mlado močnatost naših dni, spoznanje, da je čustvo dragoceno, tudi če ni uslišano, saj vznesenost in razočaranje enako močno dvigata človeka na novo, ne še čisto popolno, a vendar že vsaj malce zanesljivo stopnjo zrelosti. Čeprav je minil šele dan, dva ali nemara teden, si tedaj rek že »Sto dni po otroštvu«. Spoštovanja je vreden v tem filmu tudi izreden takt, s katerim je režiser uvajal v filmsko občutje mlade interprete in dosegel visoko stopnjo neposrednosti.

Navsezadnje je tudi »Sužnja ljubezni« film o otroštvu in o ljubezni seveda tudi. Le da ljubezni, kakor je iz idile



**sodelavec filmske branže je bilo takrat napisanih 184 člankov. Ti ljudje, naši starejši kolegi, so slovenskemu ljudstvu in celotni javnosti nadrobno razlagali svojo problematiko in potrebo po uveljavljanju filma. Dandanašnji, ko imamo več tiska, več časopisov in sredstev javnega obveščanja ter specializirano revijo, kakršne v tistih povojnih letih najbrž še nismo imeli, pa je stopnja pismenosti dejansko upadla. Na leto je verjetno objavljenih veliko več kot 360 člankov, da o oddajah na radiu in na televiziji niti ne govorimo, toda mnogo manj je pisanja s strani tistih, ki bi lahko neposredno spregovorili o svojem filmskem delu. V vrstah filmskih avtorjev se pojavlja apatičnost, saj opažajo, da tako dobra kot slaba kritika, obilno ali skopo pisanje, izraziti poudarki ali nikakršni poudarki ne prinašajo izboljšanja na področju filma nobene koristi. Naj se vrnemo s tega ali onega festivala z enajstimi, petimi ali tremi nagradami, naj smo deležni tridesetih priznanj, ali pa nobenega, situacija je venomer ista. Kakšne ustvarjalne dileme, kakšne probleme odpira sistem dela, to pravzaprav sploh ne pride iz naših vrst. Zato bi dejansko plediral, naj vsak ustvarjalec s svojih vidikov opiše problematiko, kot jo doživlja. Moti me apatičnost, ki se pojavlja v nas samih, apatičnost, ki meni, da je pravzaprav vseeno, če pišeš ali ne, saj je vprašanje ali bo potem kaj bolje. Mislim, da je treba premostiti prav to hladnost do naših lastnih problemov. Če sem prav razumel tovariša Konjarja, je Ekran odprt tudi za mnenja, ki lahko nasprotujejo mnenjem, objavljenim v prvih petih**





številkah. Zakaj se torej ne bi lotili papirja in svinčnika, sedli in zapisali oziroma pojasnili naše probleme. Če nič drugega, bomo bralcem, ki so videli morda eno samo plat medalje, pojasnili še drugo. Včasih so njune polemike in nesporazumi, ki prosvetlijo možgane, ali pa jih ventilirajo. Smo pa dolžni prispevati k določenim razjasnitvam problematike v tem smislu, da naš bralec ali pa občan, ki odloča o prispevkih, ni samo enostransko obveščen.

#### Jože Dolmark

Mislím, da nam je tovariš Štiglic danes povedal nekaj lepíh stvari. Sodím, da je slovenska kritika, ki je hkrati s filmom nastajala po vojni, plod žurnalistične prakse, da pa bi morala naposled vendarle preiti k filmski analízi in ocenjenjavanju kamere, igre, vsega, kar je res filmsko. Želimo, da bi bil tudi študij postavljen na nivo, ki bi bil strokoven. Mi ne bi radi rokovali s temi stvarmi tako, kot se rokuje danes. Upam si trditi, da neke prave kritike danes na Slovenskem ni.

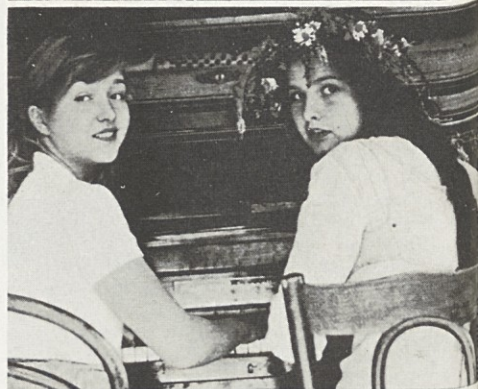
#### Franček Rudolf

Gre za neko stanje v celotni kulturi, ko mora biti avtor, pa naj bo to scenarist ali režiser, prav tako kritik družbe, kritik celotnega dogajanja, kritik svojega časa. Gre za to, ali lahko vi, kritiki-novinarji v avtorju prav tako najdete kritika, ali je ta možnost, ali lahko pride do tega, da en in drugi kritik delujeta skupaj, na isti ravni, in se s svojim delom dopolnujeta. To je pa vprašanje, na katero lahko odgovorijo samo avtorji. Nikakor ne gre zato, da se kritiki sedaj tukaj sprašujejo o kritiki, ampak se morajo tudi avtorji,

namenjena v zorenje, spoznanje in odločitev, vendarle vseskozi obravnava nekako naivno. Kar zadeva otroštvo, pa je beseda o filmu, o prav posebnem pristopu k že popularni »Ameriški noči«, in ta ni prav nič linearno naivna, čeprav se kot takšna uvodoma predstavi.

»Sužnja ljubezni« je postavljena v 1918. leto in v milje tedanjih ruskih filmskih ateljejev, kjer so, v varni razdalji od revolucionarno razburkane Moskve, nekje na toplem jugu še vedno na tekočem traku snemali nemi filmski kič. Sprva je to okolje ljubezniva groteska z romantičnimi prvina mi ilegalnega junaštva, zvezdniške kapricioznosti in poklicne filmske postavljaške rutine. Potem pa se iz junaštva izlušči revolucionarna nuja, iz kaprice globina čustva, iz rutine porazna zavest o ničevosti, obsojene na odmiranje, slutnja nečesa novega, česar pa ni dano doseči vsakomur, ki jo občuti. In tako iz ruske Mary Pickford vstaja obris žene, ki bi pred kamero namesto lutkice lahko postala umetnica; izza zmehaniziranega režijskega voditelja filmskih izmišljotin se rišejo dimenzije čehovljanskega občutja ničnosti, zgrešenosti, nepotrebnosti. Vse to in še marsikaj, ob tem pa še vedno naivna akcijska dramatična poanta, ostaja v prostoru filma, ki je na teh tleh ob prelomnici revolucije doživljal tudi lastno prelomnico rasti v umetnost. Ko zapustimo atelje, nas v svoj tok pritegne izjemna prisposoba v praznino drvečega tramvaja: njegova potnica — ujetnica je žena, ki se je emotivno, spontano izluščila iz starega in namenila v novo.

Pravzaprav je ves ta trud zaman. Kot slehernega dobrega filma tudi »Sužnje ljubezni« ni mogoče predstaviti z besedami. Treba ga je videti, spoznati njegovo vizualno eleganco, virtuosno dviganje iz groteske v resnico, iz ponarejenosti v iskrenost čustvovanja, prepustiti se je treba njegovi izjemno senzibilni sugestivnosti, v kateri naravnost briljira igralka igralke, Jelena Solovej. »Sužnja ljubezni« je bila, skratka, edino zares sočno in polno doživetje nove sovjetske filmske umetnosti. Bilo je bežno srečanje, a takšno, ki ostane dolgo v spominu.





teme

# Začarani krog enoličnosti

Filmski kroki (III)

Matjaž Zajec

Ko je beograjski filmski teoretik Duško Stojanović v svoji knjigi *Filmski medij* v poglavju 'Jugoslovanski nekonvencionalni film' pisal o pozitivnih tokovih v jugoslovanski filmski ustvarjalnosti, je uvodoma zapisal naslednjo oceno filmske situacije, ki je vladala pred pričetkom, pred prvimi filmi, ki so pomenili jugoslovanski 'novi' film:

»Še tam nekje sredi leta 1961 je v jugoslovanski kinematografiji vladalo zatišje. Po repertoarni gladini so plavale bolj ali manj brezosebne stvaritve, ki so svoj tematski akademizem prikrivale (vidite, kako ta igra traja že celih petnajst let) z »družbeno potrebnimi« motivi iz vojne ali s staromodno pojmovanimi »sodobnimi temami«. To so bili stari, znani simptomi stanja, ki se mnogim »avtoritetam« v naši kinematografiji zdi normalno in zaželeno. Najvažnejše je, da ni pretresov: vse naj teče mirno in enolično. Konec koncev se vendarle nekam pride.«

Od te Stojanovićeve ocene je minilo natančno deset let, deset zanimivih, vznemirljivih, predvsem pa filmsko plodnih let. Kaj bi ta trenutek popisovali vse tisto, kar smo na domačih filmskih platnih videli, kaj vse doživeli, kaj bi naštevili številna priznanja, ki so jih naši filmski ustvarjalci in filmi dobivali v tujini. Med temi leti so bila takšna leta, tako plodna in tako polna, da se človeku stoji po vsem tistem lepem in zagnanem, kar so nam nekateri naši filmski ustvarjalci podarili. To so bila leta, ko je Boštjan Hladnik posnel filma *Ples* v dežju in *Peščeni grad*, nekoliko kasneje je debutil še Matjaž Klopčič, ki je svoj filmski opus zastavil pogumno že s filmom *Zgodba*, ki je ni. V Beogradu so filmski ustvarjalci kar tekmovali, kdo bo s svojim filmom segel prej in dlje. To so bili časi *Puriže* Dordevića, *Dušana Makavejeva*, *Saše Petrovića*, *Žike Pavlovića*, *Dorde Kadrijevića* ... Naš film je zaživel, zaživel je v kinematografskih dvoranah, zaživel je na sestankih družbenopolitičnih organizacij, oktil se je s priznanji, pridobil pa si je tudi nasprotnike, veliko nasprotnikov, predvsem med

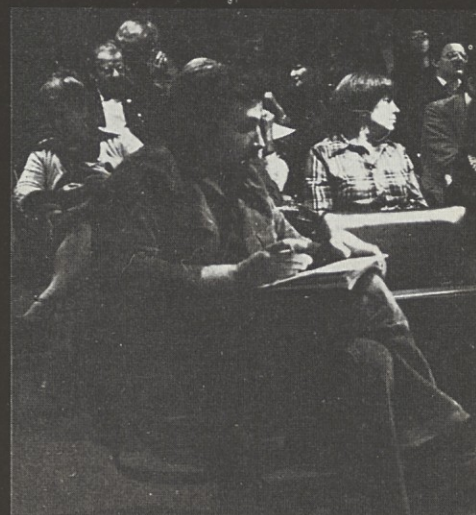
tistimi, ki so jih ti filmi pričeli vznemirjati v njihovi lagodnosti, ko so jim pripovedovali o življenju iz sosednje ulice, ki bi ga lahko videli tudi sami, če bi pozorno pogledali skozi svoje okno. Jugoslovanski film je pričel kazati življenje, ki naj bo (z uporabo najrazličnejših ustvarjalnih metod), namesto da bi kazal idealizirano podobo življenja, ki je vizija socializma.

Prišlo je do kratkega stika, do kratkega stika, ki je v družbenem življenju nastajal v odnosu med programom in prakso, filmski ustvarjalci pa so ta kratki stik kazali v svojih filmih. Zgodilo pa se je še nekaj, filmski ustvarjalci so pričeli iskati odgovore za vprašanja in dileme sedanosti v uspešnih in neuspešnih rešitvah v preteklosti. S tem pa so posegli na zelo delikatno področje družbeno potrebnih filmov z motivi iz vojne, z motivi iz naše revolucije.

Tako je prišlo do kratkega stika na dveh ravneh, na ravni takoimenovanega filma s sodobno tematiko kot na ravni filma s tematiko naše revolucije. Pričela so se spraševanja, kaj je pravzaprav naloga umetnosti, ali naj služi dnevnim interesom politike, če pa že to ne, pa naj vsaj ne vznemirja in naj se ne loteva »delikatnih ali še nerešenih« področij našega družbenega življenja, so zatrjevali eni, medtem ko so drugi vztrajali na stališču, da umetniško ustvarjanje ne more biti utilitaristično. Še več, k temu moramo dodati še to, da mora biti v biti vsakega umetniškega dejanja tudi element, težnja po destruktivnosti — torej težnja po spreminjanju sveta. Ker svet se lahko spreminja in gradi v novo edinole v primeru, če se radikalno obračuna z vsem, kar ta razvoj zavira.

Konec koncev nam ne sme biti nič tako sveto, da ne bi smelo biti preseženo.

»Želimo in vedno smo želeli«, pravi v nekem intervjuju Živojin Pavlović, »prikazati subjektivne resnice, subjektivne nazore o življenju, o ljudeh, o položaju človeka danes in to ne samo v naši družbi, temveč v družbi



**ki so kritiki, vprašati o svojem delu, o tem, kako to svoje delo oživljajo. Ta vprašanja so namreč zelo bistvena. V slovenski javnosti se že mesece in mesece govori o scenaristih. A kdo je danes scenarist? Mislim, da ni nikogar, ki bi lahko rekel, da je scenarist. Nekateri pisatelji, ki se s tem ukvarjajo; ali pa kakšen novinar. Če torej ni scenaristov in so potem scenaristi režiserji, ali so potem to še režiserji in kako to vpliva na njihovo delo? V okviru takih možnosti za delo iščemo možnost, da se film ukvarja s sodobnimi temami, z idejami, s kritiko družbe, s kritiko sodobnega sveta.**

Sašo Schrott

**Naj potegnem na dan razvpito in v zadnjih dveh letih razvpito tezo, da je jugoslovanska kritika pravzaprav prišla v fazo, ko se loteva predvsem kritike. Pri tem je slejkoprej prišla do ugotovitve, da je stanje v naši filmski kritiki pravzaprav odsev stanja v naši kinematografiji. Ne bi hotel načenjati debate o Kolumbovem jajcu, ali mora biti najprej dobra filmska kritika, da bo za seboj potegnila dobro produkcijo, ali bo dobra produkcija spodbudila dobro, kvalitetno, strokovno filmsko kritiko. Res pa je, v čemer se moram z Dolmarkom absolutno strinjati, da večina med nami posebnih šol za te stvari nima; pri nas pravzaprav filmski avtorji, pa ne samo avtorji, ampak celotni kader, ki profesionalno delo na tem področju, ni specialno šolan za posel, ki ga opravlja. To bi verjetno pokazala tudi analiza kadrovske strukture zaposlenih**





**v profesionalni filmski proizvodnji, ki jo bo nekoč potrebno narediti. In ko bo narejena, bo zagotovo močno nepopularna. Toda kritika ni nikakršen utilitaren posel. Kritika mora izvajati selekcijo, sicer je sploh ni treba. Na stvari mora skušati vplivati in jih spreminjati. To pa pomeni selekcionirati. Posledice pa seveda včasih padejo tudi po človeku, ki je kritične ocene deležen. Filmski kritik sicer ne želi prevzeti nase odgovornosti, da je nekemu s svojim pisanjem uničil družino ali naredil iz njega socialni problem, a včasih je komu najbrž le treba povedati, da za ta posel preprosto ni, kar je popolnoma normalno v vseh poklicih na svetu.**

**Franček Rudolf**

**Mislim, da je to razumljivo in da kritiki tega nihče ne očita.**

**France Štiglic**

**Rad bi vedel, kdo je postavil tezo, da Ekran jemlje kruh filmskim delavcem. To je popolna izmišljotina. Zakaj sploh o tej stvari govorimo, ko je popolnoma jasna. Saj ne gre za kruh. Kdo pa sploh o kruhu govori? Kritika govori o filmu, ocenjuje filme in ima popolno pravico izrekat negativne sodbe o vseh stvareh. Mislim, da ni nikakršne potrebe, da postavljamo socialna vprašanja. Kdo je izrekel tezo, da pisanje v Ekranu uničuje slovenski film, da mu dela škodo? Rad bi vedel, ali je to tezo izreklo društvo? Kdo jo je izrekel?**

**Sašo Schrott**

**Izreklo jo je nekaj članov tega društva, čeprav je ni nihče javno zapisal ali izrekel.**

nasploh. Glede na to, da je film konkretna umetnost in se ne more umakniti blatu in življenju in nam, ki ga ustvarjamo, ni nič nenavadnega, če se v teh mlakah in mlakužah odslíkava podoba stvari in pojavov, ki se okoli nas dogajajo, da so tu ljudje, ki živijo okoli nas, in je zato podoba našega družbenega življenja takšna, kakršna je.«

Približno v tem času so pričele padati že prve težke besede o našem takoimenovanem »črnem filmu«, ki probleme samo odpira, ne daje pa nikakršnih razrešitev, da je torej destruktiven in škodljiv, celo nevaren za nadaljni razvoj naše družbe. Te kritike so bile izrečene znova s stališča utilitarističnega pojmovanja umetnosti. Ker, konec koncev, ni naloga umetnosti, da daje odgovore in razrešitve, ni naloga umetnika, da daje modele za spreminjanje sveta, ker je pač osnovna naloga umetnosti odpiranje vprašanj. In če so ta vprašanja prava, potem naletijo na odgovor pri filmskih gledalcih (pri družbi) in tu, šele tu se lahko prično formirati odgovori na ta vprašanja in dileme, ki jih je neko umetniško delo odprlo.

Na križpotju dogovora in odločitve o nalogah umetniških dejanj, tudi filmskih, stojimo tudi ta trenutek, še vedno večina zagovarja umetnost v službi vsakodnevné politike (posebej še, če gre za filmsko umetnost) in smotisti, ki se zavzemamo za svobodno umetnost, kar pa seveda ne pomeni, da se zavzemamo za brezrazredno, ali izvenrazredno umetnost, ki skuša delovati na način dezinformacije in provokacije, v odločni manjšini. Odtod tudi takšni filmi, kakršne že nekaj let premoremo in z njimi nismo zadovoljni niti filmski kritiki niti filmski gledalci.

Znova moram zapisati, da še vedno traja čas prodora filmskih poltronov in hohštaplerjev, ki živijo in delajo filme na račun argumentov t.i. »družbene potrebnosti«, tako kar zadeva filme, ki obravnavajo našo preteklost, kot tudi kar zadeva filme, ki se lotevajo naše vsakdanjosti.

Prav smešno je že, kako doživljajo polno družbeno, tako politično kot materialno, podporo filmski projekti, za katere vemo že na začetku, kako borni bodo filmski rezultati. In potem se denimo primeri, da doživi film Hiša, ki je bil lani v Pulju nagradjen z veliko zlato areno, v Ljubljani pravcati fijasko, saj si ga je ogledalo manj gledalcev, kot pa reprizo pogrošne sexy komedije, ki je imela celo manj predstav kot pa Žižičeva Hiša. Gre za svojski, toda povsem razumljiv paradoks, ko uradno najboljši domači film gledalci povsem zavrnejo, zavrnejo zato, ker pripoveduje nekaj, kar jih več ne vznemirja, o čemer že vse vedo — vse, od problema pa do njegove rešitve.

Poglejmo še korak naprej, denimo k filmu Štiri do do smrti, ki se loteva zadnjih dni življenja našega partijskega sekretarja Dure Đakovića, ki so ga ubili starojugoslovanski orožniki pri





fingeranem prebegu čez mejo. Scenarij je pripravljali znani team scenaristov, ki so upoštevali arhivska gradiva, pričevanja, ki so imeli konzultante... Po rezultatu sodeč, so film napravili konzultantni in ne podpisani avtorji filma, ker tisto, kar gledamo umetniško ni res, pa čeprav so verjetno zgodovinska dejstva dokumentaristično točna. Pa vendar, film je podpisal režiser Jokič, ki je zagotovo imel svojo vizijo Đakovičeve osebnosti, osebnosti revolucionarja, ki je v nemogočih pogojih starojugoslovanske diktature pripravljaval revolucijo. Pa ni v filmu veliko Đakoviča revolucionarja, niti veliko revolucionarnosti. Zagotovo tudi zaradi tega, ker so »svetovalci« postregli filmu zlahotno brstje umetnikovega občutenja časa ter vprašanj in dilem, ki so bile takrat (in so širše družbeno tudi danes) aktualne.

Torej znova pragmatizem in utilitarizem, znova vnaprej predpisana receptura, po kateri naj nastane umetniška izpoved filmskega ustvarjalca. Če k temu dodamo še ironiziranje Puriše Đorđevića, ki je ob svojem filmu Pavle Pavlovič v Pulju povedal, da je imel ob filmu toliko konzultantov, da bi lahko iz grobo zmontiranega filma napravil edinole filmski napovednik, če bi upošteval vse nasvete in zahteve, ki jih je bil deležen, so razmere in odnosi še jasnejši. Znova naj spomnim na misel: vse naj teče mirno in enolično. Konec koncev se vendar nekam pride.

Naj se povrnem k permanentnosti naše revolucije, ki sicer ni več oborožena revolucija, še vedno pa ima vse ostale značilnosti revolucije. Revolucija je množičen nemir, ki pušča za seboj ruševine zastarelega in preseženega, hkrati pa je v njej tudi težnja po izgradnji novega, boljšega. In umetnost, prava umetnost revolucije mora vsebovati ta množičen nemir, umetnost mora puščati za seboj ruševine tistega, kar je zastarelo in preseženo. In vsaka revolucija je boleča, tudi ta naša, pa čeprav ne zahteva življenj, zahteva pa spreminjanje. Spreminjanje pa je za okostenele strukture, ki so si v procesu revolucije zagotovile določen status, izredno boleče, boleče do te mere, da so nekateri pripravljani storiti domala vse, da bi njen tok upočasnili, ker se tudi tako »nekam« pride. Med temi zaviralci naše revolucije najdemo tudi ljudi, ki onemogočajo našo filmsko ustvarjalnost. Zaradi tega, ker se zavedajo, ali pa spominjajo Leninove misli, »da je film izmed vseh umetnosti najpomembnejši«.

Mirno lahko zapišem, da gre za določen strah, strah pred tem, kaj utegne iz nekega filmskega projekta »nastati«, da prihaja do preverjanj, pa čeprav neuradnih, o usmerjenosti filmskih ustvarjalcev, ki hočejo posneti ta ali oni film. Da imajo relativno proste roke edinole tisti, ki so si pridobili »nenapisano izkaznico« v tej smeri preizkušenega in preverjenega filmskega delavca. In takšnih filmskih delavcev se je pojavilo v zadnjih letih precej, lahko bi rekli, da so na mah

priplavali iz anonimnosti na površje, da so dobili v delo zahtevne in drage filmske projekte. Rezultati so jasno že v naprej znani, pa kot da to ne bi nikogar skrbelo, vsaj ne tistih, ki kot predstavniki družbe odločajo o programski politiki naše kinematografije.

Če to ne bi držalo, potem program slovenske celovečerne filmske proizvodnje za leto 1976 tako, kot je bil obrazložen, nikakor ne bi mogel biti sprejet, kaj šele realiziran. Tako pa vsi skupaj nasedamo pavšalnim obrazložitvam: otroški film, film s tematiko NOB, komedija, film s sodobno tematiko. Vemo, da za takšno opredelitvijo programa sicer stojijo teksti in so že predvideni režiserji. Ne vemo pa ničesar o družbeni usmerjenosti tako zapisanega programa, o njegovih ciljnih in o njegovem funkcioniranju v okviru umetniških snovanj našega naroda.

Kje in kako iskati izhod iz te zagate, iz te slepe ulice, v kateri se je znašla naša filmska umetnost? Predvsem v zamenjavah struktur in mišljenja. Znova je treba vzpostaviti odnose medsebojnega zaupanja, takšnega zaupanja, ki bo vrnilo avtonomnost umetniškem ustvarjanju na področju filma, ki bo dovoljevalo vključevanje filma v procese naše revolucije, vendar ne na način zabeleževalcev, temveč sotvorcev te revolucije. In v takšni konstelaciji medsebojnih odnosov bo dovolj prostora za vse vrste filma, če bo seveda šlo za pravi film in ne za obrtniško slabo plakaterstvo, ki je v jugoslovanskem filmu vse preveč prevladujoče.

In še: ali bo leta 1977 res kaj drugače?



**Izrečena je bila urednikom in v tem smislu je bil sklican tudi sestanek v društvu.**

**France Štiglic**

**Rad bi videl tistega, ki je tezo postavil. Ne vem, zakaj moramo diskutirati o tem, ko pa so stvari popolnoma jasne.**

**Milena Kumer**

**Najbrž mi bo težko odgovoriti, a morda mi bo le uspelo razložiti, kako je s tem bilo. Ekran je namreč sprožil to debato s svojo akcijo. Svoje kritike je objavil, še preden se je film začel predvajati. To je sprožilo razburjenje med slovenskimi avtorji, kajti gre za slabo reklamo. Razburjenje je bilo upravičeno. Mislim, da gre za širši problem. Današnji sestanek je odprl stvari, ki so najbolj pereče. Obravnavati moramo vse probleme nekega filma, in ne samo njegovih literarnih plati. Vsak, kdor sodeluje, ve, kaj se pravi delati... In prav za to gre. Za spoštovanje do dela in za strokovnost.**

**Franček Rudolf**

**Z mnogimi avtorji in njihovimi izjavami glede pisanja se ne bi strinjal, z eno stvarjo pa se na vsak način moram strinjati: gre namreč za profesionalnost. Profesionalnost je zelo kruta zadeva, vleče pa za sabo celo vrsto zahtev. To pa je pravzaprav vprašanje celotne slovenske kulture. Dejstvo je, da boš težko našel pisatelja-profesionalca; za prenekatere drugo vejo umetnosti se boš vprašal, ali ima za to sploh možnosti. Tu nastane skala pošastnih vprašanj. Če pišeš scenarij dva meseca na**





leto, ker te film dlje zares ne more angažirati, potem pač ni mogoče, da boš profesionalc. In če režiser dela film vsako tretje ali četrto leto, vsem pa sam sebi piše pet ali deset scenarijev, potem tudi ni profesionalc. O tem bi se morali pogovarjati.

**Dušan Zgonc**

Pri vsej tej razpravi me je zbudilo, da skušajo nekateri dati prednost temu kako nek je film nastajal, ne pa njegovem kritičnemu vrednotenju. Toda biti si moramo na jasnem, da je največjega pomena vrednotenje končnega izdelka. Vse drugo, kar vlečemo na dan, je drugotnega pomena. S takimi stvarmi skušamo navadno zamaskirati slabo kvaliteto. Prav to pa je pereče v naši sedanji filmski produkciji. To namreč, da tudi filmski ustvarjalci niso dovolj samokritični v zvezi s stvarmi, o katerih govori vsa slovenska javnost, kajti ne gre samo za položaj filmskih delavcev in za vlogo filmskih kritikov. Pogostoma se do teh stvari obnašamo zelo naivno.

**Franček Rudolf**

Jaz bi pa rekel tole: dobre pesmi pišejo dvajsetletni pesniki, medtem ko dobrega filma ni mogoče narediti, če ni v ekipi vsaj deset ljudi z dvajsetletno prakso.

**Sašo Schrott**

Tovariš predsedujoči, prosil bi te, da to debavo vendarle spraviš v določene ali kakršnekoli okvire. Znova apeliram, da ugotovimo, o čem se pravzaprav pogovarjamo. Mar vsak med nami piše sam zase nekakšen svobodni esej?

teorija

## Temeljna estetika filma (1)

Francis E. Sparshott

Francis E. Sparshott je sodoben ameriški filozof in estetik, ki v pričujočem spisu postavlja pod vprašaj podmene Lessingove tradicije, na katero prisegajo mnogi pomembni teoretiki filma. Mnoga stališča **Erwina Panofskega**, **Siegfrieda Kracauerja** in **Rudolfa Arnheima** označuje kot dogme.

Nekje v svojem razmišljanju pravi: »Karkoli je z medijem mogoče napraviti, šteje med njegove mogočnosti, in je potemtakem tako zelo »verno mediju«, da bi bilo šele potrebno dokazati, da je nezakonito.« Sparshott nam ponuja takšen prikaz filmskega medija, ki opozarja tako na njegov velik domet kot tudi na njegove posebne značilnosti — edinstven način predstavitve časa, prostora in gibanje. Spodnja analiza predstavlja temelje, na katerih zasnuje svoj zaključek: »Film je edinstven zaradi svoje zmožnosti vizualne zabeležbe in razčlemba, zaradi svoje zmožnosti, da prodaja enkratno zdajšnjo stvarnost stvari in razkriva kakšnosti življenj; vendar pa tudi zaradi svoje oblikovne svobode, zmožnosti, da ostvarja domišljijo in razvija abstraktne oblike.« Sparshottov esej implicira takšno definicijo filmskega medija, ki bi ne bila zgolj neka preprosta uveljavitev dogme, oziroma neprikrit poskus uzakonitve zapovedi individualnega okusa ali domnev osebnega izkustva.

Temeljna estetika filma, kakor tudi vsake druge umetnosti, mora biti deskriptivna in analitična, pri čemer mora podati pregled ustreznih spremenljivk in njihovih načinov spreminjanja. Vsak tak pregled

pa mora koreniniti v določenem pojmovanju, četudi nenatančnem, kaj je tisto umetniško delo, ki ga obravnava. Kaj je potemtakem film? Zdi se značilno za umetnost, da je potrebno, da ustrezne definicije določajo tako naravo dela samega kot tudi nujna proizvodna sredstva in sredstva, ki pripomorejo k njegovim značilnim učinkom. Vzorčna definicija bi lahko bila takale: »Film je vrsta negibnih slik, predvajanih na platno tako hitro, da ustvarijo v zavesti gledalca vtis neprekinjenega gibanja, pri čemer so te slike predvajane s pomočjo luči, ki sveti skoz ustrezen niz slik na nepretrganem traku iz upogljive snovi.« Spremeniti je mogoče marsikatero podrobnost in poudarek, vendar pa ne more nobena definicija filma mimo dveh važnih značilnosti: klenega opisa vsaj osnovnih potez **mehanizma**, ki ga uporablja in aluzije na **iluzijo** gibanja, ki jo ustvarja. Oglejmo si ti dve značilnosti po vrsti.

**Mehanizem**

Film je bolj kot katerakoli druga umetnost tehnološko opredeljen. Glasba, ples, slikarstvo, kiparstvo, poezija in celo arhitektura ne potrebujejo za svoje izvirne in rudimentarne oblike nobenega gradiva, oziroma tisto, ki je vsepovsod na voljo, edino kinematografija ne more vznikniti brez kompleksne in natanko izdelane tehnike. Zgodovina filma je zgodovina iznajdbe filmskih (proizvajalnih — op. prev.) sredstev. Filmske estete je pogosto moč razlikovati po tem, kako reagirajo na različne vidike filmske tehnologije: na lastnosti objektivov in filmskih emulzij, na pogoje proizvodnje in predstave. Tako so najbolj obče znane dogme o tem, kako je treba delati filme, v resnici zahteve po vernosti tako imenovanim tendencam tega ali onega aspekta medija: po čistosti in prepričljivosti filmske slike, po nepristranski dovetnosti filmske kamere za karsižebodi pred njo, oziroma po učinku homogenizacije vsega, kar je pred njo, ali pa po lahkotnosti, s katero je moč izbrane segmente tako spojiti, da dajo slutiti skupen izvor... Značilno za takšne dogme je to, da se oklenejo enega



samega vidika in ene same tendence, drugih pa ne vidijo. Vse pa zanemarjajo nek zelo pomemben dejavnik: prav zato, ker so filmska sredstva tako kompleksna, jih vsakdo, ki jih obvlada (in ki ima reden dostop do njih, kar je prav tako redko in težavno) čisto naravno uporablja za to, da izrazi karkoli pač želi izraziti s svojo vizijo ali sporočilom, najsi je »filmsko« po ne vem kateri sprejemljivi definiciji, ali pa ne. Ljudje uporabljajo svoje jezike, da povejo to, kar želijo povedati, in ne tisto, kar jim jezik olajša, da povejo. Večina teoretikov vztraja pri tem, da je izid te naravne tendence zagotovo slab film, vendar se vprašujem, zakaj bi moralo biti tako? Karkoli je z medijem mogoče napraviti, šteje med njegove mogočnosti in je potemtakem tako zelo »verno« mediju, da bi bilo šele potrebno dokazati, da je nezakonito. Lahko postanemo dovzetni ali pa se izurimo v dovzetnosti na taki ravni, da vidimo, kako filmi porabijo ali prezrejo kako mogočnost medija, nakar tej ravni primerno filmi lahko vodijo naš okus ali usmerjajo našo kritično presojo, nikakor pa ni razvidno, čemu bi morali naprtiti takšne samovoljne selektivne sisteme tistim, ki jih zavračajo. Ako z naštevanjem verjetnih virov dolgočasja in iritacije pokažemo, da je skoraj nemogoče napraviti dober film tako, da posnamemo odrsko predstavo, je to nekaj čisto drugega, kot če izjavimo, da so vse filmane igre nujno nefilmske in potemtakem slabi filmi.

### Iluzija

Druga potrebna značilnost naše poskusne definicije je bilo sklicevanje na iluzijo. Film je nemara od vsega začetka edini med umetnostmi, vsekakor pa na dokaj svojevrsten način, nujno umetnost iluzije; iluzija pa je, tako kot tehnologija, središčna točka, okrog katere se sučejo številna estetska razpravljanja. Na eni strani predstavlja priložnost, ki jo je potrebno izrabiti. Film se lahko (in v resnici se) naslanja v ustvarjanju tudi najbolj zapletenih iluzij tako s tem, da proizvajajo slike za projekcijo, kot tudi z manipuliranjem hitrosti in zaporednosti predvajanja. Na drugi strani pa je iluzijo jemati kot skušnjava, kateri se je potrebno upreti. Gibanje na platnu je nujno neresnično, vendar pa lahko in bi moralo verno upodabljati gibanje, ki je dejansko tako potekalo v resničnem svetu. Obe tendenci segata v najzgodnejše dneve filma, v delo realista Lumièrea ter fantazista Mélièsa. Vendar pa to ne pomeni, da morajo filmarji izbrati med tem, da iluzijo oberoč sprejmejo ali da jo zavržejo; dokaj uobičajena je praksa, da fantazija služi realizmu, tudi v filmih vsaj nekaterih priznanih mojstrov (npr. kamniti levi v *Potemkinu*), ali pa realizem fantaziji (npr. povratek domov v *Ugetsu*).

Zvodljivo je razpravljati na splošno o »iluziji«, kakor smo mi počeli do zdaj. Medtem ko je temeljna iluzija gibanja samodejna in neizogibna funkcija človeškega vidnega

mehanizma, pa nadgrajene »drugotne iluzije«, kakor jih bom imenoval, v tem smislu, da se nekaj določenega dogaja ali giblje, niso takšne, se pravi samodejne, marveč so odvisne od gledalčeve vednosti ter sposobnosti ali pripravljenosti, da se preda videzu. Filmski pisci pogosto omenjajo prizor, ko tiger preganja indijskega vaščana. Celotna gonja je podana izključno z menjavanjem posnetkov prestrašenega moža in krvoločnega tigra, vse dokler se ne pojavita na koncu preganjanec in preganjalec skupaj v istem posnetku. Po Bazinu je prizor tako rešen: poprej je gledalec domneval, da je bližina človeka in zveri iluzorna in zgolj plod montaže, zdaj pa nenadoma vidi, da temu ni tako. Za Montagua je vsa reč bedasta: učinek je dosežen z montažo, zaključni dvo-posnetek pa docela banalno zagotovilo. Po naknadnem premisleku, kakopak, se ovemo, da je bil ali tiger dresiran ali pa smo priča še enemu posnetku-ukani. Zdi se povsem razumljivo, da so reakcije gledalcev na takšne ukane različne; ugotavljati pri tem točna pravila (kakor poskušata omenjena pisca), sklicujoč se na temeljna načela, je gotovo zguba časa.

### Predsedek o osvetlitvi

Kakor nam kaže pravkar navedeni primer, se drugotne iluzije pri filmu ne nanašajo na prikazano na platnu, temveč na tako imenovani izvor imaga. Pri gledanju filma, nič bolj kot pri predstavi odrske igre, človek nima občutka, da bi se nekaj v resnici dogajalo pred njegovimi očmi. Čemu naj bi potem prišlo do iluzij o izvoru slike? Zdi se, da je iskati odgovor v kompleksnem odnosu med sinematografijo (fotografijo filmske slike — ob prevajalca) in fotografijo, in o a v svojevrstni naravi fotografskih posnetkov samih. Ključ za te odnose je najti v dejstvu, da primeri, ki smo jih navedli kot zahteve po »vernosti mediju«, vsi razen enega omenjajo kak vidik fotografije, dasiravno naša poskusna definicija prav nikjer ne namiguje na fotografijo.

Slike, katerih zapovrstna projekcija tvori film, je najlažje napraviti s fotografijo; mogoče pa jih je tudi narisati naravnost na filmski trak. Fotografijo, ki predstavlja nek objekt, najlažje napravimo tako, da fotoaparat naperimo na ustrezen objekt; vendar pa je fotografirano lahko tudi model, risba ali celo neka druga fotografija, napravljena v ta namen. Fotografijo dogodka, oziroma dogajanja je najlažje napraviti tako, da si poiščemo dogajanje in ga fotografiramo; mogoče pa je tudi dogajanje uprizoriti in v ta namen zgraditi prizorišče. Potrebno slikovno zapovrstnost je najlažje doseči z uoorabo priprave, ki nam bo posnela vrsto slik v naglem in pravem zaporedju; vendar pa je isto mogoče doseči tudi z risbo ali s snemanjem slike za sliko (animiran. film, na primer). In samo po sebi je umljivo, da s filmsko kamero ravnamo tako, da teče enako hitro kot pozneje projektor (kar pa ni tako preprosto; prav sinhronizacija kliče po skrbnosti), vendar pa lahko teče tudi hitreje ali



...  
Mislim, da smo marsikaj koristnega slišali in povedali in da so razkrita stališča o tem, kako gledajo avtorji na kritiko.

### Toni Tršar

Meni se zdi, da smo diskusijo zastavili napačno. Od kar obstaja delitev dela med ustvarjalci in tistimi, ki ustvarjalnost vrednotijo, nastajajo problemi. Mislim, da ima Anton Marti prav, ko pravi: »Pišite o meni, makar i dobro.« Hočem reči, da v pozitivni ali negativni oceni nekega dela najbrž ne more biti skrit temeljni problem nekega kulturnega prostora in tudi ne slovenskega filma. Če takole mimo-grede po spominu prelistam, ali obstajajo vrednote v slovenskem filmu, ki jih kritika ni afirmirala, lahko ugotovim, da je bilo takih zmot relativno malo. Zdi se mi torej, da je za pogovor bolj pomembno, če si zastavimo vprašanje, kaj je tisto, kar povzroča razlike v ocenjevanju slovenskega filmskega trenutka danes. Mislim, da je veliko stvari, ki zajemajo probleme ustvarjanja, probleme organizacije ter odnosov družbe do filma in obratno. Mislim, da je prav to pravo izhodišče za razpravo o naši problematiki. Večkrat se, recimo, sliši, da tovariši iz Vibe niso zadovoljni z dejstvom, da slovenski tisk in masovni mediji, ne popularizirajo nagrad in priznanj, ki jih je Viba dobila. To je res, a po drugi strani se moramo vprašati, ali je to tudi nenormalno, ko pa ne moremo ugotavljati, da bi ti filmi napovedovali tako orientacijo slovenskega filma, od katere bi v resnici pričakovali neki prodor, neko novo smer, ki bo ta naš film





izraziteje uveljavila. Mislim, da je pred nami kopica vprašanj, o katerih se lahko pogovarjamo — o katerih seveda različno mislimo, ugotovili pa bi lahko, kaj je tisto, o čemer se strinjamo. Dogovorimo se o tem, kako delati, da bomo lahko nekatere stvari tudi spreminjali.

**Milan Ljubič**

Razveseljivo je delati Bele trave in podobne filme, ker se o tem tako veliko pogovarjamo, ampak mi smo spregledali, da je Ekran posvetil številko tudi Idealistu, ki je le dobil neka priznanja. Očitno nas dobri dosežki ne mikajo, da bi o njih spregovorili, saj se ves čas pogovarjamo o nečem, kar s svojo kvaliteto ali s svojim umetniškim efektom take debate in takega pisanja ne zasluži. Mislim, da današnji pogovor teče malce mimo. Ves čas se pogovarjamo le o eni ali o dveh številkah Ekranu. Saj imamo pet števil, prva je posvečena filmu Med strahom in dolžnostjo, tretja Idealistu, četrta Belim travam; vsak film je dobil svojo številko. Nihče ne nasprotuje temu, da se piše bodisi dobro bodisi slabo. Mene, recimo, z vidika Viba-filma ne zaskrbljuje, ali se o filmskih nagradah piše ali ne. To sploh ni bistveno. Lahko dosežeš velike uspehe in si na istem, kot če dosežeš male. Toda mene, če se že pogovarjamo o Ekranu, zaskrbljujejo druge stvari. Prebral sem, da bi nekateri že lahko nehali delati pri filmu in dali prostor drugim. Zanima me, kdo so ti nekateri in kdo so ti drugi. In dalje. V Ekranu številka 5 sem na 5. strani prebral, da so se filmi pogosto delili pod roko, kar je javna skrivnost. Rad

počasneje. Film kaže potemtakem neke vrste predsodek, močan sicer, toda ne neobvladljiv, do svoje najbolj enostavne oblike — oblike, ko projektor ponovi posneti dogodek. Ako nismo pozorni, kaj zlahka predpostavimo na mestih, ko prav nobena stvar v filmu ne daje slutiti nasprotnega, da prikazano na platnu predstavlja takšno ponovitev, kot da projektor kopira kamero, ki je igrala vlogu gledalčevega očesa.

Okoli ni kamera in fotografska slika ne pokaže tistega, kar vidijo oči. Ko se oziramo okoli sebe, oko neprestano prilagaja svojo šarenico, ko sledi svetlobnim spremembam, ter spreminja ostrino, ko sledi spremembam (gledanja — op. prev.) v globino. Učinek paralakse, ki nastane pri uporabi obeh oces, da vsemu, kar vidimo, preminjast in nestabilen značaj, ker je slika tistega na čemer ni tisti hipo pogled izostren, nejasno dvojna. To je tudi razlog, da oko v naravi nikdar ni pri miru; ko ga gledamo fotografij, kjer je vse v isti ravnini in relativno skromno osvetljeno, je očesu prihranjeno marsikatero opravilo. Dasiravno fotografska slika sploh ni podobna vidnemu svetu, pa ima kljub temu natanko takšno kakovost, kakršno so starejši teoretiki navadno pripisovali tistemu častivrednemu fantomu v optiki, mrežnični sliki.

Fotografska slika je neke vrste idealna projekcija, podobna v domišljiji normalizirani inačici tistega, kar vidimo. Fotografija ne predstavlja reprodukcije človeškega vida, marveč sanje o idealnem vidu. Fotografska slika je bolj prepričljiva kot pa resnična. Na fotografijah je nekaj neustavljivo avtentičnega. Gledati dobro fotografijo pomeni nekaj drugega kot gledati fotografirani objekt (dejansko se tako zelo razlikujeta, da je slovita opazka Petra Ustinova, da je Billyja Budda napravil črnobelega zato, ker je tak bolj realističen, komajda paradoksalna); zdi se, ko da bi gledali veren dokument.

Že sama temeljna iluzija gibanja daje vtis ne nečesa resničnega, marveč neke vrste ničemur pripisljive živosti. To postane očitno, kadar gledamo animiran film. Verjetnost ne pridaja prav nič k življenjskosti takih filmov in zapleteni pripomočki. kakršne je uporabljal Disney v poznejših letih, da bi nakazal tretjo razsežnost, so se izkazali kot ničevi (in pa hudo dragi). Občutek stvarnosti, ki ga izvajajo takšni filmi, je podoben stvarnosti na kakšni umetniški sliki: dejanja, ki jih vidimo, ne pripisujemo niti stvarnemu svetu, niti podobi s (filmskega) platna, temveč racmanu Donaldu in svetu risanke, ki je bil zanj ustvarjen. To se pravi, da nas ne privede iluzija gibanja do tega, da videno pripisujemo svetu izkustev; v resnici je fotografski značaj slike tisti, ki prida filmom njihov značilni osvetlitveni predsodek, in v kolikor je prisoten ter ga ne izključuje narava predstavljenega, nas ta (fotografski —

op. prev.) osvetlitveni predsodek opogumlja, da videno jemljemo kot dokument o nečem, kar se je zgodilo tako, kakor vidimo (ta hip — op. prev.), da se dogaja. Gledalec poskuša v tem smislu normalizirati svojo zaznavo filmov, ki so narejeni na najrazličnejše načine.

Mnoge teorije o tem, kako bi bilo treba filme delati, predstavljajo odnose do pravkar opisanega osvetlitvenega predsodka. Sovjetski filmarji v dvajsetih letih so trdili, da je vsa umetnost filma v tem, da izrabimo njegove tendence potom montaže, oziroma asociativnega spajanja delov posnetega traku, tako, da v gledalčevi zavesti sprožimo sintezo skustvene stvarnosti, ki presega prikazane slike. Siegfried Kracauer je podžigal v nasprotni smeri, namreč, da film najbolje uporabimo takrat, kadar brez pridržkov zaupamo njegovim zmožnostim, da posreduje avtentičnost, ohranja in slavi čut za resnično. Ni se zavzemal za to, da bi bil film dejansko dokument oziroma kronika, marveč naj bi slavil ter »zveličal« bleščečo stvarnost fizičnega sveta, bolj kot katerikoli drug medij, pri čemer bi se naj vzdržal tako fantazij kot tudi superimponiranih oblikovnih aranžmajev. Drugi kritiki, ki so uvideli, da film lahko nudi obeležje verodostojnosti tako vrednemu kot ne vrednemu, prigovarjajo, naj film vključuje med svoje zmožnosti tudi to, da »sanje postanejo resničnost«. Edinole film lahko pokaže dogajanje nemogočega in tako doseže, da je fantazija prepričljiva. V nasprotni smeri pa grejo nekateri pristaši sodobnega »podtalnega« filma še dlje kot Kracauer (in dlje kot Rossellini ter italijanski novorealisti) s tem, da zatrjujejo, da pomeni vsakršna montaža filma sploh ponaredek: končni film mora zaobsegati vse tisto, kar je kamera posnela in tudi v takem zaporedju, v kakršnem je posnela, in če to pomeni, da so nekateri posnetki neostri, slabo osvetljeni ali sicer brezpredmetni, bo filmsko doživetje še toliko bolj pristno. V skladu s tem stališčem film ne beleži tega, kar se dogaja pred kamero, marveč tisto, kar se mu dogodi (filmu) v kameri. Končno utegnejo nekateri skrajneži zatrjevati, da je edini pošten način proizvajanja filmov ta, da kamero pač nekam postavimo ter jo pustimo teči, tako da posname karkoli se že dogodi. Vendar pa bi na tej točki prigovarjanje k poštenju porazilo samo sebe, kajti narekovalo bi merilo, kateremu ne bi moglo zadostiti. Film niso naravni dogodki in povsem brezsmiselno je okolišiti o selektivnem posredovanju filmarja.

#### Filmski prostor

Prav iz posebne narave filmskega prostora, iz dejanskih in domnevnih prostorskih odnosov med filmskimi prvinami ter med filmom in gledalcem, je razvidno, da je realizem filma realizem grafičnega zapisa, ne pa neke iluzivne resničnosti. Mnogi pisci menijo, da se gledalec navadno počuti v enakem odnosu do filmanega



prizora, kot je bila kamera (oziroma naj bi bila). Na osnovi tega obsojajo takšne posnetke-ukane, kot je npr. posnetek sobe skozi plamene ognja v ognjišču, češ da gledalci vedo, da nihče ne more snemati iz tistega položaja. Vendar se zdi takšno sklepanje zmotno. Gledalci se istovetijo s točko snemanja najbrž le v primeru, ko gledajo predstavo v Cinerama tehniki, kjer je platno tako veliko kot celotno vidno okolje. Sicer pa posnetki, napravljeni naravnost vzdolž navpičnice, človeku ne delajo občutka vrtoglavice (izjeme so seveda osebe, ki so v tem pogledu zelo občutljive), in celo zelo nagla spreminjanja točk snemanja ne povzročajo pri skušenem gledalcu nikakršne slabosti ali pa zmede. Ako bi se gledalec dejansko istovetil s spremembami pozicij kamere (točk snemanja — op. prev.), bi bili nagli reži od posnetka do posnetka brez daljnega nevzdržni. V nekem smislu prav gotovo imamo občutek za prisotnost prostora v filmanem prizoru (katerega ne gre zamenjati s psihološko vpletenostjo v dogajanje) in s pomočjo tega občutka gradimo prizor kot trirazsežnostni prostor, v katerega se vključujemo in imamo v njem svoje gledišče. Ta globina in inkluzivnost filmskega prostora veliko dolgujeta paralaksi, diferencialnemu gibanju in pa zastiranju oddaljenih objektov ob spremembah gledišča. Iz tega sledi nekaj, kar se dandanes pogosto pripeti, namreč, če je dejanje nenadoma ustavljeno s tako imenovano otrpnitvijo slike (multiplikacija — op. prev.), se celotna narava prostora, v katerem se dogajanje odvija, v trenutku spremeni (frapanten primer tega je zaključni prizor v *The Strawberry Statement* — Jagode in kri). Ta skoraj spregledani činitelj je pomemben. Če ne bi nastala takšna sprememba v prostorskosti, bi lahko otrpnitev slike na nas napravila vtis, da se je svet nenadoma ustavil; v resnici pa nas sooča s prehodom v drugačen način reprezentiranja in od tod morda v drugačen način bivanja.

Bolj ko razmišljamo o svojem občutku za filmski prostor, bolj se nam zdi izrazito in izključno filmski. Uporaba dostavne leče (»zoom objektiv« — op. prev.), ki poveča (objektivno) velikost slike, ima za posledico približno dogajanje; če pa se platnu primaknemo s hojo, se resda slika (subjektivno) poveča, vendar pa dogajanje na platnu ni nič bližje. Naš občutek za prostorsko vključenost v prizoru ni odvisen od tega, da sedimo na kakem posebnem sedežu v dvorani, temveč od pravnje razdalje od platna. Podobno je treba upoštevati vsa popačenja prostora, ki so izid uporabe različnih objektivov. Plastičnost prostorskih odnosov, do kakršnih zaradi tega pride, sprejemamo kot narativni pripomoček ali pa kot povabilo, da bi privzeli neko namišljeno gledišče in nas kot gledalce ne zmede. Uporaba širokokotnega objektiv (globinske ostrine — op. prev.) v sobi gospodične Havisham v *Great Expectations* (Velika

pričakovanja) ima prav gotovo »povečevalni« učinek, samo da precej nenavaden; nimamo občutka, da se mi nahajamo v veliki sobi, temveč da »se je taka zdela Pipu«. Ali pa vzemimo prizor, ko dekleta teče proti letalu v *Zabriskie Point* (Kota Zabriskie) in je razmerje med njo ter nizkim horizontom takšno, da kako sekundo ali dve sprejmemo posnetek kot običajni srednji izrez; nakar opazimo, da se pri vsem svojem tekanju dekleta ni kaj prida oddaljilo, in ugotovimo, da je to pač tipični telefoto posnetek. Vendar mi učinek tega spoznanja ne spremeni vtisa o tem, kje se jaz nahajam v odnosu do prizora, spremeni pa moja interpretacijo tega razmerja. Telefotografski posnetek pravzaprav ne ustreza nikakršnim mogočim prostorskim odnosom med gledalcem in dogodkom: podan je sicer kot, pod katerim gledamo, ne pa tudi kakršnokoli mogoče gledišče. To, kakopak, nikogar ne bega.

Tovrstni pojavi dajo slutiti, da je naš čut za prostor v filmu na nek način omejen, oziroma negotov, zadržan: zavedamo se svoje naznačene pozicije in jo sprejmemo, vendar pa do nje eksistencialno nismo obvezani. Preprosto bi to lahko razložili tako, da se večino časa zavedamo filma (kakor se zavedamo umetniške slike) kot dvorazsežnostne razpostavitve na platnu ter kot trirazsežnostnega prizora istočasno, tako da noben vidik ni prevladujoč v zavesti, razen v trenutkih vznurjenja ali motnje. Subtilnejša razlaga bi zatrjevala, da je filmsko gledanje odtujeno gledanje. Človeški čut za prisotnost je v veliki meri odvisen od njegovega čuta za ravnovesje in od drugih mišičnih občutkov, tako da se gledalčeve čutilne značilnice, razen značnic vida in sluha, krepko nanašajo na dvorano in sedež, v katerem dotični sedi. V filmu *Carnet de Bal* (Plesni program), v prizoru z epileptičnim doktorjem, ki je posnet dosledno poševno, nas to, kar vidimo na platnu, potiska v neravnovesje, pri čemer pa naše telo vztraja v ravnovesju; končni učinek name je natanko tak, kakršnega je Duvivier gotovo hotel doseči: neugodno in zmedeno se počutimo v imenu protagonista.

Nekatere prostorske nejasnosti deli film s fotografijo. Ne glede na to, kako premeščamo fotografijo okrog sebe, deluje kot veren zapis, ki implicira točko, s katere je bila posneta: in v nekem smislu ostajamo »na« tej točki, ne glede na to, pod katerim kotom si ogledujemo fotografijo. Film se ne razlikuje od fotografije samo po občutku živosti in od tod prostorske stvarnosti, ki jo podeljuje gibanje, marveč tudi po veličini in kontrastni osvetljavi filmske slike v zatemnjeni dvorani, s čimer si še veliko bolj podvrže vidni čut, in pa po relativno nespremenljivem razmerju med platnom in gledalcem.\* Režiser določa prostorski odnos gledalcev do svojih filmov, vendar pa to določilo ostane nekakšen imaginarni prostor; smo



**bi zvedel, kateri filmi so se delili pod roko, kot zatrjujeta dva urednika Ekрана. Dajte mi dokaz, lepo vas prosim. Tu je predsednica Vibinega delavskega sveta, z nami je tudi predsednik upravnega odbora . . . Povejte mi, zoper koga naj ukrepam. Toliko. Drugače pa po vsem tem, kar je bilo napisano ne čutim nobenega glavobola; intervjuji so bili in so šli mimo; bil bi srečen, ko bi lahko s enim intervjujem kaj spremenil. Leta pišemo in govorimo, preden se kaj premakne. Mislim pa, da je letošnje pisanje vendarle ustvarilo neko povsem drugo atmosfero. V Puli se je navsezadnje le izoblikovalo mnenje, da smo v Sloveniji naredili korak naprej k ureditvi mnogih vprašanj. Na obisku smo imeli tovariše iz Makedonije in s Kosova; zanimalo jih je, kakšne medsebojne relacije smo vzpostavili s televizijo in s Kulturno skupnostjo. Tu je cela pahljača vprašanj, ki bi jih lahko načeli, vendar misli, da je današnji sestanek kvečjemu vrgel rokavico za poseben sestanek, o temi, kot je recimo, problem scenaristike, ali pa problem kadrov, problem tehnike in podobno.**

#### Anica Cetin-Lapajne

**Mislim, da gre ves sestanek mimo teme. Meni še zdaj ni povsem jasno, zakaj smo se zbrali. Govorimo deloma o novi reviji, ki je začela delati resneje, kar je pohvalno, in okoli katere bi si morali vsi prizadevati, da jo izpopolnimo, debata pa se suče tudi okoli tiste »sporne« številke, ki ni pravzaprav nič pomembna. Slovenskemu filmu ni v bistvu naredila nobene škode. Iz nje ste citirali posamezne stavke, ne pa tudi celotni smisel člankov,**



ki je povsem drugačen od iztrganih odstavkov. Da pa bi se ne vrteli samo okoli teh drobnih stvari, je diskusija prešla tudi na širšo platformo. Me pa moti, da sem dobila vabilo, ki napoveduje povsem drugačen dnevni red. Na prihodnjem sestanku, ki bo moral biti pripravljen drugače, moramo preseči nivo sklicevanja na to, kaj je rekel Peter in kaj je rekel Pavel. Ampak ta sestanek ne bi smel biti mesto za take stvari. Morali bi se pogovarjali o drugih stvareh. Povedati bi si morali, kaj je tisto, kar je v redu, in kaj je tisto, kar ni v redu. Nekaterih stvari si ne smemo več prikrijevati. In če si jih bomo res povedali, potem ne bo nobene potrebe več, da bi se med seboj blatili ali pa si pisarili pisemca. Do vsega tega moramo postati veliko bolj samokritični. Prenehati moramo z zakulisnimi dokazovanji, kaj sem jaz in kaj si ti, saj to ne vodi nikamor, ustvarja pa nam kalno vzdušje in nam jemlje ugled.

#### Milan Ljubič

Ne razumem, za kakšno blatenje gre, in ni mi jasno, kakšna pisemca letijo sem in tja. Ne vem, kdo piše: ali novinarji ali avtorji ali publika, meni to ni jasno. Mislim pa, da je ta sestanek pokazal velik plus. To, da nas je toliko, pomeni, da interes za to problematiko je, nujno pa je tematska selekcija, in sicer v tem smislu, da bomo en sestanek posvetili tej problematiki, drugega oni. Predlagam, da sprejmemo to kot sklep, za kontinuiteto našega dela v društvu. Ponovno pa poudarjam, da pri vsem tem ne smemo pozabiti naših delavcev iz tehnično ustvarjalne službe, konstmografov, šminkarjev, tonskih snemalcev, ki tudi lahko marsikaj povedo o svojem delu. Ni treba vedno enih dajati na tapeto in tako ustvarjati videz zvezdnitva, kajti ne smemo pozabiti, da je sleherni film rezultat teamskega dela.

#### Sašo Schrott

Le da bitko dobi, če jo dobi, general, četudi ob pomoči vseh tisočerih vojakov in podrejenih ostalih. General pa je odgovoren tudi, če bitko izgubi. In režiser je general v organizaciji snemanja filma.

#### Milan Ljubič

To drži. Moram pa vendarle poudariti, da mi v našem samo-

znotraj filmskega prostora, vendar pa ne tudi del njegovega sveta; opazujemo s točke, na kateri nas ni.

Prav alienacija vidnega čuta v filmskem prostoru omogoča vrsto rab in posebnih učinkovaj filma, ki ne potrjujejo njegove zapisovske funkcije. Ker je gledalec oropan toliko čutilnih značnic, zgubi občutek za absolutno merilo, tako da »projekcije od zadaj« (back-projeckcija: način snemanja v studiu, kjer sliko ozadja projeciramo na platno od zadaj, spredaj aranžiramo dogajanje z igralci, nakar posnamemo kombinirano sliko — op. prevajalca) in naslikana ozadja zadobijo prepričljiv videz stvarnega, dejanske velikosti objektov pa spremenimo tako, da jih postavimo v povečano ali pomanjšano prizorišče, oziroma računamo z narativnimi predpostavljani pri gledalcu, ko prizore nevihte in brodoloma na primer posnamemo z modeli v posebnih bazenih.

#### Film in sanje

Kakor je odtujena prostorskost, v kateri gledalec participira posredno ter jo opazuje z gledišča, ki hoče biti hkrati definitivno in dvoumno oziroma nemogoče, pri filmu edinstvena, je vendarle presenetljivo podobna sanjskemu prostoru. Moral bi se pravzaprav omejiti na razmerja do mojih lastnih sanjskih svetov, kajti ljudje imamo nadvse različne sanjske zaznave, in pri tem ugotoviti, da še zdaleč niso podobni čemurkoli v bdenjski stvarnosti tako kakor mojim odnošajem do filmskih svetov. Tudi v sanjah vidim od tam, kjer me ni, ter se gibam nemočno v prostoru, ki je že po svoji naravi nestalen, poleg sebe pa lahko še vidim osebo, s katero si deliva te zaznave. Filmska projekcija in sanje sta si na prenekateri način podobni, vendar pa vselej v pogojnem smislu. Filmi so podobni sanjam v tem, da nas ovijejo v svet, v katerem dogajanja ne moremo nadzirati, razlikujejo pa se od sanj v tem, da ne vključujejo njihovega napora in participacije. Filmana stvarnost in sanjana stvarnost imata zlasti skupno toleranco do neskončno nekonsekventnih prehodov in pretvorb; vendar pa filmani stvarnosti manjka tista čudna konceptualna kontinuiteta, kakršno imajo sanje in kjer krogar lahko postane pisalna miza, oziroma je istočasno pisalna miza, tista kontinuiteta, v kateri vemo, da je tisto, kar je videti kot neka določena oseba, v resnici čisto druga oseba. Konceptualni ekvivalenti, s katerimi so se poskusili filmarji (npr. Eisensteinovo enačenje Kerenskega s pavom v *O k t o b r u*) tako, da so dve entiteti, ki so jih želeli enačiti, postavili v jukstapozicijo, se zdijo bolj vidni ekvivalenti primere ali metafore kot pa ekvivalenti sanjskega prenosa, ki je odvisen od tolmačenja sanj, vsiljenega sanjskemu zaznavku, in ne od tolmačenja, ki ga daje slutiti zaznavék sam (kot je bržčas primer pri filmu).

O podobnosti med sanjami in filmom se je že mnogokrat razpravljalo. Običajno pisci pripoznavajo nekakšno

ohlapno analogijo z dnevnim sanjarjenjem (ki pa je dokaj drugačno), Susanne Langerjeva pa je vzela formalno analogijo s sanjanjem za osnovo svoje razlage narave filma. Analogije ne gre potiskati predaleč. Skoraj temeljna razlika med filmskim gledalcem in sanjalcem je v tem, da gledalec ohranja nadzor nad svojimi sposobnostmi, med katerimi je tudi stalna in kritična pozornost. Potemtakem je sanjam podobna nedoslednost daleč od tega, da bi bila tipična za film, dasiravno jo je vzeti kot filmsko mogočnost, in širši sloj filmskih gledalcev se je že sprijaznil z določeno mero vedre neurejenosti (kot npr. v *Casino Royal*), kakršna je v drugih umetnostih sprejemljiva zgolj za zelo izobražene ljudi.

Če pristaši freudizma analogijo med filmom in sanjami vzamejo resno, potlej se jim naravnost ponuja, da na njej preizkusijo svoje metode simbolične interpretacije še z večjo mero zaupanja kot pri drugih umetnostih. Vendar ne kaže, da so se vabilu odzvali (razen če je freudovska metodologija prisotna v ozadju avtorske teorije kriticizma), najbrž zato ne, ker ni še dovolj filmarjev, ki bi bili varno med mrtvimi. Kakorkoli že, preden dosežemo to raven interpretacije, moramo še dopolniti naš pregled temeljnih atributov filmskega sveta.

(Nadaljevanje sledi)

\* Na televizijskem zaslonu zgubi film vse tri značilnosti: veličino slike, luminoznost in negibnost gledalca, in postane bolj objekt kot doživljaj.



razpotja

# O filmskem amaterizmu in profesionalizmu

(glede na tehnične možnosti in šolanje kadrov)

Krešimir Mikić

Problema odnosa med amaterizmom in profesionalizmom se bomo to pot lotili z aspekta filmske tehnike, pri čemer bomo govorili predvsem o kamerah in delu snemalca, na koncu pa še o šolanju bodočih profesionalcev na naših Akademijah, posebej tistih, ki so novi prišli iz šole amaterskega filma.

Čeprav takšno rezoniranje vse bolj izginja, je za mnoge filmski amaterizem v odnosu do profesionalnega ukvarjanja s filmom še vedno nekaj manjvrednega. Kljub temu da smo z leti predvsem zaradi višjega standarda, kasneje pa tudi organiziranja novih kino klubov in festivalov amaterskega filma, uspeli popularizirati to dejavnost, smo še vedno priče pogostem enačenju amaterizma z diletantizmom.

Estetska sodba ne upošteva, kje in pod kakšnimi pogoji je nastal neki film, v kakšnem formatu in v kakšni tehniki. Amaterji snemajo svoje filme, obdelujejo teme, ki jih zanimajo, prezentirajo svoj osebni svet in emocije, pri tem pa niso odvisni od nikakršnih komisij in posredniških teles. Naša kinematografija je indikativen primer, kako so prav amaterji vplivali na danes že afirmirane profesionalne režiserje, da so mnogi cineasti prišli iz vrst kinoklubašev itd. Da bi bolje pojasnili te medsebojne vplive in strujanja, ki so evidentna, dovolite, da uporabimo za primer dva filma, prikazana na letošnjem festivalu kratkometražnega in dokumentarnega filma v Beogradu.

Marjan Hodak, znani zagrebški kinoamater, član kinokluba »Zagreb«, ki ob Miru Mikuljanu predstavlja najpomembnejšega avtorja zagrebškega amaterskega kroga, v svojem prvem profesionalnem filmu »Mestni park« (Zagreb film) daje le v posameznih sekvencah slutiti, da je bil nekoč filmski amater (tukaj posebej mislimo na zaključek filma). Skozi ves film sicer poskuša ostati na ravni tradicionalne dramaturgije in izvedbe, čutiti je nenehno željo za varnostjo, strah, da ne bi bil preveč nov in kot takšen odklonjen. Lahko bi razpravljali, kdo je kriv, da ostaja Hodak v že znanih koordinatah našega filma;

producent, avtor ali situacija, ki vlada v naši kinematografiji... Toda to ni predmet tega zapisa.

Drugi avtor, Ante Babaja, znani režiser pa v svojem novem filmu »Čakalnica« obravnava psihozo čakanja. Realizacija nas spominja na strukturo nekaterih uspelih amaterskih del, tako funkcija skrite kamere, osvetlitve, kot montažni prijemi in uporaba zvočne kulise. Babajin cilj ni biti za vsako ceno »filmsko čist« pri tem pa ostati siromašen v avtentičnosti filmskega prizora. Ali njegov izbor zanimivih detajlov, selekcija materiala in adekvatna uporaba filmskih izraznih sredstev spominjajo na televizijo, dokumentarni film posnet s tehniko skrite kamere, ali na amaterski film, je popolnoma irelevantno. Avtor se je odločil za gledanje gradiva na takšen način, da je iz normalnega, vsakodnevnega dogajanja ustvaril študijo človeških karakterjev in obnašanja. Pri tem ena tehnika amaterskega filma ni bila tuja.

## Film in tehnika

Ali je film umetnost ali tehnika, je že staro vprašanje. Vzrok temu je pogosto neznanje, včasih pa tudi zloba, zloba tistih posameznikov, ki gledajo na film z nezaupanjem in zavistjo. V praksi tega problema ni. Kino se je rodil iz tehnike. Prvi ustvarjalci so bili tehniki. Tudi gledalci so bili a priori očarani od tehničarjeve magije. Toda to obdobje je bilo kratko, saj so se kmalu pojavili prvi umetniki, ki so delali izključno za filmski medij. Mnogi režiserji in snemalci so se formirali prav iz vrst filmskih tehnikov. Nekje po prvi svetovni vojni je film postal umetnost. Vloga tehnike je postajala vse bolj pomembna in močna filmska industrija, o kateri so včasih le sanjali; postala je stvarnost. To dejstvo je zagotovilo filmu (mislim na povezavo filma in tehnike) specifično mesto v umetnosti. »Čistuni« — filmski tehniki, ljudje, ki ne inklinirajo preveč h kreativnosti, vidijo v filmu le tehniko, njene možnosti in uporabo.

Umetniki pa akcentirajo umetniško ekspresijo in trdijo, da se tehnike poslužujejo le v skrajni sili. Resnica je

upravnem sistemu poleg generalov in generalitete vendarle težimo k delavcem, k množici, k odločanju neposrednih proizvajalcev, in ne h generalom.

Viktor Konjar

Pogovarjamo se o pisanju o filmu, se pravi o literarno kritičnem delu, ki ustvarja filmsko kulturo, filmsko misel, filmske odnose. V enem izmed kontekstov sta bili izrečeni besedi: »metati rokavice«. V tem vidim bistvo naše situacije. Rad bi apeliral na nas vse, da je bistvo naših pogovorov in našega pisanja pravzaprav v tem, da sprožamo razmišljanja. Menim, da vendarle smo priča prizadevanjem, da bi bolj ali manj omrtvičeno filmsko misel na Slovenskem spodbudili k življenju. Mrtvilo naše filmske misli se kaže v sami scenaristiki, ki ni spodbujena do tolikšne mere, da bi se kresale ideje in ob njih nastajala nova dela. Doživljamo ga ob soočanju z razmeroma skromnim dogajanjem v samem jedru filmskega avtorstva in filmske organiziranosti. Še zlasti močno pa se res dojmi ob pogledu na samo pisanje o filmu in njegove prvine, kot so polemičnost, lucidnost, odpiranje svetov in vse drugo, kar še sodi v ta obseg. Število pisanih filmskih publicistov je kljub stotinam člankov in člančičev vendarle sila majhno.

Revija Ekran se pravzaprav bojuje, da bi z domačimi teksti zapolnila svoj prostor. Komaj dobrega pol ducata ljudi na Slovenskem o filmu res piše. Opaziti je nekakšno utrujenost, in to v vrstah vseh generacij. Treba je torej sprožiti nove impulze, da bo omrtvičena filmska misel le oživela. Zato najbrž ni nobena škoda, če se tu pa tam pojavijo polemične misli in ostre izjave, ki sicer vzbudijo hudo kri, z njo vred morda tudi kakšno novo misel. Do tega vendarle prihaja — in tudi današnji sestanek je dokaz, da je temu tako in da je treba v tej smeri nadaljevati. Mi si ne želimo umirjene situacije, kjer bi nihče nikomur ničesar ne rekel, kjer bi bilo vse korektno, pač pa si želimo živo in dinamično dogajanje kot na vseh drugih področjih našega življenja. Kajti živost je pogoj za ustvarjalnost. Sodim, torej, da s pisanjem ustvarjalnost kvečjemu spodbujamo, ne pa zaviramo ali pa potiskamo k tlom.





**Zato mislim, da je treba pisanje, ki bo ostro in neizprosno načeno probleme, le še potencirati. V tem je vendar osnovni smisel filmske publicistike. Zato apeliram za takšen sklep, da bomo javno in odprto izražali, kar imamo izraziti, ter na »vržene rokavice« javno in odprto, brez odvečne prizadetosti in užaljenosti tudi odgovarjali. Če imamo tisti, ki o filmih pišemo, v rokah orožje kritike, to še zdaleč ne pomeni, da bi tisti, ki filme delate, bili samo pasivne žrtve tega pisanja. Radi bi, da se dejansko opredelimo za izmenjavo mnenj, za medsebojno polemiziranje. S polemičnimi konfrontacijami bomo k ustvarjalnemu delovanju prispevali več kot s kakršnokoli razumevajočo popustljivostjo in opuščanjem kritičnih kriterijev v imenu nekakšne zlagane ljubezni do slovenskega filma. Mislim, da se nam ostrih misli ni treba bati. Misli same nas ne morejo spraviti v zagato. Več jih bo, bolj bodo na prispevale k uveljavljanju filma v slovenski kulturni zavesti. Z ozirom na vse to je bil zame rezultat tega pogovora — kljub očitani nepripravljenosti in mnogim stranskim rokavom — vendarle smiseln in koristen.**

nekje v sredini. Dejansko je film otrok tehnike, toda to tehniko je treba obvladati (treba je poznati stroj!), sicer bodo tudi rezultati še tako velikega truda zapustili le vtis neuspele improvizacije. Film je torej tako umetnost kot tehnika. Toda toliko bolj je umetnost, kolikor bolj so režiserjevi sodelavci kos svojemu poslu, to je rokovanju s tehniko. Kamera, svetlobni park in ostale naprave ne smejo predstavljati nikakršnega balasta. Treba je ustvarjati, se izražati s sliko, tonom in ostalimi izraznimi sredstvi, pri tem pa nenehno misliti na orodje, ki ga uporabljamo. V tem primeru rezultat ne bo izostal.

Tudi tehnika amaterskega filma se iz dneva v dan izpopolnjuje. Kamere iz dneva v dan krasijo številnejše tehnične odlike, srečujemo se z visoko občutljivimi emulzijami, mogoče je snemati v vseh pogojih in na vseh mestih. Tisto, kar se je v amaterski tehniki izkazalo kot dovolj kvalitetno, se prenaša tudi v profesionalni film.

Skratka, ugotovimo lahko, da glede na tehniko razlike med amaterjem in profesionalcem ni; da je prav amater tisti, ki ima nenehno prednost; da niti eno samo tehnično sredstvo ali postopek pri realizaciji filma nista sama po sebi niti dobra niti slaba. O vsem odloča uporaba — človek.

Skozi zgodovino filma smo pričeli nenehnim prizadevanjem ustvariti nekaj novega. Tako lahko ugotovimo, da se je zvočni film pojavil prej, kot je nemi film svoje možnosti razvil do konca. Vsaka sprememba v izvedbi nekega tehničnega sredstva, ki se uporablja v kinematografiji, teži k enostavnejši in cenejši proizvodnji, kar odpira tudi nove poti na izraznem in fabulativnem področju filma. Miniaturne kamere, bolj občutljiv trak in podobno, vse to prispeva k večji življenjskosti in avtentičnosti filma, da se laže približamo dogodkom in da kot končni rezultat na platnu nastane nefalsificirana slika stvarnosti in življenja.

Amaterizem, ki vsakodnevno prodira tudi na področje kinematografije, je poleg nedvomnih prednosti prinesel tudi negativne stranske pojave. Mnoge amaterje, ki snemajo s svojimi »kino-roboti«, tako okupirajo številne možnosti in posebni učinki njihovih »idiot-kamer«, da pozabijo, da je treba s filmom tudi nekaj povedati, ne pa le slikati in pri tem izključiti možgane, kot da se nič ne dogaja. Nepoznavanje nekaterih konstantnih pojavov iz filmske tehnike in ustvarjalnost pa seveda lahko pri amaterjih včasih prinese tudi kakšno novo kvaliteto. Tako se na primer zgodi, da se, če posnamemo film na 8 mm trak in ga kasneje presnamemo na 16 mm trak, pojavi zrnatost, kar daje dokumentarnemu filmu pri projekciji videz avtentičnosti. Pojavljajo pa se tudi napake, kajti nič nam ne zagotavlja, da bomo ob drugi priliki dosegli enak rezultat.

J. L. M. Peters pravi: »Da bi do konca obvladali filmski jezik, ga ni potrebno le razumeti, temveč ga moramo znati

tudi uporabiti. Najboljša pot, da se dokopljemo do ocenjevanja umetniške vrednosti filma, je aktivno sodelovanje pri njegovem ustvarjanju.« Pri nas se še vedno večina ljudi, ki se ukvarjajo s snemanjem, zadovoljuje s filmom kot potopisno-družinskim albumom. Njihovi filmi so pogosto predolgi, nedomišljeni, s številnimi napakami (nespretno rokovanje s kamero, hitri in nesigurni švenki, številna nefunkcionalna zoomiranja, nepoznavanje osnov filmske abecede — planov in raktursov, pravila generalne smeri, da ne govorimo o montaži, sinhronizaciji in ostalem). Ljubosumno čuvajo vsak kader, ki ne pove ničesar, so brez kritičnega odnosa do svojega dela. Za to skupino filmarjev je kamera del njihovega osebnega standarda, kot so to avtomobil, televizor ali hladilnik ...

Čeprav avtomatske kamere vse opravljajo same (od vlaganja traku, regulacije občutljivosti, do merjenja ekspozicije in ostrine), preprečujejo avtorju, da selekcionira gradivo, ki ga želi filmsko oblikovati. Snemanje filma je mojstrsko obvladovanje trenutka. To je umetnost videnja, kar pa je treba vaditi in nenehno razvijati. Svet je treba opazovati, nenehno je treba imeti pred očmi celoto. Tehnika je torej le sredstvo, da se nekaj pove. Dober in slab režiser se ne razlikujeta le v tehničnem znanju (zmota je, da režiserjem ni treba poznati tehnike, kar se najpogosteje dogaja prav v našem profesionalnem filmu) in teoretični podlagi, temveč tudi v sposobnosti opazovanja življenja. Umetnik oziroma človek s temi ambicijami mora za razliko od obrtnika potrpežljivo čakati na določene situacije (če teži za avtentičnostjo, pri čemer mislimo predvsem na žanr dokumentarnega filma) in tedaj o pravem času in na pravem mestu adekvatno reagirati.

Ni se treba sramovati življenjskih banalnosti. Pogosto je prav v njih čar. Vsakdanji dogodki, ljudje, navadne situacije so najbolj hvaležni objekti filmske obdelave. Beg v neke izmišljene, rekonstruirane in stilizirane ambiente v filmu pogosto, (čeprav to ni pravilo), tako pri amaterjih kot pri profesionalcih pripelje do tega, da se po projekciji vprašamo, ali so bili sploh posneti in kakšne estetske in spoznavne vrednosti nam prinašajo.

Ni naš namen govoriti o najpomembnejših amaterskih dosežkih, toda menim, da so bili največji uspehi doseženi prav v dokumentarnih filmih, ki raziskujejo nove možnosti medija, in prav to je razlog, da smo se pri tem zadržali malo dlje. V teh marginalnih razmišljanjih o stičnih točkah amaterskega in profesionalnega filma je potrebno povedati nekaj tudi o tistih, ki iz srednješolskih klopi in amaterskih klubov odhajajo na šolanje na filmske akademije z željo, da bi jim tisto, kar jim je bil včasih le hobi, postal poklic. To bomo skušali pokazati na primeru šolanja filmskih snemalcev. Prostor nam ne dovoljuje, da bi naštetili vse dolžnosti filmskega snemalca. Zato bomo rekli le, da je glavni režiserjev sodelavec,



da je odgovoren za vizualno komponento filma, da mora imeti razvit čut za opažanje, oblikovno pomnjenje, okus, kulturo, tehnično znanje, itd.

V amaterski filmski ustvarjalnosti je v mnogih primerih v eni in isti osebi združen tako scenarist kot režiser, tako snemalec kot montažer. Avtorji namreč menijo, da bodo tako najbolje prenesli svoje ideje v filmske slike. Avtor ustvarja dela iz ljubezni, zanje pa dobi tu in tam celo kakšno nagrado, in odloči se, da se bo vpisal na akademijo, oddelek za filmske kamere. Že pri selekciji kandidatov za študij imamo dve skupini. Eni so tisti, ki so se že ukvarjali s filmskim snemanjem in ki imajo že kolikor toliko razvit čut za kinematografske specifičnosti. Ti kandidati prinesejo s seboj na sprejemni izpit amaterske filme. Druge skupine pa sestavljajo fotoamaterji, ki se bodo šele na akademiji seznanili s filmsko ustvarjalnostjo. Pri pogojno imenovani prvi skupini kinoklubovcev je potrebno, tako vsaj mislijo nekateri pedagogi, odpraviti del dediščine, ki so jo prinesli s seboj iz amaterizma. Z drugo skupino pa je precej lažje delati, saj jih je treba šele nečesa naučiti. Na akademiji se študent uči za profesionalnega filmskega (televizijskega) snemalca, uči se torej svojega poklica, nihče pa nima ambicij, da bi ga izoblikovali v univerzalnega filmskega delavca, kot to omogoča amaterizem. Delitev dela je torej eksistentna.

V amaterskem filmu so ti snemalci pogosto snemali iz roke, namerno so snemali en in isti predmet v različnih planih, rakursih in vse to montirali. Če pa vse to poskušajo realizirati v kateri od etud, bodo kaj hitro rekli, da se še niso osvobodili amaterske »svobode«. Jasno je, da tisti, ki se ni nikoli ukvarjal s filmom (naša druga skupina), teh problemov ne pozna. Vse se uči od začetka, in kdor se uči, dela tudi napake. Študent — nekdanj amater je torej razpet med avtorsko svobodo v formi in vsebini in dobro, obrtniško korektno opravljeno nalogo.

Nihče sicer ne trdi, da obrt ni potrebna in da ne bi na filmskih šolah vzgajali tehnikov, toda menimo, da bi bilo treba ne glede na velike finančne težave v katerih je večina teh izobraževalnih ustanov, še bolj omogočiti svobodo pri strukturiranju gradiva in iti dalje od konvencij, ki sicer dušijo tudi naš profesionalni film. Akademije morajo postati mesta, središča, kjer pride po obvladani osnovni obrti, na vrsto odkrivanje novih možnosti filmskega izraza ter se širi paleta filmskih strukturalnih elementov, nastajajo majhne delavnice nove senzibilnosti, po kateri tako hrepeni jugoslovanska kinematografija. Spomnimo se le, kaj pomeni za naš film pojav na primer Gorana Paskaljevića na letošnjem puljskem festivalu!

Trenutno je mogoče sicer tu in tam zaslutiti nove smeri v fotografijah študentov filmske kamere, toda fotografija je šele pripravljajni stadij za študij filmske fotografije. Pa v zadnjem času tudi tu napredujemo. Vse

pogosteje uporabljamo video-naprave, zvok in ostalo pa prispeva k temu, da se počasi ustvarjajo tla za pri nas sicer neznano pedagogiko in metodologijo študija filmske umetnosti.

Kaj se je kdo naučil na akademiji, je odvisno od primera do primera, od študenta do študenta. Če se je študent, razen tega, da si je pridobil osnove tehničnega znanja, naučil še to, da mora vse, kar počne, imeti svoj cilj, in dosegel mnogo. Ne gre namreč, da bi uporabljal efekt zaradi efekta, vedeti mora, kdaj želi vzbuditi pozornost, čustva, treba je študirati motive in objekte ki jih bo snemal, izbirati mora glede na to, kaj želi doseči z določeno svetlobo, s kontrastom črno-belega ali s kontrastom barv, določiti perspektivo, večjo ali manjšo ostrino znotraj slike, itd. In še nekaj. Nikoli se ni treba bati eksperimentiranja. Če bi ne bilo tega, se ne bi nič premikalo naprej, tudi naša kinematografija ne. Ilustrirajmo to s primerom.

V profesionalnem filmu, ki mora zadovoljiti določene svetovne tehnične norme, je razumljivo, če snemalec ne bo snemal s teleobjektivom iz roke aviona v letu, ker bi bil takšen kader pri gledanju neznosen. Avion bi plesal po kadru, vibracije bi bile očitne in bi onemogočale normalne percepcije. Če pa delamo na primer dokumentarec z zanimivo in pomembno tematiko, je tudi to dovoljeno, saj v spopadu življenja in tehnike zmaguje življenje. V dokumentarcu je treba spoštovati in slediti življenju, prav svobodna kamera (kamera iz roke) znatno prispeva k temu, da začne slika živeti ter dihati in da jo čutimo, kot da bi nam počasi lezla pod kožo. Snemalec mora čutiti, kaj snema. Do stvari mora imeti določen odnos, nenehno mora iskati nekaj razburljivega in pri vsem mora aktivno sodelovati. V tem primeru tehnična pomanjkljivost (nestabilna slika) naenkrat preraste v umetniško izrazno kvaliteto, dobi dimenzijo več. Tudi tukaj lahko uporabimo pogosto citirano maksimo: namen opravičuje sredstvo.

V času šolanja na akademiji študentje skoraj vselej delajo v skupini, v istih ekipah. To so ljudje približno istih ali podobnih senzibilnosti, kar gotovo ni nepomembno. Profesionalna praksa pa, posebno televizijska ruši mit o ekipah, o ljudeh, ki enako mislijo in čutijo, zato se pogosto zgodi, da ljudje, ki se menjajo iz filma v film, iz oddaje v oddajo, začenjajo misliti (dobro je, če do tega sploh pride) na istih valovnih dolžinah šele tedaj, ko pade zadnja klapa. Vse to je dokaz slabe organizacije. Ob koncu bomo citirali Godarda, ki je rekel: »Imenovali so me mladega, ko sem imel trideset let. Tisto, kar jaz razumem pod besedo mladi sineast, je učenec, star pet ali šest let. Tisto, kar danes imenujejo mladi filmarji, so ljudje, stari trideset ali štirideset let. V industriji so to že tako imenovani stari delavci...« To je žalostna, toda resnična ugotovitev, s katero se morajo sprijazniti vsi sineasti, še posebno naši, pač glede na to, da je produkcija pri nas tako majhna. Amater lahko

dela svoje filme tudi z 8, 10, 18, 35, 40, 80 leti. Bariere pa, ki jih postavlja profesionalna proizvodnja, so precej večje, pogosto nerazumljivo; organizacija in financiranje dobivata velikanske dimenzije. Z vsem tem pa se mora sprijazniti, vsakdo, kdor želi še naprej vsaj včasih malo filmsko ustvarjati.

Na koncu bi lahko ugotovili, da danes ni mogoče tolerirati raznih začetniških jecljanj, pa naj to zadeva tehniko ali izraz. Razlika profesionalca — amater ni več »moderna«, ker **nihče ne pove**. V tehniki ni razlike, tako da lahko tudi amater, če ima kaj povedati, to tudi pove.

Priznavamo le dober in slab film. Substandardni, ozki filmi prodirajo v profesionalni film tudi zaradi visoke kvalitete in ekonomičnosti. Še pred nekaj leti so jih ustvarjali izključno amaterji. Dati kakršen koli recept, kako šolati profesionalne filmske kadre, ni lahko, toda menimo, da mora študent spoznati vse možnosti filma, tako teorijo kot prakso, oborožiti se mora torej z znanjem, da bi lahko kasneje v praksi stalno iskal in ustvarjal. Ne bi se smelo več zgoditi, da bi se šele v praksi začeli učiti. V praksi je treba svobodno in kreativno ustvarjati. Tako se kaj lahko zgodi, da se bo na določen način vrnil h kvalitetam amaterskega filma. Čeprav bo po statusu profesionalca, bo v izrazu morda vendar le amater (mislimo v pozitivnem smislu). Vse to govori, da je klasifikacija, kdo je amater, kdo pa profesionalca, kateri filmi amaterski, kateri pa profesionalni umetna in da bi bil skrajni čas, da se ukine.

Amaterizem in profesionalizem v filmu se razlikujeta glede na organizacijo proizvodnje in financiranje. Potrebno bi bilo le malo tolerance, pa bi lahko govorili o dobrih filmih, pri čemer bi mislili le na kvaliteto, mirno pa bi zapostavili vse ostale, manj pomembne komponente (pogoje nastanka, tehniko, informacije in podobno).



vzgoja

# Pedagoška nuja — živa kinematografija

Mirjana Borčič

Če govorimo o uporabnosti filma v vzgojnem in izobraževalnem procesu, mu v prvi vrsti določamo nalogo neposrednega vzgojitelja mladih, ki ob filmu zelo zgodaj začno iskati nove informacije o življenju, v katerega vstopajo, in v zvezi z njimi oblikujejo tudi nove življenjske izkušnje.

Vendar mnogi učitelji še vedno nagibajo k posredovanju izkušenj in se izogibajo ustvarjalnemu postopku — oblikovanju izkušnje.

To dejstvo pa nosi v sebi usodne posledice, ki se odražajo tudi v kulturnem, gospodarskem in družbenem življenju. Naš sistem socialističnega samoupravljanja zahteva predvsem posameznika, ki je sposoben kritične presoje in na osnovi nje samostojnega odločanja. Zato usmerjamo vzgojo v takšno smer in se izogibamo avtoritativnega upravljanja z mladimi.

Načelno se vsi strinjamo s takšno vzgojno orientacijo. V praksi pa stvar izgleda drugače. Tradicija vzgoje ter človekova zavest in podzavest vplivata na naš način sprejemanja in doživljanja. Ta pa je pogosto zasidran v mirni, nikogar moteči preteklosti in alergičen na novo, na tisto, kar prinaša spremembe in vodi k napredku, ki pa je vedno pobarvan s primesjo nemira, negotovosti. Zaradi udobja ga pogosto označimo za nesprejemljivega in nam tujega ter iščemo prijetnega zatišja v ustaljenosti, ki pa kot taka pomeni zaviralni moment v razvoju človeka kot osebnostni in družbe nasploh.

Zato tudi vedno, ko govorimo o filmski vzgoji, predpostavljamo takšno obravnavo oblik in metod dela, ki negujejo razvijanje navad ustvarjalnega odnosa mladih do vsega, kar jim ponujamo.

Naloga je še večja, ker smo ravno na področju vzgoje in kulture zelo pogosto nagnjeni k manipulaciji mladega človeka. Ker pa ni to le vprašanje tradicionalno pogojenih oblik vzgoje in izobraževanja, temveč tudi idejno in ker iz njega izvira tudi vključevanje mladega človeka v življenje in družbena dogajanja, so nujna razmišljanja, kako se izogniti temu in ob filmu razvijati navade kritične presoje in samostojnega opredeljevanja.

Če hočemo oceniti domači in tuji repertoar v jugoslovanskih kinematografih, bi kaj kmalu zapazili, da težko vzdrži strožjo estetsko in vzgojno analizo, oceno. To dejstvo sicer ne izključuje dejstev, da pustimo našim gledalcem še vnaprej možnost ogleda filmov, v katerih nam avtorji različnega svetovnega nazora in različnega načina razmišljanja ponujajo ideje, ki so za nas po idejni plati nesprejemljive. Pri tem mislim tudi na filme, ki ne morejo škoditi, ker ponavljajo veljavne norme, a po umetniški plati nič ne pomenijo, v sebi ne nosijo moči, s katero bi gledalca aktivirali in angažirali. Prav tako med nje prištevam tudi tiste filme, ki nam nudijo v bleščeči obliki in gladko tekoči pripovedi zgolj akcijo. Namreč prav akcija je zelo problematičen element potrošniške kinematografije. Konflikt boja med dvema nasprotnikoma je najlažje zaznaven. Dojame ga tudi gledalec, katerega navade gledanja in dojemanja so slabo razvite. Ti gledalci slede predvsem zunanemu konfliktu in pozornost ter simpatijo vežejo na tistega junaka, katerega dejanja lažje dojemajo. Zato je dramaturška zgradba akcijskega filma po navadi enostrana in premočrtna, pred gledalca ne postavlja nobenih miselnih zahtev, ga kanalizira in podreja. V svoji osnovi je takšen film s stališča vzgojnih vidikov samoupravne družbe nesprejemljiv.

Eden najbolj drastičnih primerov takšnega filma so filmi o Jamesu Bondu, ki s svojo blestečo akcijo, lepo kamero, brezhibno montažo pritegnejo gledalca. Gledalec, ujet v vzorec zgledega filma, ga občuduje, se preda dogajanjem in pozablja na pasti, ki mu jih sila prepredeno ponujajo tisti, ki so si nadedli nalogo zmanipulirati naša čustva v svoje vode, to je v sistem doživljanja sveta, v katerem nekdo vodi, drugi pa slepo sledi ponujenim merilom in načelom.

Poglejmo samo film *Živi in pusti umreti*. Film je pravkar eden najbolj komercialnih na naših kinematografih.

O njem se je pisalo in govorilo. V bistvu pa film zelo spretno v gledalca nezapazno vsaja čustvo

rasne nestrpnosti, predsodek do dežel tretjega sveta in meščansko pojmovanje ženske.

Ni slučajno, da so nasprotniki glavnega junaka predstavniki drugih ras. In tudi to pot je on lepši, domiselnejši, močnejši od svojega črnopoltega nasprotnika. Kamera pa izbira takšne zorne kote, ki delajo enega lepšega in drugega še bolj grdega. Tudi glede na ritmično plat pripovedi se veže občutje lepega, prijetnega na belega človeka in občutje neprijetnega, če ne celo ostudnega, na črnega. In to vpliva na oblikovanje odnosa do junaka in njegovega nasprotnika. Slikanje je črno-belo, konflikt je premočrten. Zaradi spretno izpeljane ritmične strukture filma, pa se gledalčeva simpatija veže na James Bonda in antipatija na zakonitega predstavnika afriške nezavisne države. Če človek ni navajen vse ponujeno tudi kritično presoditi, veže to antipatijo na črnce v celoti. Tudi ni slučajno, da je v ospredju odkrivanja tihotapske mreže mamil, ki se ponovno veže na zakonitega predstavnika dežele v razvoju. Pri tem pa se mu odrekajo tudi druge človeške kvalitete. Nekritičnemu človeku se po najbolj učinkoviti poti vceplja z akcijo na principu črno-belega risanja, predsodek do rase in družbenega gibanja, ki s svojim obstojem ruši kapitalistični družbeni sistem. James Bond predstavlja obrambo njegovega načina življenja in miru. Tu je še problem ženske, ki v vseh filmih le dopolnjuje svojega moškega, se mu podreja, nima svoje osebnosti.

Na tem principu akcije in črno-belega risanja so grajene tudi mnogi jugoslovanski filmi. Tudi ti funkcionirajo na isti ravni. Partizanske obleke in akcije so pogosto zgolj dekor. V resnici pa vlečejo gledalčovo pozornost od revolucionarnega bistva NOB in slabe ustvarjalno (revolucionarno) miselnost, ki jo naš sistem potrebuje. Tako z vzgojnega stališča ne moremo vključevati med sredstva vzgoje tiste filme, ki nudijo gledalcem le možnost sprostitve, ponujajo modele življenja, ki izključujejo kreativnost, ne ponujajo pa mu možnost dialoga med njegovo osebnost in ponujeno (filmsko) situacijo in s tem tudi kritične presoje ponujene na eni strani ter na drugi oblikovanja novega spoznanja odnosno nove življenjske izkušnje.

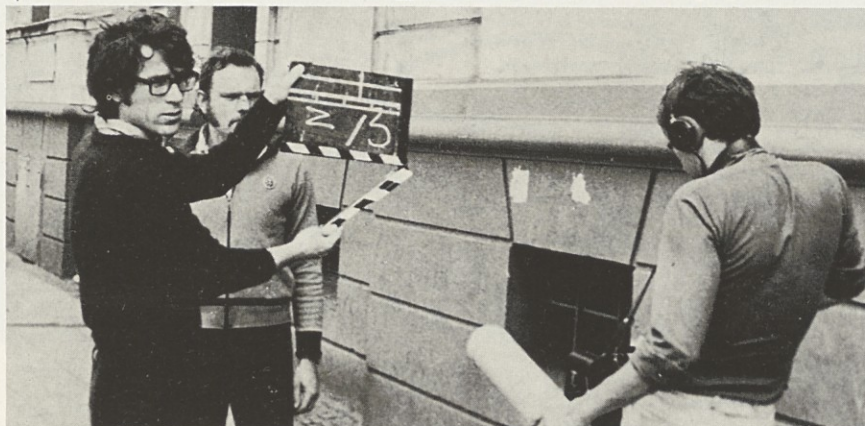
Zato tudi iščemo pedagoško koristnost in uporabnost filma v tistih filmih, ki odstopajo od stereotipov in klišejev, kjer ideja narekuje obliko in si jo podreja, ki vedno znova silijo učitelja in učenca v skupno odkrivanje dojemanja sveta avtorja in v dialog z njegovimi stališči. Pedagoško delo ob takšnem filmu postane usmerjanje v vedno živ in ustvarjalen odnos ne le do filma temveč do vsega, kar življenje prinaša.





▼ Žilnik med snemanjem

▲ Zelimir Žilnik in snemalec Andrej Popovič



Kaj misliš o novem nemškem filmu?

avtorji

## Filmar — »gastarbeiter«

pogovor z Želimirom Žilnikom

Branko Andrić



**Žilnik:** Zadnjih deset let je v tej deželi nastala zanimiva avtorska kinematografija: Kluge, Herzog, Fassbinder, Sieberger, Schrötter, Fleischmann itd. Filmi so nastali s pomočjo televizije in družbenih skladov, predvsem pa iz odpora do komercialnega, trivialnega nemškega filma. Avtorji »novega vala« se imajo s ponosom za nadaljevalce predvojne tradicije Murnaona, Pabsta, von Stroheima in drugih. Z nami Jugoslovani se vsi ti režiserji, ki jih osebno dobro poznam, pogovarjajo nekako nostalgичno. Odkrito priznavajo, da so se učili med drugim tudi gledaje filme Pavloviča, Đorđevića in Makavejeva. Herzog in njegov snemalec Mauch sta mi priznala, da jih je za veliko sekvenco potovanja s splavom v filmu Agire Zorn des Gottes inspirirala moja in Karpova (K. Ačimović Godine op. ur.) sekvenca iz Zgodnjih del (Rani radovi 1969, Agire 1971). Mi smo, kot je znano, izginili s scene in to so drugi znali izkoristiti. Sredi šestdesetih let je bila bogata nemška televizija (40 milijonov naročnikov) sofinancirala večjega dela evropske avtorske kinematografije. Godard je dobival sredstva od Bayerische Rundfunk, Resnais od West Deutsche Rundfunka, celo Jonas Mekas je po sredstva prihajal v Nemčiji! Ti časi so minili. Skupaj z določenim bahavim diktiranjem na področju gospodarstva in politike, ki ga vodi Nemčija v Zahodni Evropi, je prišlo tudi do krepitve »nacionalne zavesti« — tujcev ne pričakujejo več z razširjenimi rokami. Sicer pa sistem pomoči pri nemškem filmu odlično funkcionira. Zakonsko so ga ustvarjala združenja filmskih delavcev, režiser Kluge pa je objavljala knjige o politiki financiranja kinematografije, kjer so navedeni tudi primeri iz Jugoslavije kot pozitivno, načrtno podpiranje avtorske osebnosti. Toda zadnja leta čutim v »novem nemškem filmu« zasičenost z ambicioznimi, formalnimi in tematskimi eksperimenti in vse več je poskusov ustvarjanja »trajnih velikih del«. Ni treba pozabiti, da so vodilni režiserji napravili vsak po deset filmov, Fassbinder pa celo dvajset, in to nekeje od leta 1967 do danes. Zadnja leta nekateri režiserji izgubljajo čas in energijo z zbiranjem ogromnih sredstev ter se pojavljajo proizvodi, ki jih reklamirajo kot »hollywoodske« — in to je gotovo čas, ki bi ga lahko imenovali čas utrujenosti. Esegjist, kakršen je bil Kluge v ARTISTI H PRED CIRKUŠKIM ŠOTOROM ali v DODATNEM DELU NEKE SUŽNJE, izgublja svoj osebni rokopolis in inventivnost v dragem filmu MOČNI FERDINAND — brezštevilne masovne scene, močno osvetljevanje ogromnih tovarniških kompleksov itd. itd. Toda to je še najbolj blag primer. Siebergerjev LUDVIG II., ki so ga posneli za 300 tisoč mark, je gotovo filmsko resnejše delo, bolj vsebinsko in bolj kompaktno od KARLA MAYA istega režiserja, ki ga je posnel z dvema milijonoma mark. Iz izkušenj naše kinematografije vemo, da brezrezervna, apriorna podpora filmu še ne zagotavlja kvalitete, temveč kvečjemu povečuje avtorjevo neodgovornost. Ta tendenca, ki je

v našem primeru več kot očitna v primerih zgodovinskih spektaklov, mislim, da grozi tudi »novemu nemškemu filmu« — sedaj, ko je v evforiji svojih »avtorskih uspehov«.

**Dušan Makavejev in ti sta že posnela filme v tujini. Kolikor vem, tudi Aleksander Petrović pravkar snema nov film v Nemčiji. Ali mi lahko poveš nekaj o tem, kakšni so dejansko ti filmi in kakšna je njihova usoda?**

**Žilnik:** Izkušnje so gotovo zelo različne. Jaz sem v dveh in pol letih posnel osem kratkometražnih in en igrani celovečerni film. Toda osnovno, kar me je delo v tujini naučilo, je skromnost. V Jugoslaviji je film vedno nekako povezan s publiciteto, aferami, političnimi zapletmi itd. Človek lahko postane znan z enim kratkim filmom, z dobro plasirano žalitvijo katerega znanega avtorja pa celo močan. Tukaj pa sem pričel razumeti, da ljudje, ki me poznajo in cenijo, to pa je lepo število kritikov, filmskih delavcev in televizijskih urednikov, ne samo, da ne pripadajo vrhovom raznih močnih struktur, temveč da se celo izogibajo, da bi se vmešali v takšne posle in manipulacije. To so ljudje, ki živijo skromno od svojega pisanja ali dela, ki film cenijo, ker se z določenimi problemi ukvarjajo angažirano ali estetsko zanimivo, to so ljudje, ki ne vedo in ne verjamejo, da so naši filmi, filmi socialističnih držav nastajali ob številnih težavah, ob konkurenčnem tekmovanju parazitov tehnostuktur naših producentov in distributerjev, da je bila tem filmom vnaprej prerokovana bodočnost in podpora reakcionarjev z Zahoda, itd. itd.

Spoznal sem, da je kinematografija analitično raziskovalna dejavnost, ki niti ne stane, niti ne zagotavlja posebnega profita, ki se vzdržuje od televizije, neodvisnih distribucij, nagrad iz raznih skladov glede na kvaliteto, itd. Spoznal sem tudi, da je treba biti, če hoče ustvarjati takšno vrsto filmov, pripravljen tudi na to, da si zagotoviš normalno eksistenco na drugih področjih, kot to sicer počno mnogi slikarji, pisatelji ali glasbeniki.

Kinematografija v Jugoslaviji avtorju še zmeraj odnaša najbolj dragocen del energije in inspiracije v boju in onemogočanju konkurentov, tako da so mnogi režiserji, ki sem jih letos v Puli vprašal, kaj so posneli v zadnjem času, odgovarjali: »Nič, toda tudi ta in ta ni posnel ničesar...«

Usoda filmov, ki jih snemajo režiserji — tujci, nikoli ni bila sijajna. Eisenstein se je mučil z Viva Mexico, na koncu pa so mu film vzeli. Pred letom dni sem bral, kako so našli kratke filme, ki sta jih on in snemalec Tisso snemala v Franciji, da bi se preživela. Žena producent sedi za klavirjem in poje, v taktu glasbe pa se menjavajo kadri ekspresionistično posnetega golega drevja, znani rakursi iz Križarke Potemkina in Stavke. Žena producenta pa naslonjena na klavir poje. Ti filmi imajo usodo otrok brez staršev. Gledal si moj dokumentarec ABSCHIED (Slovo),

o zadnjih desetih minutah nekega jugoslovanskega delavca, ki po štirih letih dela za vselej odhaja iz Nemčije. Enostaven film: delavca so izkoristili kot mehanizem. Z deželo gostiteljem je komuniciral na ravni elementarnih potreb. Govori o tem, koliko stane kruh, kako se je podražilo mleko, pravi, da mu je bilo lahko delati, ker se šraufenciger tudi po nemško tako imenuje. Ta film sem pokazal v Oberhausnu. Toda vse se mi zdi, da bi radi Nemci te reči čimprej pozabili, naši pa bi bili zadovoljni, da jih ne bi bilo. Ali drug, še bolj očiten primer. Takoj ko sem prišel sem v München, prižgem televizor. Sredi poročil povedo: »Nek Portoričan je vdrl v banko in izsiljuje uslužbenca in stranke, zahteva od policije denar in avto, da bi ušel. Policija mu je z vsem ustregla in ga je prereševala, ko je vstopal v avto. Vse se do podrobnosti vidi na televiziji. To je drugi umor, ki sem ga videl v poročilih po tistem strelu iz revolverja sajgongovca generala v glavo Vietkongovca. Tudi Portoričan je petkrat ali šestkrat trznil, tako kot se mu je kateri od nabojev zaril v telo. Naslednji dan sem bral v časopisu: »To je že deseti primer v letu 1974, ko je policija likvidirala na kraju samem. In to takoj pokažejo gledalcem, da se ve, kaj je učinkovitost, red in mir. Napravim kratek film. Naslov je JAVNA USMRITITEV. Zmontiram materiale, ki jem jih odkupil od televizije, in intervjuje s pravniki ter psihologi. Pravnike skrbi, če ne gre morda za poskus smrtno kazen prethotapiti skozi zadnja vrata in to v deželi, kjer je prepovedana z ustavo. Psihologi pravijo, da na nasilje ni mogoče odgovorjati z nasiljem, kajti učinek je pogosto nasproten. V Angliji je v 18. stoletju obstajala smrtna kazen za žeparje, pa je bilo teh pojavov največ prav v času javnih izvršitev smrtnih kazni na trgih. Kritiki kimajo z glavo: lep in hraber film, toda lahko je tebi, ti si tukaj samo mimogrede. Na uradnem mestu, kjer filme ocenjujejo in jim dajejo predikate, odgovarjajo ostro: vi brskate po odprtih ranah. Filma ne moremo priporočiti za široko publiko. Pri nas mi je v primerih prepovedi filma jasno. Jaz protestiram. Toda tukaj film ovirajo tisti, proti katerim je bil narejen. Pomeni, da vendarle ima neko svojo funkcijo, nek učinek, toda film moram imeti v predalu.

**Jugoslovanski režiser se je navadil, da film snema za nekoga (za producenta, sklad, izvršni svet). Na konci tvojih filmov pa piše, da si ti njihov producent. Ali imaš morda občutek »praznega prostora« okoli teh filmov, ker si sam odgovoren za njihovo usodo?**

**Žilnik:** Filme sem delal tako, da sem porabil samo minimalna sredstva, tako da sem se odrekel honorarjem. Torej je ta »producentska« funkcija predvsem stvar nuje. Izkušnje so številne. Prvič so dejanski proizvodni stroški filma drastično manjši, ker ni mistifikacije, ki jih vsiljujejo uradniške produkcijske strukture, da bi prikrijele ogromen procent parazitov stroškov, s katerimi uradniki obremenjujejo sam





# Paradies

eine imperialistische tragikomödie



Trije prizori iz zadnjega žilnikovega filma Raj



film. Drugo, menežerski del posla: dogovarjanje v zvezi z ambientom, z igralci, v zvezi z laboratoriji in tehniko itd. je prav tako ovito z meglo, ki jo spuščajo špekulanti. Vsi poznajo imena tistih naših »maherjev«, ki zmorejo vse, ki mnogo stanejo, toda odklepajo tudi »najbolj trdne ključavnice«. Kadar proizvodnjo organizira filmska ekipa, to pomeni, režiser, snemalec, tonski mojster in igralci, torej neposredni proizvajalci, se pokaže, kako pretirano smo obremenjeni, ko delamo za »maherje«, šefe, mogočneže. Levji delež nesporazumov, afer in histerične atmosfere v jugoslovanski film vnašajo prav parazitske strukture, katerim kljub vsem mogočim krizam »gre sijajno« in so vselej stoprocentno zaposleni, plače jim normalno rastejo, prav tako pa tudi družbeni pomen.

**Po projekciji tvojih kratkih filmov na Dunaju lanske jeseni mi je mladi avstrijski režiser Mursur Mardavi, ki se ima sicer za levičarja, zaupno povedal, da on takih filmov ne bi smel posneti. Zanima me, kako to smeš ti? Na sploh imam vtis, da tukaj na Zahodu veliko mladih režiserjev želi snemati družbeno kritične in antifašistične filme, filme proti kapitalizmu in imperializmu, toda način, kako to počno, daje videz naivnega bežanja pred temo in slepljenja z najrazličnejšimi problemi, ki naj bi jih film vseboval. Kakšno je tvoje mišljenje o tvojem pravem revolucionarnem filmu in ali meniš, da revolucionaren film obstaja? Ali so tvoji filmi revolucionarni?**

**Žilnik:** V Jugoslaviji dajemo filmu pomembnost, ki je pravzaprav nima. Obstajajo mnogi učinkovitejši načini, da se neposredno vpliva na stvarnost. Film je proizvod s področja »zabave in kulture«, odvisen je od dotacij ali tržišča in vsak dejanski poskus radikalno vplivati na spremembo stvarnosti preko filma — bi bil komičen. Toda film zagotovo vpliva na okuse, senzibilnost na območju duhovne proizvodnje. Po T. K. Rusellu se je pojavila šifra, kako dejansko opisati ofenzivo kiča in odnos mladine do njega. Sentimentalno-tradicionalistični prezir do pop-kulture, ki je postala tako imenovana resna umetnost, v položaj, da o dejanskih manifestacijah življenja ne more in ne zna govoriti. Z enim samim filmom smo torej prišli do ključa za opisovanje tistega, kar vsak večer srečujemo po diskotekah in klubih, to pa je zagotovo ena bistvenih manifestacij življenja. Jaz sem zadnji dve leti režiser gastarbeiter. Hotel sem povedati nekaj o okolju, ki ga poznam in je zunaj dnevnega reda »neprijetno«. Daleč od tega sem, da bi mislil, da film lahko vpliva na določena dejanska politična gibanja. Lahko edinole razširi zavest, da obstajajo sloji, tipi življenja, socialne situacije, ki jih je treba vzeti na znanje, lahko torej razširja zavest o kompleksnosti življenja.

**Od jugoslovanske kinematografije omenjaš samo spektakle in to kritično. Ali si poskušal zadnja leta posneti kaj tudi pri nas, morda na temo vojne?**

**Žilnik:** Poskušam in stalno bom poskušal. Jaz sem jugoslovanski filmski delavec, prepričan, da so moji filmi v deželi, iz katere prihajajo, delali čast. Sicer pa je znano, da o političnem položaju v določeni državi mednarodna javnost, se pravi tisk, ne govori v zvezi s filmom, ampak v zvezi s politiko v kinematografiji. Mi o politični situaciji v Italiji ob prepovedi Bertoluccijevega filma 1900 presojava mnogo bolj kritično, kot pa ob primeru filma Delavski razred gre v raj, itd. Sicer pa je problem partizanskih filmov pri nas že zmeraj odprt. Še vedno gre tudi dandanes za našo najbolj pomembno temo. Z maločim lahko pred svet stopimo tako dostojanstveno kot s temo partizanskega odpora in samostojne socialistične poti. Toda to temo so kompromitirali in to nenavadno, brezskropulozno in celo v temeljih pred mednarodno javnostjo prav naši filmski megalomani, nesposobneži in raznorazni trgovci, ki iz našega odpora skušajo delati biznis...

**V tvojem zadnjem celovečernem filmu, ki si ga posnel v Zahodni Nemčiji, so mnoge sekvence, ki neposredno ali pa simbolično govorijo o sodobnih prepoznanih dohodkih v ZR Nemčiji — o paniki in strahu pred anarhisti, o slučaju ugrabitve berlinskega senatorja Lorenza, o ekonomskem nasilju Nemčije v nerazvitih deželah, itd. Toda metodo, po kateri je film narejen, bi lahko imenovali realistično. Film ima pravzaprav strukturo pripovedke propad firme JUDIT ANGST & CO., poskusi lastnice, da bi se izvlekla, deluje kot da jo pripoveduje nek oddaljen opazovalec, ki ali pretirava ali podčrtuje stvari, ali pa jih vidi kot smešne in naivne...**

**Žilnik:** Vri trije igrani filmi, ki sem jih naredil do sedaj (Zgodnja dela, Svoboda ali strip, Raj), so v organizaciji zgodbe in dogajanja stilno enotni — v njih je preveč igre, da bi jih lahko imenovali realistične, na drugi strani pa vsebujejo mnogo aluzij na sodobnost, tako da jih ni mogoče gledati kot pripovedke. Ko snemam film, me nikoli ne zapusti občutek, da je to, kar se dogaja pred kamero, aranžirano in da je prva vsebina določene sekvence igra po sebi, ne pa tisto, kar je igralcem dano, položeno v usta, kot dialog ali ambient, ki sem ga izbral in je umetno osvetljen. Kar zadeva vsebino igranega filma, se vselej sprašujem: kako bi družba reagirala, če bi se določena skupina ljudi obnašala tako, da bi do skrajnih konsekvenc razvijala svoja stališča. Tako v Zgodnjih delih mladinska skupina, ki želi revolucionirati in spremeniti svet, svoje projekte neposredno meče v stvarnost. V filmu Svoboda in strip se neka jugoslovanska družina, nezadovoljna tudi zaradi separatistične in netolerantne atmosfere na začetku sedemdesetih let, razide po svetu, toda tudi tam ne najde miru. Vrne se domov, na koncu pa se žrtvuje v boju za enotnost. Ubije skupino teroristov — ustašev, toda v tej bitki pade tudi sama. Končno v filmu Raj brezskropulozna kapitalistka brez kompleksov brani osnove, na

katerih počiva njeno premoženje. To podčrtavanje situacij do groteskne nam omogoča, da provociram reakcije. Film, to nista le dve roli plastike v kovinski škati. Film je nezadovoljstvo, gnus, ali radost, ki ga vzbujajo gledalcu...

**Videl sem vse filme, ki si jih delal v tujini. Očitna je materialna stiska vse te produkcije. Pojasni, kako si prišel do sredstev?**

**Žilnik:** Obstaja ogromna razlika med komercialnim filmom, tistim, ki je narejen za tržišče, v katerem sodelujejo filmske zvezde, in med tistim, ki ga financira televizija ali sklad in ki že po začetni ceni velja za »nekomercialnega«. Danes dober procent filmskega biznisa dobiva denarna sredstva od tujih industrijskih koncernov ali bank, ki so deležne davčnih olajšav, če del svojega čistega dohodka investirajo v »kulturo«. Jaz v ta »veliki biznis« nisem niti poskušal vstopiti. Za svoja dva kratka filma, ki sem jih delal v ZR Nemčiji z minimalnimi sredstvi, sem dobil premijo za kvaliteto in sicer 25.000 nemških mark. Ta denar je treba porabiti za proizvodnjo. Tako smo financirali tudi ostale kratke filme. Za igrani film sem dobil od sklada premijo v višini 120.000 mark. Sicer pa so bili filmi prodani televiziji in majhnim neodvisnim distributerjem. Vse smo delali v velikem materialnem pomanjkanju, kjer smo morali paziti na vsak meter traku in kjer so bili snemalni dnevi in dnevi namenjeni montaži, skrajno omejeni. Jaz sem tako proizvodnjo prenašal in organiziral dobro razpoložen, ker menim, da je pravzaprav dvolično podpirati in biti navdušen nad filmi, kot so recimo Chelsie Girls Andyja Warhola ali Flesh istega avtorja, v svoji lastni praksi pa zahtevati dnevnice, visoke honorarje, »družbeni status«. Sicer pa je velik del filmov, ki jih gledam po festivalih, če izvzamem Cannes in Berlin, nastajal na takšen način, in mislim, da bi mi v jugoslovanski kinematografiji lahko upoštevali določene izkušnje. Tudi pri nas obstajajo mojstrske delavnice znanih kiparjev in slikarjev. Verjamem, da bi bila naša kinematografija mnogo bolj sveža in kreativna, če bi ustanovili deset filmskih delavnic, v katerih bi s skromnimi sredstvi ustvarjali filme. Nas strahotno obremenjujejo mamutski aparati in ambicije producentsko-administrativnega mehanizma, ki opravlja neke vrste posredno vlogo med skladi in avtorji. Ta mehanizem skuša kompromitirati tako sklade kot avtorje, da bi na ta način prišla do izraza njegova parazitska funkcija. Jugoslovanska kinematografija mora stagnirati, dokler obstajajo takšne Avale, Sutjeske, Neoplante, Vibe in podobne producentske hiše.

**Za Ekran se je pogovarjal Branko Andrić**







po uspehu

# Rezerve: Let nad kukavičjim gnezdom — malo drugače

Serge Daney



Danny de Vito, Miloš Forman, Jack Nicholson in Christopher Lloyd med snemanjem Leta . . .



S kom, s čim **se identificiramo** v kinu? Odgovor je preprost: z nasiljem. Pustimo ob strani vprašanje, kdo se **raje** identificira z osebami, s filmskimi statisti (posebnost zvezdnikov je, da imajo monopol nad nasiljem, pogledite izraz naveličan-sem-ubijati na ogromnem Belmondovem portretu, ki krasi pročelje kina Rex), in kdo **raje** se identificira z domnevnim nasiljem kamere, pa naj bo le-ta pero (nasilje pisave, krutost denotacije) ali puška (ekran fantazem, lovec = filmar, lovljen = filman). Treba je začrtati drugo delitveno linijo, tisto, ki povzroča identifikacijo (različno? toda s kakšno razliko?) z nasiljem, **glede na to, če je nasilje legalno ali legitimno**.

Prikliniti dvorano gledalcev na **legalno** nasilje (Zakona, njegovih predstavnikov, njegovih funkcionarjev) ali nasilje, ki zahteva okrepitev te legalnosti (miličnike, mirne ljudi, spremenjene v zveri, ki krotijo pravico, kifeljce, ki maščujejo prijatelja, pomeni prispevati k pofašistenju gledalcev. S tem, da jim vzbudimo željo po normalnem, normativnosti, in kmalu nato, po normalizaciji. V fašistični ideologiji norma nadomešča naravo (normalno = naravno) in kulturo hkrati (normalno = tradicionalno). Vemo, kako se to konča.

Prikliniti dvorano na **legitimno** nasilje je posebnost progresističnih filmov (ki smo jih v **Cahiers** imenovali tudi modernistične). Za te filme je značilna minimalna afirmacija, nedoločna, toda nepopačljiva: pravica upiranja, ne-vdajanja tistemu, kar se norčuje iz Človeka (ki nenadoma zadobi veliki Č), pravica in dolžnost **reči ne**. Pa smo v prostoru Formanovega filma.

Vprašanje, ki ga ti filmi zastavljajo in namesto gledalca razrešujejo (tudi zato, da bi mu njegovo mesto ohranili),<sup>1</sup> se glasi: katero nasilje je zame ne samo dopustno, ampak tudi **zaželjeno**? Od katerega **drugega** sprejemem, da pride k meni, kateremu **dobremu** drugemu sprejemem, da ga posredujem, preko (in tudi zaradi) moje nemoči gledalca? Kajti ta identifikacija-prenos nasilja se ne odvija s komerkoli. Spreminja se. Je celo to, kar imenujemo ideološka konjunktura. Kateri so danes (1976) najboljši vektorji dobrega nasilja, te moči reči ne, biti radikalen? Eden izmed odgovorov: norci (nalašč puščam besedo v največji netočnosti). Pogledjte uspeh **Kasparja Hauserja**. Prav gotovo ni naključen. Po malem se začenjamo povsod zavedati (tako na Zahodu kot na Vzhodu — in Forman prihaja z Vzhoda), da se oblast odpoveduje tistemu, kar je sama vse devetnajsto stoletje vzpostavljala: razlikovanju med duševnimi bolniki in zločinci.<sup>2</sup> Prve obravnava kot druge in obratno.

Na dva načina lahko razbijemo množični učinek besede »norost«, na dva načina lahko razbijemo normativno nasilje psihiatrične nozografije. Lahko jo posplošimo in naredimo kot Forman, ki si je izposodil stari motiv »ladje norcev«.

Sicer pa je to hollywoodska rešitev filmske obravnave norosti: **the world is a stage, the stage is a world**. Norcev ni, kajti ves svet je nor, ni norišnic, kajti ves svet je norišnica. Odprta vrata metafiziki (čprav dokaj žaltavi), toda hkrati odprta vrata karnevalstvu, zasmehu, revoltu. Norost torej ni niti »predmet obravnave« (Forman se brani, da tega ni naredil), niti »socialni problem, na katerega se je treba obesiti«. Prej postane okvir, kabaretni prizor, v katerem lahko pustimo junaka: ne-norca (zapri ja zaradi zlobnosti drugih: **Nenadoma lansko poletje**) ali simulant (Schock corridor). Produkt tega je posplošena nedoločljivost (kdo simulira? morda vsi!), ki poraja užitek, užitek neodgovornosti, ki ne prizanaša ničemur in nikomur. V dvorani je med **Kukavičjim gnezdom** predvsem ludična sokrivda pristašev MacMurphyja in njegovega teama. Transmutacija revolta v užitek, nelagodnosti v evforijo. **Let** je razorožujoč film. V dvorani zvari kolektiv, ki sprejme, da živi na halucinatoričen način svojo izgubo moči, svojo ostavko in pridobitev svetosti. Demagogija.

Drug način, kot lahko uganemo, nima nič opraviti s tem. Sestoji, ne iz reglobalizacije (na napev, znan po 1968., »Vsi smo...«), ampak iz neusmiljenega miniranja **tako** besede kot stvari, s tem, da požene v zrak materialno ogrado norosti, odcepi kamero v drug, še težko preden prostor, prostor vseh **realnih** izkušenj, ki izničijo »zidove norišnice: Deligny / **Ce gamin, là, Le moindre geste**, Basaglia/ **Fous à délier**, Laing / **Fous à vivre**, Mannoni / **Vivre à Bonneuil**, itd. V Formanovi rešitvi se igra z zidovi. Zunaj? Znotraj? Vloga MacMurphyja (Jack Nicholson) je igrati (in povzročati uživanje) s to dvojno možnostjo. V drugi rešitvi hkrati z zidovi norišnice razpoka tudi položaj kamere in s tem gledalca. Pojavi se vprašanje: **Kje med njimi sem jaz?** Vprašanje, ki ne izključuje neprijetnega srečanja (Mongoli v **Fous à délier**), in ki zahteva, da se to neprijetno srečanje da premostiti.

Pravilno delovanje Formanovega filma izhaja iz postavitve (vse od prvih kadrov) minimalne baterije, ki napaja gledalčevo umišljivost. **Rezerva(t) in povezovalc**. Norišnica igra vlogo rezervata. Rezervirani ljudje, postavljeni v rezervo, rezerva agresivnosti in nasilja, indijanski rezervat. Povezovalca, MacMurphyja, bi lahko imenovali »zaveznik na licu mesta«: »naš človek v zgodbi«, kot lahko rečemo »naš človek v Havani«. Vloga MacMurphyja je, da zaporedoma predstavlja vse možne in željene položaje, v katerih se gledalec lahko znajde v zaprtem kraju, v katerikoli ogradi. Sposobnost bežati ali ostati, simulirati ali sprejeti igro, biti vražji pobalin (glasovanje za gledanje tekme na TV, nato fiktivno gledanje tekme) ali vzoren bolničar (potep s čolnom). Zaradi tega film omogoči maksimalen užitek levičarski publiki, ki živi izven kna, in vse bolj slabi njen odnos du vzgoje (kulturnega dela) in njene nujne posledice: zapora.<sup>3</sup>

Zvičajnost filma tiči tule: ves prvi del smo prepričani, da MacMurphy obvladuje igro (ker kot dober povezovalc zgodbe poseduje ključ za zunaj/znotraj, pogledite, na kakšen način pobegne z igrišča). Drugi so videti tja pripeti kot metulji. Po epizodi z »ladjo norcev«, ki ga legalno izroči v milost in nemilost instituciji, MacMurphy, **ob istem času kot gledalec**, odkrije, da so drugi bolniki tam večinoma na lastno željo, da lahko odidejo takoj, ko želijo, medtem ko on ne more več. Pomislimo na Kafkin aforizem, ki začenja Wellesov **Proces**: Vrata, pred katerimi si čakal, da te pokličejo, so bila odprta le zate, in sedaj so na vekov veke zaprta.

Od tu dalje film lahko postane metafora (še en razlog za njegov uspeh) za **vse** kraje, kjer ne samo da se izvršuje oblast, ampak se tisti, ki so ji podrejeni, nanjo prilagodijo, tako da si ne morejo več zamisliti življenja zunaj nje (resignacija, hospitalizem). Gulag, kdo ve? MacMurphyjeva napaka postane nenadoma očitna: izkoristil je svojo svobodo (**prav tisto, ki mu jo je gledalec izročil, svobodo reči ne, pravico biti nasilen**) za igranje usmiljenega Samarijana, vodje skavtov ali kulturnega animatorja. Problematika levičarskega intelektualca: **na silo** je hotel pomagati ljudem, čeprav jim je čisto slučajno lahko podaril le svoj brodolom in svojo radost.

Tedaj Indijanec izstopi iz rezervata. In **externis** se pokaže, da je on pravi simulant. Nima potrebe po revoltu, temveč po neki drugi stvari: času za ponovno združenje svojih sil. Poseg, preko katerega je gledalec prispeval k filmu (izročil je svoje nasilje MacMurphyju), se reproducira v filmu: MacMurphy izroči svoje nasilje Big Chiefu. Njegov pravi »alter ego« je materinski, kolosalni lik Indijanca: tretji svet. Toda, Big Chief ne napravi istih napak kot MacMurphy. Ve, da ne sme ničesar pustiti za sabo, da ne sme imeti zaveznika na kraju samem,<sup>4</sup> da ga je treba zadaviti, mu zlomiti vrat. Ve (in kaže, da tudi Forman ve z njim), da je treba napraviti konec rezervam.



prihaja

## Naslednja postaja: GREENWICH VILLAGE

(Next Stop Greenwich Village)

Proizvodnja Paul Mazursky in Tony Ray.  
 Scenarij in režija Paul Mazursky.  
 Igrajo Lenny Baker, Shelley Winters,  
 Mike Kellin, Ellen Greene, Antonio Fargas,  
 Lois Smith in drugi.  
 Kamera Arthur Ornitz.  
 ZDA, 1976.  
 Distribucija Avana Genex, Beograd.



MAJHNA IGRALSKA IMPROVIZACIJA: Larry — Lenny Baker



DVA STRANSKA TIRA: Bernstein (Antonio Fargas) in Robert (Christopher Walken)







▲ VESELO ČEZ VILLAGE STREET: zaljubljenca Sarah (Ellen Greene) in Larry (Lenny Baker) in njuni prijatelj, temnopolti homoseksualec Bernstein (Antonio Fargas), materinsko prijateljska Connie (Dori Brenner) in playboyski Robert (Christopher Walken)



◀ ZAČELO SE JE SPODBUDNO: vesela vožnja v metrou (Ellen Greene, Lenny Baker)

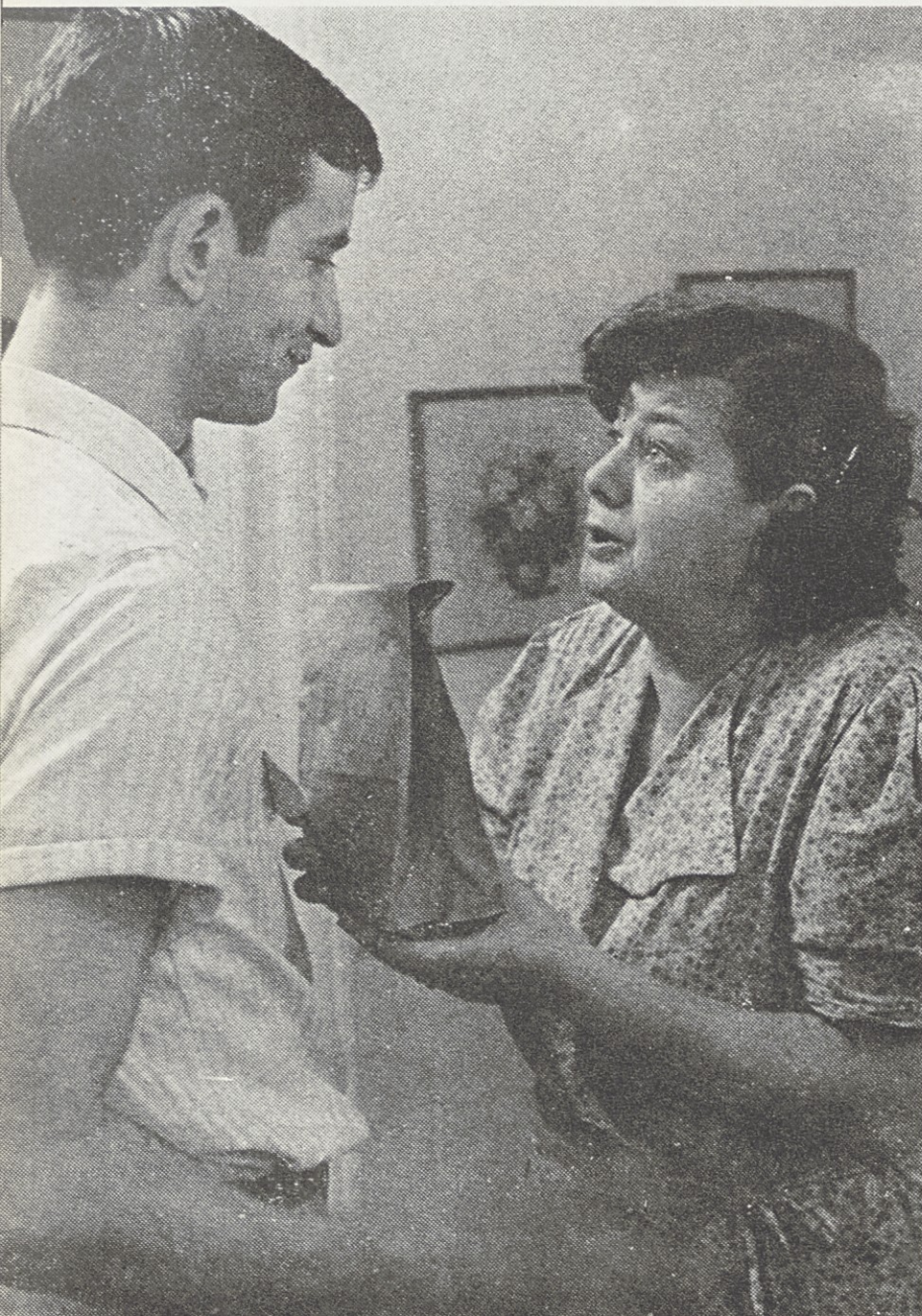
Film očitno spada v »ozimnico«  
Festa 77, saj na to prireditev sodi po svojih dosedanjih festivalskih uspehih. To je z nespregledno invencijo televizijske intime pretkana zgodba iz New Yorka v začetku petdesetih let, iz filmskih časov vzhajajoče zvezde, Marlona Branda, vzornika nešteti nadebudnežev. Tudi Larry, fant iz — kajpak — priseljene poljske družine je med njimi. Prepričan v dvoje: da ima talent in da ga ne bo razvil v domačem družinskem gnezdu. Stara zgodba o ličinki, ki se mora zabubiti sama vase, da porodi v sebi metulja, je dobila filmsko upodobitev žlahtne preprostosti. Vanjo ni zajeta zgodba posameznika, temveč občutje nove generacije, ki stopa v življenje tako samozavestno, tako svobodno in samosvoje, da smo v filmski javnosti o njej začeli odkrito in brez pridržkov govoriti šele dve desetletji pozneje: o svobodni ljubezni, o homoseksualnosti, o živčnem zavračanju pravila »srečne, popolne družine«. Skozi tak labirint si je v ljubezni neuspešno, v svojem cilju srečno utrl pot Larry, fant iz četrtri revežev, v filmsko zarjo slave.





EDEN IZMED VSAKDANJIH: družinski prepir med mamo (Shelley Winters) in očetom (Mike Kellin). Sin je seveda pasiven

MAMA SE JE SPRIJAZNILA: jabolčni zavitek za popotnico v Hollywood (Leny Baker, Shelley Winters)



Pred časom je tovarna »Panavision« iz Kalifornije testirala, se pogovarjala in spraševala za nasvet ter zbirala pripombe mnogih znanih filmskih snemalcev z željo, da bi zadovoljila njihove potrebe in zahteve. Rezultat je kamera, ki vam jo predstavljamo. Najprej: kamera ni na prodaj. Trenutno jo posoja, oziroma daje v najem družba »Samuelsen«, ki je hkrati za Evropo prevzela tudi nalogo šolati kadre ter skrbeti za servis in popravila. V Evropi je trenutno šest takšnih kamer, v najem pa jo je mogoče dobiti le pod pogojem, da se je snemalec šolal pri »Samuelsenu« v Franciji ali Angliji.

Oglejmo si nekatere tehnične značilnosti, ki to kamero uvrščajo v sam vrh filmske tehnike. Najprej velja omeniti možnost obračanja okularja za 180 stopinj, pri čemer se slika v iskalcu ne deformira in tudi ni odrezana. To so dosegli z vgraditvijo trikratne prizme, ki se premika enako kot okular. Zoom se regulira električno, takoj pa, ko zunanja temperatura pade pod — 5 stopinj, se avtomatično vključi termostat (to je mogoče kontrolirati s pomočjo posebne lučke, ki se prižge v takšnem primeru).

Kamero polnimo s 35 mm filmom, seveda pa tudi s Cinemascope trakom, če uporabljamo ustrezne anamorfotske objektivne. Delamo s kasetami za 60, 120 in 300 metrov v filmskem traku in je to najmanjša profesionalna kamera z blimpom. Eksperimenti in testiranja, pa tudi praksa so potrdili, da je mogoče delati z mikrofonom vsega 1 meter stran od kamere, pa ne pride do nikakršnih tonskih motenj, šumov. Optične značilnosti objektiv (mislimo na zoom) so visoko kvalitetne predvsem glede na ostrino, moč osvetljavaanja, kontrast in drugo.

Filtrov ne dajemo na objektiv, temveč zadaj, pred film. V hipu je mogoče s pomočjo enostavnega mehaničnega sistema kamero osvoboditi stativa ter delati z roke. Pri tej kameri je to mogoče storiti dvakrat hitreje kot pri drugih modelih. Kasete imajo lastni motor in so lahko pritrjene na kamero spredaj ali pa zadaj, pač glede na to, kaj je snemalcu priročneje.

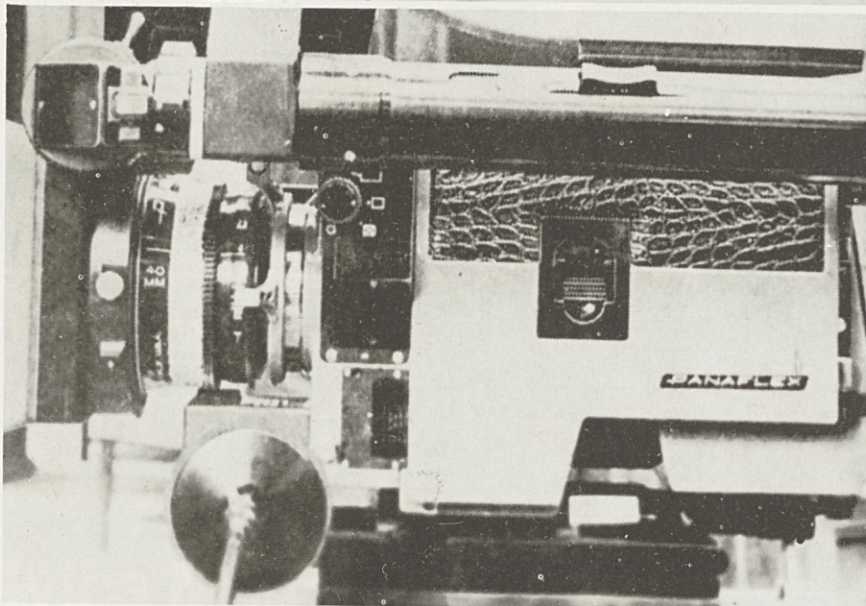
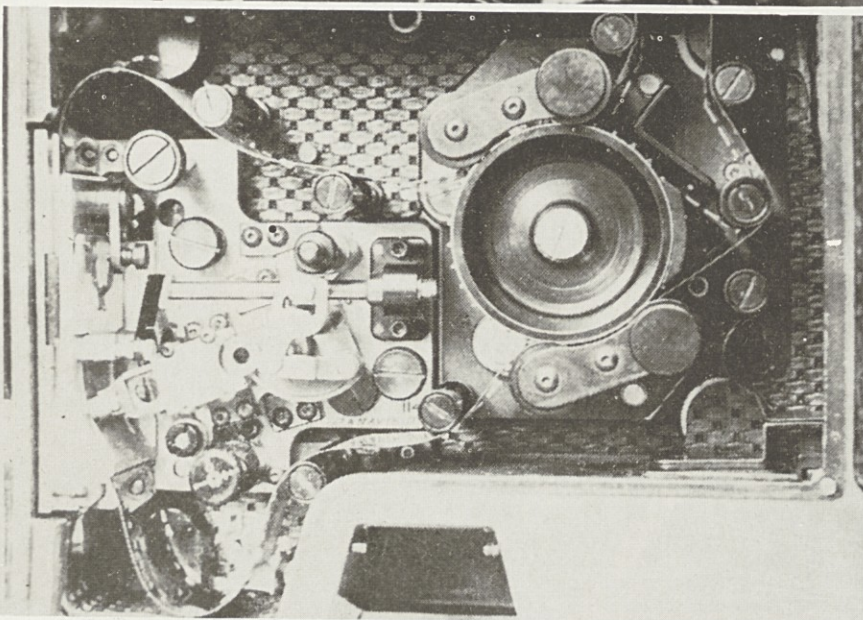
Če se spomnimo, kakšna je tehnična baza naše kinematografije in s kakšnimi kamerami delajo naši snemalci, si lahko le želimo, da bi kamere iz vojnih in povojnih časov zamenjale sodobnejše, saj je to nujno. Le tako bomo namreč lahko v tehničnem, obrtnem in profesionalnem pogledu parirali tujim, po žanru in stremljenju sorodnim filmom.

K. M.

filmska tehnika za profesionalce

»Panavision  
Pentaflex«





klubi

## Italijanske izkušnje

Sergej Grmek

Če bi se vprašali, katera oblika dejavnosti na filmsko-kulturnem področju je danes v Italiji najbolj razširjena, bi bil odgovor preprost. Prav gotovo niso to filmske revije: domala vse izhajajo zelo neredno, predvsem pa so — razen redkih izjem — zelo daleč od filmske aktualnosti, bodisi v smislu informacije in kritike filmskih del ali glede problemov, ki se tičejo filmskih struktur. Skoraj vse težijo v glavnem k oblikovanju lastne »linije«, kar se kaže v ponavljanju dogmatičnih stališč (npr. revija »Cinema nuovo«) ali pa v precej neustvarjalnem sprejemanju sugestij iz tujine. Isto velja za knjige s filmsko tematiko, le da se je zadnje čase njihovo število povečalo, neskončno pa smo še daleč od živahnosti francoske, angleške ali ameriške publicistike. (V nekaterih panogah se je italijansko založništvo vendarle izkazalo, npr. z enciklopedičnimi izdajami, kakršna je npr. »Filmlexicon«.)

Tudi kinotečna dejavnost je zelo pomanjkljiva. Arhivi so kar trije, toda število ohranjenih filmov ni veliko, še manj pa je tistih, ki jih je mogoče videti. Le ena od treh kinoték ima lastno dvorano za vsakodnevno predvajanje, seveda v enem samem mestu, zelo malo pa je filmov, ki jih kinoteke dajejo na razpolago zunanjim kulturnim organizacijam; veliko število filmov je še vedno posnetih samo na vnetljivem traku, tako da jih ne predvajajo niti za znanstvene potrebe posameznih raziskovalcev.

Filmski pouk na univerzi je prav tako pomarkljiv. Obstaja nekaj stolic in tečajev na filozofskih fakultetah, njihove organizacijske možnosti in finančna sredstva pa niso velika. Kar se tiče filmskih programov na televiziji, gre pogosto za zanimive filme, zbrane v prav zanimive cikle, toda teh je zelo malo, pa tudi po izboru se televizija izogiba drznejših odkritij filmskih avtorjev in samostojnejših smeri.

Spričo takega stanja so se predvsem v zadnjih letih razvili filmski festivali in filmski klubi. Skoraj vsako mesto ima svoj letni filmski festival, vendar gre najpogosteje za pobude bolj turističnega, svetovljanskega kot



kulturnega značaja. Le nekaj je festivalov, ki imajo pomembno vlogo v razvoju filmske kulture.

Ostajajo nam tako še filmski klubi. Iz zgornjega pregleda bi lahko sklepali, da igrajo filmski klubi pomembno vlogo le v omenjenih okoliščinah, se pravi ob pomanjkljivostih in napakah ostalih, »uradnejših struktur«. Nadaljnji pregled bo opozoril na lastno vrednost njihove dejavnosti, ki se lahko še obogati v boljših pogojih in vpliva tudi na ostale strukture.

Do približno polovice šestdesetih let je bila večina italijanskih filmskih klubov vključena v vsedrjavne zveze filmskih klubov, kakršne so FICC (levičarsko usmerjena), FIC (katoliška), CSC (katoliška, vezana na cerkvene strukture), UICC (ki je zavračala politične opredelitve), UCCA (levičarska, bližja komunistični partiji, del širše organizacije za prosveto ARCI) i. dr. Vsi ti filmski klubi so navadno predvajali po en film na teden, najpogosteje v navadnih kinodvoranah ali (katoliški v župnijskih kinodvoranah). Projekcij so se lahko udeleževali vsi »člani«, se pravi vsi tisti, ki so si enkrat na leto preskrbeli izkaznico filmskega kluba, s čimer so postali člani kluba in so se lahko brezplačno udeleževali vseh njegovih manifestacij. Filmi, ki so jih ti klubi prikazovali, so bili v glavnem izbrani iz zelo ozkega kroga »kvalitetnejših« del, ki jih je nudila komercialna industrija, in del, ki so jih nudile kinoteke. Kljub različnim nazorskim usmeritvam so bili tako programi skoraj vseh klubov precej podobni. Konec šestdesetih let in predvsem v sedemdesetih pa se je uveljavila nova oblika filmskega kluba, ki se včasih razlikuje od prejšnjega tipa tudi po imenu: v italijansčini se mu včasih pravi »club — cinema« namesto »cine-club«, se pravi »klub kino« namesto »filmski klub«. S tem se poudarja predvsem to, da ti klubi razpolagajo s samostojno dvorano, za katero še vedno najpogosteje plačujejo najemnino, uporabljajo pa jo lahko vsak dan. Dejavnost je tako postala redna, kot so redne projekcije komercialnih kinodvoran ali kinotek, s čimer se je seveda število filmov, ki jih ti klubi zajemajo, znatno povečalo. To pa ni posledica, ampak vzrok redne dejavnosti, se pravi, da so organizatorji čutili potrebo, da spoznajo in prikažejo več filmskih del, in so si zaradi tega najeli dvorano. S tem je bilo seveda treba spremeniti sistem izkaznice. Da se ne bi njena cena ob večjem številu filmov in s tem večjih stroških znatno zvišala, mora član poleg izkaznice, ki si jo za nizko ceno oskrbi le enkrat ali dvakrat na leto, vsakokrat plačati tudi vstopnino. Ti klubi so včasih še vedno vključeni v vsedrjavne zveze (tako kot seveda še vedno obstaja prejšnja oblika kluba), ta pripadnost pa je le še formalna (pogojuje jo že zastareli državni zakon o kulturnih organizacijah), tako da so tesnejši stiki med različnimi klubi nove vrste (obstajajo že načrti o novi vsedrjavni zvezi med njimi) kot pa stiki teh posameznih klubov z državnim organom, ki mu pripadajo.

Struktura novega kluba je torej nekaj med starim klubom in navadno kinodvorano (med temi so tudi t. i. kinematografi »d'essai«, ki predvajajo kvalitetnejše filme: gre za strukturo, ki se je razvila v šestdesetih letih, a je danes v krizi ali vsaj v zamudi).

Kaj vendar ločuje novo obliko kluba od navadne kinodvorane, razen seveda kriterijev programa? Predvsem je za uradno kinodvorano potrebno dovoljenje, ki ga je danes skoraj nemogoče dobiti. Prste imajo tu vmes dosedanji lastniki kinodvoran, ki nimajo interesa, da bi se na tem tržišču pojavili novi konkurenti. Novi klubi so se sklicevali na določilo ustave (in ustavno sodišče jim je pritrdilo), da se imajo državljanji pravico zbrati za kakršnokoli dejavnost.

Projekcije teh klubov so torej »privatne« projekcije za člane. Vsak klub nastane tako, da se manjše število interesentov odpravi k notarju in izjavi, da hoče ustanoviti kulturno organizacijo, katere cilj in funkcioniranje določa statut. Ta se priloži uradni izjavi, s katero notar klub ratificira.

V statutu se tudi določajo pravice in dolžnosti članov ter demokratični postopek za izvolitev odbora. Skupina, ki je ustanovila klub, ga namreč vodi le nekaj mesecev (do začetka dejavnosti) ali kvečjemu do konca prve sezone. Član organizacije lahko postane vsakdo, ki si preskrbi izkaznico. Le izjemoma določajo statuti svetovnonazorske pogoje, ki so pa zgolj načelna formalnost; včasih pa določajo različne tipe članov, od katerih imajo le nekateri pravico direktno izbirati odbornike in odločati o programu.

Značaj »privatne« predstave omogoča klubu, da predvaja katerikoli film tudi brez cenzurne odobritve. Klubi predvajajo mnogo necenzuriranih tujih filmov v izvirniku ali s podnapisi (medtem ko uradna distribucija razdeljuje sinhronizirane filme).

Včasih predvajajo klubi tudi domače italijanske filme brez dovoljenja cenzure. Večja prostost je tudi glede avtorskih pravic, čeprav o tem ni jasnih določil in čeprav klubi prav tako kot kinematografi plačujejo določen

del vstopnine za avtorske in založniške pravice.

Klubi se oskrbujejo s filmi na najrazličnejše načine: od komercialnih distributerjev (ko jih seveda ti ne nameravajo več komercialno izkoriščati ali pa jim komercialno ne uspejo), do državnih in tujih kinotek, od zasebnih zbiralcev, do posameznikov (npr. režiserjev in producentov). Pri tem imajo klubi marsikak problem, kajti v Italiji ni posebnih določil o »non-theatrical exhibition«, se pravi o nekomercialnem prikazovanju filmov, tako da je dosegljivost filma skoraj vedno odvisna od dobre volje posameznikov in ustanov raznih tipov.

Stroške za svojo kulturno dejavnost krijejo klubi v glavnem s prodajo izkaznic in vstopnic; v manjši meri jih financirajo deželne in kulturne ustanove.

Predvajanje filmov ni edina oblika dejavnosti filmskih klubov. Za posamezne filme in cikle se namreč pogosto pripravijo ciklostirane ali tiskane publikacije, včasih prave revije in knjige, ki tako nadomeščajo v začetku omenjeno pomanjkljivost italijanske publicistike. Ob predstavah pa se pogosto razvijajo diskusije med organizatorji in občinstvom oz. člani, včasih tudi ob prisotnosti režiserjev in drugih filmskih ljudi. Tudi ko diskusij ni, pa struktura filmskega kluba sama daje možnost za ocenitev študijskega odnosa članov do filma, kar je pomembno, ker tvorijo člani kluba že precejšnjo publiko, dobršen del široke kinematografske publike (in znano je, da v Italiji obisk kinematografov ni med najvišjimi na svetu).

Omenili smo študijski odnos, ki je značilen za avantgardne filmske študije v Italiji. Za razliko od tradicionalnega pojmovanja teh študijev organizatorji filmskih klubov (mislimo na najkativnejše in najbolj uveljavljene klube) menijo, da študijski pristop k filmu ne izključuje uživanja filma, ampak prav užitek terja študij. Zato je obseg projekcij teh klubov tako širok: hoče nuditi vsakomur (tudi organizatorjem samim) možnost, da si večkrat ogledajo filme, ki jih bolj zanimajo, in da odkrivajo nove, in sicer brez starega predsodka, da je film lahko zanimiv predvsem zaradi »umetniškega« dosežka. Film je lahko zanimiv tudi zaradi kakšne druge kvalitete. Filmski klubi poudarjajo, da je film predvsem množično posredovalno sredstvo, zato iščejo občinstvo ne le za današnja avantgardna dela, ampak tudi za filme, ki so bili nekdanj popularni, pa so jih danes, pri široki publiko nadomestila dela, ustreza današnjemu okusu.





in memoriam

**Ivica Matić**

*Žalovanje za odsotnim.  
Simbolizem izraža oboje,  
odsotnost in prisotnost.  
Videti tri resnice z isto  
zavestjo:  
stvari so resnične,  
neresnične in niti resnične  
niti neresnične.*



V svojem kratkem, krčevitem, nasičenem in nenasitljivem življenju se je Ivica Matić že vkresal kot samosvoja in nadarjena osebnost v jugoslovanskem filmu. Pronicava misel, razburkano čustvo in humor, svojevrstna zmes bosansko-hercegovske senzualnosti, folklorne tenkočutnosti in resnične ljubiteljske zagnanosti — 'zaljubljenik filma' so mu tudi rekli, kar je že redkost med našimi profesionalnimi filmarji. Noro utripajoč in nežno resnoben, sarkastičen in spoštljiv, blagohoten in trdoživ, ambiciozen in širokogruden, bizaren in vsakdanji, lapidaren



in dolgovezen, poln, poln, poln... Ivica Matić, nabit, preskakujoč kot iskra iz vseh mogočih okvirov in izrezov, ikonoklast in iskalec, filmadžija, divjak, prijatelj, plemič, ljubimec, oče, soprog, čudak, cineast. Prvotni krik še nerazblinjen, strast ujeta v jadra neprestanega gibanja, vrvenja, krcanja, urejanja, pripovedovanja, vizije, pripovedovanja, mozaikov, pripovedovanja, barve, pripovedovanja, ritma...

Vonjal je cvetove v divjinah, prinašal med ljudem.

Mladenič Matić, filmar, ki je verjel v plemenito delovanje in moč čiste slike, ki mu je bila tuja vsa tista popačena, zveržena in zapackana scena primatske birokratske konstelacije našega 'velikega, odraslega' filma, ki je uperil svoj žar in silo v prid čistosti novih odnosov med ljudmi pred kamero, za kamero in vsepovsod, v tem nemirnem uljnaku je predel in snoval prvinske snovi, ki bi jih vlepljal na svoj filmski trak kot novo emulzijo z vdelanimi latentnimi besedami nazaj k filmu (kakor je Ivica hotel, da poimenujemo prihodnjo Malo Pulo in na njej sodelujemo vsi, ki jim je tuja korumpirana, kvaziprofesionalna filmska miselnost). Najprej je nazaj naprej in majhno je veliko, in temno svetlo — samo za hip obstani — admirable cosa es que, siendo tenebrosa, alumbrase la noche.

Tvoje duhtenje in čutenje in tvoj žar, Ivica Matić, so in ostanejo predznak za tvoje delo in življenje, in ta žar bo še dolgo družil tvoje znance, sodelavce in prijatelje. Največja stvar, ki jo človeški duh kdajkoli napravi na tem svetu, pravi John Ruskin, je to, da vidi nekaj in pove o tem, kar je videl, na preprost način.

Stotine ljudi lahko govori za enega, ki misli, toda tisoči lahko mislijo za enega, ki vidi. Videti jasno je poezija, preroštvo in religija, vse v enem.

#### Filmografija Ivice Matića:

##### Amatersko delo:

*Svete grudi* (1967)  
*Poljubi me, da ti rodim psa* (1967)  
*Izlet poslednje Žaklin* (1969)  
*Intervju s ljubavnicom* (1969) — Grand prix Beograd 1969  
*Proces* (1970)  
*I zoi* (1969)  
*Čovjek u bjelim gačama* (1971)  
*Šest minuta jadni John* (1971)  
*Veselo društvo na obali* (1971)  
*Mali oglasi* (1971)  
*Nevina dama u zelenoj travi* (1971) — Grand prix Leskovac  
*Theme I* (1972) — Grand prix za eksperimentalni film, Pula  
*Crveno more* (1972)

##### Profesionalno delo:

###### kratki filmi:

*Žuto zeleno* (1973)  
*Čistilište* (1974)  
 televizijski film:  
*Žena s kraljlikom (Portret ženske s krajino)* — 1976  
 1. nagrada za režijo na festivalu jugoslovanske RTV v Portorožu, 1976

#### Kaj so povedali o Ivici Matiću?

● Filmi Ivice Matića tvorijo uspešno miselno in tematsko celoto, v kateri avtor ustvarjalno biva in se ponavlja v nesorazumu s samim seboj: Kaj je pravzaprav pomen filmske slike? Ko je našel slog, po katerem ga je moč prepoznati, je začel delati podobne filme. Ampak film »Theme I« je izjemen po svoji vsebini in jedru, ki sta univerzalna.

Oda človeku, katerega prehod skoz kader je istočasno že tudi odhajanje, zginjanje... Če vzamemo okvir tega kadra kot življenje, potem je ljudem danega premalo življenjskega prostora...

(V. Kadić)

● Film »Theme I« povzema vsa izkustva sodobnega jugoslovanskega filma in predstavlja na filmskem področju pravcato malo umetnino...

(Dr. Dušan Stojanović)



### Kaj je povedal Ivica Matić.

● Amaterski film je dobil svoj pravi pomen v profesionalni jugoslovanski kinematografiji leta 1965—66, ko so stopili leta 1965—1966, ko so stopili v ospredje filmi Rakonjca, Makavejeva, Žike Pavlovica. Do tistihmal se je naš film zgleđoval po holivudskem, kar pa v nobenem pogledu ni ustrezalo našim posebnim pogojem in okoliščinam. Omenjeni avtorji so s svojimi lastnimi raziskavami, predvsem v amaterskem filmu, napravili pravcati prepород v našem filmu. Kajti 30 let filma ne pomeni ničesar, če se v tem času ni izkristaliziral nek naš, jugoslovanski slog...

● V vsem, zlasti v umetnosti, je treba težiti k najvišjemu in se ne zadovoljevati z nekakšno dostojno poprečnostjo...

● Bojim se, da ves zagon, ki ga imam v sebi, ne bo moč spraviti v 120 minut filma. Kajti ideje, ki sem jih leta in leta prežvekoval v kratkem filmu, so nabrekle in se zastavile kot celovita potreba, ki jo je treba prenesti na celovečerni film. Vse je ista tema, in variacij na to temo se ne smemo ustrašiti. Poglejte Bergmana...

● Posebnost bosanskohercegove kulture in podnebja se je pojavila na platnu šele z Bato Čengićem. V bosanskohercegovskem filmu je tedaj završalo od prave nacionalne, lokalne in univerzalne svežine. Tak je bil Čengićev »Udarnik«.

● Kaj je jugoslovanski film? To vsekakor ni film, ki ga delajo režiserji, zaradi pomanjkanja inventivnosti in česa boljšega, za t. i. publiko. Nikoli si ne bi dovolil, da bi gledalce tako podcenjeval, da bi delal filme katere bo razumelo 'ljudstvo'... Film mora biti predvsem avtorjev, režiser mora najprej imeti sporočilo, potlej šele naj se vtakne distribucija in misli na reakcije gledalcev...



● Ne morem reči, da je to moj film, čeprav sem zanj napisal scenarij in ga zrežiral. To je film vseh nas, tega podnebja, tega časa, teh ljudi in vseh mojih sodelavcev... in jaz sem samo del tega.



# »Zakaj toliko besed o letošnjem Pulju?«

Miša Stanisavljević, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 10. september 1976

Letošenje filmsko leto bo ostalo zapisano bolj po obsežni produkciji in po pogovorih o filmu kot po sami produkciji. Nobeno drugo področje dejavnosti nam ne izvablja toliko komentarjev — pa s tako malo razloga. Celó o najbolj neumnem filmu pri nas več pišemo in več govorimo kot o najboljši knjigi, pesmi in esejev, kot o izrednem koncertu ali odlični razstavi. Tudi neuspešen filmski debitant lahko računa na večjo pozornost tiska kot dobitnik nagrade za roman leta ali za življenjsko znanstveno delo. V nobeni industrijski veji ne nastaja toliko neuporabnega blaga kot v naši filmski industriji (čeprav je besedo industrija mogoče uporabiti le metaforično). Pa vendar imamo celo festivale tega neuporabnega blaga! To je tako, kot bi konfekcijska industrija priredila, modno revijo neuporabnih izdelkov in izdelkov z napako!

Zares, zakaj toliko pišemo in govorimo o filmu? Zakaj smo vsi v skrbeh, ker je naša kinematografija slaba, ne briga pa nas, kakšna je — denimo — arhitektura? Zakaj smo razočarani, ko ostanemo neopaženi na katerem izmed svetovnih filmskih festivalov, povsem ravnodušni pa do tega, koliko naših pisateljev prevajajo v tujini, koliko dram igrajo ali kako se godi našim predstavnikom v umetnostnem drsanju? Če bi šlo za tradicijo nekdanjih uspehov, kot, denimo, v nogometu, bi bile stvari razumljivejše, toda te tradicije ni.

Mogoče gre za kako posebno narodno nadarjenost za »sedmo umetnost«, ki še ne najde pravega izraza, zato povzroča splošno nezadovoljstvo zaradi nedorečenosti. Ali nismo vsi naravno nadarjeni za film, kot so črnci nadarjeni za jazz, Rusi za balet, Italijani za petje? Žal, pa zapravljanje toliko besed za nebesedno dejavnost zanika takšno domnevo.

Še vedno je nerešeno vprašanje, zakaj toliko govorimo o filmu in zakaj naredimo tako malo dobrih filmov.

Mogoče dajemo filmu kot mediju pomen, ki ga več nima, ali mu pripisujemo vlogo, ki je pravzaprav

nima? Podobno kot danes o filmu so v kneževini Srbiji pred več kot sto leti pisali in govorili o gledališču toda dobrih dram je bilo toliko kot danes dobrih filmov!

Manj splošnih pogovorov o kinematografiji in več denarja za snemanje, manj pogovorov o filmu in zaradi filma ter več pravih pogovorov ob nastanku filma, manj pogovorov v raznih komisijah in na posvetovanjih, več pa v umetniških »štabih« in dramaturških oddelkih (ki jih za zdaj še ni), bi brez dvoma veliko bolj koristilo našemu filmu.

No, in ker se te uvodne pripombe počasi že same sprminjajo v »dodatek razpravi«, je čas, da pregledamo tistih nekaj filmov iz letošnje produkcije, ki so vredni kritičnega pretresa.

Uradno je za »film leta« izbran Pretnarjev »Idealist«, delo, narejeno s precejšnjo obrtno popolnostjo, pri nas zelo redko, ki pa ne more ničesar premakniti in ne spremeniti. Pretnarjev postopek je tak: prizadeva si skrbno in natančno podati iluzijo resničnosti iz Cankarjevega »Martina Kačurja«, nato pa jo podira z enim izmed Brechtovih sredstev — z uporabo songa z moderno ritmično strukturo. Cilj tega je: Pretnar nam želi povedati, da ga ne zanima slika Slovenije v minulih desetletjih, marveč usoda idealista in idealov sploh. Odmik od ustvarjanja iluzije resničnosti in podiranje te iluzije s petim komentarjem sta v zasnovi dobra, v praksi pa prezahtevna in protislovna. Pretnar namreč samozavestno verjame, da je magično in z lahkot ustvaril iluzijo resničnosti, ki je prvi pogoj za drugi del postopka — za podiranje le-te. Želi nas iztrgati mamljivemu delovanju iluzije in prepuščanju zgodbi, ki jo pripoveduje, želi nam povedati, da ni važna zgodba, ampak nekaj širšega in pomembnejšega. Toda ali nas način in sredstva, s katerimi pripoveduje zgodbo, res prevzemajo in omamljajo, ali sploh grozi nevarnost nekritičnega prepuščanja zgodbi? Pretnar namreč »prvo plast« svojega filma snuje s tako

vsakdanjimi (včasih celo anahronističnimi) filmskimi sredstvi, da sta odmik od zgodbe in podiranje iluzije nepotrebna — ker smo se že odmaknili od nje.

So avtorji, ki vse življenje pišejo en sam roman, pojejo eno samo pesem, snemajo en sam film. Takšne avtorje takoj prepoznamo bodisi po tematiki bodisi po stilu. Drugi avtorji pa se od dela do dela tematsko in stilno spreminjajo.

Ko je Miodrag Pavlović pisal o tem pojavu pri nekaterih naših pesnikih, je ugotovil, da na podlagi pripadnosti prvi ali drugi skupini ni mogoče ugotoviti kakovosti, torej so lahko med prvimi in drugimi velikimi umetniki.

Čeprav sem enakega mnenja, čeprav mi je umetna tematska in slogovna uniformiranost tuja, pa se mi vendarle zdi, da prevelike in prehitre spremembe od dela do dela ne morejo biti dobre. To, kar je včasih znamenje nepovezanosti duha in domišljije, je lahko tudi znamenje ustvarjalne neodločnosti in nezanesljivosti ali nepravlega navdiha (če pustimo ob strani vpliv trenutnih okusov, tém in pojavov, ki so ravno v modi).

Kaj tega se nanaša na Vatroslava Mimico, bo pokazal njegov celotni opus — a ta še ni blizu konca. Vsekakor lahko sami naredite začasne sklepe, če primerjate njegove filme Prometej z otoka Viševice, Ponedeljek ali terek in Kmečki upor.

Po svoje so vsi ti filmi dobri, toda vsem še marsikaj manjka do vrhunskih stvaritev. Mogoče je prav kratek korak, ki vsak Mimičev film loči od velike umetnine, vzrok njegovih nenehnih metamorfoz. Kar zadeva njegov zadnji film, so mu v Pulju enako kot filmu Boštjana Hladnika storili največjo krivico leta.

To je vsekakor eden naših najboljših zgodovinskih filmov, verjetno celo najboljši, čeprav ga dva, trije odločilni koraki ločijo od zares velikega dela.



Vzrok za to je verjetno Mimičevo pretirano dramaturško samozaupanje; roka izkušenega dramaturga bi veliko pripomogla. Kmečki upor je na področju dramaturgije primer dvodejanke, takšne, ki ima samo zaplet in razplet (ali v tem primeru: začetek upora in njegov konec).

Čeprav je Mimica v začetnih in končnih sekvencah izreden, pa v srednjih, »prehodnih«, ki ponavadi sestavljajo jedro dramske dinamike, komajda životari.

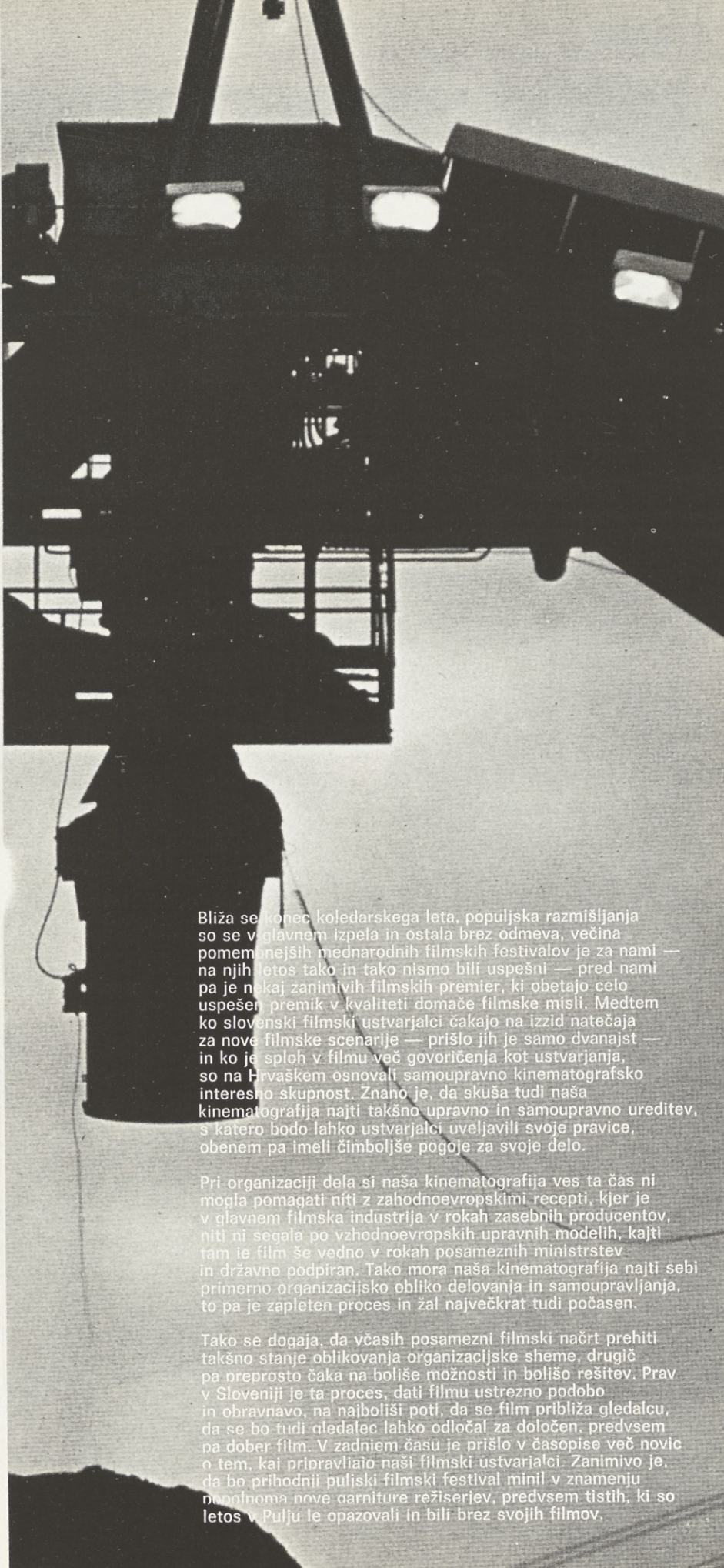
Vrh letošnje produkcije pomenita filma **Čuvaj plaže v zimskem obdobju** Gorana Paskaljeviča in **Bele trave** Boštjana Hladnika, posneta po solidnih scenarijih Gordana Mihića in Branka Šömna.

Prvemu in drugemu zamerimo, da prikazujeta le delno sliko naše stvarnosti, da se ukvarjata z obrobni vprašanji (verjetno zato, ker njuni junaki živijo na obrobju).

Taka ocena pa je plod skrajno površnega pogleda; ljudje ne razumejo, da so »mali junaki«, junaki na obrobju, samo del jezika, ki ga uporablja avtor. Niso predstavniki, temveč del umetniških konvencij, kot so bili bogovi in kralji v klasični drami del nekaterih drugih konvencij.

Nekateri avtorji pač radi ustvarjajo takšne junake, nekateri igralci pa znajo dobro zaigrati takšno vrsto vlog. Ker pa se večina »ljudi, ki razmišljajo o našem filmu, še ni premaknila od značilnih« junakov v »značilnih« okoliščinah, jim je, kot kaže, težko dojeti, da je o tem, ali kako delo obravnava obrobna vprašanja, mogoče razsojati po tem, ali je osrednji konflikt obrobni ali ne, ne pa po njegovih junakih. V središču Čuvaja plaže in Belih trav je odnos mladost — resničnost (za katerega je težko reči, da je obrobni).

Da bom natančnejši: kljub razlikam oba filma obravnavata odnos med darovi, ki jih mladosti daje narava, in socialno neenakostjo. Mlada človeka sta v začetku Hladnikovega in Paskaljevičevega filma srečna in vesela, ker sta skupaj in ker se imata rada. Ta sreča je majhen začetni kapital, ki ga narava daje vsem mladim ljudem, toda samo s tem kajpak ni mogoče ničesar doseči. To darilo narave zadošča za premagovanje začetnih težav, če pa le-te trajajo brez konca in kraja, sledi poraz. To je smisel teh tragično obarvanih zgodb, čeprav se smejemo, ko ju gledamo (posebno Čuvaja plaže). V obeh filmih pa po mojem mnenju manjkajo liki, ki naravne darove mladosti, srečo mladih ljudi, ker skupaj odkrivata skrivnosti ljubezni in spolnosti, predstavljajo na ideološko področje in v njem najdejo dokaz za svoj dogmatski optimizem. Taki dogmatski optimisti, ki jim je praoče filozof iz Voltairovega Candida, so vedno bili in vedno bodo.



Blíže se konec koledarskega leta, populjska razmišljanja so se v glavnem izpela in ostala brez odmeva, večina pomembnejših mednarodnih filmskih festivalov je za nami — na njih letos tako in tako nismo bili uspešni — pred nami pa je nekaj zanimivih filmskih premier, ki obetajo celo uspešen premik v kvaliteti domače filmske misli. Medtem ko slovenski filmski ustvarjalci čakajo na izid natečaja za nove filmske scenarije — prišlo jih je samo dvanajst — in ko je sploh v filmu več govoričenja kot ustvarjanja, so na Hrvaškem osnovali samoupravno kinematografsko interesno skupnost. Znano je, da skuša tudi naša kinematografija najti takšno upravno in samoupravno ureditev, s katero bodo lahko ustvarjalci uveljavili svoje pravice, obenem pa imeli čimboljše pogoje za svoje delo.

Pri organizaciji dela si naša kinematografija ves ta čas ni mogla pomagati niti z zahodnoevropskimi recepti, kjer je v glavnem filmska industrija v rokah zasebnih producentov, niti ni segala po vzhodnoevropskih upravnih modelih, kajti tam je film še vedno v rokah posameznih ministrstev in državno podpiran. Tako mora naša kinematografija najti sebi primerno organizacijsko obliko delovanja in samoupravljanja, to pa je zapleten proces in žal največkrat tudi počasen.

Tako se dogaja, da včasih posamezni filmski načrt prehitijo takšno stanje oblikovanja organizacijske sheme, drugič pa preprosto čaka na boljše možnosti in boljše rešitve. Prav v Sloveniji je ta proces, dati filmu ustrezno podobo in obravnavo, na najboljši poti, da se film približa gledalcu, da se bo tudi gledalec lahko odločal za določen, predvsem o tem, kaj pripravljajo naši filmski ustvarjalci. Zanimivo je, da bo prihodnji puljski filmski festival minil v znamenju nepopolnoma nove garniture režiserjev, predvsem tistih, ki so letos v Pulju le opazovali in bili brez svojih filmov.



## novi filmi

# Kaj v Pulju 77

pripravil

Branko Šömen

V Sloveniji smo posneli že oba nova slovenska celovečerna filma. Matjaž Klopčič je posnel **Vdovstvo Karoline Žašler** po scenariju Toneta Partljiča ter ob sodelovanju številnih slovenskih filmskih in gledaliških igralcev, med katerimi igra naslovno vlogo Milena Zupančičeva, ki s to vlogo ponovno potrjuje letos in predlani dobljene puljske in niške nagrade. Jane Kavčič je posnel mladinski film z naslovom **Teci, kuža moj** po scenariju Vita Mala. Oba filma sta sodobna, kar je razveseljivo v programiranju sodobne slovenske filmske misli.

Seveda pa bi slovenski filmski producent rad posnel do Pulja še tretji domači film. Za zdaj ima največ možnosti debitant Jože Bevc s sodobno filmsko komedijo z naslovom **To so gadi**, morda pa bo tudi izid natečaja prinesel kak dober, zanimiv tekst.

Jugoslovanski filmski avtorji so se tokrat nekako odločili v zadnjem času samo za dva filmska žanra, za partizanski film in za sodobno tematiko. Tako so pripravili naši producenti kar sedem filmov s partizansko oziroma revolucionarno vsebino. Dušan Vukotič je že končal snemanje svojega celovečernega filma **Stadion**. Film pripoveduje o študentskih neredih leta 1941 na zagrebškem stadionu, ko so skušali ustaši vnesti razdor med zagrebške srednješolce. Scenarij za film sta napisala Slavko Goldstein in Danilo Kiš. V glavnih vlogah pa so nastopili Igor Galo, Dušan Janičijević, Boris Kralj, Slobodan Mimitrijević, Andrej Nahtigal in drugi.

Tori Janković je pripravil filmski spektakl **Igmanski marš**. Scenarij je napisal Ratko Đurović, supervizor filma pa bo Vatroslav Mimica. Režiser je izjavil, da bo to »film brez strela«, film o etiki in morali proletarcev in komunistov. Film naj bi začeli snemati konec decembra. Prve dni januarja pa bo začel v Črni Gori snemati Živojin Pavlović celovečerni film z naslovom **Hajka**. Scenarij je nastal po motivih Laličeve Hajke, pri čemer je režiser in scenarist Pavlović oblikoval usodo glavnega junaka Lada Tajovića še s pomočjo knjige Lelejska gora, pa tudi sam je nekaj stvari dodal, ne da bi spremenil junakovo usodo te surove freske o naši revoluciji. Pavlović, ki se je vojne dotaknil samo v filmu **Zaseda** ter na televiziji z Davičevo Pesmijo, namerava tudi tokrat narediti nanizanko, vendar samo v treh nadaljevanjih. Tudi Vladimir Tadej je že končal film z naslovom **Hajduški časi**, z Borisom Dvornikom v glavni vlogi. Film je nastal po dveh mladinskih romanih Branka Čopića. Lordan Zafranović pa pripravlja celovečerni film z naslovom **Okupacija v 26 slikah**. Scenarij je napisal Mirko Kovač, film pa nam bo pokazal Dubrovnik leta 1941, in to skozi oči šestnajstletnika. Z mladimi med vojno se ukvarja tudi Marjan Arhanić. Njegov film ima naslov **Letalci velikega neba**, za katerega je scenarij napisal Milan Grgić.

Tu je še filmski spektakl Hajrudina Krvavca **Partizansko letalstvo**, posvečen petintridesetletnici jugoslovanskega letalstva. Film naj bi začeli snemati prihodnje leto, za zdaj se režiser še otepa z denarnimi težavami. Slednjic so tudi izbrali režiserja, ki naj bi posnel film o legendarnem borcu in kurirju **Bošku Buh**i. Scenarij naj bi pisala skupina

književnikov, film pa bo režiral Branko Bauer. Znan je tudi že igralec naslovne vloge. To je Slavko Štimac, ki se je uveljavil v nekaterih otroških filmih, pa tudi v televizijski nanizanki Salaš v Malem Ritu ...

Kar deset drugih režiserjev se je odločilo pa sodobne teme, kar pomeni, da bo prihodnji puljski filmski festival v znamenju tega filmskega žanra, ki naj bi nam približal naše »tekoče« probleme, da bi se lahko gledalec identificiral s svojim filmskim junakom.

V makedonski kinematografiji, kjer že nekaj časa vlada ustvarjalno zatišje, je pripravil nov scenarij s sodobno tematiko ter seveda z zanimivo ljubezensko zgodbo Branko Gapo. Žal nam ni hotel povedati naslova filma, češ, naj bo za zdaj vse še samo v mejah načrtovanja. Dva druga režiserja, Zdavko Randić in Krsto Papić pa sta svoja filma že posnela.

Krsto Papić se je po premoru znova vrnil k filmu in posnel film **Rešitelj**, za katerega mu je scenarij napisal Ivo Brešan, čeprav je zgodba filma naslonjena na novelo sovjetskega književnika Aleksandra Grina. Po žanru je film iz sveta fantastike. Režiser Krsto Papić noče in ne želi mnogo govoriti o svojem najnovejšem filmu. Izjavil pa je, da bo prihodnje leto snemal film o Nikoli Tesli.

Zdavko Randić je dal svojemu filmu poetičen naslov **Metuljev oblak** ter ga posnel po scenariju Gordana Mihiza. To je klasična zgodba o ljubezni in dozorevanju dveh mladih ljudi. Glavna igralca sta Zoran Cvijanović in Sonja Savić, medtem ko bodo za glasbo preskrbeli člana ansambla Bijelo dugme ...

V Beogradu se pripravljata na debitantski film Gordan Marković in Mića Milošević. Prvi prihaja iz znane filmske družine igralcev Olivere in Radeta, študije pa je končal v Pragi. V svojem prvencu bi rad predstavil mlade iz poboljševalnice, zato je naslov njegovega filma **Posebna vzgoja**. Tudi v filmu igra glavno vlogo šestnajstletni Slavko Štimac, ki mu je to že osma filmska vloga. Poleg njega bosta v filmu igrala Bekim Fehmiu in Ljubiša Samardžić.

Mića Milošević še nima zadnje verzije scenarija, vendar se tudi on dotika v filmu problemov mladih ljudi.

In še tri imena moramo omeniti. Goran Paskaljević se bo spomladi lotil novega filma z naslovom **Pes, ki je imel rad vlake**. Zdjaj piše scenarij.

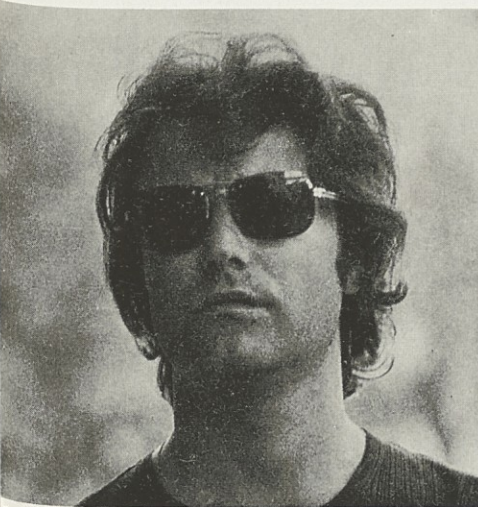
Po dolgem času bodo tudi v Bosni začeli snemati. Kot prvi bo stopil za kamero režiser Bakir Tanović, ki bo režiral film **Ljubezen in bes**. Scenarij je nastal po motivih novele Novaka Simića, vendar bo film kljub temu sodoben; sodoben po sporočilu, čeprav bodo igralci kostimirani. Film bo govoril o zlu v človeku, glavna osebnost pa je dekle, ki jo režiser še išče ... Nekako sodobnosti najbliže je, vsaj po naslovu sodeč, zagrebški režiser Bogdan Žižić. Film **Ne nagibaj se skozi okno** naj bi spregovoril o naših sezonskih delavcih v tujini.

Po šestih letih čakanja bo končno začel snemati tudi makedonski režiser Dimitri Osmanli. Naslov njegovega filma je **Ekselencja, mirno**. Film naj bi bil persiflaža o licemerstvu v diplomatskih krogih, glavni vlogi pa bosta igrala Ljubiša Samardžić in Bata Živojinović.

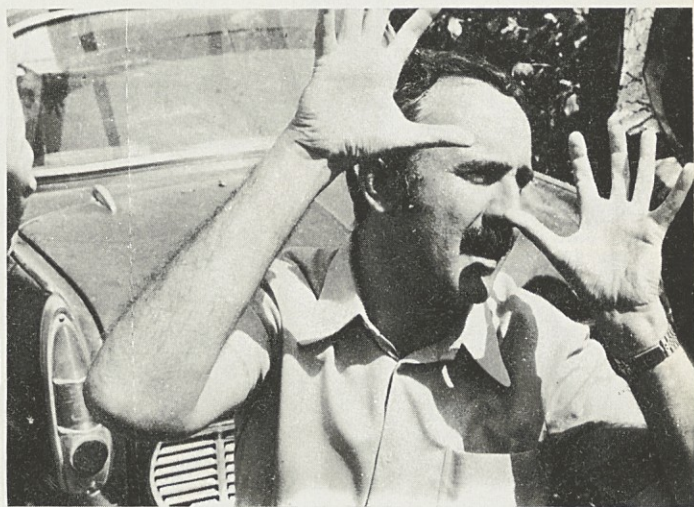
To so torej imena režiserjev in njihovi filmski naslovi, s katerimi se bomo srečevali tja do prihodnjega Pulja. Najbrž bo med njimi tudi nekaj filmov, ki bodo razbili slabo mnenje o domačem filmu, predvsem glede pomanjkanja sodobne filmske tematike.

Posnetih ali napovedanih je vsekakor sedemnajst, osemnajst novih jugoslovanskih filmov. Toliko vsaj smo jih odkrili v informacijah razširjenih po jugoslovanskem časopisju. Možno je seveda, da se bo tem projektom pridružil še kakšen, kot je možno tudi, da tem ali onem izmed naštetih dokončna realizacija ni usojena. Imamo pa veliko upanje, da bodo novi jugoslovanski filmi, predstavljeni javnosti z letnicama 1976 ali 1977, številnejši, kot so bili filmi, prikazani na letošnjem festivalu.





Jordan Zafranović in pisec scenarija Mirko Kovač



Zivojin Pavlović



ane Kavčič, Jure Pervanje in del igralske ekipe



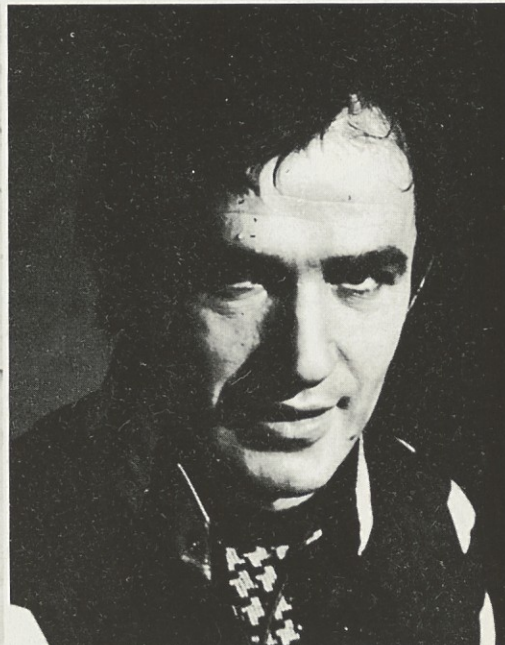
Matjaž Klopčič



Bor Galo igra v Vukotičevem filmu Stadion



Tudi letos angažiran — Ljubiša Samardžić



Bekim Fehmiu v filmu Gordana Markovića Posebna vzgoja





# vdovstvo Karoline Žašler



Produkcija: VIBA FILM 1976  
Wide screen, dolžina: 2980 m, EASTMAN color  
Scenarij: Tone Partljič  
Adaptacija scenarija in režija: Matjaž Klopčič  
Fotografija: Tomislav Pintar  
Dekoracija: Ing. Niko Matul  
Kostumi: Alenka Bartl  
Glasba: iz del Jožeta Privška (ZLATI PRAH V OCEH, V TREH OKTAVAH, KAKO SEM NORO TE LJUBILA?, E-94, ZEMLJA PLEŠE (Mojmir Sepe)  
Direktor filma: Joško Klobučar  
Tonski mojster: Marjan Meglič  
Maska: Berta Meglič  
Montaža: Darinka Peršin  
Posneto v ateljejih VIBA-filma in na Sladkem vrhu v tovarni SLADKOGORSKA  
V vlogah:  
Karolina: Milena Zupančič  
Žašler: Polde Bibič  
Kori: Anton Petje  
Njegova žena: Miranda Caharija  
Lilek: Maks Furjan  
Harmonikar: Radko Polič  
Prunk: Zlatko Sugman  
Gabrijel: Dare Ulaga  
Tenor: Boris Cavazza  
Preddelavec: Boris Kočevar  
Učiteljica: Milena Muhlič  
Fonza: Marjan Hinteregger  
Sofer: Dare Vallič  
premiera: 25. novembra 1976 v Celju









**novi filmi****VELIKA BRITANIJA**

**THE LAST REMARKE OF BEAU GESTE** — (Poslednja opazka Beau Geste), režija: Marty Feldman, scenarij: M. Feldman in C. J. Allen, fotografija: Gerry Fischer, igrajo: Ann-Margaret, Marty Feldman, Michael York, Peter Ustinov, James Earl Jones, Henry Gibson in Trevor Howard

**THE SPY WHO LOVED ME** — (Vohun, ki me je ljubil), režija: Lewis Gilbert, fotografija: Claude Renoir, igrajo: Roger Moore, Curd Jurgens in Barbara Bach

**STAR WARS** — (Vojna zvezd), režija: George Lucas, scenarij: George Lucas, fotografije: Gil Taylor, igrajo: Alec Guinness in Mark Hamill

**JOSEPH ANDREWS** — (Joseph Andrews), režija: Tony Richardson, scenarij po noveli Henry Fieldinga Allan Scott in Chris Bryant, fotografija: David Watkin, igrajo: Ann-Margaret, Peter Firth, Michael Hordern in Beryl Reid

**VALENTINO** — (Valentino), režija: Ken Russell, scenarij: Ken Russell in John Byrum, fotografija: Peter Suschitzky, kostimi: Shirley Russell, igrajo: Rudolf Nureyev, Michelle Phillips, Leslie Caron, Felicity Kendal, Seymour Cassel ...

**THE EAGLE HAS LANDED** — (Orel je pristal), režija: John Sturges, fotografija: Tony Richmond, igrajo: Michael Caine, Donald Sutherland, Robert Duval, Jenny Agutter, Donald Pleasence ...

**JULIA** — (Julija), režija: Fred Zinnemann, scenarij: Alvin Sargent, fotografija: Douglas Slocombe, igrajo: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Jason Robards, Maximilian Schell in Hall Holbrook

**CANDLESHOE** — ( ), režija: Norman Torkar, scenarij: David Swift in Rosemary Anne Sisson, fotografija: Paul Beeson, igrajo: David Niven, Helen Hayes, Jodie Foster in Leo McKern

**ZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE**

**WOODY ALLEN FILM** — (Film Woody Allena), režija: Woody Allen, igra: Woody Allen in Diane Keaton

**THE HERETIC: EXORCIST II** — (Krivoverec: Izganjalec hudiča II) režija: John Boorman, igrajo: Linda Blair, Richard Burton, Max von Sydow in Louise Fletcher

**DEMON SEED** — (Demonško seme), režija: Donald Cammell, igra: Julie Christie in Fritz Weaver

**THE GREATEST** — (Največji), režija: Tom Gries, scenarij: Ring Lardner, igrajo: Muhamed Ali, Roger E. Mosley

**KING KONG** — (King Kong), režija: John Guillermin, scenarij: Lorenzo Semple, igrajo: Jeff Bridges, Charles Grodin, Jessica Lange ...

**OUTLAW BLUES** — (Blues izven zakona), režija: Richard Heffron, igrajo: Peter Fonda in Susan Saint James

**AIRPORT 1977** — (Letališče 1977), režija: Jerry Jameson, igrajo: Jack Lemon, James Stewart, Christopher Lee, Lee Grant, Brenda Vaccario in Darren McGavin

**WINDFALL** — (Nenadna sreča), režija: Jonathan Kaplan, igrajo: Valerie Perrin, Terence Hill, Jackie Gleason in Slim Pickens

**THE LAST TYCOON** — (Poslednji Tycoon), režija: Elia Kazan, igrajo: Robert Mitchum, Jack Nicholson, Robert de Niro, Jeanne Moreau, Tony Curtis, Donald Pleasence ...

**SKIPPING** — (Skakanje), režija: John Korty, scenarij: Lawrence B. Marcus, igrajo: Jack Lemon, Genevieve Bujold, James Woods, Ramon Bieri, Robert Emhardt

**DICK AND JANE** — (Dick in Jane), režija: Ted Kotcheff, igra: Jane Fonda in George Segal

**ASTAR IS BORN** — (Zvezda je rojena), režija: Frank R. Pierson, scenarij: Frank Pierson, igra: Barbra Streisand in Kris Kristofferson

**CASEY'S SHADOW** — (Casejeva senca), režija: Martin Ritt, igra: Walter Matthau in Alexis Smith

**THE TURNING POINT** — (Vrteča točka), režija: Herbert Ross, igrajo: Shirley McLaine, Anne Bancroft, Mikhail Baryshnikov in Gelsey Kirkland

**THE NEXT MAN** — (Naslednji mož), režija: Richard Sarafian, scenarij: Mort Fine, Alan Trustman in R. Sarafian, igrajo: Sean Connery, Cornelia Sharp

**THE CAR** — (Avtomobil), režija: Elliot Silverstein, igrajo: James Brolin, Kathleen Lloyd, John Marley

**CLOSE ENCOUNTER OF THE THIRD KIND** — (Bližnje srečanje tretje vrste), režija: Steven Spielberg, scenarij: S. Spielberg, igra: Richard Dreyfus

**THE SENTINEL** — (Straža), režija: Michael Winner, scenarij: M. Winner, igrajo: Christina Raines, Ava Gardner, Chris Saradon, Martin Balsam, Eli Wallach, Arthur Kennedy, Jose Ferrer, Sylvia Miles, Burgess Meredith in John Carradine

**NICK THE GREEK** — (Grk Nick), režija: Donald Wyre, Eric Roth, igra: Telly Savalas

**ZAHODNA NEMCIJA**

**CHINESE ROULETTE** — (Kitajska ruleta), režija: Rainer Werner Fassbinder, igrajo: Margit Carstensen, Andrea Schober, Ulli Lommel, Anna Karina in Volker Spengler

**SHADOW BOXER** — ( ), režija: Michael Fenglier, igrajo: Marquard Bohm, Adrian Hoven, Charly Wiercejewsky, Rolf Zacher in Gerhard Olschewski

**DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED** — (Kratko pismo — Dolga odsotnost), režija: Herbert Vesely, igrajo: Geraldine Chaplin in Thomas Asten, scenarij: Peter Handke

**RULE WITHOUT EXCEPTION** — (Pravilo brez izjeme), režija: Wim Wenders, Scenarij po noveli Patricia Highsmithove, igrajo: Michel Lonsdale, Jesse Hahn in Bruno Ganz

**FRANCIJA**

**RENE LA CANNE** — režija: Francis Girod, scenarij: Jacques Rouffio in F. Girod, fotografija: Alod Touti, igrajo: Michel Piccoli, Gérard Deparideu- Sylvia Kristel, Stéfano Patrizi

**A L'OMBRE D'UN ETE** — (V senci nekega poletja), režija: Jean-Louis Van Belle, scenarij: J. L. V. Belle, fotografija: Jacques Ristori, igrajo: Maurice Ronet, Joséphine Chaplin, Charles Vanel, Marika Green

**CASANOVA AND CO** — (Casanova in kompanija), režija: Francois Legrand, fotografija: Hanns Matula, igrajo: Tony Curtis, Ursula Andress, Jean Lefebvre, Marisa Mell, Philippe Leroy, Britt Eklund, Andréa Ferreol ...

**LES FILLES DU FAUBOURG** — (Dekleta iz Faubourga), režija: Maurice Pialat, scenarij: Arlette Langmann, fotografija: Yves Laffaye, igrajo: mlada dekleta med 15 in 17 letom

**UNE FILLE COUSUE DE FIL BLANC** — ( ), režija: Michel Lang, scenarij: M. Lang po romanu Clair Gallois, fotografija: Daniel Gaudry, igrajo: France Dougnac, Serge Reggiani, Maria Mauban, Mary Marquet ...

**LA PREMIERE FOIS ... (Prvič ...)**, režija: Claude Berri, scenarij: Claude Berri, fotografija: Jean Chabaut, igrajo: Alain Cohen, Charles Denner, Zorica Lozić, Anna Prucnal

**ALICE OU LA DERNIERE FUGUE** — (Alice ali zadnji beg), režija in scenarij: Claude Chabrol, fotografija: Michel Lavine, igrajo: Sylvia Kristel, Charles Vanel, Jean Carmet, André Dussolier, Fernand Ledoux

**AUTOPSIE D'UN MONSTRE** — (Autopsija Monstruma), režija in scenarij: André Cayatte, fotografija: Maurice Fellous, igra Annie Girardot

**PROVIDENCE** — (Previdnost), režija: Alain Resnais, scenarij: David Mercer, igrajo: Dirk Bogarde, Ellen Burstyn in John Gielgud

**IN DRUGJE ...****v Münchnu:**

**TWILIGHT'S LAST GLEAMING** — (Zadnji lesk mraka), režija: Robert Aldrich, scenarij: ?, igrajo: But Lancaster, Richard Widmark, Melvyn Douglas, Paul Winfield in Leif Erickson

**na Nizozemskem:**

**A BRIDGE TOO FAR** — (Oddaljeni most), režija: Richard Attenborough, scenarij: William Goldman, igrajo: Dirk Bogarde, James Caan, Michael Caine, Sean Connery, Elliot Gould, Gene Hackman, Anthony Hopkins, Hardy Krüger, Laurence Olivier, Ryan O'Neal, Robert Redford, Maximilian Schell in Liv Ullman

**v Kanadi:**

**SUMMER RAIN** — (Poletni dež), režija: Alan Bridges, igrajo: David Warner, Honor Blackman, Cec Linder in Trudy Young

**na Madžarskem:**

**THE PRINCE AND THE PAUPER** — (Kraljevič in berač), režija: Richard Fleischer, igrajo: Oliver Reed, Rex Harrison, George C. Scott, Charlton Heston, Raquel Welch, Mark Lester in Ernest Borgine

**na Dunaju:**

**A LITTLE NIGHT MUSIC** — (Mala nočna glasba), režija: Harold Prince, scenarij: Hugh Wheeler, fotografija: Arthur Ibbetson, glasba in tekst: Stephen Sondheim, igrajo: Elizabeth Taylor, Dianna Rigg, Len Cariou, Germione Gingold ...

**v Španiji In Maroku:**

**MARCH OR DIE** — (Marširaj ali umri), režija: Dick Richards, scenarij: David Zelag Goodman, fotografija: John Alcott, igrajo: Gene Hackman, Max von Sydow, Terence Hill, Lila Kedrova in Jack O'Halloran



*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.*



## Kaj v Pulju 77

Ljubezen in bes / Bakir Tamović  
Teci, teci kuža moj / Jane Kavčič  
Igmanski marš / Tori Janković  
Okupacija v 26 slikah / Lordan Zafranović  
Hajduški časi / Vladimir Tadej  
Boško Buha / Branko Bauer  
Ne nagibaj se skozi okno / Bogdan Žižić  
Partizansko letalstvo / Hajrudin Krvavac  
To so gadi / Jože Bevc  
Posebna vzgoja / Gordan Marković  
Ekselenca, mirno / Dimitri Osmanli  
Stadion / Dušan Vukotić  
Vdovstvo Karoline Žašler / Matjaž Klopčič  
Hajka / Živojin Pavlović  
Rešitelj / Krsto Papić  
Letalci velikega neba / Marjan Arhanić  
Pes, ki je imel rad vlake / Goran Paskaljević  
Metuljev oblak / Zdravko Randić