



revija za film in televizijo

skan

vol. 4
(Letnik XVI) 1979
CENA 40 din

12

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Goran Schmidt
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Matjaž Zajec (glavni urednik)
Mirko Fabčič (lektor)

stalni sodelavci

Toni Gomišček
Igor Vidmar
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Zdenko Vrdlovec

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in naročniki

torek, sredo, četrtek od 10. do 12.
ure in vsak prvi torek v mesecu v
času seje uredniškega odbora od 18.
do 20. ure

cena posameznega izvida (3
tiskarske pole) 30 din
cena posameznega izvida (dvojna
številka) 40 din
(za tujino 4 US dol)
letna naročnina 300 din
(za tujino 30 US dol)
letna naročnina za dijake in študente
200 din

žiro račun:

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Dalmatinova 4
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

3 odprto pismo filmski redakciji TV Ljubljana

5 slovenski film Praznovanje pomladi

10 esej	Zgodovinska snov in slovenska narodna kinematografija	<i>Rapa Šuklje</i>
15 kritika	Tiger	<i>Bojan Kavčič</i>
16	Sonce O	<i>Sašo Schrott</i>
17	Julija	<i>Bojan Kavčič</i>
19	Izganjalec hudiča	<i>Zdenko Vrdlovec</i>
20	Carrie	<i>Zdenko Vrdlovec</i>
21	Briljantina	<i>Bogdan Kavčič</i>
23	Kandidat	<i>Viktor Konjar</i>
24 Celje '78	Mit, zgodovina in revolucija v filmu	
	Lordana Zafranovića Okupacija v 26 slikah	<i>Božidar Zečević</i>
32 vzgoja	Pozitivne izkušnje pri uvedbi filmske in TV vzgoje v osnovni šoli	<i>Marica Nakrst</i>
36 teorija	Brecht in film	<i>Wolfgang Gersch</i>

43 Teden domačega filma — Celje 1978

44 amaterizem	Trije dnevi s poljsko filmsko kulturo	<i>Majda Umnik</i>
45	XIV. srečanje mladih filmskih ustvarjalcev Slovenije	<i>Toni Gračanin</i>
46 Hyeres 1978	14. mednarodni festival mladega filma	<i>Toni Gomišček</i>

48 pisma

50 video-komunikacije	Video umetnost od 1965 do danes	<i>Ješa Denegri</i>
52 k bibliografiji	V pojasnilo in razmislek	<i>A.D.S.</i>

53 informacije	izbor iz tuje filmske bibliografije novo v revijah prireditve	
-----------------------	--	--

priloga Ekran 1978, vol. 3, letnik XV. — od številke 1 do 10

Osrednji del pričujoče številke je posvečen predvsem zadnjemu filmu *Franceta Štiglica* Praznovanje pomladi, o katerem pišejo *Zdenko Vardlovec*, *Toni Gomišček*, *Matjaž Zajec* in *Janez Dular*. Na problematiko omenjenega filma se navezuje tudi prispevek *Rapa Šuklje* o zgodovinski snovi v slovenskem filmu. Poleg kritičnih ocen nekaterih filmov s tekočega sporeda v kinematografih in na televiziji, objavljamo še študijo *Božidarja Zečeviča* posvečeno *Zafranovičevemu* filmu OKUPACIJA V 26 SLIKAH in tekst *Marice Nakrst* v zvezi z nekaterimi aktualnimi vprašanji filmske vzgoje. Obe besedili sta bili prebrani na posvetih, ki so potekali v okviru TEDNA DOMAČEGA FILMA v Celju, novembra 1978. Med teoretičnimi prispevki objavljamo prevod oziroma priredbo dela *Wolganga Gercha* BRECHT IN FILM, s čemer zaključujemo ciklus prevodov najpomembnejših del s področja marksistične misli o filmu, ki so sicer nekoliko starejšega datuma, pa zato nič manj aktualni in pomembni.

V drugem delu prinašamo podrobnejšo informacijo o lanski prireditvi posvečeni domačemu filmu v Celju, ki jo je pripravil *Viktor Konjar*, *Majda Umnik* poroča o svojih filmskih vtisih s potovanja po Poljskem, *Toni Gračanin* pa piše o XIV. srečanju mladih filmskih ustvarjalcev Slovenije. O festivalu underground filma v Hyèresu piše *Toni Gomišček*.

Ješa Denegri piše o video umetnosti od leta 1965 do danes, v uredniškem odprtem pismu pa opozarjamo na nekatera odprta vprašanja filmskega sporeda na televiziji. Kot vsako leto, objavljamo še stvarno in imensko kazalo minulega letnika revije.

Uredništvo

The central theme of this issue is *France Štiglic's* latest film THE RETURN OF SPRING, comments about which were written by *Zdenko Vardlovec*, *Toni Gomišček*, *Matjaž Zajec* and *Janez Dular*. The problems raised by this film are also covered in an article by *Rapa Šuklje* about historical subjects in Slovenian films. Besides reviews of some films which are currently running, this issue includes a study of *Zafranović's* film OCCUPATION IN 26 PICTURES by *Božidar Zečević* and a text by *Marica Nakrst* on some topical questions of film education. Both these texts were presented at conferences which were held during SLOVENIAN FILM WEEK in Celje in November 1978. Our theoretical contributions include an edited translation of BRECHT AND THE FILM by *Wolfgang Gerch* with which we conclude our series of translations of the most important works in the field of Marxist thought about the film medium, which, although they were published some time ago, have lost none of their topicality or importance.

In the second section of EKRAN we present more detailed information about last year's SLOVENIAN FILM WEEK in Celje prepared by *Viktor Konjar*. *Majda Umnik* reports on her film impressions from a trip to Poland, *Toni Gračanin* writes about the XIV. meeting of young Slovenian filmmakers. *Toni Gomišček* writes about the underground film festival in Hyères. *Ješa Denegri* presents a review of video art from 1965 to the present day, while in an open letter the editors draw attention to some open questions with regard to the film programme on television. As is usual every year, this issue includes a subject and name index of last year's issues of EKRAN.

THE EDITORS

pismo uredništva

Prvo in drugo številko Ekraa letošnjega letnika ste dobili z občutno zamudo. Tudi zadnja številka lanskega letnika je izšla šele letošnjega marca. Zamude, ki nastajajo pri tiskanju Ekraa se tako kopičijo in glede na roke natisa, ki jih določajo naše tiskarne, uredništvo ne najde prav nobene možnosti, da bi z letošnjim letnikom lahko nadoknadili zamujeno. Prav je, da našim bralcem in prijateljem Ekraa to takoj na začetku novega letnika odkrito povemo in prosimo za razumevanje.

Zadnja tri leta je uredništvo iskalo možnosti za hiter in poceni tisk Ekraa. V obojem so bila naša prizadevanja kaj malo uspešna. Roki natisa so se daljšali (zadnjo dvojno številko lanskega letnika so tiskarji tiskali kar dobre tri mesece), pa tudi cene tiska so se povišale. Naši dogovori s tiskarnami so bili neuspešni, ostajali smo in ostajamo mašilo za nepredvidene proste kapacitete tiskarne, saj so po obsegu in formatu enaki tedniki natisnjeni v tednu dni. Ekran pa mora čakati na svoj izid naravnost nespodobno dolgo.

Ti izredno dolgi roki tiskanja Ekraa skorajda onemogočajo polno uresničevanje dogovorjene temeljne vsebinske zasnove in koncepta revije. Po eni strani uredništvo ne more zagotoviti dogovorjenih desetih števk (od tega dve dvojni) ob roku, po drugi strani pa ne more zagotavljati vsebinske aktualnosti, saj izidemo praviloma nekaj mesecev po filmskih in televizijskih dogodkih, o katerih pišemo.

Tudi letošnji letnik bo okrnjen. Namesto desetih števk bo izšlo pet dvojnih, po obsegu in vsebini bogatejših števk. V uredništvu računamo, da bomo na ta način letošnje leto ujeli ritem, ne da bi bistveneje kar zadeva obseg in vsebino Ekraa prikrajšali naše bralce. Zavezali smo se namreč, da bo zadnja letošnja številka Ekraa izšla še v letošnjem letu.

Hkrati pa smo se tudi zavezali, da bomo letos iskali in preverili vse možnosti, da bi zagotovili redno izhajanje Ekraa prihodnje leto, torej deset števk Ekraa v letu 1980 in to vse ob dogovorjenih rokih.

Vas, naše prijatelje — ljubitelje filma, prosimo za razumevanje in za zvestobo Ekranu, ki ste jo do sedaj izkazovali.

Uredništvo

Spoštovana filmska redakcija TV Ljubljana!

Podatek, da odpade na filmski program v okviru tedenske programske sheme 1. programa vaše televizijske postaje kar 17 odstotkov vsega časa, filme pa povprečno gleda kakšnih pol milijona ljudi, raje še kaj več, pričata, da je oblikovanje filmskega sporeda na televiziji vse kaj drugega kot lahka in preprosta zadeva. Večkrat smo tudi že družno ugotovili, da je televizija naš največji in, roko na srce, tudi najkvalitetnejši kinematograf. Uvedba nočnih filmskih premier ob petkih je gotovo uredniška odločitev, ki zasluži vse priznanje, saj pomeni velik korak k nadaljni rasti kvalitete filmskega sporeda na televiziji in morda je mogoče v tem videti celo prve zamatke programske politike, ki bo lahko doživela svoj poln razmah šele z dokončno uvedbo 2. programa ljubljanske televizije.

Vse naštetu, pa tudi pisanja, ki so se v zvezi s filmskim sporedom na televiziji v zadnjem času pojavila v nekaterih drugih časopisih in revijah, pa razprave v sosvetu same filmske redakcije in ne nazadnje v našem uredništvu, pa so nas pripeljala do odločitve, da se tudi po tej poti obrnemo na vas z nekaterimi opažanji in kritičnimi ugotovitvami, z enim samim namenom in željo, da bi bil filmski program še kvalitetnejši in da bi televizija svojo vlogo najbolj množičnega posredovalca filmske kulture na Slovenskem, kljub vsem objektivnim težavam, ki pestijo vašo redakcijo, opravljala še bolje kot doslej.

Pa pojdemo po vrsti:

Že pred časom je Mitja Ciuha v Ljubljanskem dnevniku kar dvakrat naslovil na urednika filmskega programa TV Ljubljana, tov. Marjana Maherja, javno vprašanje v zvezi s pogostim podvajanjem filmskega sporeda na 1. programu TV Ljubljana, drugem programu in na 1. programu TV Zagreb in to v zelo kratkih časovnih presledkih. Odgovora tov. Maherja nismo zasledili (če smo ga slučajno prezrli, se oprostimo), žal pa ostaja tudi dejstvo, da se reči še vedno niso spremenile na boljše. Seveda nam je jasno, da koordinacija med posameznimi TV postajami ni vselej lahka in enostavna še posebej, kadar gre za filme, ki doživijo svojo premiero prav na televiziji (kar pomeni, da jih je odkupila JRT in da jih bo v svoj filmski spored slej ko prej uvrstil vsak jugoslovanski tv studio, težje pa to razumemo, kadar gre za reprizne, ali celo kinotečne filme. Ne bi navajali posameznih primerov, ki jih žal ne manjka, v imenu gledalcev, ki lahko spremljajo vsaj vse tri zgoraj naštetu televizijske sporede — in teh je velika večina — ampak upravičeno zahtevamo, da se v bodoče z malo več skrbi in vloženega truda pri načrtovanju sporeda, izognete podvajanjem.

Ne bi želeli znova načenjati teme o tem, zakaj tudi pri nas nimamo podobnih oddaj kot so "Kino oko", "3-2-1 start", saj so razlogi več ali manj znani, perspektive pa tudi.

Potrebno pa se nam zdi opozoriti na nekaj drugega. Četudi je (še najbolj pri "filmih tedna") pri načrtovanju programa opaziti določeno težnjo po nekakšni jasnejši repertoarni shemi (npr. predstavitev posameznih nacionalnih kinematografij), pa se vendarle zdi, da so kriteriji pri izbiranju filmov nekoliko preohlapni, včasih skorajda poljubni. Zdi se, da bi nekoliko več sistematičnosti pri načrtovanju filmskega sporeda (seveda ni nujno, da bi moralo pri tem vselej iti za strogo specializirane cikle, ki so vezani npr. na posameznega igralca, režiserja, nacionalno kinematografijo, žanr itd.) bistveno pripomoglo, da bi dobil gledalec celovitejši vpogled v filmsko ustvarjalnost nekoč in danes, pa čeprav tudi ob sobotnih in nedeljskih urah, ki so sicer namenjene predvsem počitku ob televizorju.

V tem kontekstu bi bilo morda prav opozoriti tudi na nekatere primere v zadnjem letu dni, ko bi si nekateri filmi po svoji izpričani kvaliteti in strokovno preverjeni umetniški vrednosti brez dvoma zaslužili termin za prikazovanje npr. v okviru "filma tedna", pa so, zaradi svoje "težavnosti", oziroma neustreznega tretmana s strani urednikov, upravičeno izzvali jezo predvsem (četudi kvalitetne) zabave željnih sobotnih ali nedeljskih gledalcev, po drugi strani pa so se v "elitnem" terminu znašli tudi izdelki, ki tja, po celo zelo prizanesljivih kriterijih, resnično ne sodijo. Na žalost pa je bilo mogoče videti na TV tudi nekaj takšnih filmov, ki ne sodijo v kakršenkoli resno, strokovno in odgovorno sestavljen filmski spored na televiziji. Njihovo število bi bilo sicer zanemarljivo majhno, če ne bi, kot pač vsi filmi na TV, imeli tako številnega občinstva; to pa je zadosten razlog, da na to vsaj opozorimo.

Največ pripomb pa je bilo, tako v tisku kot tudi sicer, v zadnjem času izrečenih na račun uvodov k posameznim filmom. Pripombam, izrečenim na račun uvodov v "film tedna" v reviji Stop, 11. 1. 1979, ki jih je napisal Mirko Leca in ugotovitvam Sandija Sitarja v Ljubljanskem dnevniku, 22. 1. 1979, ni kaj dosti dodati niti odvzeti. O vsej zadevi bo treba pač slej ko prej resno razmisliti in se odločiti v smislu, kot to v naslovu sugerira že tov. Sitar, "Z ali brez?". Prepričani smo, da v vaši redakciji o teh dilemah resno razmišljate in jih boste pač kar najbolj ustrezno tudi rešili, zato bi želeli v nekaj stavkih opozoriti le na to, da gre pri vsej stvari za precej kompleksnejši problem in vprašanje, kot se morda zdi na prvi pogled. Uvodi k "filmom tedna" so brez dvoma odigrali pomembno vlogo pri oblikovanju filmskega okusa gledalcev. Skozi leta so, četudi ne morda vselej najbolj posrečeno ali uspešno, gledalce vendarle seznanili z vrsto filmskih avtorjev, manj znanih kinematografij, z osnovnimi smermi in tuji in domači filmski tvornosti itd. Če so danes deležni kritike prav s strani gledalcev, je to dokaz, da so le-ti dozoreli, da je dosežen

napredek in da imajo tudi uvodi za to lep delež zaslug. Stvar torej nikakor ni tragična, temveč kvečjemu spodbudna. Toda spoznanje je treba razširiti oziroma razumeti, da uvod ali napoved ni več edina informacija ali napotek gledalcu pri gledanju filma, kot je bilo to pred leti. Informiranje, vzbujaanje njegovega zanimanja za določen film, vpeljevanje v bolj zapletene, nekonvencionalne, ali na prvi pogled ne ravno atraktivne filmske izdelke je proces, ki se mora začeti že veliko prej, kot le tistih nekaj minut preden steče projekcija na ekranu. Pri tem bi moralo odigrati odločilno vlogo predvsem ustrezno obveščanje v dnevnem in tedenskem tisku, še zlasti v specializiranim (npr. STOP, priloge z RTV programi v časopisih, ustrezne oddaje na radiu in televiziji, itd., pogoj za to pa je seveda dolgoročno načrtovanje filmskega programa na TV in seveda sprotna priprava ustreznega informativnega gradiva, ki bi ga potrebovala uredništva, da bi lahko oblikovala ustrezne tekste. Gre torej za zahtevno strokovno delo, ki pa postaja vse bolj in bolj nujni sestavni del filmske ponudbe televizije, ki ne more in ne sme biti zgolj mehanična posredovalec filmskega sporeda, ampak je njena funkcija mnogo kompleksnejša in odgovornješa. In če je strokovni del priprave informativnih gradiv o filmih resnično stvar ponudnika, to je televizije, je seveda potem nedvomno dolžnost in obveza vseh sredstev javnega obveščanja, ki imajo tako imenovane televizijske rubrike, da ta gradiva prav tako strokovno, učinkovito in odgovorno do bralcev in gledalcev, tudi uporabljajo. Zavedamo se da so eno želje in drugo možnosti in da je treba vrsto reči reševati tudi v širšem družbenem okviru, toda obveznosti do milijonskega filmskega avditorja ne dopuščajo nobenega odlašanja ...

Uredništvo

Če radijski programi v sestavu zavoda RTV, že dolga leta morda najbolj konsekvентno in sistematično, skrbijo za kritično informiranje o filmu in filmski problematiki na Slovenskem (še posebej gre za osebne zasluge Rapa Šuklje in Branka Šimna) to gotovo ni mogoče trditi za ustrezne programe na TV. Glede na dosedanje izkušnje in prakso, si tudi od že sicer dolgo napovedovane oddaje, posebej posvečene in namenjene filmu, ni kaj dosti obetati, še najmanj pa pričakovati, da bo v hipu rešila vse probleme in težave, če ne bo v samem uredništvu večje pripravljenosti in volje v prizadevanju za kvaliteto vsega, kar sodi k filmskemu programu na TV, že v sedanjih pogojih. Dovolj tehten dokaz, da je vsakršen pretiran optimizem odveč, je popolna neizrabljenost možnosti, ki jih ponuja oddaja 625, ki sicer posveča najavam filmov veliko prostora, hkrati pa je očitno, da je tekst, ki ga napovedovalka bere ob insertu iz filma in tekst, ki ga v TV rubrikah prinaša dnevni in tedenski list izpod istega peresa. Pot torej več, kot očitno vidi spet nazaj v filmsko redakcijo ...



PRAZNOVANJE POMLADI

scenarij: **Franček Rudolf**
režija: **France Štiglic**
kamera: **Rudi Vavpotič**
scenograf: **Niko Matul**
kostumograf: **Alenka Bartl**
tonski snemalec: **Matjaž Janežič**
masker: **Berta Meglič**
montažer: **Dušan Povh**
komponist: **Alojz Srebotnjak**
direktor filma: **Ivan Mažgon**
glavne vloge: **Zvone Agrež, Relja Bašič, Zvone Hribar, Angela Hlebce, Andrej Kurent, Zvezdana Mlakar, Radko Polič, Lojze Rozman, Dare Ulaga**

producent: **Viba film, Ljubljana, 1977**
distributer: **Vesna film, Ljubljana**

slovenski film

PRAZNOVANJE POMLADI

Megla objema to zimsko pokrajino, ki jo reže črna črta vojakov, in megla — tokrat ne več klimatska, marveč metaforična — požira sam film, ki to, kar kaže, sproti spodrivu s tem, kar bi želel biti. Megla, torej, kot figura paradoksa zgodovinskega filma, ki to ne mara biti. In to ni "hiba" ali dramaturška "okvara" filma, marveč njegov simptom.

Simptom, ki ima tudi svojo figuro: ptiča (vidimo ga v uvodni sekvenci, kako pade, ko ga preseka vojakova sablja, da bi naznačil mesto, kjer bo na koncu ista sablja pokončala Simona/); točneje, nestalnega ptiča, ptiča, ki ne zna nikjer obstati, nikjer prav stati, ki se obrača po vetru in bo zato pokončan.

Simon obleži na koncu nag v snegu: obleži v svoji "goli" resnici, ki se mu je pripetila zato, ker prej ni bil nikoli resnično v svoji "obleki". Vedno so ga oblačili drugi: drugi so ga "vtaknili v vojaško suknjo", a on celo po petih letih nošenja te suknje ni postal pravi vojak. Pravi vojaki — kot jih pokažejo posamezni veliki plani — imajo poživinjene obraze, Simonov obraz pa je skoraj otroško nedolžen, bržčas zato, ker še ni izkusil vojaško živalske prakse. Njegov obraz se ni spremenil, da bi ga lahko takoj prepoznali, kar je — paradoksalno — ključni moment intrige. Ko z vojsko prijezdi v rodno vas, se zgodi nesreča identifikacije: prepoznal ga je pogled, ki ga zdaj ne bi želel videti, pogled, ki se čuti zalotenega v izdajstvu (Suzana, njegova bivša ljubica, se je pravkar poročila s Štefanom) in hkrati obtožujoč pogled, ker je prav nenadejan Simonov obraz kriv, da se Suzanin pogled čuti krivega. Spoj njunih pogledov vzpostavi spornost soočanja — oba pogleda sta videla to, kar nista želela videti, oba sta bila prevarana. In spornost tega soočanja bo vodila v nosilni spor naracije in reprezentacije, kajti prevara je očitno hujše zlo kot vojska: ob prihodu vojske v vas, se ne soočita dve množici, vojaška in vaška, ni sporov njihovih pogledov, marveč dveh posameznih, izoliranih v velikih planih. Kar je bilo na impliciten način nakazano že z uvodno vzporedno montažo, ki ni vzpostavljala dveh nasprotnikov (vojske in tistega, ki ga je prišla preganjati), marveč je pripravljala sceno za drugo nasprotje ("nasprotje strasti") ter s tem hkrati za odstavek zgodovinskega, za njegovo postavitev v oklepaj. Prihod te črne, grozne vojske (vtis spačenosti, maškeradnosti vojaških obrazov se učinkovito vpisuje v nastavljen de-historizacijo) ni nikogar prav prestrašil, nihče se ni zanj niti prav zmenil, razen osamljenega glasu: "oh, kurente bodo preganjali".

Vendar Simonov obraz še ni izčrpan, pa tudi funkcija njegove obleke ne: njegov obraz, ki se tako razlikuje od vseh vojaških, ga bo zdaj izdal — križarski opat bo v njem takoj prepoznal domačina (kar naj bi morda pomenilo, da je Simon v vojski lahko ohranil "svoj" obraz, ker je obdržal "etnični" obraz). Ko ga bo tako prepoznal, ga bo opat predlagal za klovnovsko vlogo demonstratorja demonske dimenzije "krajnevnega običaja". Simon mora zdaj na poveljnikov ukaz sleči uniformo in si nadeti kurentsko masko. Cerkev ga je torej pahnila v to vlogo, cerkev, ta prvovrsten "psiholog" (križarjeva beseda), ki takoj vidi in ve, da Simon še ni zatrl svoje etničnosti in ki bo nato tudi podal njegovo definicijo: "on ni trden" (pa imamo "nestalnega ptiča"). Simon je padel na cerkveno — "psihološkem" testu, ker je pokazala to, kar je cerkev želela, da pokaže. Pokazal naj bi demonsko dimenzijo kurentovanja, da bi prepričal vojsko, kako bo preganjala več kot navadne maske: da bi ji torej obnovil vero v demone, kar je bilo kajpak mogoče le tedaj, če je sam veroval. In on je veroval, ker si ni nadel maske le po ukazu, marveč zavedajoč se kršitve: kršil je sveto pravilo, da si maske ne sme nadeti vsak (sin šele po očetovi smrti) in s to kršitvijo se je seveda potrdil kot verujoči ("demonški" ples je samo posledica).

Tako se je Simon pokazal kot slab "izganjalec hudiča", kajti s to nalogo se je celo kot vojaški vodič vrnil v svojo vas. Bistveno je, da se je vrnil ne le po vojaški dolžnosti, marveč

kot "ne-več-verujoči", še več, kot prepričan v "škodljivost" vraže. In prav po tem svojem prepričanju Simon ni bil navaden vojak, po tem se je razlikoval od drugih: oni so lahko imeli tako poživinjene obraze, ker jim je bilo vseeno, proti čemu se borijo; bili so "čisti" vojaki v službi kogarkoli, proti komurkoli. Simon pa je "plemenit" vojak, ker se bori v imenu "ideje". Katere "ideje"? Simon trdi, da te vraže "škodijo, ker povzročajo samo nesrečo", so nesmiselne. Simon je v vojski dozorel v "racionalista", v izganjalca mitološkega "nesmisla", in pride nazaj v vas, da bi pregal staro vero in ustoličil novo. Vendar kot se je s plesom najavil kot slab "eksoorcist", tako bo zdaj slab "racionalist": sredi preganjanja kurentov si bo, zapeljan od ljubice in presunjen od očetove smrti, še enkrat nadel masko in tako seveda propadel kot "izganjalec". Popustil bo prijemu "iracionalnega" (ljubezen, smrt), se pustil prevzeti od mistike relikvije (maska kot to, kar je ostalo po očetovi smrti), si nadel "demonški" kostum in se vrgel v obredno-maščevalni boj. Toda le za kratek čas (mistična "droga" je popustila): sredi boja bo odnehal in "skrival" slekel masko — torej bo zatajil to, kar se je v "plesni sekvenci" razkrilo, da še zmeraj je (verujoči), potem ko se bo razkril v tem (prijem "iracionalnosti"), kar je kot vojak zatajil. Torej docela razcepljena, v ničemer prav konstituirana figura: nestalen ptič, spodrezan, kastiran "tič". Vendar z usodnimi posledicami: s svojo zatajitvijo bo povzročil tisto "nesrečo", ki jo je prišel preganjati (Štefanov brat si bo nadel njegovo masko, da bi se pustil ubiti). Sam je dokazal "nesmiselnost" vraže, a s tem hkrati dejansko nesmiselnost svojega — vojaškega — prihoda; ta vraža — cerkev ima prav — res ni nič nevarnega, dobra je le za interne obračune vaše srenje in docela nevredna vojaškega pogroma (ki ga — to je dovolj razvidno — tudi ni bilo: njihova prisotnost v vasi spominja prej na maškerado kot na kakršnokoli vojaško ali razvratniško akcijo — torej na maškerado razvrata in maškerado preganjanja kurentov).

Simon pride torej dokazat, da je imel "prav" (te vraže so res samo za nesrečo), s tem pa je hkrati dal "prav" tudi cerkvi, (torej oblastnikom, kar dela iz njega reakcionarnega "junaka"). Za film je usodno, da je pristal na ta "prav": S tem je dezinvestiral ves mitološko-obredni naboj kurentovanja, njegovo eks-statičnost, ga introvertiral (v posameznika) in endogeniziral (v vas) ter tako onemogočil (in naravnost osmešil) vsak njegov zgodovinski odnos. Vse mitološko je bilo le "fikcija", kot se je to pokazalo v "gledališki sceni", ki jo je cerkev "zrežirala", da bi vojake prestrašila z demoni. Za nastavljanje se zgodovinski odnos (spopad oblasti z "demoni") je potrebovala slepilo — tukaj pač nadomestovalec odsotnosti dejanskih demonskih sil — da bi sam zgodovinski odnos, zgodovinsko konstitucijo filmske naracije in reprezentacije, sprevrgla v slepilo. Kot so bile samo maske golo slepilo (torej niti strašilo ne), komaj dovolj dobre za maskiranje strasti, maske tudi niso bile potrebne zaradi demonske, mitološke moči (zato so se lahko zadovoljile z nekaj plesnimi točkami folklorne skupine), marveč kot instrument "usodne" zmote ali prevare; potrebne so bile klasični pripovedi za učinke "tragičnega" (ali bi se lahko pripetil tisti "tragični" dogodek — Štefan ubije brata — če bi ne bilo maske?).

Še opomba glede jezika: v njem ni nobene pogovorne diferenciacije; vse osebe so na isti jezikovni ravni. To je seveda dovolj dober učinek de-historizacije pripovedi, ki pa ima še druge implikacije: vse osebe so zgodovinsko abstrahirane, a hkrati na isti jezikovni ravni tudi po svoji socialno politični instanci. Vse osebe enako govorijo *isti* jezik — vse, torej tako predstavniki oblasti (cerkev, vojska) kot vasi. Kaj to pomeni? Če naj jezik predstavlja nacionalno pripadnost, potem vse kaže, da se je tu en in isti narod zarotil proti samemu sebi. In Simon je pač dovolj zgovorna figura te "nesreče".

Zdenko Vrdlovec





Razmaskirani kurent

V *Praznovanju pomladi* se srečujemo z dvema nezdružljivima deloma: s kurentsko masko, ki poleg celotne dosedanje kulturne izpraznitve doživi s samim filmom še nadaljnjo in je torej odvzeta preteklosti, čeprav je zgodovinsko verodostojna, in z zgodbo, ljubezensko balado, ki hoče biti sodobna, ali vsaj sodobno podana, obravnava pa življenske situacije, vezane na pradačne vrednote (vrednote "prve noči" in "odjemalca devištva", "zvestobe" in podobnega). Vendar maske so odveč, so zlorabljene (v smislu napačno uporabljene) in posredovane v opoju naftalina kot čarobnega napoja večnosti.



V razpoložljivi slovenski literaturi o kurentih in kurentovanjih je o tem običaju bolj malo jasnega. Sodobni etnologi, kot na primer Kuret, iščejo poreklo sedanjih kurentov v paleolitskih teriomorfnih maskah, ko so uporabljali kožuhe za lažje približevanje živali — lovskemu plenu: Kasneje, v neolitiku, pa so se maske delno antropomorfizirale in obred "obhoda mask" se je prenesel z jeseni na pomlad, ko so se opravljale svečanosti v čast bogu Numenu, ki naj bi obdaril zemljo z rodnostjo. Sicer pa je že Davorin Trstenjak opozoril na vlogo kurentov kot "namestovalcev rodovne moči" (leta 1855) in iskal povezavo med Šivo, Párvatom in kurenti. Trstenjak si je upal izreči to, kar so hoteli vsi za njim prikriti: kurent je potomec božanstev divjih phallongij, simbol moške spolnosti in moči te spolnosti, ki se prenaša iz roda v rod, od očeta na sina in vnuka.

Za lažje razumevanje kurentov in kurentovanja je verjetno čisto vseeno, če izhaja izraz iz latinskega glagola *currere*, oziroma v množini *currentes*, ali pa ima poreklo kje v daljni Aziji; Mnogo pomebnije je, da lahko še danes najdemo pri kurentu številna znamenja, ki ga navezujejo na svojo phallongijsko preteklost. Že sam kožuh je vedno označeval živalskost moškega oziroma njegovo spolno moč.



Upodobitev spolnega uda je pri kurentih dobila obliko palice, konkretno ježevke, s katero kurent tolče vse živo okoli sebe. Na povezavo, palica-moškost/moška moč, opozarja že Artemidoro v svoji sanjski knjigi iz tretjega stoletja našega štetja, mnogo preciznejši pa je Bruno Bettelheim, za katerega je palica (ali celo palica-ki-tolče) penis v erekciji, ki se spopada z ostalimi penisi, jih premaga, nadvlada. Spopade kurentov lahko prav zato pojmuje kot spopade penisov, kot podzavestno-zavestno vračanje v preteklost, ko so se samici na odprtem polju spopadli za samico. Glede na to, da je v tej fazi borbe prisotnost samice povsem odvečna, ali celo moti, je ta simbolični spopad moške moči že simbolični akt rodosti, prenos prebujanja človekove spolnosti in s tem tudi oploditvene in reproduktivne sposobnosti s človeka na zemljo.

Zaradi vrednosti prenosa rodne sposobnosti, oziroma kar sposobnosti spolnostnega, ki je bila nakazana že prej, pa mora biti maska ista iz roda v rod. Le tako lahko dobi nov kurent moč svojih prednikov, ki jo označuje prav ta maska in ki se z njeno pomočjo prenaša. V maski so vsi predniki, v njej je združena moč vseh tistih rodov, ki so si v februarju natikali kurentsko opravo, da bi tako prebudili sebe in zemljo.

Toni Gomišček



"Znati molčati"

Knjigo, iz katere sem uporabil naslov "Znati molčati" smo dobili Slovenci pred trinajstimi leti; gre za knjigo Béle Balásza Filmska kultura, ki je izšla za Slovence v prevodu Franceta Brenka vsekakor prepozno, na srečo vseeno, saj sploh ne izide v slovenskem prevodu vrsta knjig, ki sodijo med temeljna dela filmske teorije in estetike. To pa seveda ne more biti opravičilo za kateregakoli filmskega ustvarjalca, da ne bi v teoriji in svoji filmski praksi vsaj skušal slediti razvoju filmskega jezika. In če se vrnemo k znanju molčanja, potem je treba zapisati, da je zvočna oprema slovenskih filmov velikokrat in skoraj praviloma predstavljala anahronizem, da je pleonazem šuma — glasbe bremenil izraz, namesto da bi postajal in ostajal del filmskega izraza. Krivda za to je deljena, nosijo jo tako režiserji kot komponisti filmske glasbe.

Namenoma se znova vračam h Béli Balázsu, ki naj bi bil našim filmskim in glasbenim ustvarjalcem starejše generacije blizu, in piše, da glasba ne ilustrira z igranjem igralcev vidnih čustev, temveč jim dodaja drugačen, glasbeni izraz, da so vidni pojavi doživljanja v sliki in njihovi slušni pojavi in izrazi v glasbi vzporedni, toda drug od drugega neodvisni, da je zato naravno, da glasba spremlja poglobitve razvojne faze dogajanja, ni pa ji treba sleherne faze ritmično posnemati. Suženjsko posnemanje dogajanja bi vtisnilo filmu značaj baleta ali pantomime. Med posebne naloge skladatelja glasbe za zvočni film spada "znati molčati", če je to potrebno. Molk in tišina sta namreč pomembni izrazni sredstvi filma...' (Béla Balász: Filmska kultura, CZ 1966)

Tolikšen uvod je bil potreben, da bi opisali vnaše vedenje o filmskem zvoku, ki če že ni rezultat lastnega študija, potem naj je rezultat znanja filmske teorije in estetike. V umetnosti znanja molčanja je osnovni nesporazum zvočne opreme Štiglicevega Praznovanja pomladi, za katerega je originalno glasbo skomponiral Alojz Srebotnjak. Glede na to, da velja o glasbi pisati ne glede na njeno scensko uporabo s stališča in s kriteriji glasbene teorije, naj se temu zaradi svoje tozadevne laičnosti izognem. Preostaja potemtakem uporaba Srebotnjakove glasbe za film Praznovanje pomladi. Kot izhodišče naj služi, da gre za naročeno izvirno glasbo, da gre potemtakem za svoboden dogovor vseh ustvarjalcev za skupen umetniški rezultat. France Štiglic je torej s Srebotnjakovo glasbo hotel zvočno dopolniti slikovno, montažno, govorno strukturo Praznovanja pomladi, doseči celovitost umetniškega vtisa in prepričljivosti filma. Pa je glasba preveč nasilno in isto pripovedovala, v dramatičnih in liričnih trenutkih nas hoče na šibkih perotih ponesti višje, kot pa to zmore filmsko dogajanje, ponavlja že v sliki in tekstu povedano, bremeni s pompoznostjo in romanticizmom in kot skrajno, ob pravih trenutkih ne zna molčati. V primer samo glasbena spremljava divjega poplesavanja kurentov, ki vodijo ritual življenja in smrti, pa se v glasbeni spremljavi mešajo elementi folklorne s tamtamovskim ritmom tolkal, namesto mnogo bolj učinkovite uporabe grozljivih šumov plesa in zvoncev v moreči tišini krajine. Enako glasbeno preglase ne vse intimne scene, kjer ob dialogu in eksplicitni situaciji glasbe le ponavlja v gledalcu zbujejo čutenje in občutenje.

Težko je presojati, kje se pričenja nesporazum zvočne opreme Praznovanja pomladi, toda jasno je, da je zadnji avtor in seveda tudi prvi avtor filma vedno režiser.

Matjaž Zajec

Jezik v filmu Praznovanje pomladi

Praznovanje pomladi ni ravno "konverzijski" film, k njegovi oblikovanosti skoraj bolj prispevajo druga izrazila, npr. kostumi, maske, ples, fotografija. Zato ne ponuja dosti priložnosti za pogovor o jeziku svojih junakov, o konkretno uporabljenih besedah, naglasih, skladenjskih vzorcih ipd., kar zadosti pa za pogovor o načelnih vprašanih rabe slovenščine v slovenskih filmih. Tak pogovor je pravzaprav samo (potrebno) nadaljevanje pogovorov, v katerih se pri nas že tretje desetletje razčiščuje vprašanje primernosti in funkcionalnosti rabe posameznih socialnih zvrsti slovenščine — zbornega jezika, pogovornega jezika in narečja — v domačih filmih in vzporedno s tem mutatis mutandis v gledališču in na televiziji (a o slednjem bomo govorili drugič). Bolj ali manj posrečeni poskusi s tem so nam znani že najmanj od Vesne, novejša izrazitejša primera pa sta npr. Cvetje v jeseni in To so gadje.

Ena temeljnih potez filma Praznovanje pomladi je nagnjenje k poetični stilizaciji in s tem k izrazni pridvignjenosti in izbranosti, nekoliko odmaknjeni od verističnega prikazovanja. Socialna razmerja so sicer opazna in ponekod celo poudarjena (razredna pripadnost oseb, govorni položaji, propad glavnega junaka), vendar večinoma ne z jezikovnimi sredstvi; to pa je za slovenske razmere nenavadno, če ne že kar nenaravno, posebno če pomislimo na zgodovinski okvir filmske zgodbe, zadosti jasno zarisane npr. z vojaškimi uniformami. Govor filmskih oseb je socialno nerazplaten: opat, poveljnik, vojak, kmet, bajtar — vsi govorijo splošni pogovorni jezik, in sicer zelo prečiščenega, že čisto na meji zbornega jezika. Najizrazitejša, a hkrati skoraj edina prvina, po kateri sklepamo, da njihovo sporazumevanje poteka v pogovorni zvrsti, je v Praznovanju pomladi pač kratki nedoločnik, pa še ta je po dvogovorih posejan precej na redko.

Dogovori so ponekod nekoliko togi in preočito namenjeni seznanjanju gledalca z našo folkloro, ne pa z dramskim dogajanjem. Vsem osebam, razen vojaškemu poveljniku, sta dobro znana mitično ozadje in vloga kurentovanja, zato je mogoče malce prisiljeno, ko npr. odrasli ljudje drug drugega "poučujejo", kaj se lahko zgodi, če iz njihove hiše ne bo šel nihče v kurentijo, saj so s tem verovanjem vsi po vrsti živeli že od otroštva. Ustvarjalci filma se niso odločili za pokrajinsko barvanje v jeziku (pač pa npr. v pejsažu); tako so posamezne prvine, ki bi jih bilo mogoče v ustreznem sobesedilu pojmovati in estetsko sprejemati kot pokrajinsko ali zgodovinsko zasidrane stileme, zdaj občutene čisto papirnatno (npr. beseda *trapijo*).

Igralci govorijo pogovorni jezik korektno, moti nas le slaba sinhronizacija ter sem in tja kak naglas, npr. *trapijo* — *trapiš*, *nisem mogla spát*, pravilno *spát* (gl. J. Toporišč, Slovenska slovnica 1976, 313).

Za konec se vprašajmo, ali bi bila večja govorna razplatenost združljiva s temeljno potezo filma — poetično stilizacijo. Najbrž bi bila, seveda pa bi bil za to pred snemanjem potreben dodaten študij, med snemanjem pa občutek za pravo mero.

Janez Dular

France Štiglic v Ekranu

(v. a.) Avtorstvo v filmu (razgovor s F. Š.), št. 3, 1962
 PAŠ, I. Ne joči Peter, št. 23—24, 1965
 ŠTIGLIC, F. Stari bomo dvajset let, št. 23—24, 1965
 KERMAUNER, T. Zmerno povprečje (Pastirci), št. 115—116, 1974
 ERJAVEC, A. Na paši (Pastirci) št. 115—116, 1974
 PONIZ, D. Pastirci, št. 117—118—119—120, 1974
 KONJAR, V. Razširili strugo (razgovor s F. Š.), št. 8 (nova serija), 1976
 ŠTIGLIC, F. Uvodna beseda na zboru komunistov-delavcev na področju kinematografije, št. 9—10 (nova serija), 1977

Zgodovinska snov in slovenska narodna kinematografija¹

Rapa Šuklje

V treh desetletjih kontinuirane produkcije slovenskega filma (prvi povojni celovečerni igrani film *Na svoji zemlji* je bil posnet leta 1948) je nastalo — ne upoštevaje koprodukcije — okoli 70 slovenskih filmov; med njimi devet, katerih dogajanje se nedvomno odvija v preteklosti. Dva takšna filma sta v snemanju oziroma v neposredni pripravi; pet nadaljnjih projektov je zasnovanih in čakajo ugodnega trenutka. Temu bi veljalo prišteti še 15 filmov s tematiko iz NOB in prvega povojnega obdobja, vendar jih v nadaljnjem razpravljanju ne bomo upoštevali, ker je njihova problematika specifična, pa tudi ker obravnavajo izkušnji svet številnih še živih ustvarjalcev in gledalcev in jih zato doživljajo zgolj kot nekoliko starejšo sodobnost.

Z zgodovinsko snovjo v ožjem smislu se torej v 30 letih ukvarja 16 projektov, samo eden — nerealiziran — oprt na delo neslovenskega izvora (namreč na italijanskega komediografa Goldonija, čigar *Primorske zdrahe* pa je že slovenska gledališka predstava ponašila), vsi drugi zajemajo iz nacionalne preteklosti, vendar večine — točneje: 12 — ne direktno, temveč prek literarnih del, romanov, novel, povesti starejših ali tudi sodobnih avtorjev (Kavčič).

In vsi so bili vsaj zamišljeni kot dela "nacionalne kinematografije" v polnem pomenu besede, se pravi (če uporabimo definicijo prof. Branka Belana) kot dela "zasnovana na nacionalnem bitju družbene skupnosti v kateri so ustvarjena, z željo, izraziti vsaj lastni zgodovinski ali sodobni trenutek in se kot taka uvrstiti v občo kulturo dežele svojega izvora kot nacionalno reprezentativna."

Kaj je nagnilo avtorje — in širšo družbeno skupnost, ki je pri tem materialno močno prizadeta — da so posegli po zgodovinski snovi? In to praktično na samem začetku nacionalne kinematografije, saj izvira prvi projekt za snemanje *Samorastnikov* iz leta 1945 (prim. France Brenk "Slovenski NOB film" — Dokumenti slov. gledališkega muzeja št. 25, Ljubljana 1975), se pravi tri leta prej kot je bil prvi igrani celovečerec posnet?

Drago Šega pojasnjuje stališče ustvarjalcev in organizatorjev v tem prvem obdobju: "... ko sem prevzel umetniško vodstvo... (slovenskega filma) ... sem si nujno moral zastaviti vprašanje o njegovem mestu in vlogi v svetovni kinematografiji. Odgovor je bil lahko samo eden: slovenski ne bo mogel tekmovali s svetovnim niti na domačem tržišču, kaj šele na tujem s standardnimi, komercialnimi serijskimi izdelki ... ampak lahko najde svoj smisel in perspektivo edinole v svoji specifičnosti, se pravi v svojem izvirnem pričevanju o specifičnosti našega življenja, naših ljudi, njihovih medsebojnih odnosov, njihove zgodovinske usode, zavesti in podobno in je edino tak lahko zanimiv ne le za domačega človeka, ampak tudi za tujca."

(Šega) Ker pa je bilo računati s tem, da scenarijev s sodobno tematiko, ki bi ustrezali temu visokemu kriteriju, ne bo na pretek, "se je bilo treba ozreti po slovenski literarni klasiki." (Šega) Film *Samorastniki* (po odlični noveli koroškega rojaka Prežihovega Voranca) je bil posnet šele leta 1963, torej 18 let pozneje kot je bil zamišljen, v povsem drugačnih okoliščinah in tudi z drugimi ustvarjalci. Pač pa se je leta 1950 bližal realizaciji drugi

"zgodovinski" projekt, namreč *Visoška kronika* po povesti Ivana Tavčarja. Za režiserja je bil predviden znani gledališki ustvarjalec Bojan Stupica. Pisec scenarija, Drago Šega, se je odločil za Visoško kroniko, zgodbo iz časa okoli 30-letne vojne, med drugim zato, ker se njeni "največji in najbolj monumentalni prizori oblikujejo ne le z veliko dramatično napetostjo, ampak tudi z veliko vizuelno oprijemljivostjo in plastiko" (Šega).

Načrt, ko je postal znan po radiu in časopisju, je zbudil na Slovenskem neverjetno zanimanje, ki je seglo daleč preko tako imenovanih "kulturniških" krogov. Bil je to čas prve "poletape inicialne faze industrijalizacije dežele" (Borisav Srebrnič, ali, preprosteje povedano, čas obnavljanja med vojno razrušenih industrijskih objektov, prisilnih odkupov kmetijskih proizvodov, da se zagotovi mestom in delavstvu osnovna prehrana, čas hude povojne stiske, ki jo je še potenciala nedavna resolucija Informbiroja, čas hrane in blaga na karte, ko je oblačilna in obutvena industrija s težavo preskrbovala prebivalstvo z najnujnejšim. V takih razmerah je dobil filmski projekt Visoške kronike privilegirano mesto v republiškem "planu 1" in

kostumografka Nada Souvanova poroča, da je slovenska industrija zmogla čudeže, da bi ji preskrbela potrebne materiale in rekvizite. Tovarni platnenega in volnenega tekstila v Jaršah in Majšperku sta ji pred očmi stkali vzorce potrebnih blagov za kmetiška in vojaška oblačila, tovarna Svitanit v Kačniku je v mesecu dni izdelala žakare po originalnih risbah za plemiče, Zlatarne Celje napravila



po baročnih predlogah gumb, sponke, ves potrebni nakit, tovarna v Sevnici kopita in pete za baročne čevlje, ki so jih nato izdelali ljubljanski čevljarji ... povsod je vladala navdušena pripravljenost za pomoč. Skratka: oprema filma je postala vsenacionalna stvar, ki je znova dokazala, da ne samo človek, temveč tudi celi narodi "ne živijo samo od kruha". Razočaranje, ko se je delo pri filmu ustavilo, je bilo velikansko in razlogi še danes niso do kraja pojasnjeni. Dejstvo je, da je režiser Bojan Stupica odšel v Beograd in je bil pod vodstvom Stupičevega asistenta, mladega režiserja Igorja Pretnarja, posnet en sam prizor, spravljen v arhivih pod imenom *Davča*. Ideja, posneti Visoško kroniko pa še ni zamrla, doslej sta predložila scenarij na to temo še dva druga scenarista.

Približno v istem času kot je zaživel projekt *Visoške kronike*, je napisal dramatik dr. Bratko Kreft izvirni scenarij za biografski film o dr. Francetu Prešernu.

Scenarij, pisan po naročilu, je izšel leta 1951 v knjigi, kot film realiziran pa ni bil.

Svoj prvi film z zgodovinsko snovjo smo dobili Slovenci leta 1953 z *Jaro gospodo*. Zamisel je baje sprožil Edvard Kardelj, scenarij je po motivih Janka Kersnika napisal sam režiser Bojan Stupica, kot kostumografka je spet sodelovala Nada Souvanova. O filmu ugotavlja Vladimir Kos (Ekran št. 37–38, Ljubljana, 1966), da je spričo Stupičevega ustvarjalnega zamaha "presegel Kersnikovo skromno povest in jo povzdignil v roman generacije" in še, da je "samo nezadostna scenariistična in filmska izkušnja (režiserju) preprečila, da ni Jara gospoda resnično veliko delo."

Naj bo temu kakor koli že, vsekar je bilo tudi okrog *Jare gospode* čutiti velik interes, to pot predvsem v umetniških krogih, saj je režiser namenoma zasedel v številne vloge filma mladane vse starejše slovenske igralce, pa tudi druge markantne osebnosti kulturnega življenja, med njimi pesnico Lili Novy in dramatika Ivana Mraka. V pogledu opreme zahteve niso bile tako težko izpolnljive kot pri *Visoški kroniki*, ljubljanske in zagrebške gledališke garderobe so hranile veliko — deloma še originalnih — kostumov s konca 19. in začetka 20. stoletja in tudi sicer je bilo življenje lažje in trgovine bolje založene.

Seveda vsaj pri majhnem narodu, ki zanj pomeni film veliko investicijo, želja, posneti film z zgodovinsko snovjo, ne nastane zgolj kot posledica gospodarskih razmer ali iz razmisleka o možnosti plasiranja filma na domačem in tujem tržišču.

Nedvomno mu botruje zanimanje za dejavnike, ki so formirali nacionalni obstoj skozi specifično nacionalno zgodovino, posebno še, če je pri tem mogoče najti "situacije in osebe, ki so relevantne" in ki jih ustvarjalec ne občuti samo kot "analogijo k temu, kar živi in kar živimo, pač pa kot žareče prispodobne naše eksistence" (Andrej Hieng). Načrt za *Visoško kroniko*, ki vsebuje kot poglavitni zaplet čarovniški proces proti lažno obdolženi tujki, je zaživel v atmosferi resolucije Informbiroja; *Jara gospoda*, zgodba iz časov političnega prebujanja in gospodarske konsolidacije slovenske buržoazije, pa je še direktnije kazala na razslojevanje, ki ga je prinesel prvi val povojne blaginje in na nastajajoči problem neljudskih povzpetnikov. Široka zasnova obeh načrtov pa je hkrati značilna za množični elan prvega povojnega obdobja, ko je življenjska radost v zaletu premagovala zapreke in tako prozaična razmišljanja kot je gospodarnost, še niso resno vplivala na načrtovanje.

Sledilo je iztreznjenje in v desetletju "diverzifikacije gospodarskega razvoja" (Srebrnič) in bistveno povečane osebne porabe, novih velikih in dragih projektov ni. Medtem ko se je življenjski standard Slovencev močno dvignil, je postalo načrtovanje v kulturi veliko skromnejše. Proti sredi desetletja — 1963 — je sicer slednjič prišlo do snemanja *Samorastnikov*, značilnejša "zgodovinska filma" obdobja pa sta filmska komedija iz 30-tih let *Tistega lepega dne* (1962) in kmečka drama s preloma stoletja, *Lucija*.

Tistega lepega dne, film, ki je nastal po literarni predlogi Cirila Kosmača, je komedija s primorskega podeželja, dela Slovenije torej, ki je bil v tridesetih letih pod Italijani. Sproščen smeh, ki si ga privoščijo med drugim na račun italijanskega karabinjera kaže, da je mlada družba dotlej vsaj v glavnem prebolela trpljenje fašistične okupacije in našla tudi smešne strani v utesnjenosti vaškega življenja pod pritiskom

raznarodovanja in gospodarske stiske; film ni brez socialne poante, predvsem pa je radoživ in pomeni še eno uspešno ekranizacijo Kosmačevega dela, ki je — prav tako z režiserjem Francetom Štiglicem — dalo že prvi povojni slovenski celovečerec — seveda film povsem drugih dimenzij.

Lucija je adaptacija novele starejšega pisatelja Frana Saleškega Finžgarja; v režiji Franceta Kosmača je nastala iz nje družinska kmečka drama, kjer prvotni motiv bratovskega ljubosumja, povezan z vprašanjem gospodarjenja na domačiji, deloma dopolnjuje novejši, vdinjanje kmečkih sinov v mladi slovenski industriji. — Oba filma, različna kot sta po tematiki in kvaliteti, kažeta vendarle ponižnejše ambicije in izzvenita spravljivo.

Veliki načrt *Samorastnikov*, ki ga je leta 1963 slednjič uresničil Igor Pretnar, sodi nedvomno med pomembna dela nacionalne kinematografije, kaže pa nekaj posebnosti časa svojega nastanka. Gre za usodo koroškega bajtarskega dekleta, ki se zveže v ljubezni, ne pa v zakonu, z gruntarskim sinom in mu rodi devet (v filmu pet) nezakonskih otrok, v času, ko je to pomenilo več kot sramoto, tveganje same eksistence. Boj socialno neenakega para, da bi se smel združiti, trpljenje dekleta in žene, ki prenaša mučenje in sramoto, pa otroke ne samo rodi, temveč vzgoji v pokončne ljudi, ima vse polno simboličnih akcentov in zgodba in film v celoti sta "žareča metafora" (Hieng) nezlomljive vitalnosti delovnega ljudstva — za rojake z dodatnim pomenom, ker je zgodba zasidrana v narodnostno še vedno ogroženi Koroški. Toda režiserju, šolanemu v SZ, so lebdela pred očmi monumentalne figure Eisensteinovih zgodovinskih fresk, prestavil je dogajanje "zavoljo arhaičnosti osnovnega fabulativnega zapleta" (V. Kos) nazaj, v čas 30-letne vojne in premaknil družbeno obeležje zatiralcev više kot predvideva literarna predloga, da bi dal filmu bolj "evropsko" podobo. Dejanske slovenske zgodovinske razmere so se zdele ustvarjalcem v 60-tih letih, ko se je začela Jugoslavija močneje odpirati proti svetu, očitno preveč ponižne. To je bržčas eden izmed razlogov, da se je scenarist filma, Vojko Duletič, filmu odrekel in označuje *Samorastnike* zgolj kot kostumski film.



Podobno nezadovoljstvo, četudi iz drugih razlogov, izraža scenarist Andrej Hieng ob filmu *Amandus* iz leta 1966. Film, nastal po literarni predlogi Ivana Tavčarja, sega v čas protireformacije in na ozadju verskih bojov kaže v odelu ljubezenske zgodbe dva življenjska pristopa: humanost in fanatizem. Odlični dramatik, ki je prikrojil filmu scenarij, pri tem ugotavlja: "Takrat, ko sem delo pisal, sem pač sodil, da si ne smem privoščiti varijacij na dano (Tavčarjevo) temo in da moram kolikor mogoče verno posnemati misel in artistične značilnosti, ki se razodevajo v predlogi. Neuspeh je bil evidenten. Nastala je psevdozgodovinska slikanica ... Če je bilo moje delo hibridno, je bilo zato, ker me snov ni "poklicala", ker se je nisem lotil iz ustvarjalne nuje in torej tudi ta famozna "zgodovina" ni stopila predme ali vame kot del moje bivanjske izkušnje, temveč kot dekoracija — nota bene iz druge roke ..." (Hieng).

Režiser tega — nedvomno ambiciozno zastavljenega filma (saj je šlo za menda prvi slovenski celovečerec v barvah) je bil Franc Štiglic.

Neuspeh *Amandusa*, pri katerem sta bila udeležena dva vodilna slovenska filmska ustvarjalca, je dal orožje v roke "feljtonistom", tem neumornim "apostolom" (simplificirano pojmovanje) sodobne teme" (Hieng) in je za dolga leta zavrl vse projekte z "zgodovinsko" snovjo.

Tako je ostal nerealiziran film o *Zlatorogu*, ki naj bi — po ideji enega pionirjev slovenskega filma, Metoda Badjure, navezoval na predvno tradicijo slovenskih "alpinističnih" filmov; in je moral *Idealist*, scenarij po noveli Ivana Cankarja, čakati polnih enajst let, na stoletnico pisateljevega rojstva — 1976 — preden je doživel ekranizacijo.

Šele v sedemdesetih letih in bolj pod vplivom boja za idejno čistost jugoslovanskega filma, ki se je obračal proti kritičnemu osvetljevanju sodobnosti v tako imenovanih "črnih" filmih, kot pa iz želje po uporabi zgodovinske snovi kot "sintetizirajočega elementa" ... ki "odrešuje" ustvarjalca "balasta deskripcije" (Hieng), je tvegalo podjetje Viba film znova poseg v preteklost v Klopčičevem filmu *Strah*. Ta uporablja potres v Ljubljani leta 1895 kot prisposodbo družbenega pretresa, potrebnega za očiščenje gnilobe v blaginji in samopašnosti razkrajajoče se "gornje" plasti, ki

si lasti besedo v imenu ljudstva. Film je nastal po izvirnem scenariju (Klopčič-Hieng) in je po zaslugi modernih režijskih prijemov Matjaža Klopčiča, slikovitosti Pinterjeve kamere in deloma šokantnih prizorov zbudil mednarodno pozornost. Toda prehitela sta ga dva projekta, realizirana mimo slovenskega podjetja za produkcijo filmov: televizijski film *Cvetje v jeseni* in še prej Duletičev film *Na klanecu*, nastal pod okriljem distribucijske hiše Vesna film in eden redkih, ki je dejansko pokrila stroške svoje proizvodnje.

Asketski režiser Vojko Duletič je zasnoval film *Na klanecu* po Cankarju nedvomno "iz notranje nuje" in ga — ob poštrevnem sodelovanju ekipe — realiziral z minimalnimi sredstvi, čeprav ne povsem tako, kot si je bil zamislil. "Pri filmu *Na klanecu* so bili predvideni totali na začetku vsakega dela filma, pa so vsi odpadli: romanje, žeganje ... pa množični odhod v tujino, čez morje v Ameriko; slovo na postaji ... Kdor je videl film, tega ni tako očitno pogrešal ... ker sem mu pogled obrnil navznoter, omejeval kroge pozornosti ..." (Duletič). Režiser ugotavlja tudi: "V času nastanka romana *Na klanecu* pisatelja Ivana Cankarja, to ni bil kostumski roman, ampak živa realnost ..." In glede stila pravi: "Filme ustvarjam kot esej in razmišljanje ... Zanima me zunanje življenje manj kot iskanje duhovnega življenja ljudi. Ko informacije zbiram in jih posredujem, se vprašujem o vsoti in vrednosti teh — ali so zadostni, da bi se človek preko njih in z njimi uresničil, ustvaril iz svojega življenja celoto in zaživel polno življenje, ali pa je teh pogojev premalo in zakaj jih ni ..." (Duletič). Za kostumsko vernost je poskrbela odlična kostumografka filma Mija Jarčeva (njeni so tudi kostumi *Samorastnikov*), ki je morala delati večinoma z oblačili iz fondov, pa je soustvarila stil filma.

Televizijsko *Cvetje v jeseni* v režiji Matjaža Klopčiča je kot film doživelo znatno okrnitev, saj je moral režiser film kratko malo premontirati iz tridelne nadaljevanke, brez dodatkov. Delo se je slovenskim gledalcem zelo priljubilo, ne samo zavoljo izjeme igralske zasedbe in Klopčičeve gladke, estetske režije, temveč predvsem zaradi oživiljanja idilične podobe tradicionalnega slovenskega podeželja kot nasprotja mestne pokvarjenosti.

Že leta 1912, ko je bilo *Cvetje* napisano, je bil ta opis spominska idealizacija, je pa Tavčar zajel v povest vrsto aktualnih motivov — frustriranost pogospodenih kmečkih sinov, socialno diferenciacijo na vasi, beg kmečkih proletarcev v Ameriko, usoda vojnih beguncev in sirot — ki, nekoliko spremenjeni, še vedno sooblikujejo slovensko nacionalno življenje.

Zadnji realizirani slovenski film z zgodovinsko snovjo je *Idealist* po noveli Ivana Cankarja. Zgodba idealističnega učitelja, ki ga razmere zlomijo, se dogaja v začetku stoletja, v Cankarjevi sodobnosti. Film je bil posnet po enajst let starem, pa dodelanem scenariju, dodani so nekateri elementi (song, ki povezuje posamezne postaje učiteljevega propada) in problem je "večnost". Do snemanja je prišlo v letu praznovanja pisateljeve stoletnice.

Bilo je to hkrati zadnje delo režiserja Igorja Pretnarja, ki je svoj režijski koncept značilno vtisnil v podobo slovenskega "zgodovinskega" filma (*Davča*, *Samorastniki*, *Idealist*).

Za poznavalca slovenske zgodovine in literature pri pregledu filmskih projektov z zgodovinsko snovjo sta zanimivi še dve opažanji: Prvič, da segajo vedno po literarnih predlogah politično močno angažiranih avtorjev,

(Tavčar je bil oster liberalni politik konca 19. in začetka 20. stoletja; Kersnik je umrl mlajši, bil pa je prav tako znan politik zmernejše liberalne smeri; Cankar je osredna osebnost slovenskega duhovnega življenja ob prelomu stoletja, ne glede na to, da je kandidiral na socialno demokratični listi; Ciril Kosmač in Prežihov Voranc sta preganjana predvojna komunisti).

ki pa so kot pisatelji ne glede na politično barvo znali pregledati in oceniti razmere, ki jih opisujejo, z več strani, življenjsko. — Po drugi plati pa osuplja, kako dosledno se film izogiba ključnih momentov slovenske zgodovine (seveda razen NO boja), tudi če upoštevamo nerealizirane projekte.

(Komedijski Tistega lepega dne kaže podobo 30-tih let našega stoletja; vsi drugi posneti filmi pa so časovno zasidrani bodisi v 17. stoletju ali pa na koncu 19. in v začetku 20. Nova projekta, Praznovanje pomladi in Pustota, segata v 18. stoletje. Med nerealiziranimi pada iz tega okvira samo Pod svobodnim soncem, ki se dogaja okoli 550 n. št.)

Dogodki, na katere se (deloma) naslanjajo, so 30-letna vojna in protireformacija, /pa konsolidacija slovenskega (malo) meščanstva ob prelomu stoletja; filma v pripravi na obdobje prosvetljenega absolutizma in razmere po tolminskem puntu. Najmarkantnejša obdobja turških vpadov, kmečkih uporov, reformacije, Napoleonove Ilirije, 1. svetovne vojne in socialnih spopadov po njej — ali, če sežemo dlje nazaj: korotanski vojvod in celjskih grofov — ko je bil življenjski občutek na vrhuncu, niso naletela na nikakršen interes, čeprav zanje ne manjka literarnih predlog.

Samo scenarij o biografiji pesnika Prešerna vključuje vsaj eno prelomnih let — "pomlad narodov" 1848.

Slovenski film je tedaj pokazal v vseh treh decenijah zanimanje za obravnavanje zgodovinske snovi, vendar je intenzivnost tega interesa močno nihala. Najambicioznejši projekti so značilni za prvo desetletje utrjevanja ljudske oblasti. V prehodnem obdobju do gospodarske reforme leta 1965 in še malo čez — obdobju, ki je stalo v znamenju živahnega, toda ekstenzivnega gospodarjenja — je pristop k zgodovinski snovi lagodnejši, rekli bi: bolj brezobvezen. Zgodovinsko obeležje je bolj dekor in zato karakteristike časa irelevantnejše (časovni premik *Samorastnikov!*). V tretjem deceniju trše vlade ekonomskih zakonov in hkrati analize in prečiščevanja idejnih osnov političnega in kulturnega razvoja, se film nasloni na zgodovinsko epizodo, da v njenem zavetju izreče kritiko sodobne družbe — ali uporabi "zgodovinske" rekvizite, da se približa atmosferi starejšega literarnega dela (Cankar), ki je samo po sebi dovolj povedno in se ustvarjalec zato koncentrira na probleme filmskega izraza.

Kakor se je slovenski film doslej ogibal ključnih obdobjih formiranja in potrditve nacionalnega obstoja, tako je videti, da še ni našel avtorja, ki bi "iz pogleda v minuloost prenesel v svoj notranji vid like in barve za svojo vizijo" ter dosegel tisto stopnjo identifikacije, ko avtor in gledalec "časovne razdalje ne občutita več kot odtujenost, temveč kot zgoščevalen, sintetizirajoč element". (Hieng). Takšen film z zgodovinsko snovjo bi nujno z jarko lučjo osvetlil tudi bistvene probleme sodobnosti.

kritika

Tiger

scenarij: Gordan Mihić
 režija: Milan Jelić
 kamera: Predrag Popović
 scenografija: Miodrag Hadžić
 glasba: Vojislav Kostić
 igrajo: Ljubiša Samardžić, Slavko Štimac, Vera Čukić, Bata Živojinović, Pavle Vujisić, Snežana Nikšić
 proizvodnja: CFS Košutnjak, Avala film, Beograd

Na prvi pogled se zdi, da v okviru kolikor toliko resne kritične presoje film "Tiger" ne zasluži kaj več, kot zgolj nekaj obrobni in seveda "odklonilnih" pripomb, saj gre očitno za delo, ki tako po narativni kot po oblikovni plati v ničemer ne presega poprečja jugoslovanske filmske produkcije. Toda tak vtis je varljiv in nevaren hkrati, zakaj v resnici imamo opraviti s filmom, ki ga krasijo nekatere bistvene karakteristike dobršnega dela naše kinematografije, torej z neke vrste vzorčnim primerom, obenem pa z izdelkom, ki ga je naša publika relativno dobro "sprejela" (zagrebška revija Studio mu je podelila celo nagrado "Jelen"). Oboje nas na določen način obvezuje, da posvetimo "Tigru" nekoliko več pozornosti.

Najprej je tu stara zgodba o obetavnosti — čeprav ne preveč sveži — tematski zasnovi, ki je film praktično ni izkoristil. Pripoved o usodi boksarja, ki se skuša po končani športni karieri vključiti v običajni tok "normalnega" življenja, daje namreč dovolj možnosti za zanimivo filmsko upodobitev, saj lahko razumemo prehod iz fetišiziranega okolja vrhunškega športa in iz njegovih skoraj abstraktnih meril življenja v realne socialno-zgodovinske razmere vsakdana, kot eno izmed prelomnih situacij v življenju konkretnega individua. Toda, kot že rečeno, te potencialno zanimive zastavitve film ne izpelje do vidnega rezultata (najbrž je ovira že scenarij sam), marveč ostaja na površini tiste všečne in neproblematične dogodljivosti, ki tako zelo priteguje našega (in ne le našega) gledalca. Lahko bi rekli, da so si ustvarjalci znotraj tega modela privoščili zgolj eno izjemo, eno samo komponento pripovedi, ki ni zavezana neposredni dogodljivosti, a še to zgolj zato, da bi dali celotnemu projektu nekakšen "globlji smisel", ali bolje rečeno, razlog obstoja. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da gre pri tem za vprašanje moralnih vrednot in norm, saj pomeni ta "problematika" za skoraj vse podobne izdelke poslednje pribežališče, tako rekoč edini izgovor, ki jim še ostane.

V "Tigru" je kot najvišja moralna vrednota postulirano "poštenje" (dobrota) se v tem kontekstu zgolj predpostavlja, saj je kot samostojna vrednota v današnjem času preveč dvomljiva, glavni junak pa je seveda njena čista personifikacija. Ker pa poštenje samo po sebi ne pomeni nič, marveč pokaže svojo vrednost šele ob nepoštenju, dodelijo glavnemu junaku skrajno goljufivega in tatinskega prijatelja. Poštenje je tako postavljeno na preizkušnjo, obenem pa dobi konstruktivno nalogo: premagati "nepoštenje". Boj je trdovraten, saj se premeteni prijatelj (Slavko Štimac) niti pod Tigrovim (Ljubiša Samardžić) nadzorom noče odreči svojim navadam, noče stopiti na pravo pot. Zgodbo, ki sledi, bi bilo mogoče interpretirati na naslednji način: ker Tiger nikakor ne more ugnati nepridiprava, se odloči za zvijačo. V filmski zgodbi pomeni to, da se tudi sam poniža do goljufije, kraje in se pri tem vede, kot da je nasadel prijateljevem nemoralnim nagovarjanjem. Sedaj ima seveda tatiča v pasti in pod strašnim pritiskom prijateljeve moralne žrtve se neobdigrateba sam prijavi ustreznim organom. Prijavi se — jasno — tudi Tiger, saj je to končni akt samožrtvovanja v službi ideje "poštenja". Tolažilno pri tem je lahko končno tudi preverjeno dejstvo, da kdor ne greši, tudi obveze ne more dobiti.

Gornja interpretacija filmske pripovedi je docela skladna z modelno-etično zastavitvijo zgodbe, na žalost pa ima to napako, da ne ustreza resničnemu stanju, sklatka, pod-

taknjena je. V resnici namreč Tiger "zapade grehu", torej se da zavesti nagovarjanju prijatelja brez skritih namenov, kar pomeni, da je njegovo poštenje zanikano, s tem pa je omajana tudi vrhovna moralna norma celotne zgodbe. Zgoraj opisani razplet zatorej ni v duhu začetne zastavitve in pomeni predvsem dramaturško nedoslednost, ki je nikakor ne more izravnati zgolj dejstvo, da se oba junaka na koncu predata Zakonu. Prvič, Zakon kot družbeni instrument, ki naj zagotovi normalno funkcioniranje družbenih odnosov, ni isto kot Tigrov notranji moralni imperativ, zato odveza za greh pač ni mogoča. In drugič, oba nepridiprava nehata goljufati šele v trenutku, ko postane nevarno, da bi ju odkrili, kar pomeni, da se bojita Zakona, nikakor pa jima ne gre (tudi Tigru ne) za "poštenje" kot moralno vrednoto. Še več, njuno zadnje dejanje, namreč, ko se predata predstavnikom oblasti, je s stališča celotne pripovedi docela nesmiselno in neverjetno. Ta dramaturški nonsens je pravzaprav le krona podobnih spodrsiljajev, ki jih v filmu kar mrgoli, hkrati pa ena tistih značilnosti, zaradi katerih je "Tiger" vzorčni primer precejšnjega dela naše filmske proizvodnje.

Ob tem, kar smo povedali, je razumljivo, da filmu prav nič ne pomaga, če se tu in tam skriva za podobo komedije, saj na ta način le karikira lastne dramaturške, in seveda tudi "izvedbene" pomanjkljivosti. Zdi se, da ko pravi "saj ne gre zares" (n. pr. s pretiranim prikazovanjem "sladkega življenja" funkcionarjev Tigrovega kluba, ki je upodobljeno v stilu filmov o "007"), hoče na nek način opravičiti slabosti scenarija in dramaturgije, v resnici pa na ta način razgali še pomanjkljivosti realizacije. S tem pa se "Tiger" lepo vključuje v vrsto podobnih projektov, v katerih revščino scenarija dopolnjujejo še neinventivna fotografija, anemična igra in ponesrečena režija.

Ostane še vprašanje, kaj torej v katerem filmu sploh privlači publiko; ne da bi v tem kontekstu hoteli govoriti o "m-nožičnem okusu" ali podobnih kategorijah, vendarle ostaja dejstvo, da so običajno prav poprečni ali podpoprečni filmi predmet množičnega interesa. Vzroke za to je treba najbrž iskati v preprosti zgodbi in v ustrezno nezahtevnem formalnem nivoju realizacije, v izbiri dovolj privlačnih igralskih obrazov in v skrajno "neposrednih" dialogih. V socialni plasti pripovedi se tak film ne sme lotevati različnih problemov, ali pa mora te probleme interpretirati na dovolj površen način. Slednje je v "Tigru" doseženo z vpeljavo cele vrste stereotipov: od nezadovoljne soproge, prek zahtevne tašče in vsemogočnega direktorja, do karakterizacije obeh glavnih junakov. Pripoved je na ta način dobila značilno splošno "razumljivost", dramaturško nedosledno sfrizirani konec zgodbe pa je kljub vsemu (ali prav zato) navrgel še tisto komponento, zaradi katere je film v celoti postal "pozitiven" in s tem tudi splošno sprejemljiv. Prav ta težnja k "razumljivosti" in "sprejemljivosti" pa navsezadnje jasno kaže, da se "Tiger" prepušča občinstvu po njegovih kriterijih, kar je v popolnem nasprotju z naravo pristnega filmskega jezika, ki gledalca prisili, da se prepusti filmu.

Bojan Kavčič

Sonce O

(Soleil O)

režija: **Med Hondo**
 proizvodnja: **Francija/Mavretanija, 1972**
 prikazan na ljubljanski televiziji kot "film tedna" novembra 1978

Mavretanec Mohamed Abid Hondo se je rodil leta 1936, odšel je v Francijo, opravljal priložnostna dela, občasno tudi v gledališču, v nekaterih manjših filmskih vlogah je nastopil pri režiserjih kot so Bourseiller, Maclair, Rodriguez, Serreau. Pod vplivom in v sodelovanju s prijatelji je naredil dva kratka filma. Že leta 1965 pa je pričel pisati scenarij za celovečerni film *Sonce O* (Soleil O), ki ga je v 16-mm tehniki končal šele leta 1969. Naslednje leto je s svojim debitantskim delom vzbudil veliko pozornost na festivalu v Cannesu (Teden kritike) in se dokončno prebil iz anonimnosti. Kritiki, ki se podrobneje ukvarjajo s sodobno afriško kinematografijo, ga štejejo za enega najpomembnejših predstavnikov sodobnega afriškega "militantnega" filma, še zlasti potem, ko je leta 1977 posnel film *Nous aurons toute*

la mort pour dormir (Smrt je za spanje). Za njegov najboljši film pa še vedno štejejo prav, že skoraj devet let staro delo, *Sonce O*.

Vprašanje, zakaj je doživel Hondov film slovensko premiero šele osem let kasneje, ni le formalno vprašanje našim distributerjem in televizijskim programerjem, temveč je izrazito vsebinsko vprašanje, saj se je ocenjevalcu zares težko vrniti za toliko let nazaj in oceniti delo v vseh tistih njegovih družbenopolitičnih, socialnih pa tudi estetskih komponentah, ki so bile v kinematografski "konfiguraciji" svetovne filmske proizvodnje tistih let relevantne. Zlasti ga je težko oceniti s tistega prevladujočega aspekta, ki je za Hondov film bistvenega pomena, to je angažirano reflektiranje najbolj akutnih problemov njegovega kontinenta, v karseda tesni povezavi z univerzalno sodobnim filmskim izrazom oziroma režijskim prijemom.

Konec leta 1978 lahko torej pišemo o filmu le tako, da uporabljamo številne pogojnike, vendar pa se nam zdi, da je Hondov film v nekaterih dimenzijah, zlasti glede na svetovno zgodovinsko izkušnjo zadnjega desetletja, vendarle delo tiste vrste, ki lahko ob katerikoli priložnosti vzbudi zanimanje in pozornost tiste vrste, ki presega zgolj cinefilske raven umevanja in percipiranja režiserjevih izpovednih preoukapacij.

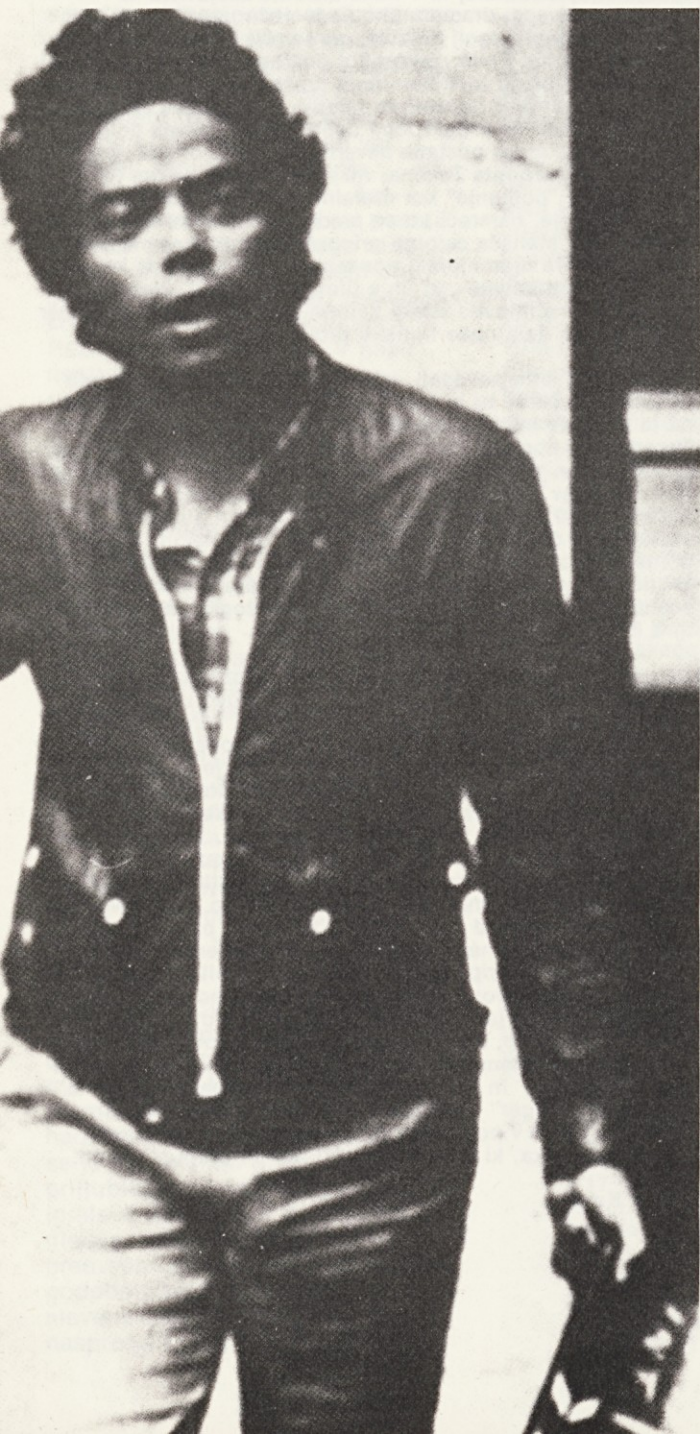
Hondov film je kompleksen organizem, sestavljen iz vrste epizod, v katerih nastopa glavni junak zdaj kot kritičen in osvečen subjekt, rezultat "civilizacijskih" prizadevanj nekdanjih kolonizatorjev, zdaj kot žrtev civilizacijskega in družbenoekonomskega prepada med Metropolo in Provincio. Skozi ves film režiser spretno uspeva dati konstruirani fikciji videz veristične dokumentarnosti, medtem ko epizode, ki to resnično so, po svoji dramaturški in vsebinski podstat, stilizira in tako filmu zagotavlja notranjo stilno enotnost in uravnoteženost; gibajoč se na meji med patetiko in nekakšno prvinsko ekstatičnostjo. Brez dvoma je odlika Hondovega režijskega in dramaturškega postopka v tem, da je junakova odisejada v vsaki epizodi posebej, kljub zgornjim ugotovitvam, iz epizode v epizodo v vseh bistvenih elementih utemeljena, tako da posamezne epizode niso zgolj skeči, anekdote ali naključni igrokazi, temveč so v sebi koherentno zaključene celote organsko povezane v trdno filmsko strukturo. V zaključni sekvenci oziroma epizodi filmska struktura v svoji vsebinsko izpovedni dimenziji v silovitem crescendo zraste v spoznanje, da je pot do emancipacije posameznika, mogoča le na osnovi emancipacije družbe, ki se zave svojih korenin in identitete.

Sašo Schrott

Opomba avorja:

V zvezi s filmom *sonce O*, se ni mogoče izogniti spominu na dva v osnovi sicer hvalevredna, toda žal povsem ponesrečena poskusa filmske redakcije TV Ljubljana. Gre za poskus organizacije razgovora po filmu *Crno belo* v barvah, ki je bil v svojem izhodišču povsem zgrešen, saj je bil koncipiran, kot pogovor o težavah in problemih tretjega sveta, čeprav je vsakomur, ne le strokovnjaku, povsem jasno, da gre pri filmu za tipično *evropski* problem in je lociranje dogajanja v Afriko povsem v dramaturški, ilustrativni funkciji, kar pomeni, da je film lahko izhodišče le za razpravo o povsem drugi temi (tudi o evrokomunizmu navsezadnje prej, kot o tistem, o čemer so jo zastavili uredniki...). Drug primer pa je govoranca, (naj mi urednik oprost grob izraz, toda bolj mlo se je v tem primeru težko izraziti) v zvezi s filmom *Sonce O*. Primerjanje tega filma s filmoma kot sta *Ne nagibaj se ven* Bogdana Žižica in *Avtobus Baya Okana*, oziroma opredeljevanje Hondovega dela, kot filma o ekonomski migraciji, čeprav je spet vsakomur, ne nujno le strokovnjaku, jasno, da gre to pot za izrazito *afriški* film, si ni mogoče razlagati drugače, kot da urednik in govorec, obeh filmov preprosto ni razumel. To pa je zelo, zelo nerodno... Čeprav sicer to ne bil bil precédens v dosedajni uredniški in uvodničarski praksi v TV filmskem programu, je velikanska škoda le, da je zaradi tega a priori kompromitirana, kot rečeno sicer hvalevredna ideja, da pričnemo tudi pri nas s prakso razgovorov o posameznih filmih, kinematografijah, ali problemih, ki jih posamezna filmska dela odpirajo.

režisar Mohamed Abid Hondo



Julija

(Julia)

režija: Fred Zinnemann

scenarij: Alvin Sergent po knjigi "Pentimento" Lillian Hellman

fotografija: Douglas Slocombe

glasba: Georges Delerue

glavne vloge: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Jason Robards, Hal Holbrook, Maximilian Schell

produkcija: ZDA — Velika Britanija 1977





Ob lanskem Festu in tudi kasneje smo v zapisih, ki obravnavajo (ali pa tudi samo omenjajo) Zinnemannov film "Julija", lahko zasledili značilno tendenco po šablonski obravnavi tega zanimivega dela, tendenco, ki je še toliko bolj očitna, ker neskrto izvira iz neke režiserjeve izjave, natisnjene tudi v katalogu Fest 78. V tej izjavi Zinneman pravi, da v svojih filmih nima namena vsiljevati drugim lastne vizije sveta, to pa predvsem zato, ker je režiser starega kova in pojmuje film v prvi vrsti kot zabavo. Tipično za našo filmsko publicistiko je prav to, da je skušala za vsako ceno izluščiti tiste komponente, ki pomenijo "davek" omenjeni "zabavi", oziroma "gledljivosti". In ko je te komponente končno našla (zlasti v akciji tihotapljenja denarja za odkup političnih jetnikov v nacistični Nemčiji, ki jo izvede pisateljica Lillian), je seveda film temu primerno ocenila kot sicer zanimivo delo, ki pa žal podlega diktatu publike, želje zabave in napetosti. To ravnanje naše kritike ni le tавтоloško (kar reče režiser, se ponovi v filmu in končno to isto pove še kritika), marveč tudi sila naivno in zato prav nič "zabavno". Med drugim taka pravoverna zaupljivost režiserjevim besedam spregleduje dejstvo, da je Zinnemannu "zabava" očitno resna stvar, kar naposled dokazuje tudi film sam. In ne nazadnje: kritika se je zapičila zgolj v "zabavo", pri tem pa ni hotela, ali ni mogla, premisliti Zinnemannove pripombe, da je režiser "starega kova". Prav ta pripomba pa veliko pove.

"Julija" je namreč v mnogočem "klasično" filmsko delo, posneto v duhu tako rekoč najboljših tradicij, kar pomeni, da je plod nekega čisto določenega razumevanja filmskega jezika. To pojmovanje filma temelji na "sistematični predpripravi", to je na skrbno pripravljeni mizanscenski organizaciji pripovedi, na skrbno naštudirani igri glavnih protagonistov in na likovno smiselni fotografiji. Zato ni čudno, če je v "Juliji" najbolj hvaljena prav igra, ob njej pa učinkovita fotografija in precizna gradnja kadra. Kakorkoli se že ta koncepcija razlikuje od nekaterih principov dela v sodobnem filmu, pa rezultatu Zinnemannovega dela ni mogoče kaj dosti očitati.

Tisto, kar v največji meri opravičuje klasično metodo dela, obenem pa iz nje na nek način tudi izvira, se skriva v dejstvu, da je film pravzaprav v celoti retrospektiven (deloma je to najbrž pogojeno že z literarno predlogo, vendar pa tak pristop nikakor ni nujen, marveč je slejkoprej plod že omenjenega koncepta). Le prvi in zadnji posnetek sta narejena v pristnem sedanjiku (Lillian nam, sedeča v čolnu na jezeru, pripoveduje celotno zgodbo), vse drugo je pogled nazaj. Časovno izgrajevanje pripovedi je zato silno zapleteno, saj se mešajo različno oddaljeni dogodki z bližjim in najbližjim, to pa seveda zahteva karseda natančno organizacijo filmskega gradiva. Zinnemannovo mojstrstvo je čutiti prav v dejstvu, da ob gledanju filma te časovne zapletenosti ne občutimo kot nekaj mučnega, marveč ob njej uživamo, oziroma — če je komu to ljubše — se "zabavamo".

Končno je treba spregovoriti še o Zinnemannovem "izvirnem grehu", se pravi o davku, ki ga je moral plačati svojemu pojmovanju filma kot zabave. Kamen spotike je že omenjena akcija (ki naj bi bila hkrati tudi spogledovanje z "akcijskim



filmom") pisateljice Lillian, ki na željo svoje prijateljice Julije prek francoske meje pretihotapi v Nemčijo večjo vsoto denarja, namenjenega za odkup potencialnih žrtev nacističnega preganjanja. Takoj je treba poudariti, da je za Lillian ta akcija neke vrste preizkušnja, ki pa jo slabo opravi.

Prav Lillianina dejanska nezmožnost za akcijo pa predstavlja šele pravi temelj njenega odnosa do Julije, ki je po svojem bistvu bitje akcije. Lillianina vključitev v akcijo je torej potrebna prav zato, da se izkaže njena nezmožnost in obenem poudarja Julijina sposobnost, skratka, da se na tej ravni pripovedi jasno formulira odnos med prijateljicama.

Čeprav namreč akcija sama na sebi popolnoma uspe, saj je po Julijini zaslugi dobro pripravljena, ji Lillianina udeležba skoraj več škoduje kot koristi. S svojo — iz strahu izvirajočo — nerodnostjo jo nekajkrat skoraj pokvari in le drugim udeležencem akcije, ki pazijo na Lillian, gre zasluga za njen uspeh.

Obenem s tem odnosom pa se jasno izkristalizira tudi duhovni profil Lillian same, zakaj treba je upoštevati, da vidimo Julijo v glavnem skozi Lillianine spomine, se pravi, da nam je Julija posredovana kot Lillianina podoba. Samo dvakrat se neposredno srečamo z njo in obakrat je fizično prizadeta: prvič leži vsa v povojih v bolnišnici, drugič pa ima že leseno nogo — torej v obeh primerih nima nič več skupnega s podobo cvetočega, prešernega in duhovitega mladega dekleta iz Lillianinih spominov. Tu je treba poudariti, da ta Julijina pohabljenost ne ruši le estetičističnega opisovanja njene osebnosti in drugih mestih v filmu, marveč na določen način simbolizira tudi čisto ideološko oddaljevanje med prijateljicama, oziroma notranji razcep pripovedovalke Lillian.

Torej lahko mirno trdimo, da Julija, kolikor gre za dekle iz spominov, ni "realna" oseba, marveč predstavlja nekakšen Lillianin drugi jaz, njeno idealizirano podobo, ki je zanjo prav zaradi te idealnosti v resnici nedosegljiva. Praktično je torej celotna filmska pripoved osredotočena na borbo Lillian s samo seboj, na borbo, v kateri se razkrije njena realna nezmožnost za akcijo in obenem njena želja (a samo želja), da bi bila drugačna. Odtod očitno izvirajo tudi njene težave pri pisanju drame, ki smo jim priča v prvem delu filma.

Sporna akcija je torej prava "hrbtenica" medsebojnih odnosov in s tem seveda celotne filmske pripovedi, torej tisto vozlišče, kjer se križajo različni nivoji filmske realnosti v nekakšni konkretni dogodljivosti, obenem pa nas prav ta akcija opozarja na pomensko pomembno razločevanje med duhovnim in telesnim, med realnim in irealnim, psihičnim in fizičnim v filmu "Julija". Ta vertikalna artikulacija pripovedi, če smemo tako reči, je ob zapletenem časovnem izgrajevanju tista komponenta, ki jo Zinnemannovo režijsko mojstrstvo obvalduje v največji možni meri. Ob siceršnjih oblikovnih oblikah in ob nesporno pomembnem igralskem prispevku obeh osrednjih protagonistk je treba najbrž prav v tem videti razlog za učinkovito prepričljivost filma.

Bojan Kavčič

Izganjalec hudiča

(The Exorcist)

scenarij: William Peter Blatty

režija: William Friedkin

kamera: Owen Roizman, Billy Williams

glasba: Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze

glavne vloge: Ellen Burstyn, Max von Sydow, Linda Blair, Jason Miller, Lee J. Cobb

proizvodnja: ZDA, Warner Bros., 1973

Ljubljanski obisk Friedkinovega filma se je zelo dobro ujel z atmosfero, ki je pred štirimi leti v ZDA in po Evropi spremljala in sprejemala "Izganjalca hudiča": z napol histerično atmosfero zgroženosti in zgražanja gledalcev, njihovega vreščanja, vzdihovanja in drgetanja, skratka z najbolj zanesljivimi znaki "polnega zadetka" filma — zadetka v libidinalno in politično ekonomijo. To se je potrdilo tudi s serijskim nastajanjem podobnih del, ki so v iluzionističnem rezervoarju filmske tehnike znala polskati dovolj sredstev za produkcijo strahu in sicer strahu zaradi strahu, pri čemer pa je vendarle značilno, da so njegovo "motiviko" iskala v bogati zakladnici krščanske religije oziroma v njenem "prekletem" delu: demonologiji.

Ta pojav je zabeležil celo "Le Monde diplomatique", kjer je Ignacio Romonet to filmsko oživljanje demonologije in iracionalnega povezal s tedanjo ekonomsko krizo, dokazujoč, da se vladajoča ideologija, ko ne zmore več kontrolirati posameznih pojavov ali težav, zateče k mistificiranju, k iskanju skrivnostnih vzrokov, da bi tako zaobšla politično razlago družbene in gospodarske krize. Friedkinov film bi lahko zelo dobro podprl to domnevo, predvsem zaradi resnosti, ki je vodila njegov scenarij in režijo, in seveda implikacij, oziroma pomenskega polja, ki obkroža in podpira to produkcijo strahu.

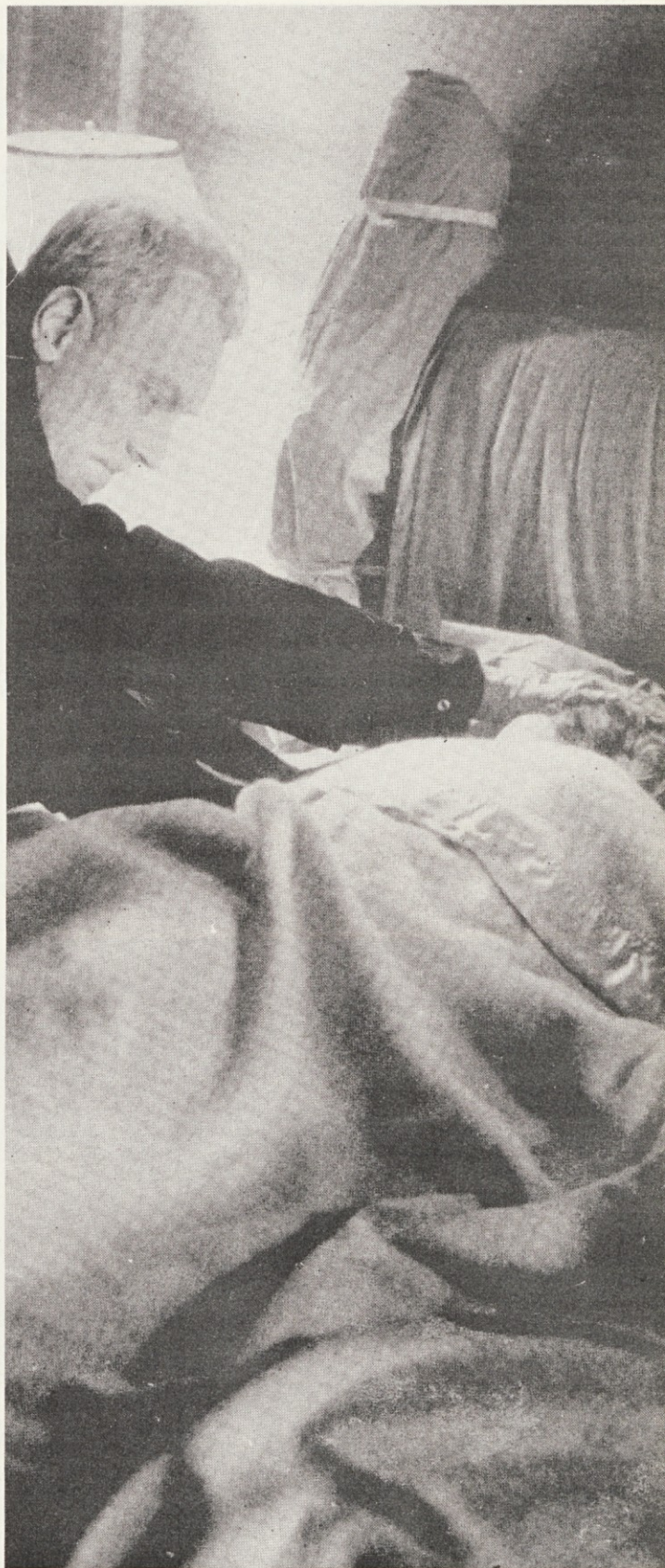
Osnovni model je sicer dokaj jasen: mladoletnico (12-letno Regan, ta posplošitev na mladost, se zdi umestna, saj gre ravno za to da, je obsedena, prav in prav njo je treba rešiti) obseda zlo, hudič (očitno v kakšni začetni vlogi: pornografija, spolno brezčastje), ki seveda presega moči in sposobnosti medicinske vede (torej uradne avtoritete) in lahko kione samo pred večjo nadnaravno (nadrazumsko) močjo vere; to je pač metaforično dovolj jasna obnova avtentičnih vrednosti religije.

Toda kakšno vrsto zla, katerega hudiča vendar je treba izgnati? V tem pogledu je film zelo spreten, saj se izogiba vsaki eksplicitnosti (sicer bi se zrušil v smešnosti) in ponuja samo namige. Razen najbolj očitne pregrešne spolnosti, ima hudič še druge pojavne oblike. Prva žrtev obsedene deklice je režiser Dennings, ki snema film o študentskih demonstracijah, v katerem igra glavno vlogo deklina mati. Ta režiser je poleg tega napol nor tip, ki zmerja vse Nemce z nacisti, deklica pa je nanj ljubosumna, ker sumi, da ljubimka z njeno materjo. Zdaj je zlo, ki se gnete v hudiča, skoraj že lahko imenovano: pregrešna je revolucionarnost, pregrešna je norost in pregrešna je spolnost (torej ta "druga Amerika", Amerika jerryrubinskega odpora).

Hudič razsaja v družini, ki ji manjka oče. Ali ne razsaja prav zato, ker manjka oče in ker ta odsotnost sprošča motnjo zakona (družbenega, družinskega)? In ta odsotnost očeta je tako boleča, da jo lahko nadomesti le sveti oče. Prijavila pa se bosta kar dva: oče Merrin (Max von Sydow), "profesionalni" izganjalec hudiča, in oče Karras, jezuit in psihiater obenem. Pravega že uvodna sekvenca, kjer deluje kot arheolog v Iraku, ovekoveči kot eksorcista. Postavi ga namreč nasproti povečanega kipa asirskega boga Pazusa, demona vročice (in s tem tudi lokalizira zlo: v tretji svet?) Problematičen je drugi, oče Karras, ker mu znanstvena izobrazba spodjeda vero. Toda prav on bo izgnal hudiča, da bi tako potrdil premoč vere nad znanostjo ter odigral zveličavno vlogo odrešnika, ki prevzame nase svoje in bližnjih grehe ter se zanje žrtvuje.

Nujno je treba omeniti še komaj opazno vlogo policije, saj je prav to, da je komaj opazna, bistveno. Policijski inšpektor dobro sluти "čudne" okoliščine režiserjevega umora, vendar je do te "nenavadnosti" veliko bolj previden kot medicinska veda (ta odneha, ko izčrpa svoje možnosti). On pa raje prepusti razrešitev drugim, "višjim" silam, nekako tako, kot se policija včasih zanese na "tajne službe". S tem pa dobi film zelo prefinjene poteze policijske strategije za ohranitev reda.

Zdenko Vrdlovec



Carrie

(Carrie)

scenarij: **Lawrence D. Cohen**režija: **Brian De Palma**kamera: **Mario Tossi**glavne vloge: **Sissy Spacek, John Travolta, Piper Laurie, Amy Irving, William****Katt, Nancy Allen**produkcija: **ZDA, 1976**

Polita z vedrom svinjske krvi (tj. krvi ubite svinje) stoji Carrie kot vkopana pred množico sošolcev, ki so jo ravnokar izvolili za kraljico plesa. Stoji na odru, pod katerim so skrite perverzne "roke norme", ki so potegnile vrv in prevrnile nastavljeno vedro, da bi se maščevale kršitvi, ali bolje izzivu norme, kar bi lahko predstavljalo Carriejino "nenormalno" vedenje ob prvem izlivu menstruacijske krvi iz njenega telesa. To njeno "nenormalno" vedenje, histerični strah pred lastno krvjo, jo je naredilo za izobčenko, ki zdaj v tej plesni dvorani kot krvava pošast s svojo telekinetično sposobnostjo (premikanja stvari na daljavo z duhovno silo) zapira vrata in okna, ruši stene, podira strop, neti ogenj, prevrača in zažiga avtomobile — ustvarja pekel.

Vse to je seveda mogoče brati kot ponovno (lahko tudi dokaj naivno) filmsko uvajanje teratologije (nauka o pošastih) ali demonologije, vendar se zdi, da ima v tem filmu Briana de Palme monstroznost oziroma fantastičnost, drugačno vlogo kot je v nekaterih fantastičnih filmih, tista običajna — metaforična vloga usodnega zla. Carrie (Sissey Spacek) je predvsem izobčenka, kar postane zaradi odpora, ki ga s svojo zgroženostjo nad lastnim telesom izzove pri drugih.

Tako se znajde v dvojnem precepu: po eni strani se ne more "vključiti v družbo" svojih sošolk in sošolcev, ker jih je odbila s svojo histerizacijo telesne razlike (njihova telesa so vsa lepa in spolno zrela, športno prožna — "normalizirana"), po drugi strani pa je v sporu z materjo, ki jo v svoji religiozni obsedenosti prekolne zaradi njenega prepoznavanja lastnega (ženskega) telesa. Prav ta postavitev Carrie izven spolnosti odloča o njeni monstroznosti in sproži dramo, ki se proizvaja v dvojnem gibanju: Carrie želi normo, želi biti spolno priznana, a ji to ne uspe (okolje je noče sprejeti). Vržena je nazaj v svojo razliko in v tej zavrženosti obsojena na monstroznost, za katero je torej bistveno, da se navezuje na "posebnost" telesa, ki prav s svojo razliko vznemirja norme nerazlikovanosti. In ta razlika — to je izjemna domislica tega filma — ni presežena s topločutnim in dobromislečim sprejemanjem "monstruma", marveč je afirmirana s silovitimi, smrtnimi strastmi, ki so se znale obvarovati pred najslabšo možnostjo: potopitvijo v normo enakosti, nerazlikovanosti.

Brian de Palma je očitno tudi velik ljubitelj (in mojster) filmske tehnologije, ki je prišla tu do izraza pri "produciranju" telekinetičnih efektov; vendar je znala ta produkcija hkrati zelo dobro izkoriščati igro pogledov, saj je tu ravno pogled tisti, ki animira objekt.

Zdenko Vrdlovec

Briljantina

(Grease)

Režija: **Randall Kleiser**
scenarij (po muzikalu Jima Jacobsa in Warrna Caseya): **Bronte Woodard**
koreografija: **Patricia Birch**
glavne vloge: **John Travolta, Olivia Newton-John, Stockard Channing, Eve Arden, Frankie Avalon, Joan Blondell, Edd Byrness, Sid Caesar, Alice Ghosley, Dody Goodman**
produkcija: **Paramount, ZDA 1978**



Razen "Vročice sobotne noči", s katero se je začel prodor Johna Travolte in disko sloga na filmska platna, najbrž v zadnjih letih ni bilo filma, ki bi bil deležen tako široke in izčrpane publicitete kot jo doživlja "Briljantina". O Johnu Travolti, Oliviji Newton-John, producentu Robertu Stigwoodu in o histeričnem navdušenju občinstva, ki ga film izziva po vsem svetu, smo v zadnjem času izvedeli takorekoč vse, zanimivo pa je, da je bilo bolj malo zapisanega o samem filmu. Nekateri poskusi ocen v tako imenovanem popularnem tisku govorijo o filmu, ki "želi samo zabavati", o "glasbeni slikanici", o "vonju po mladosti in razigranosti", resna filmska kritika pa je očitno v zadregi, saj se zdi, da nekako ne ve, kaj naj z "Briljantino" sploh počne. Položaj bi



bil najbrž celo komičen, če ne bi bilo milijonov gledalcev, ki so dodobra napolnili blagajne družbe Paramount in žepe Mr. Stigwooda. Tako pa ni pravega vzroka za kakršnokoli distanciranost oziroma ignoranco, saj celoten fenomen poraja nekatera vprašanja, ki verjetno niso nova, so pa zato toliko bolj bistvena za ustrezen odnos do filmskega medija. Na kratko bi torej lahko rekli, da so gledalci vznemirjeni, navdušeni in očarani nad "Briljantino", filmska kritika pa je — kljub očitno slabemu mnenju o tem filmu — bolj skopih besed, ali pa sploh molči. Na prvi pogled se zato zdi, da gre za izrazit primer "komercialnega" filma in v zvezi s tem za tipično razhajanje na relaciji publika — kritika torej za položaj, ki ni po ničemer nov in izjemen. Pa vendar so se omenjeni odnosi ob "Briljantini" očitno zaostriili do take stopnje, ko je (zvečine mlado) občinstvo v svoji mrzlični idolomaniji popolnoma spregledalo dejanski pomen filma in s tem kritiki takorekoč odvzelo pravico presoje. Seveda je tu — kot zmeraj — še ena možnost: mogoče pa so vzroki tako radikalnega razhajanja globlji kot se zdi, nemara celo gre za nek temeljni nesporazum. Vprašanje je torej, kakšen nesporazum bi utegnil biti na delu in kakšni so vzroki zanj? Pravzaprav gre za celo vrsto "dejavnikov", ki nimajo s filmom nikakršne zveze. Prvič, treba je upoštevati, da je "Briljantina", marveč je le spretno izkoriščen podaljšek imenovanega show businessa, ki po nekaterih podatkih obrača dvainpolkrat večji kapital kot celotna svetovna filmska proizvodnja. To konkretno pomeni, da je v tem primeru filmski medij uporabljen zgolj kot sredstvo množične komunikacije. Drugič, iz zapisanega izhaja, da je široko zanimanje občinstva za film le etapa na poti k končnemu cilju: do glasbe s plošč in do disko plesov. In tretjič, mladega občinstva zagotovo niti ne zanima film sam po sebi, marveč je — razen nad glasbo — navdušeno predvsem nad superzvezdnikom disko masturbacije Johnom Travolto. To navdušenje pa spet ni zasluga filma "briljantina", marveč je le spretno izkoriščen podaljšek množične histerije, ki jo je izzvala "Vročica poletne noči". Opisana situacija je deloma tudi že odgovor na vprašanje, zakaj "Briljantina" ne more biti po volji filmski kritiki in zakaj je v tem primeru ostala brez besed. Prav odnos gledalcev do "Briljantine" namreč dovolj zgovorno kaže, da le-ta kot film praktično sploh ne obstaja, marveč jo s filmom kot specifično označevalno prakso veže le dejstvo, da je plesno-glasbeni spektakel (ki se imenuje "Briljantina") nanešen na filmski trak. Kritika o "Briljantini" kot filmski stvaritvi torej sploh ni mogla kaj prida povedati (česar ni, o tem je pač težko govoriti), marveč se je ukvarjala z njo kot s sociološkim, komercialnim ali ekonomskim fenomenom. To pa spet pomeni, da kritika o "Briljantini" ne more govoriti s svojim imanentnim jezikom, marveč uporablja jezik drugega in seveda tujo (npr. sociološko) terminologijo. Njena sodba zato ne more biti obvezujoča, saj ni plod kritičnega in kritičnega odnosa do filma, marveč ta odnos v celoti "transcendira". Z drugimi besedami: "Briljantina" se izmika filmski kritiki v enaki meri kot se izmika filmskemu mediju, se pravi skoraj v celoti. Kljub vsemu pa tudi v tem primeru še obstaja tesen prostor, ki ga filmska kritika vendarle lahko zajame. Filmski medij je namreč vseeno tu, uporabljen kot posrednik med Mr. Stigwoodom in družbo Paramount ter mlado publiko oziroma njenim denarjem, kot posrednik seveda, ki posreduje robo čisto drugačne vrste, ki je tuja filmu kot avtonomnemu mediju. In to posredništvo, oziroma način posredovanja, je filmski kritiki kljub vsemu še dostopno, je tisti predmet, o katerem lahko kritika kompetentno spregovori. Vsekakor mizerna naloga, ki se praktično reducira na ugotovitev, da je film produkt hollywoodske rutine najslabše vrste, pri čemer ni mogoče izvzeti niti igre niti scenografije. Glede na to, da je film posvečen predvsem glasbi, si lahko za konec privoščimo analogijo: kolikor je "Briljantino" sploh mogoče sprejeti kot dejstvo znotraj filmskega medija, potem je rezultat približno tak, kot če bi nam dr. romane servirali v obliki notnega zapisa.

Kandidat

(Candidate)

scenarij: Jeremy Larnar
režija: Michael Ritchie
kamera: Victor J. Kemper, John Korty
glasba: John Rubinstein
glavne vloge: Robert Redford, Peter Boyle, Don Porter, Allen Garfield, Karen Carlson
proizvodnja: ZDA, 1972

Michael Ritchie je dosedanje vrhunce svoje ustvarjalnosti dosegel v začetkih sedemdesetih let — in njegov Kandidat (1972) sodi zagotovo med najbolj značilne izraze njegovega ustvarjalnega hotenja. Takrat petintridesetletni avtor se je sicer uveljavljal v rahli senci svojih precej pomembnejše reklamiranih pa tudi komercialno uspešnejših vrstnikov, kot so Altman, Mazursky, Scorsese, Cassavetes, Coppola in drugi, dovolj očitno pa je, da za seboj ni puščal nič manj poudarjenih sledov. Značilnosti njegovega soočanja s časom sta bili v cineastičnem smislu svojevrstna transpozicija francoskega (pa ne samo francoskega) novega vala na ameriška tla, v estetsko-izraznem smislu pa uveljavljanje nekakšne hladne, navidez neprizadete, a obenem prav nič v

sarkazem zaobrnjene ironije. Osredotočil se je k živim, stvarnim, politično-dokumentarnim temam — in jih tudi obravnaval na kolikor mogoče dokumentarističen, fabulativno razrahljan način, s čimer je pridodal svoj posebni prispevek spopadanju ameriških (pa ne samo ameriških) filmskih avtorjev s tradicionalnimi shemami hollywoodskih "tovarn sanj" oziroma z njihovimi načini fabuliranja in stiliziranja. Zoperstavljal se jim je — družno s plejado svojih vrstnikov — v znamenju poudarjenega realizma, ki pa je v polni meri prežet z intelektualnim nabojem, prav ta naboj, spodbujevalec Ritchiejevih ustvarjalnih iskanj, pa je temeljni vir kritičnega soočanja z Ameriko in z njenimi navadami oziroma načinom življenja.

Kandidat je Ritchiejev drugi celovečerni film. Njegov prevladujoči odtенок je naravnost "peklenski" montažni ritem, ki dokazuje avtorjevo popolno obvladanje filmskega izražanja, poglaviti ton pa mu vdihuje nenehno prepletanje šaljivega in resnobečnega odnosa do snovi ter iskanja skladja in ravnotežja med obema. S tem na svojevrsten način povzema obeležja ameriškega življenjskega in političnega vsakdanjaka, njegovih nenehnih iger in vsakršne zrežiranosti. Gledalec je potegnen v vrtince volilne kompanje, kot jo doživlja in izvaja Robert Redford v osebi mladega pravnika Billieja McKaya, kandidata za senatorja. V tej živopisni kalifornijski paradi prepričevanja volilcev in hkratnega spopadanja s protikandidatom se prepletajo reklama, demagoški govori, do srca segajoče besede, lepe, duhovite, retorično poudarjene, stremeče k manipuliranju s čustvi in čutili velike človeške arene. Toda vse skupaj, ta politika na ameriški način, te predvolilne obljube, to silno razburjenje je vendarle samo cirkus, v katerem je senatorski kandidat samo "medvedek", ki ga razkazujejo zabave in vznemirjenj željni množici.

Zastavi se seveda vprašanje, ali je ta vnana podoba stvarnosti tudi stvarni in dejanski izraz ameriških družbenih razmerij. Ritchie, eden najbolj nadarjenih in obenem najbolj vidnih avtorjev sedemdesetih let v ameriški in svetovni kinematografiji, se družbene kritike in kritike volilnega sistema sicer res ni loteval z angažiranostjo revolucionarja, ki bi težil k političnemu spreminjanju stvarnosti, zagotovo pa jo je umetniško pregnetal s pozicij kritičnega opazovalca, ki se — kot umetnik — zaveda ničnosti vsega, kar doživlja. S svojim filmskim junakom vred se zaveda cirkusantstva, kakršnemu služi in kakršnemu se je dal posrkati. Vse te navidez lepe besede, vsi ti šarmantni nasmeški, vsa ta neskončna veriga laži... Robert Redford — Billie McKay se z rastočo mučnino ozira na lastno početje, na vse to rutinsko blebetanje, na svoje nenehno ponavljanje istih fraz. Bolj kot se bliža volilni zmagi, svojemu cilju, bolj je prazen, bolj osamljen, bolj je vse skupaj ničev. Nič več ni vse to on sam. Tu pa tam ga posili nepremagljiv smeh, tu in tam se zamišljeno zazre v praznino svoje perspektive...

In ko se divji ples veselega volilnega vrtiljaka izteče, ko ostane za borih nekaj sekund sam sredi navdušeno hrupne množice "navijačev", lahko le še izusti logično skupno dilemo svoje drame: "Kaj bom pa zdaj?" Gre torej za avtorjevo soočenje z atributi povnanjenih odnosov, za soočenje z vprašanji, ki zadevajo človekovo kariero, njegovo politično angažiranost, njegovo zmanipuliranost — torej vprašanja človekovega življenjskega bivanja, njegove avtentičnosti, njegovega eksistenčnega smisla.

Ritchiejev film torej ni samo obvladana reportaža iz območij ameriškega političnega dogajanja. Je predvsem angažiran poseg v vprašanja človekovega početja in ravnanja v javnem življenju sploh. S svojo dodelano cineastično podobo daje prenekateri odgovor na temeljna vprašanja, ki pomembno presegajo ameriške družbeno-politične okvire.

Viktor Konjar



Celje '78

Mit, zgodovina in revolucija v filmu Lordana Zafranovića Okupacija v 26 slikah¹

Božidar Zečević



Piše se, da vsebino Zafranovičevega filma *Okupacija v 26 slikah* navdihuje revolucija. V zvezi s tem je v modi naslednja sodba: OKUPACIJA je novo videnje, nova slika revolucije, nekaj povsem drugačnega od naših dosedanjih filmskih pojmovanj in stvaritev. Ponavadi takšne sodbe delimo zlahka. Sama ideja revolucije je nekaj, kar radi vlačimo na dan, ali zanikamo, pripravljeni smo jo vpletati povsod in za vsako ceno, pri tem pa zanemarjamo zgodovinski pomen tega pojma in zvezo med revolucijo in možnostmi predstavitve njenih pomenov v filmski umetnosti.

Hkrati pa se zavedamo, da je v OKUPACIJI ideja revolucije globoko prisotna. Ideja revolucije izhaja iz igre različnih motivov, katerih vsebina je sad presenetljivo zrelega razumevanja zgodovine, le poredko je povsem odprta in enopomenska, najmanj pa je prepričljiva tedaj, ko se na nekaj mestih pojavi v odprtem ključu. OKUPACIJA je eden redkih filmov, gotovo pa eden prvih pri nas, katerega glavno dramsko gibalno je to celovito in močno občutenje sveta. S tem, ko ga Zafranovič opazuje v času globalne krize, ki se spremeni v kolaps, potem pa strmoglavni v ritual krvi in smrti, pravzaprav odkriva dejanske filozofske dimenzije tega vozlišča in napoveduje alternativo. Toda nič se ne dogaja slučajno: Ko Zafranovič odkriva te vsebine, jih uspeva pretočiti v čutne filmske prizore, katerih posebni medsebojni odnosi se stekajo v znakovni niz uničujoče dramatičnosti in začudujočega ritma.

I

Popolnoma je jasno, da druženje umetnika z Zgodovino ne izhaja iz želje po rekonstrukciji svetovno-zgodovinskih prizorov, temveč nasprotno iz potrebe razumeti in predstaviti jo v lastnem, ustvarjalnem ključu. V tem trenutku prihaja do paradoksalne zveze med zgodovino in mitom, ki je lastna epiki in drami, kot tudi sicer večjemu delu književnosti. Književni obrazci, ki so nastali na osnovi strnjevanja zgodovinskih dejstev iz izbranega predteksta, se v prvem trenutku vselej podreajo tipologiji mitičnega mišljenja in se šele v kasnejših izhodiščih znova vračajo k zgodovini kot književnemu substratu njenih sporočil. Mit je podaljšek zgodovine, ki v spremenjeni obliki živi v pesnikovi domišljiji in se plodi v lastni ustvarjalni interpretaciji. Zato je, kot bi rekel Lévi-Strauss, "umetnost na pol poti med znanstvenim spoznanjem in mitološko mislijo", ki se morda prav zato, v svojih svetlih trenutkih kaže tudi kot dejansko potrdilo in kot opravičilo tega paradoksa.

Basin je na primeru vesterna pokazal, da uporaba mističnih obrazcev ne le, da filmu ni tuja, temveč mu v tem in v vrsti drugih primerov omogoča, da svobodno izrazi svoj genij. Sledeč sodobnim motivom, (ki so kot v Fordovem ČLOVEKU, KI JE UBIL LIBERTY WALLANCE-a postali mit, še preden so prišli v zgodovino) je vestern prvi odkril možnosti, ki izhajajo iz tega paradoksa in pripravil Basina do sklepa: "Miti so nujni za potrjevanje zgodovine". Tako je paradoksalna zveza med zgodovinskim in mitičnim, ki je določala obliko in pomene mnogih književnih sinhronij, na filmskem področju docela identificirana brez najmanjše škode za samo Zgodovino.

"Film OKUPACIJA V 26 SLIKAH je neke vrste razširjena metafora zla", pravi Lordan Zafranovič. "Idejo okupacije sem želel izvesti kot znak v določenem višjem smislu, četudi sem sledil zgodovini in dokumentom".

Nič ne kaže bolj neposredno na korene mitičnega mišljenja kot prisotnost metafore. V zgodovini ni metafor. Te so privilegij mita in umetnosti. Zato je popolnoma jasno, da ni Zafranovič našel svoje začetno izhodišče zgolj v svetu realnosti ("četudi sem sledil zgodovini in dokumentom"), temveč predvsem v preneseni in metaforični invokaciji zla, ki se kaže v mitičnem pomenu ("ideja okupacije kot znaka v določenem višjem smislu").

Že Kassire je pokazal da se skriva nagnjenost k vzpostavljanju mitskih obrazcev prav v metafori. "Metafora", je govoril, "je duhovna vez med jezikom in mitom, beseda, ki s svojim izvirnim značajem rojeva mit". V tem primeru je, sporoča Zafranovič, osnovni obrazec predpostavljena globalna metafora zla. Iz tega nimbusa so se izoblikovali mnogi mitološki krogi. Večina mitov govori o propadanju, v katerem zavzema osrednje mesto hipostaza zla: ciklusom obstoja in ustvarjanja, v katerih zlo (kot Leviatan) povzroča spopad z dobrim, sledijo kultni plodnosti in vegetacije, v katerih "razširjena metafora zla" (sile mraka in smrti) motivira ritem obnavljanja Narave (bog in heroj). V medprostoru dveh celot živi kult prednikov — zaščitnikov Skupnosti, ki bdijo nad njenim blagom in so v nenehnem boju s svojimi mitičnimi antagonisti. Karakteristično je torej, da tla, na katerih poteka ta spopad, vselej predstavlja kompaktna arhaična skupnost, v kasnejši tipologiji — mitično Mesto (Tebe, Troja, Atene itd.).

Dogajanje OKUPACIJE je v tem duhu povsem ograjeno z zidovi mitičnega Mesta. "Mesto deluje kot kakšen čudežen oder", ne dopušča nobenega dvoma tudi sam Zafranovič, pri čemer misli na stari Dubrovnik, ki v OKUPACIJI obsega ves mitični prostor. Ta močna asociacija nas zanesljivo vodi v sfero svete zgodbe, ki se bo kmalu zgodila. Hitro se izkaže, da sklop dogodkov skoraj v celoti odgovarja strukturi tragičnega dogajanja, v katerega osnovi se nahaja mit, ali točneje njegovi ritualni pendanti — kultni prednikov, in obnavljanja plodnosti, katerih sledove je mogoče povsem jasno prepoznati v razdrobljenih, toda globoko vtisnjenih, obazcih.

1. Prolog

se začne s karnevalom, ki po dionizijskem pravzoru ni proslavljanje nekega dogodka, temveč je proslava samega Mesta: v njej se kaže njegova tradicija, njegov duh in bogastvo. V slavljenju plodnosti, iz katerega se je rodil Karneval, zavzema osrednje mesto kult prednikov. Trije mladeniči — Niko, Toni in Miho —, ki bodo kasneje nosili vso težo tragičnega dogajanja, delujejo na začetku kot dubrovniške "maskare". So torej maskirani, opremljeni s primernimi rekviziti in več kot očitno spominjajo na Dživa, Miha in Vlaha iz Držičeve NOVELE OD STANCA, kar daje poseben ton njihovi pojavi. Važno pa je tudi dejstvo, da se v obeh primerih pojavlja maskirana trojica, ki ima iste lastnosti. To nas vodi na sled starih predstav predpustnega Dubrovnika, ki so v trojedini sestavi maskirane in razuzdane uvajale v proslavljanje in so se imenoval "turica, čoroje in vila". Te tri glavne maske dubrovniškega pustovanja so dejansko predstavniki prednikov in nosilci njihovega kulta, meni Čajkanović. Pri naših junakih se bo v kasnejšem dogajanju to dejstvo popolnoma potrdilo. Pa tudi sama vsebina uvodnega dogajanja opozarja na to komponento: njihovo veselje je navadna pohvala Mestu (paroda z mandolino), tradicionalni obhod njegovih trgov in ulic, ki ga po običaju spet spremljajo razuzdanosti (scena s prostitutko itd.).

2. Episodija

se prične z razslojevanjem te trojice. S prvimi elementi dogajanja prihajajo tudi napovedi pojava paradigem: Toni bo (prek očeta, torej prednika-antagonista) vse bolj dobival atribute zla, Miho bo (spet v zvezi z očetom — poosebljenjem vrline) deležen simpatij medtem, ko bo Niko svoje pričevanje v korist dobrega prihranil za trenutek preobrata. Že sedaj je jasno, da se mitična trojnost postopoma krči na paradigmatični plan dobrega in zla, na antagoniste, ki bodo kmalu, v nekoliko spremenjeni in podkrepitveni obliki, prevzeli glavni tok dogajanja.

Tako kot v mitičnih Tebah, tudi v Mestu vlada nevidna bolezen, povsem v nasprotju z optimizmom parode. Vse kaže na skorajšnji preobrat. Vzporedno z napovedovanjem razslojevanja glavne trojice se pojavljajo tudi znaki skorajšnje nesreče in propada Mesta: v ženketanju mečev z Lokruma, v nestrpnosti in nemirih (scena v luki), v napovedih in zaskrbljenosti Očeta.

Pojav Nikovega očeta Balda za trenutek odloži neizbežni preobrat, da bi izpolnil svojo mitično funkcijo: duh prednikov še vedno bdi nad usodo Mesta, kliče k razumnosti (razgovor med Nikom in Nono, arhetipom tradicije). Toda Baldo ni edini oče in tudi kult prednikov ne pozna le ene vrste skrbi za Skupnost. V drugih dveh očetih — Marinem (mestni proletariat) in Mihovem (meščanstvo) — je dosežena ta skupna skrb. Zadnji lesk stare slave Mesta, v katero je že vsekano znamenje skorajšnje nesreče, je Anina poroka s Tonijem, s čemer je dokončno prizadeta volja prednikov in je s tem še enkrat motivirana prihajajoča kazen.

Vojna, sovražnik in nesreča vdrejo v Mesto. Akumulacija črnih slutenj sedaj odprto vodi v patos, medtem, ko Mesto, popolnoma prepuščeno jarmu okupacije, odkriva svoj skriti obraz. Drug za drugim prihajajo iz lukenj zli duhovi in se spleta v omamen ples. Ta pandemonij pa je bil v Mestu seveda že pred prihodom tujcev, ki niso vzrok za ta pojav, temveč so kvečjemu povod. Povsem v duhu mnogih arhetipov imajo novi gospodarji Mesta tudi v tem mitu le vzporedno, sekundarno in skoraj trgikomično vlogo (scena prihoda italijanske kohorte). Postopno zvemo, da vzrok za propad Mesta ne leži v samem aktu Okupacije temveč v njegovih skritih boleznih, v kužnosti sovražstva in pohlepa, ki je zajel dobršen del Skupnosti. Tok dogodkov je mogoče odslej opazovati v luči mitične Kazni, ki jo v ponorelem smrtnem plesu opravlja Skupnost nad samo seboj. Eden za drugim se rušijo stari mitemi: veselje do proslavljanja plodnosti in lepote se spremeni v infamijo in razvrat (scena orgije), ljubezen se zgublja v ropanju in plenjenju (Tonijeve racije in vselitev v Baldovo hišo), vera drvi v paranojo in fanatizem (dum Dživo in pojav ustaštva), celo otroke okuži ogabni smrad smrti (perverzna in mitološka, četudi ne dovolj jasna, scena kopanja dekletca v Tonijevi hiši) itd.

Kmalu pride do polne kulminacije in patosa v že famozni sceni v avtobusu. V njej se zli duhovi naslanjajo s človeškim mesom in krvjo, s človeškimi glavami in udi, z jeziki in dojkami, ob ponorelem igranju in vriskanju. Ko po steklu brizgajo možgani in škropi limfa, medtem ko se pijani avtobus prepeljava nad njegovimi zidovi, doživlja Mesto svojo krvavo katarzo. S klanjem poka nabrekli tvor in Mesto v bolečinah umira.

Dejansko smrt potomcev, ki so bili izbrani, da bi označili gnev mitične previdnosti, podčrtujeta še uboj

Balda in Marinega očeta. Propad se je zgodil, patos je izhlapel, mitična zgodba pa je prišla do samega konca.

3. Eksoda

pa glede obnove in vstajenja Mesta ne dopušča dvoma, saj mora mitični sloj ostati v celoti ohranjen. Heroj, vršilec funkcije prednikov, je bil ubit le navidez. Nenadoma bo (toda izvrstno pripravljen) znova vstal v Nikovem liku. Potem, ko je bil prednik ritualno ubit, zapusti Niko svojo navidez nedejavno pozicijo in popolnoma prevzame funkcijo očeta, priključi se paradigmam dobrega (Miho, Mare — z atributi pobitih očetov) in prevzame skrb za rešitev Mesta. Zadnja scena a faire nosi hkrati lastnosti končne katarze in epifanije.

Ob mandolini, pesmi, vinu in sardelah (napoved žrtve: "v ribi je inkarniran duh prednikov") se znova znajdejo nekdanji dioskurji, že zdavnaj razdeljeni v daimone dobrega in zla. Ponoči, ko je čas za žrtev, Niko in Miho, ob povsem ritualnem opominjanju na večno dobro Mesta (parafraza uvodne pesmi), kot par dobrega počasi in po predpisih izvršita kultni uboj svojega grešnega brata. Ta uboj je povsem v funkciji žrtve, ki neizbežno označuje vrhunec kulta, ker omogoča očiščenje Mesta. Toni je kot žrtveno jagnje simbolično izgnan iz Skupnosti, ker je žalitev prednikov plačal z glavno prav na Bladovi mizi, ki je postala žrtvenik in polog očiščenja. Sledi še epifanija, v kateri Niko in Miho odhajata, da bi ozdravila Mesto in tako uresničila mitično previdnost, ki sta jo z očiščenjem sprejela kot dediščino. S pojavom prednikov, zmagovalcev nad zlom, bo Mesto znova ozdravelo.

Če ne bi Zafranovič prav na tem mestu predvidel možnosti spremembe, bi se mit nadaljeval po klasičnem obrazcu.

Krog bi se znova zaprl in zid okoli človeške usode bi bil znova zgrajen. Zlo bi seveda ostalo znotraj kot simbol večnega prekletstva Skupnosti, na to opominjajo povsem jasni sledovi (Nikova sestra Ane, Tonijeva vdova, prepuščena sama sebi, kužna in osovražena, z otrokom, okopanim v krvi, je antična Melanipa ali Sofoklova Tira, ki sluti novo zlo in nov mitični krog: njen otrok se bo morda vrnil in spočel novo borbo in nov propad Mesta). Zmaga nad silami zla je uvod v nov vzpon Skupnosti in v njen nov propad. Človek sam v naravnem ritmu menjavanja letnih časov ne more ničesar spremeniti. On ni kovač lastne usode, saj je ujet v igro svetih sil: je dober in grešen in zato brezpogojno obsojen na trpljenje.

Mit, sveta zgodba seveda izničuje idejo človeka. Mit je zaprto spoznanje o njegovi nemoči, da bi v večnem redu stvari karkoli spremenil. "Kajti namen mitov je prav zaustavljanje sveta", pravi Roland Barthes. "Oni naj bi sugerirali in prikazovali univerzalno ekonomijo, ki je enkrat za vselej določila hirerhijo posestvanja. Tako tudi miti vselej in povsod ustavljajo človeka, ga vračajo na tisti nespremenljivi prototip, ki živi na njegovem mestu, ki ga duši kot nekakšen ogromen notranji parazit in postavlja njegovi dejavnosti ozke meje: lahko trpi, toda sveta ne more tudi spreminjati"...

II

Če bi Zafranovič pristal na takšen izhod, ne bi imeli razloga da bi govorili o Zgodovini in še manj o Revoluciji. Njegova filozofija bi se končala s priznanjem ujetosti in enem in istem mitičnem področju, v svetosti

istega, kar bi nujno vodilo v prisotnost (ali navidezno odsotnost) ene same samcate previdnosti, ki uravnava celovitost sveta. Toda spomnimo se Basina: če so miti potrebni za potrjevanje zgodovine, potem gotovo je razlog, da so sploh vključeni v oblikovanje plana sporočila filma, "stroja za vračanje časa", in pronicanje v smisel Zgodovine. Tisto, kar je bil povod, da sodimo o sposobnosti Zafranovića, da filmsko izpove neko celovito, povsem filozofsko, občutenje sveta, je gotovo praslika, ki jo je v sebi skrivoma gojil in ki se je že na začetku soočila s tistim, kar mnogi puščajo za sam konec: z zaprto strukturo mita. Razumevajoč ga kot pot do spoznanja arhaičnih slojev in vpogleda v totaliteto človekovega bitja na eni in kot votli in nespremenljivi obrazec na drugi strani, je našel Zafranović pot do same Zgodovine; v tem trenutku se je izkazala za naravni izhod.

Zato je, ob spoštovanju že vgrajenih pomenov, prek mitičnega sloja (sedaj povsem solidnega splošnega obrazca, katerega sporočilo smo vsekakor razumeli) razprostrl nov, zgodovinski sloj. Toda vrednost te odločitve ne leži enostavno v zapolnjevanju vrzeli glede stvarne ali verjetne vsebine. Nasprotno, z uvajanjem Zgodovine se vzpostavlja kritična distanca do mita, ker postaja z njeno prisotnostjo "vprašanje o tujem bitju, o bitju nad naravo in človekom praktično nemogoče", kot opozarja Marx.

Zafranovićeve **zgodovinskost** je zasnovana na spoznanju o dejanskem propadu meščanske družbe v času porajanja fašizma, toda tudi na recidivih tega procesa, ki še vedno traja.

Njegovo Mesto je locirano v svetovno-zgodovinskih vzorcih, ki so lastni času velike krize meščanstva, katere rezultat je pojav fašizma. V tej luči se Mitična metafora Mesta spreminja v literarno: ni se mogoče izogniti asociaciji na meščansko Evropo v tem zgodovinskem obdobju, saj njeni akterji, pa naj bodo še tako individualno obarvani, spominjajo na značilne in prepoznavne zgodovinske tipe.

Kdo so akterji OKUPACIJE? **Bivša aristokracija**, že zdavnaj integrirana v svet meščanstva: dubrovniški grand, mediteranska Signorija, Baldo, Nino in Niko; v ozadju zgodovinskega okolja in ruske kneginje je to tudi beli admiral, na čigar epoletah še ni izginil lesk propadlega carstva; potomci Nemanje in Dušana; perverzni duh aristokratskega Rima z obveznim champagne; sinovi Tevtona in krstače. Ob njej večna **cerkev**, v zahodnem in vzhodnem ključu enako reakcionarna; blagorodni dum Dživo in čistiti oče Tihon, prvi vatikansko metodičen, drugi rasputinovsko goreč, na začetku pa delita skupni nazor: preprečiti spremembo, pa četudi za ceno krvi ohraniti na svetu red. In seveda v številnih variantah so to vojaki: polakirani condotiere, hladen in metodičen Prus, pa tudi v avtobusu zmedeni časnik bivše kraljevine. Tako je za njimi **bogata buržoazija**, ki ji je odvrtna in tuja vsaka ideja o spremembi in nasilju: Mihov oče, Žid in intelektualac v blaženem miru svojih antikvit, pa višji uradniki in župan, enako vdan vsakemu redu in svojemu trdemu ovratniku.

Na posebni oddaljenosti stoji **drobna buržoazija**, ki v splošnem preseku zavzema osrednje mesto. Prikrito je nevoščljiva družbeni eliti, je še nerealizirana in nezadovoljna, še vedno golta svoj bes: Tonijev oče, skorojevič, v odnosu do Balda strahovito zakompleksan; pan Hubička, zgubljeni in groteskni podaljšek Masaryka, ki svoje prenapete iluzije še vedno prikriva z "drobnim delom" za zdravje, šport in higieno; končno je tu še Toni, ki je od očeta nasledil neznosno željo po posesti in napredovanju.

Na koncu te lestvice stoji **mestni proletariati**: Marin oče, pristaniški delavec, popolnoma razredno osveščen in organiziran, vodi skupino delavcev, sindikalistov in štrajkarjev; je edini, ki je res prepričan v nujnost sprememb. Od začetka je večina delavstva pod njegovim vplivom, toda kasneje je tudi tukaj opaziti zgodovinsko razslojevanje. Zadnje mesto pripada mestni revščini, slugam in težakom, s podedovanim strahospoštovanjem do "gosposkih poslov", brezposelnem, prisklednikom in mestni prostituciji.

Ta galerija socialnih in zgodovinskih tipov predstavlja solidno osnovo za razvoj Zafranovićevega zgodovinskega sižaja. Njegovo mitično Mesto se torej spreminja v torišče socialnega vrenja, ki je lastno času splošne negotovosti, ki je zajela Evropo na začetku tretjega desetletja dvajsetega stoletja, kot posledica težkih ekonomskih in socialnih nasprotij. Že površen pogled na socialno lestvico, kot jo je zastavil Zafranović, kaže, da je osrednja tema OKUPACIJE — meščanstvo in njegov strah pred odhodom z zgodovinskega odra, ki ga je izzval prav toliko Oktober, kot tudi kopičenje notranjih protislovij. Vse bolj zanesljiv razredni spopad s proletariatom podžiga ta strah do stadija, v katerem še nerealizirano malomeščanstvo prevzema v svoje roke usodo vsega razreda in nestrpno čaka na večji zgodovinski pretres, v katerem bo pokazalo svoj pravi obraz.

1. Prolog

za ta zgodovinski prelom leži v sliki navidezne koeksistence razredov, ki jim meščanska država še vedno zagotavlja vse bolj tenak skupni okvir. Še vedno se ritualno ponavljajo sanje o izobilju in stabilnosti, čeprav ta nestvarna idila napoveduje silovit preobrat. Nenehno iniciranje bodočega spopada je mogoče odkriti v vrsti podrobnosti: Niko in Toni se v naivno mladostni igri ravsata s floretom, zlata mladina križari okoli Lokruma, ob zavisti njihovih vrstnikov... Iz Gruža prihajajo glasovi o nemirih, ko žandarji s pendreki razganjajo delavsko zborovanje. Z zadnjimi napori oblasti se vzdržuje videz skupnosti.

2. V epizodijo

uvaja Baldov povratek, ko prinaša vest o koncu civilnega pomorstva in o bližini svetovne vojne. Evropa je pred grozovitim požarom, Duče pa vse bolj odkrito pogleduje proti Dubrovniku. Med vsemi sloji v Mestu je čutiti nemir in razpad navidezne skupnosti se prične. Pričakovani zlom stare Jugoslavije dokončno ustvari možnosti za izpolnitev prikritih sanj drobne buržoazije, ki se čez noč odene v italijanska, ustaška in druga oblačila, da bi na samem mestu ponovile že znan svetovno-zgodovinski prizor. Malomeščan, poln strahopetnih kompleksov, v paničnem strahu za lastno, še neodkrito, identiteto, v želji potrditi in zavzeti pozicijo družbene elite, je prvi zazibal zibelko fašizma. Tonijev oče je navlekel na sina črno uniformo in začel svojo roparsko vojno v razglašenem taktu Giovinezze. Pan Hubička je takoj odkril, da naivne zgodbe o volji in zdravem duhu ne izvirajo od Masaryka, temveč naravnost od Rosenberga in Streicherja. Hubička je zelo pomemben lik: uteleša notranjo evolucijo svojega razreda k fašizmu in očrtuje njegovo genezo. Ni bolj dovtetnega medija za nacizem, kot je malomeščan, katerega iluzije so splahnele v demokraciji velikih šarž. Po vsej Evropi so Hubičke in Hlinke, Ljotiči in Paveliči, Rupniki in Mihajloviči doživljali Vodjo kot odrešitelja iz plutokratske more in vzneseno vzklikali "Sieg". Končno Toni, ki mu ni bilo dovolj, da je s poroko postal član plemiškega gnezda, seže še po stvarni



Mit, zgodovina in revolucija v filmu Lordana Zafranovića Okupacija v 26 slikah

supremaciji in oblasti. V celoti prevzame skrb za krvavi posel, ubija in roba, prepričan kot je, tudi sicer večji del njegovega razreda, da tako opravlja sveto dolžnost. Tako doživljajo Hubičkine ideje svoj krvavi razcvet.

Čez noč izginejo vsi skrupuli in vsa sredstva postanejo dovoljena. Toni je iz delov zmedene mestne revščine skrpal udarne ulične skvadre in uvedel poulični teror. Takoj se mu priključi množica znanih in neznanih, na čelu z odpadniki proletariata, nagnjenimi k hitri in nasilni spremembi, k ropanju in maščevanju. Takoj se vmešajo v delitev plena, pri čemer ponujajo svoje klavske usluge. Otopela in zaslepljena masa požiga in ubija iz lastnega obupa, toda na njeno ponorelost se naravno lepijo fantastične in paranoidne ideje. Udarne moč fašizma izvira iz socialne interakcije tega sloja revežev z malomeščanstvom, ki jih ščuva in usmerja.

V to navezo se v varianti ustaštva meša še krvavost. Večno obsedena od svoje mitične misije in portibus infidelium et haereticorum, se po pravilu v času krize vsiljuje kot branilec Svetega carstva in pod krinko nacionalnega boja razpihuje križarske vojne. Tako njen nedvoumen vpliv na duhovno revščino zabitega verništva pride do polnega izraza in množica dobi nov cilj. Mašniški bojni klici dum Dživa se čez noč spremenijo v ustaške budnice, dovčerajšnja mestna sodrga pa postane udarna sila "neodvisnosti", v kateri bo prvič s cerkvenim blagoslovom in z nemim pristankom gosparjev lahko izbruhala ves svoj življenski bes.

Tudi bivše pravoslavno carstvo je padlo pred fašizmom na kolena in mu je hvaležno. Oče Tihon trosi po Stradunu svoje zmešane jektenije in preganja rdečega Satana, vse dokler mu njegov brat v Kristutu, velečastni Dživo, iz ozadja ne stopi na jezik.

Očitno je, da je težišče spopada znotraj same buržoazije. Okupator, zunanji sovražnik, je le nujni katalizator spopada in na ta proces bistveno ne vpliva (na skrivaj se mu posmehujejo in ne skrivajo prezira do vojske, ki se spotika ob lastni infantilni ideji!). Meščanstvo samo napada meščanstvo in se v sebi tragično lomi. Toni najprej udari na Baldovo hišo in na nečisti sveti prag, roba in pošlje v smrt Mihovega očeta in samega Miho ter jima zapleni premoženje. Nova meščanska oblast udari po stari: skvadrasti in taborniki obešajo žandarje, uradnike in oficirje. "Signori" se zaženejo na gosparje. Cerkev prekolne in likvidira cerkev. Zahod navali na Vzhod in obratno in bivši solidarni razred se zaplete v kačji klobčič, v katerem se rušijo vse njegove vrednosti. Mesto, milostna Evropa, postane pekel, v katerem pijani avtobusi križarijo od Jesenovca do Auschwitza in Treblinke vse v imenu "zgodovinske ideje" Zahoda in razreda, ki se dokončno potrjuje kot nemočen, da bi ponudil civilizaciji kakršnokoli alternativo razen terorja in totalitarizma, nasilja in množičnega klanja.

3 Končno sploh ni več pomembno, da v **eksodi** povzročitelj zla plača svoje zločine z glavo. Meščanstvo se bo težko vzdignilo iz kolapsa (Hessov let v Anglijo je bil depasiran mnogo prej, preden je Strauffenberg s svojo bombo poskušal rešiti dušo Nemčije). Ničesar več ni mogoče spremeniti v dejanskem propadu evropskega meščanstva, ki je izkoristilo svojo zadnjo šanso v fašizmu. Sistem se ne more več reproducirati, ampak samo neskončno ponavlja iste kikleme in na enak način "proizvaja življenje" (kar končno kaže tudi poveljna zgodovina in

številni sodobni pojavi). Krog se je zaprl in novemu naraščanju je predal v zapuščino isto staro nesnago in kdo ve kolikokrat se je v senci atomske gobe v daljnjih krajih sveta ponovil siže OKUPACIJE.

To je raven, na kateri se prekrivata, prežemata in medsebojno motivirata mit in zgodovina. Tako kot mit ne daje možnosti za izhod iz začaranega kroga usode, tako tudi zgodovina ne daje nikakršne možnosti spletu eksploatacije in reakcije, skrite v sami ideji meščanstva. Tako kot mit sistematično vodi v statiko in odklanja idejo spremembe, tako tudi vrsta meščanskih sukcesij v svetovni zgodovini vodi v socialno statiko in v reprodukcijo istega. Medtem, ko se v mitu prepletajo številne variante enih in istih kalupov, je ideja meščanstva sestavljena iz neskončne vrste sprememb, katerih cilj je onemogočiti edino stvarno Spremembo: ukinitev nje same.

Sporočilo mita vsebuje torej zaprto strukturo, kot je sporočilo meščanske družbe tudi danes vsebovano v krčevitem upiranju dejanski spremembi. Tako se izkaže, da v našem primeru oba obrazca — starejši mitični in mlajši zgodovinski — delujeta solidarno na ravni istega sporočila. Ali strukturalistično rečeno označeno močno motivira označujoče in mit znova potrjuje zgodovino.

OKUPACIJA je plod močnega čutenja zgodovine. Kje smo ga našli? V sami dvopomenski strukturi OKUPACIJE, v dramatičnem prežemanju obeh solidarnih obrazcev. Šele sedaj postane jasno, zakaj je bil Zafranoviću potreben mir in kakšno vlogo mu je namenil v razlagi Zgodovine... Kaj je pomenil "znak v nekem višjem smislu" in kje so korenine "razširjene metafore zla", ki ji je podredil svojo čutenje sveta in svoj ustvarjalni dar.

III

Toda problem ni zaprt, kot tudi zgodovina ni le zgodba o človekovi nesvobodi. Poudarili smo že, da je sposobna vzpostaviti kritično distanco do mita in to ne le v empiričnem, temveč tudi v povsem filozofskem smislu. Zgodovina, za razliko od mita, dobro pozna idejo spremembe in končno same revolucije. Revolucija se izkaže celo kot njena "gonilna sila".

Preostane nam torej, da razmislimo o zadnji stopnji notranje filozofije OKUPACIJE in da se vrnemo k vprašanju revolucije, s katerim smo to delo tudi pričeli.

Vsebinska ideja revolucije se v OKUPACIJI ne pojavlja kot tretji, končni sloj (kot je to pogosto v tako imenovanih "revolucionarnih filmih"), temveč gre že od vsega začetka za prežemanje mitičnega in zgodovinskega in znotraj načena njuno solidarnost. Revolucijo skoraj eksplicitno najavlja scena delavskega mitinga v pristanišču, v kateri spoznamo njene protagoniste, potem pa se ta komponenta dogajanja cepi v več tokov in se krepi do konca. Zafranović te linije previdno ne podčrtuje premočno, temveč z vsemi silami dela na akumulaciji stanja, ki pripelje do nujnega preobrata. Zato pušča, da pridejo do vrelišča in medsebojnega izključevanja vsi agensi spačene slike buržoazije, ki razpada, ko so do skrajnih konsekvenc dosežena vsa razvidna nasprotja in so v ponorelem spazmu fašizma razgali vsa revščina alternative, ki jo ponuja civilizacija. Zafranović metodično likvidira osnovna načela te "alternative"; rušijo se, skoraj strmoglavljajo, pred očmi svojih

dovčerajšnjih subjektov in za vedno izginejo, ali pa jo mizerno končujejo pred njihovim pragom. Naravno je, da ideja revolucije pridobiva na moči v obratnem sorazmerju in ker kalni nagon zori, kot pravijo klasiki, s "komunistično revolucijo v nadzor in zavestno obvladovanje sil, ki so — ustvarjene z skupnim delovanjem ljudi — v teh ljudeh vzbujale strahospoštovanje kot popolnoma tuje sile in so jim vladale"... Tako se revolucionarna množica "dviguje ne le proti posameznim plastem dotedanje družbe, temveč tudi proti sami dotedanji "proizvodnji življenja", proti tej "vseobsežni dejavnosti", na kateri počiva..."

Glavni liki z izjemo Marinega očeta, ki ga najdemo kot že izoblikovanega revolucionarja, doživljajo na osnovi tega spoznanja hitre in korenite spremembe. Baldo, ki razen osebnega poštenja nima nikakršne druge ideologije, se pridruži Gibanju iz etičnih razlogov in ne prikriva dejstva, da pripada razredu, v čigar zgodovinskem samomoru ne želi sodelovati. Ta inercialni vidik se prenaša na Nika, ki ne okleva in prične očiščenje z likvidacijo najbližje oblike dotedanje "proizvodnje življenja".

Tako je prav v finalni točki krožnice, na katero navajajo predhodni obrazci, vsebovana tudi sijajna možnost prekinitve z mitično in zgodovinsko preteklostjo: možnost revolucije same. Nikovo zadnje dejanje, ki je izpeljano po podedovanem obrazcu, ne vodi k povratku, k reprodukciji starega le, če se krog ne zavrti znova, le če se njegova osebna katarza razširi na kolektivno in osnovno očiščenje. Odprti konec OKUPACIJE ne dopušča niti najmanjšega dvoma v nadaljni potek stvari: "nujna je množična sprememba ljudi, ki je mogoča le v praktičnem gibanju, v **revoluciji**: torej, revolucija je nujna ne le za to, ker je mogoče **vladajoči** razred zrušiti kako drugače, temveč tudi zato, ker se lahko razred, ki ruši, le v revoluciji znebi stare nečistosti in postane sposoben zgraditi nove družbene temelje..." (Marx).

Tako je z vztrajno logično verigo do konca zategnjen vozec protislovnosti in paradoksov, dejanska alternativa pa je predstavljena v zgodovinsko utemeljeni ideji revolucije. Takšen konec dobiva na moči tudi z dejstvom, da je prišlo do tega spoznanja na osnovi filozofsko konskventne indukcije dejstev in odnosov, preliti v filmsko strukturo, ki se izkazuje kot **sporočilo samo** in ker je na tej poti zavesten izogib vrsti običajnih spremenitev: revolucionarnim strastem, patosu, in parolam...

Zato ne razmetavajmo klišejev in apologije, preden ne razumemo, v čem ta film dejansko uteleša idejo revolucije. Dogajanja OKUPACIJE ne motivira revolucija, temveč vodi do spoznanja in sprejemanja revolucije skupek dejstev, kot nujne civilizacijske alternative. Le v tem pomenu je OKUPACIJA tudi novo videnje in nova slika revolucije, je pa hkrati tudi več kot to, predvsem je ustvarjalna afirmacija njenih pomenov.

prevedel Sašo Schrott

vzgoja

Pozitivne izkušnje pri uvedbi filmske in TV vzgoje v osnovni šoli

Odločili smo se, da tekst Marice Nakrst objavimo iz dveh razlogov. Najprej, ker pomeni logično nadaljevanje v obravnavi problematike avdio-vizualne pedagogike, ki si jo je v prejšnji številki zastavil Jože Volfand, tokrat na osnovi neposrednih izkušenj poučevanja in slednjič je čas, da našo pozornost posvetimo tovrstnim izkušnjam na solkanski osnovni šoli. Vemo, da so prizadevanja O. Š. Solkan za vzpostavitev ustrezne avdio-vizualne prakse izredno sistematična in da so doseženi rezultati temu ustrezni. Zavedamo pa se hkrati, da smo se z ostalimi kinematografskimi in izobraževalnimi strukturami čudno dolgo in nerazumljivo ignorantsko obnašali do tako vzpodbudnega dela, ki ni pomembno samo za solkansko šolo, ampak za novo šolo nasploh.

Marica Nakrst

Naj takoj v uvodu povem, da bi o svojih izkušnjah danes, na tem mestu moral poročati filmski pedagog. Vendar vsi vemo, da takega profila nobena naša šola ne daje in da si moramo vsi, ki se v šoli ukvarjamo s filmsko vzgojo, vse znanje in vse izkušnje pridobiti samo ob delu. Zato nismo strokovnjaki za film in naj bo tudi meni oproščeno, če bom govorila o stvareh, ki se bodo marsikomu zdele že zdavnaj znane in odkrite.

Aktivno se s filmsko vzgojo — teoretično in praktično ukvarjamo šele dobri dve leti, zato moje izkušnje še niso pognale globokih korenin. Pravzaprav sem se z uvajanjem filmske vzgoje v pouku materinščine začela ukvarjati v svoji dvajsetletni praksi že večkrat, a vsakič sem po prvem zagonu omagala. Ne, da ne bi hotela. Zmanjkalo je skratka vsega:

— pobud od zunaj (en seminar je premalo)

— znanja. Ljubiteljstvo, hotenje je sicer nekaj izredno dragocenega, toda pri resno zastavljenem delu amaterizem ne zadošča. Človeka v marsikaterem razgovoru o filmu zmanjka temeljnega strokovnega znanja. V območju filmske umetnosti sem se počutila utesnjeno, preveč sem dvomila v svoje znanje. Filmski pedagog pa bi v prvi vrsti moral biti temeljito strokovno podkovan.

Filmska vzgoja mora biti tudi vseskozi sodobna, oprta na trenutni program domačih kinematografov. Spremljati je treba celoten program, kar pa je za učitelja na periferiji težko izvedljivo.

Tretja ovira so bili tudi tehnični pripomočki (aparature, filmi,

kamera, zatemnjene učilnice ...).

Morda bi bilo dobro kasneje v razgovoru ugotoviti, kje so še drugi vzroki, zakaj vsakič stopicamo na mesto in zakaj se tako pogosto — kot se zdi — čisto na novo zaletavamo in vedno samo začenjamo.

Zase lahko trdim, da sem lansko leto resno zastavila delo in ga bom tudi nadaljevala. V teh dveh letih je bilo veliko tavanja, iskanja, spodrsrljavev, a še več nepozabnih doživetij z učenci ob urah filmske vzgoje. Presenetila me je aktivnost učencev, njihova vedeželjnost, bistrost in končno tudi ogromno znanje, ki ga je bilo včasih potrebno samo dati na pravo mesto. Ker je filmska vzgoja nova pedagoška dejavnost v razredu, je zato toliko bolj zaželen. Ima čar novega, sodobnega, učencem se ne zdi tipično šolska. Privlačnost filmske vzgoje je tudi njena sproščenost, saj tu ni ocenjevanja in ne duhamornih domačih nalog.

Ker sem dobila nalogo, naj na tem seminarju poročam o svojem praktičnem delu, bom izpustila vsa tista razmišljanja, ki bi mojemu referatu dala zaokroženo podobo — o pomenu filmske vzgoje, o učnem načrtu, o izobraževanju učiteljev in še marsikaj.

Najbrž imam srečo, da poučujem na šoli, ki ima že nekaj let aktiven filmski krožek. Na začetku sta ga vodila mlada filmska navdušenca — moja bivša učenca Jože Dolmark in Silvan Furlan, sedaj pa preizkušeni filmski delavec Naško Križnar.

Druga prednost je bila ta, da sem pri realizaciji učnega načrta imela

proste roke in sem lansko leto v 8. razredu namenila filmski vzgoji nekajkrat več ur kot je predvideno (in to na račun zamujenega v osmih letih).

Na šoli razpolagam z vsemi potrebnimi tehničnimi sredstvi (kino projektor super 8 — zvočni in nemi, 16 mm kino projektor, snemalno kamero, montažno mizo). Kupili smo nekaj filmov — lastno kinoteko bomo vsako leto dopolnjevali.

Najpomembnejša odločitev pa je bila, da sem zbrala pogum in se vpisala v Dopisno filmsko in TV šolo, kjer sem si pridobila osnovno znanje, na katerem lahko gradim in se dalje izobražujem.

Vse, kar sem naštel, so prednosti, ki jih najbrž na vsaki šoli ni, vendar je na prvem mestu potrebna velika ljubezen do filma in prepričanje, da če izpustimo v našem vzgojnoizobraževalnem delu filmsko vzgojo, smo izgubili bitko za ustvarjanje svobodno, osveščene, celovite mlade osebnosti, ki bo vsestransko razvita in kritična in bo v naši samoupravni družbi znala najti svoje pravo mesto v širokem kulturnem prostoru.

Sedaj pa h konkretnemu delu. Vedno je najtežje začeti. Naj povem, kako sem zastavila svoje delo v začetku šolskega leta.

Učenci so najprej izvedeli, da bodo v okviru slovenskega jezika imeli književnost, branje, razgovore o knjigah, negovanje pisane in govorne besede, jezikovni pouk ter filmsko in TV vzgojo. Slednje je vzbudilo njihovo pozornost, kajti doslej so jemali film in televizijo samo kot zabavo. V urniku smo točno



določili, kdaj bo na programu filmska vzgoja in uvedli nov zvezek za morebitne zapiske. Doma vpisujejo v zvezek svoje vtise ob gledanju TV, izrežejo iz dnevnega časopisa kako kritiko ali filmsko novico, zbirajo slikovni material. V šoli pa zapišemo povzetke iz razgovora o filmu, ki smo ga skupaj gledali.

Da bi vzbudila njihovo zanimanje za sprotno dogajanje, sem na oglasni deski uvedla filmski kotiček. Tu izobešamo zanimive plakate, filmske kritike, slikovni material, tu visi program domačega kinematografa, predlog, kaj je v tem tednu zanimivega na televiziji in še marsikaj drugega. Tako oglasno desko z veseljem urejajo tudi učenci sami.

Mnogi učenci 7. in 8. razreda so vzeli abonma za filmsko gledališče. Moram povedati, da uspešno sodelujem v upravo kinopodjetja pri oblikovanju programa in pri različnih akcijah, ki pomagajo pri širšem oblikovanju filmske kulture. Tako smo v oktobru gledali v Novi Gorici šest filmov z letošnjega puljskega filmskega festivala in ob zaključku organizirali pogovor s filmskimi kritiki — nekaj ustni časopis Ekran.

Filmska vzgoja vključuje tudi skupni ogled celovečernih filmov v kinodvorani, nekajkrat na leto povabimo v šolsko avlo potujoči kino, glavno delo pa poteka seveda v razredu, kjer si v miru ogledamo kratke filme (animirane, igrane, eksperimentalne — izbor je sedaj že dokaj bogat) in se nato pogovarjamo. Ne zdi se mi potrebno, da bi na tem seminarju govorila o znanih metodah filmske vzgoje kot so prikazovanje filma, razne oblike razgovora, metoda ustnega poročanja, pisanje, branje, praktično delo in druge, ker so le-te opisane v sicer redkih učbenikih za filmsko vzgojo (n. pr. Uvedenje u umjetnost filma i televizije, ki sta ga napisala dr. Miroslav Vrabac in dr. Stjepko Težak ali dva priročnika Dopisne delavske univerze: Filmska ustvarjalnost mladih in Metode filmske vzgoje).

Pri filmski vzgoji je učinkovit tudi skupinski pouk, delo v dvojicah, seminarско delo, referati, najbolj zanimive pa so organizacijske oblike, ki jih poznamo iz naših TV oddaj n. pr.

Okrogla miza

Oči kritike

V živo

Take oblike so posebno učinkovite

ob posebnih filmskih dogodkih. N. pr. ob skupnem ogledu domačega filma (n. pr. To so gadje, Sreča na vrhovi, Ko zorijo jagode).

Očitek in bojazen, da bodo druge veje pouka slovenskega jezika zato prikrajšane, je odveč, kajti filmska vzgoja se ustvarjalno vklaplja v govorno kulturo, spise in stilistiko, branje in celo v jezikovni pouk. Učenci z največjim veseljem pišejo o svojih doživetjih ob gledanju filma in TV, pripravljajo govorne vaje na to temo, osmošolci pa se lotevajo že zahtevnejših seminarjev kot n. pr. Nemi film, vse o Charliju Chaplinu, Kako nastane film. Tu so seveda najbolj aktivni člani filmskega krožka.

Najbrž vsi učitelji filmske vzgoje delamo v začetku podobne napake. Ena od teh je najbrž tudi enostranska izbira filmskega in televizijskega programa. Film in TV sta svojstvena umetniška medija, zato sta tudi filmska in TV vzgoja posebna oblika estetske vzgoje. TV in film sicer uporabljamo v šoli kot medija pri vseh učnih predmetih, pri filmski vzgoji pa moramo to zasnovo preseči. Ni potrebno izbirati samo filme in oddaje, ki poudarjajo moralne, idejne, nacionalne vrednote in ne upoštevajo celovitih umetniških meril.

Čestokrat je pouk filmske vzgoje pod usodnim vplivom pouka književnosti, ki se ga zlasti slavisti na šolah ne moremo znebiti. Ekran posreduje najširše informacije o svetu in človeku in je vir vsestranskih, ne le umetniških vrednot. Tudi sama sem v začetku iz TV programa izbirala samo filme, ki so se mi zdeli pedagoško upravičeni in so mi dajali obilico snovi za vnaprej pripravljen pogovor. Zanimarjala pa sem vse druge oddaje. Ko sem kasneje to svojo enosmernost prebolela, so prišle na vrsto številne oddaje, ki so prav tako nudile bogato osnovo za razgovor in razmišljanje o svetu, človekovih stiskah, požrtvovalnosti, ljubezni, trpljenju in povezovanju vsega tega z otrokovim vsakdanom.

Zanimiva je bila ura, kjer smo obravnavali TV dnevnik v primerjavi s časopisom in radijskimi poročili ali okrogla miza zabavno-glasbenih oddajah na naši TV itd.

Vsekakor je take zahtevnejše oblike pouka lažje izpeljati na srednji šoli, vendar jih,

obravnavam na dostopen metodičen način, tudi v osnovni šoli ne gre zanemarjati.

Ker naj moja tema govori o konkretnih praktičnih izkušnjah, naj se ustavim še ob metodičnem središču pouka, pri obdelavi filmskega in TV umetniškega dela. Poudarila sem besedo obdelava zato, da bi kot njeno nasprotje prikazala interpretacijo, ki sem jo v začetku (spet pod vplivom književnosti) stalno uporabljala.

Pri tradicionalnem pojmovanju interpretacije učitelj pojasnjuje učencem filmsko ali TV delo, ki ga ne razumejo. Učitelj je pri taki uri edini dejaven, posreduje, sporoča, razlaga, učenci pa pasivno sprejemajo. To je enosmerna učna komunikacija. Učitelj pravzaprav učencem ne posreduje dela, temveč svojo predstavo o delu ali celo predstavo, o kateri meni, da bi bila primerna za učence določene starosti. Učencem tako ponudi tujo zaznavo umetniškega dela. Takšno interpretacijo seveda lahko uporabimo, kadar učencem posredujemo teoretične osnove n.pr. o zgodovini filma, nacionalni kinematografiji, filmskih zvrsteh itd.

Pri pouku filmske in TV vzgoje je metodično najbolj upravičena obdelava. Metodično obdelati filmsko ali TV delo pomeni skupno dejavnost učenca in učitelja. Obdelava išče vrednost v delu, pomaga učencem, da bolje in globlje razumejo, doživijo in kritično presodijo delo, razvija učenčovo senzibilnost, okus, sposobnost izbiranja in vrednotenja. Pri obdelavi učitelj upošteva razvojno stopnjo učenca, njegov interes, vedoželjnost, umetniške in neumetniške vrednote dela. Tako pridobiva učenec bogate izkušnje in novo znanje.

Učitelji smo večkrat v dilemi, kakšen naj bo pri filmski vzgoji odnos med teorijo in prakso. Učenec naj prvenstveno film doživlja in šele nato v njem nekaj spozna, se nauči.

Pri temi n. pr. Animirani film smo v razredu najprej gledali vse vrste animiranih filmov: lutke, risani film, kolaž. V povzetku smo nato ugotovili,

- kaj je to animirani film
- kako nastane
- vrste filmov
- član filmskega krožka pa pripoveduje in pokaže, kako so v

krožku delali animirani film. Izdelala sem tudi preprosto učilo — stensko sliko, učenci pa so v Stopu in drugih revijah poiskali slikovni material. Še razgovor o animiranih filmih na naši televiziji, kratek zapis v zvezek in učna snov je zaokrožena.

Na podoben način smo v 8. razredu obravnavali temo Filmski žanri. Učenci so dobili nalogo, da si ob gledanju npr. kriminalk, westernov, grozljivk in drugih žanrov napišejo, katere so tipične osebe, kje se zgodbe dogajajo, kakšen je zaplet dejanja, zaključek. Možna je tudi skupinska oblika — vsak žanr spremlja skupina učencev, ki potem v razredu poroča.

Tako delo seveda zahteva daljše obdobje — vmes je treba učence spodbujati, opozarjati na posamezne filme po TV in v kinu, na zanimive članke v časopisu. Dogovorimo se, da bomo n. pr. kriminalko v soboto ... gledali vsi. V ponedeljek razgovor o filmu in hkrati o kriminalkah nasploh. Istočasno lahko uporabimo radijsko šolo dr. Kmecla — Prva slovenska kriminalka in za domače branje preberejo učenci kriminalko Agethe Christie.

Na podoben način obdelamo tudi druge žanre. Letos imamo v Novi Gorici na programu filmskega gledališča sedem westernov. Večina učencev 7. in 8. razreda si bo ogledalo vsaj polovico predstav. Ta žanr bom zato temeljito obdelala v obeh razredih.

Pred nekaj dnevi smo gledali sicer s precejšnjo zamudo Vojno zvezd. Pa je osnova za razgovor o znanstveno-fantastičnih filmih, zlasti o tehniki snemanja, filmskih kritik in podobno. Sicer pa o podobnih filmih učenci vedo več kot jaz, ker jih redno gledajo po obeh programih italijanske TV.

Zaključek tega obširnega dela bo kratek teoretični povzetek

- kaj je to žanr
- katere žanre poznamo
- značilnosti posameznih vrst

spet kratek zapis v zvezke in snov je zaključena.

Zanimiva je tudi tema Kako nastane film. V okviru te teme dobijo učenci nalogo, da napišejo scenarij za filmski prizor — kader, ki bo n.pr. trajal 30 sek. Predvideti morajo, kraj dogajanja (izrez), čas, osebe (vrsta posnetka), vsebino (pomen

gibanja), zvok (šum, glasbo, drugi glasovi). Naloga je v obliki spisa. Naslednjo uro ob nekaterih primerih ugotavljamo, ali je predvideno možno posneti. Najbolj uspele zamisli člani filmskega krožka tudi posnamejo.

Morda je ena najzahtevnejših tem v 8. r. Filmski jezik. Snov zaokroža pravzaprav vse znanje, ki so si ga učenci pridobili v osmih letih. Upam, da bom zbrala dovolj poguma in uresničila zastavljeno delo — rada bi pripravila nekakšen delavni zvezek za učence. Sestavljen bo iz različnega slikovnega materiala, ob katerem lahko učenci strnejo svoje znanje in ustvarjalno dopolnijo ponudeno snov. Vsa stvar je seveda šele v osnutku. Zakon, ki se ga moramo učitelji vsaj v grobih obrisih držati, je učni načrt. Prav pri filmski vzgoji pa se človek učnega načrta težko drži. Njegova uresničitev je odvisna od mnogih elementov. Eden od izredno pomembnih je tudi dejstvo, da učenci v nižjih razredih (od 1. do 4.) nimajo filmske vzgoje, da jo včasih zanemarimo do 8. razreda in šele tam dohitevamo zamujeno. Nekatera poglavja bi morali iz 6. razreda prenesti v 8. razred in obratno. Mislim, da ni narobe, če je učitelj pri sestavi podrobnega načrta svoboden in pouk filmske vzgoje prilagodi svojim možnostim.

Tudi način, kako obravnavati določen film ali neko temo v posameznem razredu, je odvisen od tega, koliko let so učenci pri pouku že imeli filmsko vzgojo, katere filme so gledali, kako so obravnavali posamezne enote. Prav gotovo bo snov filmske vzgoje v razredu z daljšo tradicijo veliko bolj poglobljena kot v začetnem obdobju. Isti film je mogoče obdelati v 5. in 8. razredu, le da so zahteve različne. Med tem ko bodo učenci 5. razreda izluščili vsebino, označili posamezne osebe, razširjali posamezne dogodke ... bodo v 8. razredu že doumeli avtorjevo sporočilo, način obdelave zgodbe, likovne elemente, učinek glasbene opreme, gibanje v filmu — v obdelavi bodo skratka strnili vse znanje, ki so si ga v vseh letih pridobili.

Čas je, da s svojimi skromnimi in začetniškimi izkušnjami neham. Nadaljevala jih bom v svojem rednem delu. Želim, da bi se še kdaj srečali, vendar bogatejši za mnoga spoznanja na področju filmske vzgoje. Da bo temu res



tako, niso dovolj samo dobre želje, ampak mnogo več. Tisto "več" pa ni odvisno samo od učitelja.

Zbrala sem nekaj predlogov, katerih uresničitve bi pomagala k hitrejšemu uveljavljanju filmske vzgoje na šolah. Poglejmo najprej kritično, kakšen je odnos Zavoda za šolstvo do pouka filmske vzgoje — prišla je v učni načrt, potem pa so jo prepustili naključnosti, stihiji. Zadnji čas je, da pouk filmske vzgoje legaliziramo, usmerjamo, vodimo, kontroliramo. Nekaj podobnega kot n. pr. pri uvajanju nove matematike.

Vsi učitelji bi morali skozi dobro pripravljene seminarje. Kadrovske šole bi morale nove učitelje usposabljalati za to obliko pouka. Slavist, ki zaključi filozofsko fakulteto ali PA, o filmu in TV poglabljeno ne zna skoraj nič. Takoj pa od njega zahtevamo, naj z najmodernejšimi oblikami to vejo umetnosti poučuje.

Uzakoniti in omogočiti bi morali minimalni program, ki bi ga ne glede na drugo tehnično opremo uresničile vse šole; maksimalni program pa naj preide v svobodne dejavnosti.

Nujno je treba izdelati priročnik za učitelja, ki naj vsebuje osnovne pojme iz teorije filmske vzgoje, metodične napotke, nekaj primerov učnih priprav, navodila za študij ob delu, seznam literature ter delovne zvezke za učence.

Zagotoviti je treba hitro in enostavno izposojanje filmov. Vsak film naj bo opremljen z osnovnimi podatki in napotki za učitelja. Razgovor po ogledu filma ne more biti vedno stihijna improvizacija — razgovor mora biti temeljito metodično in vsebinsko pripravljen.

Ker prav filmsko znanje najhitreje zastara, bi nujno potrebovali sprotne informacije. Za učence bi morali uvesti redne filmske rubrike v mladinskem tisku (Pionirski list, Pionir, Mladina; šolska TV bi nujno morala uvesti posebne oddaje, namenjene filmski in TV vzgoji.

Za učitelja bi morda v Prosvetnem delavcu uvedli rubriko o filmu. Tudi naša edina strokovna revija Ekran daje zadnja leta premalo prostora filmski vzgoji.

Ali bi bilo mogoče uvesti nekaj

TV informator, ki bi učitelje vnaprej obveščal o zanimivih oddajah na TV in ga pripravil nanje. Nekaj podobnega kot imamo n. pr. za radijsko šolo ali pa za TV učni program.

Nekam naprej moramo. Trenutno stanje na področju filmske vzgoje je zaskrbljujoče. Od učitelja zahtevamo, da bo kar tako, sam od sebe postal filmski pedagog in povrh še strokovnjak za film. Svoje strokovno znanje naj si pridobi z lastnim izobraževanjem brez družbene pomoči. Poleg skrbi za osnovno strokovno znanje, ima ob svojem delu še druge omejitve. Ena najhujših je čas — svojega filmskega poslanstva nikakor ne more uresničiti v skopo odmerjenih urah.

Drugič je tu mačehovski odnos šol, ki ne nudijo osnovnih pogojev za delo, kaj šele za izobraževanje.

Včasih tudi šolski kolegi gledajo na prizadevanje filmskega pedagoga kot da gre pri filmu za njegov zasebni hobi. Potem je tu še nerazumevanje staršev, ki čestokrat smatrajo filmsko predstavo za nepotrebno in celo škodljivo.

Nočem, da bi zaključek mojega referata izzvenel črnogledo. Prav pa je, da pogledamo resnici v oči in da na področju filmske vzgoje ne zvalimo celotnega bremena samo na učitelja.

Res pa je, da je šola taka, kakršen je učitelj in tudi filmska vzgoja bo rasla in živelala samo ob dobrih filmskih pedagogih. To pa bi mnogi učitelji radi bili, le omogočiti jim moramo.

Opomba:

Ta tekst je referat, ki ga je avtorica prebrala na celjskem posvetovanju o problemih filmske vzgoje novembra 1978. Objavljamo ga v celoti in brez popravkov, ker menimo, da bi s kakršnokoli predelavo v "pisani" tekst narušili njegovo neposrednost in s tem njegovo bistveno obliko.

Wolfgang Gersch: Brecht in film*



Bertholt Brecht — nemški dramatik, teoretik, pesnik, manj znani filmski ustvarjalec, marksist. Njegovo teoretsko delovanje je tesno povezano z umetniško prakso, njegov marksistični svetovni nazor, zlasti v zrelejših delih, bistveno določa njegovo umetniško produkcijo. Zasnoval in razvil je koncepcijo epskega teatra s potujitvenim efektom, s tem pa novo koncepcijo umetnosti. Namesto življenja v dogajanje na odru, zahteva kritično distanco, aktivnega gledalca. Njegova umetnost je revolucionarna — umetniki so do sedaj prikazovali svet, on ga hoče spreminjati.

Njegova umetnost je dialektična, razumeti jo je treba v skladu z družbeno-zgodovinsko situacijo, v kateri so nastala njegova dela. Od tod tudi izvirajo težave pri razumevanju Brechta. Pogosto se dogaja, da enostransko interpretirajo Brechta kot marksista in Brechta kot umetnika, kar je nedopustno, ravno zaradi neločljive povezanosti njegovega marksističnega svetovnega nazora in njegove umetniške prakse.

Njegovi dramski teksti in nekateri teoretični sestavki so izšli v zbirki "Versuche" (Poskusi), v sedmih zvezkih so zbrani "Schriften zum Theater" (Spisi o gledališču), razen tega so znani še spisi o politiki, umetnosti, literaturi, družbi..., devet zvezkov pesmi, knjiga "Texte für Filme" (Teksti za film), Dnevniki... Neprimerno obširnejša pa je literatura, ki obravnava Brechta s te ali one plati.

Se tako obširna, komaj še pregledna, literatura o Brechtu pa se je do sedaj izogibala ali pa je le v posameznih točkah

prikazovala Brechtov odnos do filma. Čeprav se je filmska estetika v zadnjem času začela zanimati za Brechta, pa vendar ne obravnava specifičnega pesnikovega interesa za film. Pri tem ima gotovo svojo vlogo tudi to, da je postal Brecht v filmski javnosti najprej znan zaradi protestov proti načinu snemanja njegovega dela "Opera za tri groše" in pa dejstvo, da se njegove predstave o vlogi in pomenu filma v družbi bistveno razlikujejo od tradicionalnih predstav.

Na splošno se zdi precej nevhvaležno pisati o skoraj permanentni brezuspešnosti najuspešnejšega dramatika našega časa pri filmu. Vendar te teme ne smemo meriti samo po tem, da je mogoče za vse razvojne faze dokazati, da je Brechtovo bolj ali manj intenzivno ukvarjanje s filmom le v posameznih primerih privedlo do zanj sprejemljivih rezultatov.

V celi vrsti raztresenih izjav je Brecht oblikoval svoje stališče do najrazličnejših vprašanj filma in je formuliral svojo ponudbo. Seveda se pri tem sreča in razmeji do sodobnih teoretikov, tako meščanskih kot marksističnih (Lukács, Benjamin, Kracauer, Bazin, Balázs itd.) Seveda pa njegovo razpravljanje s filmom ni potekalo le v smislu filma, ampak v enaki meri in neločljivo povezano z epskim gledališčem. Knjiga Wolfganga Gerscha "Film bei Brecht", na podlagi katere je pripravljen ta prispevek, je temeljno delo na tem področju. Posreduje nam pogled na manj znano področje Brechtove ustvarjalnosti in nam omogoča kompletnejši pregled njegove umetniške produkcije.

Prvo nadaljevanje

Brechtov interes za film se ni izrazil šele v začetku tridesetih let, ko je napisal študijo "Dreigroschenproze 3" (Proces za tri groše) in odločilno sodeloval pri filmu "Kuhle Wampe".

Ti veliki prispevki k nemški filmski zgodovini in filmski teoriji imajo predstopnje. Film, ki je pritegnil množice, konkuriral gledališču in odprl nove estetske možnosti, je zanimal Brechta odkar se je ukvarjal z dramo in gledališčem. To pa seveda ne opravičuje teze, da ni Brechta nič bolj privlačilo kot film. Proti temu priča že sama zgodovina njegovih tekstov za film, ki nam omogoča spoznati diskontinuiteto pa tudi sočasnost z gledališkimi deli, kar velja predvsem za "Die Mutter" (Mati), gledališko delo, ki je bilo postavljeno hkrati z njegovim znamenitim filmom "Kuhle Wampe". Brechtova filmska dela so del obsežnejšega razpravljanja s filmom v smislu novega gledališča.

Svoje prve filmske tekste, med katerimi so ohranjene tri snemalne knjige in en ekspozé, je Brecht napisal v začetku dvajsetih let. To praktično ukvarjanje s filmom je okrog 1923 začasno, vendar očitno, prenehalo, ko se je začel uveljavljati v gledališču. Z estetskim razpravljanjem, pri katerem pa tak premor ni nastopil, se je ukvarjal vzporedno s tem. Iz tega časa so ohranjene le maloštevilne opombe in krajši članki, iz katerih pa je vendar razvidno močno zanimanje za film in ki naznanjajo osnovne tendence vpliva, ki ga ima film na Brechtovo gledališče. Sama izbira med filmom in gledališčem verjetno nikoli ni bila vprašljiva. Brechtova zgodnja odločitve za gledališče je bila odločitev dramskega genija, ki se je čutil poklicanega za gledališče in ki mu film tistega časa ni nudil nobene možnosti za uresničitev njegovih namenov.

Mladi Brecht vidi gledališče svojega časa kot "konkursno maso", ki ga izziva. Vendar pa angažma dvaindvajsetletnega Brechta ni angažma nekega fantasta. Cilj je gotovo ostal še nejasen — gotovo ne smemo spregledati protimeščanske osnove, ki je bila razširjena v mladi generaciji — vendar je ovrednotil pogoje, ki imajo učinek na gledališče kot tudi na stanje v njem samem. Že v tem zgodnjem obdobju je Brecht spoznal v filmu umetniško zvrst, ki vpliva na gledališče.

Film, ki je v inflacijski Nemčiji doživel navidezen gospodarski razcvet, je nudil predvsem prazno zabavnost, toda sugestivna moč njegovih premikajočih se slik, ki so bodisi hotele odslikavati realnost, bodisi da so bile kolportažno zastavljene scene ali umetniško vzvišen izraz, ki je privlačila publiko, ki je lahko spremljala razvoj nove zvrsti in se igranje naučila šele nastajajočega filmskega jezika. Neposreden učinek filmske reprodukcije, spremembe

perspektive, nova časovno-prostorska razmerja so dali občutiti dotlej neznanе učinke iluzije, kar je staro gledališče pripeljalo v resno krizo. Le-to je poskušalo doseči podobne učinke s svojimi sredstvi, ki pa niso bila konkurenčna.

Že leta 1919 je Brecht v okviru svojih augsburških gledaliških kritik opozoril na ta problem, pri tem pa ga niso zanimale specifičnosti zvrsti, ampak vsebina vprašanja. V delu z naslovom "Aus dem Theaterleben" (Iz gledališkega življenja) se ukvarja s filmom in njegovim učinkom na gledalce. To je bilo leto, ko je takojimenovani razsvetlenski film dosegel svoj vrhunec. V kapitalistični povojni Nemčiji je prišlo, potem ko je bila cenzura mimogrede odpravljena, do masovne produkcije šunda, pri čemer so špekulacije s seksualnimi tabuji zavzele prednostno mesto. Na primeru filma "Die Prostitution" (1919), režija: Richard Oswald, (Prostitucija), najbolj znanem predstavniku te serije, je Brecht kritiziral zlaganost teh navidezno poučnih filmov, katerih privlačnost je realno ocenil: "Če bodo v kinematografih še naprej smeli prikazovati take svinjarije kot sedaj, potem kmalu noben človek ne bo šel več v gledališče."

Brecht ni kritiziral golote, kot se je to največ dogajalo, ampak zgodbo, ki je pod moralizirajočim plaščem svarjenja pred prostitucijo prikazovala usodo padlega dekleta kot brezupno in hranila malomeščansko hrepenenje po bleščečem svetu bogatašev. Ta kritika — tretja, ki jo je pisal za augsburški "Volkswillen" — že nakazuje Brechtovo karakteristično pozicijo: usmeritev k socialnemu aspektu umetnosti, interes za njegov način učinkovanja. Čeprav se je mladi Brecht angažiral za gledališče, ki ga je film ogrožal, ni napadal novega medija, ampak njegovo zlorabo. Film je registriral kot pojav, ki je razumljiv sam po sebi. Tako je leta 1920 napetost neke gledališke izvedbe Don Carlosa pohvalno primerjal z napetostjo v filmu. Brecht se seznani s filmom, tako kot z ostalimi umetnostmi, in ga postavi v odnos do gledališča. To je najbolj jasno, kadar piše o delih Georga Kaisera, na čigar gledališke strukture je vplival film. Brecht posplošuje: "Razvoj nezadržno gre k filmu." Kaiser predstavlja zadnji in skrajni napor besede, da bi dosegel to, kar film doseže brez nje." S tem se Brecht poda v diskusijo o estetskih odnosih med dramo in filmom, ki bodo pomembni za njegovo dramaturgijo.

Werner Hecht ugotavlja, da je bilo Brechtovo dojetje dramskih form okrog leta 1920 pod vplivom filma. Vsekakor se je Brecht do dramaturško — strukturnih problemov takrat izrazil le indirektno. Toda sposobnost filma, da dokumentira resničnost, da prikazuje dogodke same, svet stvari, zunanjí svet, to je bilo nedvomno v skladu z njegovim umetniškim nazorom. Ernst Schumacher piše: "Brecht je takrat s subjektivnimi idealisti imel skupno to, da je tudi on

poznal le bit na sebi, seveda z razliko, da je pod tem razumel objektivno materialnost, drugi pa njeno razpustitev v jazu in transcendenci." To materialistično orientirano pozicijo moramo vrednotiti kot poskus, da bi podal sliko resničnosti brez iluzij o resničnosti. Iz zgodnjih zapisov in beležk je mogoče to jasno prepoznati: stvari je treba kritizirati. Slikarji naj ne prikazujejo lastnih navad, je pisal, ampak navade ljudi, ki slike gledajo. Resničnost, detajle je treba študirati.

To programsko zanimanje za resničnost je Brecht opisal 1931, s kritično refleksijo lastnega razvoja, kot tudi odhoda "generacije po vojni", ki se je fascinirano-apologetsko obrnila k resničnosti: "Materialna veličina časa, velikanski tehnični uspehi, mogočna dela velikih denarnikov, sama svetovna vojna kot nezaslišano materialno klanje, toda predvsem obseg možnosti in tveganja za posameznika — takšne zaznave so tvorile stebre te mlade dramatike." Ta "pritrditev" resničnosti je našla naziren material v filmih in v fotografiji.

V pripombah v zvezi s Kaiserjem vrednoti Brecht film kot posredovalca dejstev, katerih družbena relevantnost zanj še ni vprašljiva. Protokolskemu filmskemu posnetku polemično postavi nasproti "umetnost". Pri tem se Brecht nedvomno manj sklicuje na igrani film, kot na stare tednike, ki so objekte prikazovali z jasnostjo, funkcionalno, z bogatim ozadjem in brez očitnih tendenc. Brecht se je gotovo izrazil o igranih filmih, toda na ekspresionizmu, glavni umetniški tok takratnega nemškega filma, ne najdemo nobenega namiga. Filmi, ki se v nasprotju z gledališkim ekspresionizmom niso družbeno angažirali, niso bili — kot ostali nemški filmi tistih časov — noben odraz socialne resničnosti. Kot skrivalnica nespoznavnih, do iracionalnosti deformiranih groženj, kot pot trpljenja skozi neki mistificirani svet strahov in nasilja, sodijo ti filmi v območje idealistične umetnosti, ki jo Brecht izpodbija.

Nasprotno pa se je Brecht bolešno izrazil iz Chaplinove filme. Opis enodejanke "The Face on the Barroom Floor" (1914) posebno jasno kaže, da je bil zgodnji vpliv filma materialistične vrste. Brecht hvali enostavnost in stvarnost zgodbe, njene podrobnosti in povzdiguje pri "velikem Charliju" (kot tudi pri Karlu Valentinu) "skoraj popolno opuščanje mimike in cenene psihologizma". Film že spet služi kot protiprimer meščanskemu gledališču in Brechta zanima predvsem izključitev individualnih, psiholoških elementov, vendar pa tudi že velika, pozornost zbujajoča, interpretacija.

Odločilni estetski motivi filma, ki so vplivali na mladega Brechta so bili težnja po dokumentarnosti, pa naj se je v takratnih filmih izražala še tako omejeno in Chaplinovo klovnsko predstavljanje obnašanja. Za Brechtovo iskanje umetnosti

resničnosti je njihovo metodično nasprotje kaj čisto brez pomena.

Odražanje resničnega dogajanja, kot groteskno prikazovanje realnih dogodkov, se nanaša na očitne reakcije ljudi, na stvari in boj z njimi.

Navedene opombe iz let 1920/21 kažejo kot umetniške zahteve v isto smer.

Spodbude s strani filma se srečajo z behavioristično tendenco zgodnjega nazora, kot se le-ta izzivalno naznanja v zapiskih iz leta 1921. Ta tako bolešni kot tudi stvarni interes mladega Brechta za dejansko, za radikalno resničnost, ki se ji je umetnost izogibala, zanimanje za obnašanje ljudi, je našlo nazoren material v filmih in se stikalo s pozitivističnimi pozicijami prihajajočega, v znamenju amerikanizma populariziranega raziskovanja obnašanja. Ni izključeno, da je zgodnje razglašanje te teorije, delujoče s praktičnimi poskusi, ki je razlagala obnašanje z vplivom okolja, kot reakcijo na dražljaje, vplivalo na Brechtov takratni umetniški nazor. Bolj verjetna pa je sočasnost znanstvenega interesa, ki je bil naperjen proti idealistični predstavi, a je ostal pri "obnašanju na sebi", kot ga je pragmatična psihologija behaviorizma deklarirala kot svoj program. Impulsi za dialektično-materialistično upodabljanje pa ne izhajajo niti iz behaviorizma niti iz filmskih grotesk (in tednikov).

Pri Brechtu je o Watsonovem behaviorizmu in njegovi šoli govor šele v "Dreigroschenproze 3", torej v času, ko je z razvojem v marksista že premagal mehanične vplive te "nove psihologije". Behaviorizem pa Brechta ni le zavedel v mehanično odslikavanje določenih načinov obnašanja, ampak mu je bil, podobno kot film, okrepitev za nov način opazovanja orieniran k realnim dogodkom. Filmi so mu pokazali možnost odslikavanja resničnosti z novimi sredstvi, ki so ustrezala novemu času.

Mladi Brecht je presenetljivo dobro poznal film. Bil je vnet obiskovalec kinodvoran v Augsburgu, Münchnu in pozneje v Berlinu. V berlinskem "Börsen-courier" je 1922 na vprašanje Herberta Jheringa o filmu objavil ostro polemiko proti skomercializiranosti filma. Polemiziral je proti konzumiranju kiča, proti ezoteričnim pesnikom. ("Zmota pesnikov, ki smatrajo film za kič, a pišejo za film, je neoprostljiva. Obstajajo učinkoviti filmi, ki učinkujejo tudi na ljudi, ki menijo, da so kič, toda takšnih učinkovitih filmov, ki bi izvirali od ljudi, ki jih imajo za kič, takšnih filmov ni.") Brecht se je potegoval za umetniški film, za priznanje filmskega medija nasploh in za avtorja je zahteval produktivne delovne pogoje. Njegov zaključni predlog povzema takratno situacijo: "Veliko bi bilo doseženo, če bi bila organizirana vsaj prodaja umetniško sprejemljivih filmskih zgodb."

Brecht je tu formuliral lastne izkušnje. Že najmanj dve leti je zastoj poskušal prodati svoje filmske rokopise. Nemogoče je ugotoviti, koliko tekstov je Brecht ustvaril v tem času, vendar lahko iz njegovih beležk, pisem in poročil sklepamo na precejšnjo aktivnost, na celo vrsto projektov, od katerih je nekaj izvedenih, štirje pa so ohranjeni. Ta stran Brechtove produkcije je bila dolgo časa neznana celo raziskovalcem njegovega dela. Šele z izdajo edicije "Texte für Filme" 1969 je ta material predstavljen širši javnosti.

Zgodnejši naslovi in misli za filme, zabeleženi okrog 1920, dajejo slikovne predstave, vzdusje, ironijo, pretiravanja. Brecht je mislil na pravični film, na filmanje Balzacovega romana "Oče Goriot". Snovni domisleki le redko kažejo na dokumentarnost, ki bo pozneje spodbudila njegove umetniške nazore: "Königskidner", "Maras Tochter", "Einsteinfilm", "Kleider machen Leute", "Kakao", "Dschiu Dschitsu"...

Nekateri sižéji, če so sploh razvidni iz zabeležk, se zdijo izposojeni iz pogrošne mladinske literature, iz knjig augsburške knjižnice, kolportažnih romanov o trgovcih z dekleti, roparjih in detektivih. V nekaterih sižéjih z velikanskim pretiravanjem ironizira: nek človek se utopi v morju kakava, mlaskajoči morski psi ga požoro kot ploščico čokolade. Podobni reklamni filmi so bili za Brechta šala, ki ga je zelo veselila, a je bila komaj kaj honorirana.

Tega delovanja gotovo ne gre razumeti le kot izraz veselja nad novim medijem, ampak se vedno bolj postavlja v ospredje cilj, da bi prišel do denarja. Na področju komercialnega filma pač ni mogel pričakovati umetniške uresničitve.

V februarju 1921 opazimo izredno aktivnost. Pisal je filme: "Liebesmatch", "Preisfilm Jagd", "Das Mysterium der Jamaika-Bar", "Der Brillantenfresser". Planiral je nove motive, tri filme o morskih razbojnikih. Brecht je v Augsburgu pisal tekste do fizične izčrpanosti in jih potem v Münchnu diktiral filmskemu kritiku Wernerju Klette, ki ga ni preveč cenil, a je od njega pričakoval posredništvo.

Pri scenariju "Das Mysterium der Jamaika-Bar" je bil najprej udeležen tudi Brechtov prijatelj Caspar Neher. Projekt je bil predviden za münchensko "Stuart Webbs Film Compagny", ki je v začetku dvajsetih let izdelala serijo s filmskim detektivom Stuartom Webbsom, ki ga je igral Ernst Reicher. Brecht je snemalno knjigo dokončal v sredini aprila. Mesec dni pozneje jo je Reicher zavrnil.

V teh tednih nastali filmski teksti so označeni v nekem majhnem popisu dela, v katerem je Brecht razvrstil komade, filme, prozo, posamezne založbe, režiserje itd. Ohranjena sta le "Jamaika-Bar" in "Brillantenfresser",

o ostalih dveh pa ni mogoče povedati ničesar.

Kljub temu, da jih je pisal zgolj zaradi denarja, so teksti dosegli nenavadno kvaliteto. Predvsem dokazuje to snemalna knjiga "Drei im Turm" (Trije v stolpu). Na to se nanaša zapis v dnevniku iz julija 1921, ki pravi, da je Brecht skupaj s Casparjem Neherjem naredil "velik film v treh dneh".

Med svojim postankom v Berlinu 1921-22, ki je bil neuspešen, se je Brecht dogovoril z Arnoltom Bronnenom za filmski ekspozé "Robinsonade auf Assuncion". Kot poročila Bronnen, sta bila opozorjena na nagradni razpis za najboljši in najmodernejši filmski ekspozé (Richard — Oswald — Gesellschaft" in "Tagebuch"). Nastal je odlični ekspozé, po njem so posneli tudi film "SOS. Die Insel der Tränen," ki je bil po Bronnenovi izjavi "do nespoznavnosti okrnjen preostanek nekdanje filmske ideje". Po vrnitvi v München, razočaran nad "obotavljivim obnašanjem teatra do njega", je Brecht delal naprej na filmskih snoveh.

Film, za katerega se je mladi Brecht kot avtor ne nazadnje tako zanimal zato, ker se gledališče ni zanimalo zanj, je postal nepomemben za tekstovne ponudbe, ko so gledališča začela igrati njegova dela. Z münchensko praizvedbo "Trommeln in der Nacht", septembra 1922, je postal znan kot gledališki pesnik. Dva meseca pozneje je dobil Kleistovo nagrado.

Toda ravno zdaj, ko se Brecht ni več do nezvesti trudil s filmi, se je ponudila priložnost za film. To je bil film "Mysterien eines Frisiersalons" (Misteriji frizerskega salona), ki ga je dal snemati nek mecen na stroške neke münchenske privatne hiše, da bi svojemu bratu priskrbel vlogo v tem filmu. "Postopali smo okrog in nismo vedeli, kako se dela film" se spominja Erich Engel. Brecht in Valentin sta si predvsem izmislila film, Engel pa je režiral.

Posnet brez filmskih ambicij, ki so razvidne iz Brechtovih zgodnjih snemalnih knjig, preseneča polurni film s svojo groteskno zasnovno. Situacije se razrešujejo jasno, poigravajo se s šoki in destrukcijo. Vsakozki amoralna groteska kaže na slapstick-comedy, na zgodnje francoske groteske. Igralci predstavijo surrealistično komiko prešerno pretirano.

Praizvedbe del "Im Dickicht der Städte" (V goščavi mest) (maja 1923) in "Baal" (decembra 1923) so povzročile škode, toda Brechta igrato, o njem diskutirajo, ga tiskajo. Z lastno inscenacijo njegove in Feuchtwangerjeve adaptacije Marlowega dela "Življenje Edvarda Drugega" (marca 1924) se je Brecht uspešno poslovil od Münchna. Začne se boj za novo gledališče. Če zanemarimo čisto majhna dela, Brecht vrsto let ni napisal za film ničesar.



Berthold Brecht in Elisabeth Hauptmann, leta 1927

Teksti "Drei im Turm", "Der Brillantenfresser", "Das Mysterium der Jamaika-Bar" in "Robinsonade auf Assuncion" se v različni meri, toda jasno razvidno, nanašajo na prevladujočo dramaturgijo. Problemi v teh tekstih niso vzeti iz socialne stvarnosti in le filmski ekspozé "Robinsonade auf Assuncion" prinaša pesimistično določeno razmerje do problemov časa. Kot je bila resničnost v delu "Im Dickicht der Städte" (1921) pričujoča v zakriti, popačeni, nepregledni obliki in je v bistvu prevladovala skozi vse delo, tako je resničnost na drugem nivoju in na drugačen način, vplivala tudi na filmske tekste.

V primerjavi s filmskim ekspresionizmom je imel nivo trivialnosti prednost v večji bližini resničnosti. Brecht je izbral kriminalni in pustolovski roman, napeto prikazovanje dogajanja, bogato z akcijo in dejstvi. S tekstom "Das Mysterium der Jamaika-Bar" ni zasnoval le kolportážnega filma, ampak je uporabil model kolportáža za natančno opisovanje obnašanja.

"Drei im Turm" ironizira princip nemškega filmskega ekspresionizma, ki je transponiral neugodje ob stvarnosti v iracionalno.

Brechtove scenarije nemih filmov moramo na eni strani ocenjevati le kot predloge za potencialno delo, na drugi strani pa neodvisno od tega kot fiksacijo namenov, stališč in sposobnosti mladega Brechta. Dogajanje, določeno s potekom igre, je že razdeljeno v slike. Vsaka snemalna knjiga obsega okrog dvesto slik. Večinoma odgovarjajo enkratni nastavitvi kamere, vmes so seveda navedene tudi spremembe zornih kotov in poudarjanje detajlov. Opis slik na natančen način, ki je nenavaden za takratno prakso, navajajo k mnenju, da se v njih izdaja šolano oko gledališkega kritika. Konkretnost, s katero navaja Brecht obnašanje figur, je rezultat njegovega interesa za obnašanje ljudi. Konkretnost, ki prodre s tem, predstavlja svojevrsten kontrast do ironične osnovne geste in obvaruje scenarij pred parodiranjem.

Brechtova sodelavka Elisabeth Hauptman poroča, da se je Brecht v dvajsetih letih "goreče" zanimal za film, načelno za možnosti filma in še posebej za njegove meje. Čeprav se to zanimanje za film v njegovih beležkah ne zrcali ustrezno, pa vseeno opazimo, da so vedno številnejše. To velja predvsem za leto 1926, ko je začel z oblikovanjem svoje teorije epskega gledališča. Privlačna sila filma, ki se je naglo razvijal v kvalitativnem in kvantitativnem smislu, je izzivala mladega gledališčnika. Bil je dovolj realist, da se je zavedal, da se bo moralo gledališče, ki ga je želel postaviti kot nasprotje osovraženemu gledališču buržoazije, braniti pred to novo in mogočno umetnostjo.

Njegove izjave o filmu ne tvorijo nobene sistema, niso le raztresene

v sestavkih o drugih tematikah, ampak so pogosto tudi kontradiktorne. To označuje fazo iskanja. Sredi dvajsetih let je na zelo površen način diskvalificiral film, natančneje njegovo dramaturgijo. Na to sta odločilno vplivala dva vzroka: na eni strani njegova usmeritev na epski teater, pristranskost in intoleranco, na drugi strani pa je nudila obstoječa filmska dramaturgija (pred konfrontacijo z Eisensteinovimi deli) malo zanimivega za Brechtove načrte za novo gledališče.

Svojo kritiko filma je Brecht pojasnil v sestavku o Chaplinovem filmu "The Gold Rush" (1925). Veličino filma je skrčil na prikazovalca Chaplina, da bi tako ponižal film v odnosu do gledališča. Idejna vrednost se mu ni zdela zadostna (in sicer za vsakršno gledališko publiko). S tem meni splošne možnosti filmske dramaturgije. Pravi, da bi v gledališču Chaplinov način obravnavanja (epsko-groteskni) dogodkov nepopravljivo uničil zaupanje publike v zmožnost avtorja, da napeto pripelje dogajanje do konca. Ne glede na to, da Brecht tu izhaja iz čudno konvencionalnih pozicij drame, ki jih sam ni sprejel, dela napako, ko izvaja substanco filma izključno iz konstrukcije dogajanja.

Specifična lastnost filma je, da se posreduje prek celega ansambla prikazovalnih elementov, ki v svoji celokupnosti in medsebojni povezanosti gradijo filmsko strukturo. Sama filmska zgodba ne more dati zadostne informacije o bistvu filma. Film kot primarno-optična umetnost, izvirajoča iz fotografije, je treba presojati glede na njegovo strukturo. Torej skupnosti informacijskih elementov, ki jih nudi film, ne gre niti izključno podrežati konstrukciji dogajanja, niti je ne neizogibno vezati nanjo.

Brecht je strukturo pri "The Gold Rush" nedopustno razkrojil s tem, da je sicer enostavno povezavo dogodkov dogajanja izoliral iz poetičnih situacij Chaplinovih prikazov, ki so tvorili filmsko enotnost. Tako je Brecht lahko ugotovil preprostost, ki jo je posplošil kot princip filmske dramaturgije. Utemeljitev je še posebej čudna. V ospredje postavi nepotrošniškost mlade filmske umetnosti, ki ni obremenjena s tradicionalno dramaturgijo in potem sklene: "Film nima nobene odgovornosti, ni se mu treba truditi. Njegova dramaturgija je ostala tako enostavna zato, ker gre pri filmu za nekaj kilometrov celuloida v pločevinasti škatli. Od žage, ki jo nekdo zvija med kolena, ne pričakujete fuge." Brecht ne spozna, da je tudi "enostavna" filmska dramaturgija sposobna biti umetniška, da (pri umetniškem filmu) najde svoje nadaljevanje v obsežnejši filmski podobi.

Upoštevat pa je treba, da je bila "enostavna" dramaturgija okrog 1925 usmerjena na sočutno sodelovanje, sočustvovanje, sentimentalnost.

V zapisu o Chaplinu je Brecht ovrgel filmsko dramaturgijo, toda opazil je, da "film lahko zbira dokumente, lahko daje kopije življenja." Ta diferenciacija v grobem opredeljuje Brechtov odnos do filma v tistem času. Nadaljnje razpravljanje z dokumentarnimi možnostmi filma ga je privedlo do pomembnih spoznanj, ki so bistvena za njegovo gledališče. Če je bil film že okrog 1920 v svojem (takrat še omejenem) odnosu do zunanjega, konkretnega sveta za Brechta zanimiv, potem mu je bil sedaj orientacijska pomoč za novo, resničnosti zavezano, umetnost.

Sredi dvajsetih let, v času relativne stabilizacije kapitalizma, se je nemški film bolj obrnil na zunanji svet. V bistvu postane bolj realističen. Kracauerjeva ocena se nanaša samo na manjši del umetniškega filma, ki je ostal sporen, ker je bil prej naturalističen kot realističen. Filmi o cesti, dela nove stvarnosti, opisujejo na sentimentalni način, njihova lastna bistvena poteza se izraža, kot ugotavlja sam Kracauer v nerazpoloženju, da bi postavljali vprašanja in zavzemali stališča. Resničnost ni bila prikazana tako, da bi bil iz osnovnih dejstev razviden tudi njihov smisel, ampak je bil vsak globlji pomen potopljen v morju dejstev. Karakteristični za to tendenco so tako imenovani "Querschnittsfilme" (filmi prečnega preseka, profila), ki so v svojem grobem registriranju in v montažah orientiranih pretežno na ritem, tipični za stvarno, toda duševno ohromelo, stališče nemškega filma stabilizacijske dobe, ki je bil principielno meščanski.

Dela te vrste (potrjevanje dokumentarnosti, zanikanje dramaturgije) so lahko vplivala na Brechtovo stališče do filma. Obsežnejši in odločilnejši vpliv sovjetske revolucionarne filmske umetnosti se začne po letu 1926, ko so v Nemčijo prišli veliki filmi Eisensteina, Pudovkina, Vertova in drugih in jih je lahko imel Brecht na osnovi lastnega razvoja za velike vspodbude.

Čeprav so problemi dokumentarnosti v filmu natančneje določeni šele s filmsko-teoretičnimi Brechtovimi izjavami in s filmom "Kuhle Wampe", moramo vendar na tem mestu pojasniti nekatere pojme. V filmski kritiki in filmski vedi uveljavljenega termina, ki se uporablja tudi v drugih umetnostnih zvrsteh (npr. dokumentarno gledališče), ne smemo razlagati glede na smisel besed. Marksistična veda o filmu je dokazala, da ne smemo mehanično razločevati med "filmom kot reprodukcijским postopkom" in "filmom kot izraznim sredstvom". Izbira predmeta, ki ga posnemamo, in funkcija aparata, ki je ne gre ločevati od upodabljanja subjekta, pomenijo že (pred montažo in strukturo) izraz, to je interpretacijo. Kot tehnični faktorji reprodukcije imajo oddaljenost od predmeta, kot kamere, ostrina, svetlobno razmerje,



čas nastavitve, material za snemanje itn., karakter, ki izraža subjektivno stališče. Teza Arnolda Hauserja, da je film edina umetnost, ki "pusti nespremenjene znatne kose resničnosti", odkriva spoznavno teoretični lapsus (kot ugotavlja Peter Wuss).

Če pojem dokumentarnosti, glede na smisel besede, ni vzdržan za umetnost z najneposrednejšim postopkom odražanja za film, bi bilo iz stvarnih in metodičnih osnov vseeno napačno, če bi ga hoteli likvidirati. Že od začetka zvrsti obstajata dve osnovni smeri, ki kljub mnogovrstnim medsebojnim učinkom in včasih zabrisanim mejam posredujeja svojo estetsko posebnost: direktno odslikavanje resničnosti in posredno, vzpostavljeno s fikcijo. Razcep filma na dokumentarni in igrani film ne pomeni nobene eksaktne razmejitve, kajti področje fiktivnega ne samo, da učinkuje na dokumentarni film, ampak tudi v igranih filmih zavzema momente nevzpostavljene realnosti in se, ne prav redko, razume kot izraz verodostojnosti, ki odgovarja neposrednemu naziranju resničnosti. S tem opisom določa Rudolf Jürschik težko opredeljivo in različno razlagano dokumentarnost v filmu, ki ga Jürschik z napačno konsekvenco kanonizira kot filmsko specifičnost (in s tem zahteva od igranega filma izključno dokumentarni stil pripovedovanja).

S tem, da resničnost vrednoti kot merilo in predmet umetnosti, je Brecht v svojih estetskih preudarkih priznal dokumentarnosti odločujočo pozicijo, ki je prišla v poimenovanje načrtovanega novega gledališča: "veliko epsko in dokumentarno gledališče, ki ga pričakujemo." Dokumentarnost, ki jo izvaja iz filma, pomeni zanj temeljno usmeritev na novo umetnost, ki je etabilirana kot veliko nasprotje tistih, "čisto nekontroliranih romaneskni produktov naših pesnikov, v katerih ne tiči nič fotografskega". Brecht je videl v filmsko-fotografskem postopku odražanja možnost neposrednega pristopa resničnosti, ustvariti realno sliko brez tradicionalnih posredovanj, ki so se zdele mlademu Brechtu v prevladujoči umetniški praksi kot okužene z idealizmom. Za svoje materialistično, toda še nedialektično naziranje je iskal potrditev v filmu, ki je omogočal najneposrednejši, najkonkretniji posnetek resničnosti.

Brecht je poudaril dokumentarno kvaliteto filma posebej v sestavku "Piscarjev poskus", v katerem pravi: "Film pripravlja posteljo drami." Inscenacije Erwina Piscatorja, ki je kot prvi vključil v gledališko ponudbo film (tehnike, dokumentarni material, samostojno narejene filmske sekvence) in je bil s svojimi kompilacijskimi in dokumentarnimi potezami eden izmed pionirjev nemškega revolucionarnega filma, imamo lahko za najvažnejše vspodbude, ki jih je Brecht sprejel glede na dokumentarnost. Če Brecht v

omenjenem sestavku o Piscatorju piše, da bo epsko gledališče še preizkusilo uporabo filma kot "čistega dokumenta fotografirane resničnosti", to gotovo nasprotuje njegovi izjavi, da filma ne smemo vrednotiti kot "čisto tehnični pojav"; s tem Brecht namiguje na interpretatorski umetniški princip, ki je nadrejen specifični medija, toda vpadljivo je soglašanje z še prevladujočo predstavo o gledališču kot "kultnem mestu boga stvari, kakršne so". Film, ki mu je Brecht priznal ne le metodično funkcijo za novo gledališče, ampak tudi etično, s tem, da ga je označil kot vest gledališča, je bil zanj — v soglasju z novo usmeritvijo v nemškem filmu — tudi potrditev stališča, usmerjenega na reprodukcijo "čistih dogodkov".

Spremenjeno stališče, ki se nagiba že k realizmu, zasledimo istega leta v sestavku "Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen". "Asociirajočemu" pisanju postavi nasproti izdelavo literarnih dokumentov: "Pod tem razumem: monografije pomembnih mož, orise družbenih struktur, ekzaktne in tako uporabljive informacije o človeški naravi in heroično predstavitev človeškega življenja, vse to iz tipičnih gledališč in kar zadeva porabnost, brez nevtraliziranja prek forme". To je opis namere, ki jo Brecht v svojem umetniškem delu tudi realizira: avtentični material postane izhodišče realističnega procesa upodabljanja. Izbira objektov upodabljanja je usmerjena glede na tipično in glede na zavezanost namenu, čeprav socialna osmišljenost še ni omenjena.

Ta sestavek označuje v Brechtovem razvoju odločilno fazo, začne se dialektično razmerje do dokumentarnosti. Tukaj, kot v drugih tekstih tega časa, uporablja formulacijo "Dokumentwert" (vrednost dokumenta) (oz. govori o vrednosti dokumenta, ki ga imajo vse velike pesnitve in za katero se je prizadeval v svoji umetniški produkciji.) Brecht s tem označuje relativnost umetniškega posnemanja, s procesom odražanja pogojeno posebnost umetniškega reproduciranja resničnosti, ki vključuje tudi fiktivnost, kar velja tudi za film, čeprav v posebni meri. Hkrati prek pojma vrednosti določa pomen dokumentarnega za realistično umetnost.

Film je vplival na Brechtova začetna teoretična izhodišča s tem, da ga je opozoril na dokumentarnost kot umetniško prakso. S tem ga je uvedel v razvoj, ki vodi do novih družbenih nazorov, ki so povzročili, da je Brecht tudi dokumentarnost na novo presodil. Njegova teorija epskega gledališča se je skozi marksizem razvila v dialektično dramaturgijo; po zmagi nad fazo poudarjeno abstraktnega upodabljanja, mu je v prihodnost odprla nove možnosti posredovanja, ki niso več, kot je 1926 leta rekel o starih formah, "snovi, kar zadeva njihovo uporabnost, nevtralizirale". Opustil je nekdanji namen, da bi gledalcu predložil

dokumentarni material, ki bi ga le-ta sam urejal. Razmerje do dokumentarnosti se spremeni, toda za Brechtovo estetiko ostane predpostavka: "Umetnost sledi resničnosti," popolnoma v smislu materialistične filozofije Marxa in Engelsa. "Predpostavke, s katerimi začenjamo, niso samovoljne, niso dogme, so resnične predpostavke, ki jih lahko abstrahiramo samo v domišljiji. So resnični individui, njihova akcija in njihovi materialni pogoji življenja, najdeni in ustvarjeni z lastno akcijo."

Po letu 1926 se je Brecht redkeje izražal o filmu. Bolj se je posvetil praktičnemu delu pri pisanju gledaliških del. O filmu pa zopet piše v velikem stilu, ko je z lastno udeležbo pri filmu soočen s kapitalistično filmsko industrijo: v "Dreigroschenproze 3" (Proces za tri groše).

(se bo nadaljevalo)

prevedla in priredila
Snežana in Stanislav Bahor

* opomba uredništva:
Knjiga Wolfganga Gerscha "Film bei Brecht" (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1975), na podlagi katere je pripravljen ta prispevek, je eno temeljnih del na tem področju. Posreduje nam pogled na manj znano področje Brechtove ustvarjalnosti in nam omogoča kompletniji pregled njegovega ustvarjalnega interesa.

S tem prispevkom pa hkrati tudi zaokrožamo teoretične spise v zvezi s filmom in kulturno industrijo (po objavi tekstov Benjamina, Panofskega, Jacobsona, Mukašovskega in Adorna).



1978

TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

Teden domačega filma 1978 je bil tako za Celje kot za slovensko (pa deloma tudi jugoslovansko) kinematografijo — s svojimi dobrimi in slabimi platmi — samo repriza poprejšnjih vsakoletnih izkušenj, tradicionalnih navad in zdaj že rutinskega obvladanja možnih dimenzij te manifestacije.

Jedrnati celjski "raport" sporoča: V času 6. tedna domačega filma od 15. do 21. novembra 1978 smo imeli na celjskem območju 105 predstav. Obiskovalcev je bilo 35.000. Zvrstila so se naslednja posvetovanja: okrogla miza o Ekranu, posvetovanje na temo "položaj filma in filmske vzgoje v usmerjenem izobraževanju", okrogla miza filmskih kritikov in publicistov na temo "kateri vidiki sodobnosti zanimajo filmske ustvarjalce in gledalce", posvet kinooperaterjev, zbor podpisnikov samoupravnega sporazuma proizvodnje, distribucije, reproduktivne kinematografije in televizije (vseh udeležencev je bilo približno 300) dve razstavi (celjski amaterski film ter karikature Darka Markoviča), devet razgovorov filmskih ustvarjalcev na šolah z dijaki in z delavci v organizacijah združenega dela — pa še "teden mladinskega filma na Polzeli", t. im. "mali TDF" oziroma 14. srečanje mladih filmskih ustvarjalcev Slovenije, štiri slavnostne premiere v sosednjih občinah ter ob zaključku podelitev nagrad Metoda Badjura in nagrad Novega tednika oziroma revije Stop... Tako je torej TDF še enkrat razgrnil vse svoje dobre in vse svoje manjše pozornosti vredne plati, pa seveda tudi vse raznolike plati naše filmsko-kinematografske situacije. K dobrim velja prišteti razmeroma velik interes vseh struktur množičnega avditorija (mladine, delavcev, mestnega in obmestnega prebivalstva) za domači film, posebej za njegova angažirana pričevanja o času, ki ga živimo, k slabim ali slabšim pa dejstvo, da naša filmska ponudba ni kdove kako pestra in ostajamo zato gledalci s svojimi pričakovanji pogostoma praznih rok.

Celjanom sta bila predstavljena le dva nova slovenska igrana celovečerna filma: Štigličovo Praznovanje pomladi in Ranflov Ko zorijo jagode, ob njiju pa še peščica kratkometražnih stvaritev zadnjega časa. Pa je tako ob skopem seznamu domače filmske bere očitno, da je TDF s svojimi vizijami o slovenskem "filmskem festivalu" bolj želja kot že dozorela možnost za sežet, celovit in pester prikaz slovenske filmske kulture. Njen obseg, njena dimenzioniranost in število njenih živih izvirov je vse preskromno, da bi si mogla dati duška v manifestaciji širših razsežnosti. Na pomoč ji morajo priti stvaritve z drugih jugoslovanskih vzporednikov, kar ni seveda prav nič narobe, le da fiziognomija

prireditve ob takem zapolnjevanju repertoarja ni povsem jasna in izčiščena. Jugoslovanska obeležja so vanjo zarisana le mimobežno, ob strani, ne da bi bila vpeta v njene temelje.

Kakorkoli že: TDF ostaja v ustaljenih okvirih in ne sega prek obzorij, ki si jih je zakoličil. Tem dejstvom sicer ne kaže namenjati kdove kako kritičnih ugovorov, res pa je obenem, da sama po sebi niso niti zelo spodbudna niti posebej dalekosežna — z izjemo števila celjskih gledalcev, ki so se v novembrskem tednu 1978 z vso vnemo in v velikem številu posvetili domačemu filmu.

V znamenju te zavzetosti so bile podeljene tudi slovenske filmske nagrade:

Zlata plaketa Metoda Badjure Francetu Štiglicu za režijo filma Praznovanje pomladi.

Srebrna plaketa Metoda Badjure Janezu Verovšku za kamero v kratkometražnih filmih Žabe in Če ti kruhek pade na tla.

Priznanje Metoda Badjure Ireni Kranjc za igro v filmu Ko zorijo jagode.

Priznanje Metoda Badjure Maku Sajku za režijo kratkometražnega filma Narodna noša.

Nagrade revije Stop, Novega tednika in radia Celje igralcem Zvonetu Hribarju, Zvezdani Mlakar in Zvonetu Agrežu za vloge v filmu Praznovanje pomladi.

Na straneh naše revije se bodo tudi letos, kot že v letih doslej, v ustreznem izboru zvrstila besedila, prebrana na celjskih posvetovanjih. Obžalujemo seveda, da organizatorji niso poskrbeli za magnetograme razprav, ki so sledile referatom in navrgle prenekatero upoštevanja vredno misel. S posveta o filmsko-vzgojnih prizadevanjih v usmerjenem izobraževanju objavljamo v tej številki prispevek Marice Nakrst, a bomo z objavljanjem "akumuliranega" gradiva v nadaljevanju letnika — tja do naslednjega TDF — seveda sledili aktualnim dogajanjem na tem področju ustvarjalne organiziranosti. V enakem smislu bomo črpali besedila za objavo iz "zbirke" referatov, prebranih na posvetovanju o tematski usmerjenosti sodobnega jugoslovanskega filma, pri čemer za začetek objavljamo razmišljanje Božidara Zečeviča na temo "Mit, zgodovina in revolucija v filmu Okupacija v 26 slikah Lordana Zafranovića." Preostalim temam (Sodobnost, film in revolucija — Sodobni domači film — Filmi o mladih v sodobnem kontekstu — Funkcija erotičnega motiva v jugoslovanskem filmu novejšega časa — Slovenski filmski dialog itd.) se bomo v smotrnem zaporedju in izboru posvečali v naslednjih številkah.

Viktor Konjar

zapisovanja

amaterizem

Trije dnevi s poljsko filmsko kulturo

Majda Umnik

Preden sem se v okviru obiska kulturne delegacije ZKOS WOK (Wojewodzki ośrodek kultury) v Katowicach seznanila s filmsko amatersko ustvarjalnostjo, so nam postregli s podatkom, da so delovne organizacije z nad dvesto delavci, po zakonu dolžne organizirati manjši kulturni klub, nad tisoč večji, nad dva tisoč pa kar kulturni dom. V takih klubih in domovih delujejo različne amaterske skupine, med njimi tudi filmske.

Ko tega skoraj nisem mogla verjeti, saj iz naših izkušenj vem, da je marsikaj na papirju, v samoupravnih dogovorih in celo v učnih načrtih, vendar pa se ne izvaja, so mi zagotovili, da gre predvsem za debatne filmske skupine, oziroma klube, ki imajo možnost ogleda nekaterih filmov, ki ne prihajajo na redni program krajevnih kinematografov.

Filme za te klube izbira posebna mednarodna komisija za izbor klubskih filmov, opremljeni pa so z ustreznimi komentarji. Filmski klubi pogosto vabijo na svoje sestanke tudi poljske filmske profesionalce, sestajajo pa se v tako imenovanih pivnicah (tudi prostor v kulturnem domu), kjer se sproščeno pogovarjajo ob "herbati", kavi in pecivu.

Izdajajo tudi svojo filmsko revijo FILM NA ŚWIECIE — miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych, ki je po obliki podobna našemu bivšemu Ekranu, vsebinsko pa prinaša predvsem gradivo za razpravo o klubskih filmih.

Ko smo obiskali nekaj takih klubov, me je presenetila raznolikost oblik amaterskega filmskega delovanja. Tako mi je bila všeč predvsem likovna ustvarjalnost, ki temelji na izdelavi plakatov za posamezne klubske filme. Vsi plakati so seveda unikati in priznam, da sem težko verjela, ko sem si ogledovala razstavo, da so plod čiste amaterske ustvarjalnosti, četudi vem, da imajo Poljaki na tem področju večletno tradicijo.

V šlezijemskem Mokolowu smo obiskali kulturni dom že v mraku, zato so nam svoje mesto predstavili z amaterskim filmom, ki so ga posneli v ustvarjalnem filmskem krožku. Nisem pričakovala tako čistega filmskega sporočila v dokumentarnem filmu tako rekoč podeželskega kluba, niti tako dognanega filmskega jezika, še zlasti ne, ker sem videla, v kakšnih pogojih deluje celoten kulturni dom. Še bolj pa sem se začudila, ko so mi povedali, da filme razvijajo sami, ker jim je Orwo vračal barvno zelo slabo razvite trakove; težave pa imajo, ker ne dobijo vedno

ustreznih kemikalij. Nisem si mogla kaj, da jim ne bi povedala nekaj komplimentov, da ni čudno, če iz take sredine zrastejo filmski velikani kot je n. pr. Wajda.

Resda so ti ljudje že odrasli mladi filmski amaterji, otrok nisem srečala med njimi; tu se mladi najprej poskušajo s fotografijo. O najmlajših, ki delujejo kot filmski amaterji, so me nasplošno seznanjali bolj teoretično, tako da si prave predstave o tovrstni ustvarjalnosti nisem ustvarila, dobila pa sem nekaj izvrstnih idej za nove oblike filmskega amaterizma pri nas.

Vtisi po XIV. srečanju mladih filmskih ustvarjalcev Slovenije

Tomi Gračanin

10. in 11. novembra je bilo v Celju srečanje mladih filmskih ustvarjalcev — tokrat prvič pionirjev in mladincev skupaj. Organizacija je bila boljša kot lani, tudi projekcije so bile po tehnični plati na visokem nivoju. Kaj pa filmi?

Tisto, "mladinski in pionirski", ni veliko pomagalo k kvantiteti, saj ni bilo filmov nič več kot prejšnja leta, ko je bil festival samo pionirski — 43 in še od teh sta bila dva že prikazana v Lenartu, leta 1974. Filme je poslalo 14 skupin in posameznikov, podobno kot prejšnja leta.

Doslej so veljali za najboljše filmske krožke krožek Zarja iz Izole, krožek iz Solkana in Pionirski dom iz Ljubljane. Letos pa je prišel Solkana en sam film in, čeprav je bil ta res simpatičen, to kaže na stagnacijo in tudi že krizo v tem krožku. Iz Izole smo že navajeni tehnično popolnih animiranih filmov z duhovitimi likovnimi rešitvami. Čeprav je tu in tam slišati, da so problemi, o o katerih govorijo, stereotipni in neotroški (kaj pa so *otroški* problemi?), tudi letos niso razočarali gledalcev. Kvantitativno in kvalitativno (to drugo je popolnoma subjektivno mnenje) je največ pokazal Pionirski dom. Posebno še, če štejemo sem še Uroša Sitarja, ki je član Pionirskega doma in je iz čisto objektivnih razlogov poslal filme kot individualist (o srečanju je bil obveščen prepozno in so bili ostali filmi Pionirskega doma že poslani). Posebno pozornost je pritegnil Kinoklub mladih iz Zagorja. Ta se je s svojimi kratkimi parodijami in filmskimi humoreskami dotaknil mnogih problemov, od snobizma, prek televizije, do samega filma. Za gledalce so bili ti filmi prava osvežitev med projekcijami in tudi žirija jih je dobro ocenila. Upal bi si trditi, da je bila letos kvaliteta filmov višja kot lani.

Skorajda ni bilo (praviloma dolgočasnih) namenskih filmov v stilu "športni dan" ali "celodnevna šola". Bilo je več duhovitih, neposrednih filmov s temami iz vsakdanjega življenja in tudi takih, ki so nosili naslov "Gib" ali "Prostor" in o katerih že naslovi veliko povedo. Jabolko spora pa so bili filmi VZ Janeza LEVCA iz Ljubljane, ki so bili večinoma dolgi, nekateri pa so bili le posnetki kakega drugega medija (npr. lutkovne predstave). Zato so se nekateri (ne neupravičeno) spraševali, ali ne sodijo taki filmi prej v vrtec ali morda na kakšno pedagoško-psihološko posvetovanje kot pa na taka srečanja. Drugi pa so spet (ravno tako ne brez osnove) poudarjali njihovo filmsko vrednost. Skratka projekcije so bile raznolike in dokaj kvalitetne.

Tudi letos se je veliko govorilo o tonski opremljenosti filmov. Vse preveč očitno je, da v večini primerov avtorji, ko končajo film, posnamejo na trak skladbo, ki jim je trenutno najbolj všeč, ne glede na to, kako se ujema s filmom. Tako smo letos kar štiri ali petkrat slišali isto ploščo.

Mnogo besed je bilo izrečenih tudi v večji povezavi med klubi, o minisrečanjih, ki bi jih organizirali posamezni krožki, o posojanju filmov in podobnih stikih. To bi bilo več kot samo zanimivo, toda mislim, da so možnosti za tako dejavnost dokaj majhne.

Upam, da se motim! Opazil pa sem, da ni letos nihče govoril o televiziji in njeni vlogi pri populariziranju filmov mladih ustvarjalcev, o "kinoteki filmov malega formata", o "malih 8 mm kinematografih" ipd. Tudi ni bilo nikogar s TV, da bi posnel vsaj kratko reportažo, kot je bilo to lani. Lahko bi celo dobil vtis, da ni nikomur več do predstavitve take ustvarjalnosti širši javnosti. Upam, da le ni tako in da se bo kdo s televizije spomnil, da bi lahko kak mladinski ali pionirski film predvajali vsak tretji ponedeljek od 23.10 do 23.20 in tako popularizirali to dejavnost. Upam...

14. mednarodni festival mladega filma**Hyères 1978****Toni Gomišček**

(Toulonsko-) Hyèreski festival mladega filma, ki ga od 1974 dalje sestavlja sekciji "današnji film" (sem sodijo kratko, srednje in dolgometražni filmi, narejeni v "veliki" produkciji, toda, načelno, izven utečene komercialnosti) in "različni film" (sem spadajo eksperimentalni filmi, off proizvodnja ipd., ne glede na dolžino traku in format), postaja vse pomembnejši kraj srečevanja mladih cineastov, izmenjave izkušenj in dobivanja spodbud za nadaljnje delo.

Organizatorjem festivala je uspelo razviti v okolju, ki ignorira mondenost Azurne obale, resnično delovno vzdušje, ki te zajame že sredi jutra med pogovori z avtorji na travi pred "la Ronde", se nadaljuje v štirih terminih popoldanskih in večernih projekcij in nato konča v snack barih, ki so odprti do jutra. Ob programih *cinéma d'aujourd'hui* in *cinéma différent* je tu še *voir et revoir* (videti in ponovno videti), selekcija nekaj let starih filmov, ki so jih v Franciji že predvajali (torej: izven konkurence).

Kljub temu, da filme ponavljajo, je nemogoče celovito spremljati festival.

Osebnost sem se opredelil za sekcijo "različni film" in v nadaljevanju se mislim ustaviti pri nekaterih izmed prikazanih filmov, ki so mi v teh osmih dneh projekcij bolj vstopili v spomin.

VESTIBULE (VEŽA)

režija: Ken Kobland (ZDA)

Gre za zaporedje treh izkušenj-razmišljanj ob dokaj znanih urbanih okoljih, gre za zaporedje krajev, ki postanejo podobe bivšega (sedanjega) možnega življenja (ulica, hodnik, predsoba). Vsi ti kraji imajo svojo statičnost, negibljivost abstrakcije, hkrati pa možnost obljudenosti in s tem metamorfoze v notranjo osebno arhitekturo (za sproščanje fantazem). Notranje/zunanje, njuna resničnost/lažnost je postavljena pod vprašaj z uporabo sovpadajoče/izključujoče kombinacije podnapisov in glasu v offu, ki skupno stopata v dialektičen odnos potrjevanja/zanikovanja podobe. (Posebna nagrada Hyères 78)

CHERIE, QUE VEUX-TU? (KAJ BI, SRČEK?)

režija: Unglee (Francija)

Film temelji na (zlo)uporabi označevalne prakse reklamne modne fotografije (Vogue, Playboy...) in v ponavljajočem ritmu upodobi nekaj ur njegovega in njenega življenja, njuna erotična sanjarjenja in sploh njuno ogromno investicijo v erotizacijo lastnega telesa (govorice telesa).

KATARAKT

režija: Jan Ketelaars (Nizozemska)

Film, ki išče (in uspešno najde) sovpadanje hitrega ritma glasbe in črno-belo podobo telesa v "hitrem gibanju".





FRAUENZIMMER (DEKLIŠKA SOBA)

režija: Pierre Bressan (Francija)

Bressanov srednjemetražnik, ki se navezuje na nemško tradicijo eksperimentalnega filma, predstavlja poskus razbitja/analize ženske (ženske podobe, podobe-ženska) z uporabo novih in z montažo starih podob (fotografij, lesorezov, kadrov), ki so že del naše zavesti (ali bi vsaj lahko že bili). Staro je prisotno kot že (do)živeto, že (pre)izkušeno, ki že s samim prenosom informacij o svojem obstoju, oziroma s transformacijo (stare) informacije v (novo) fantazmo bremeni nekoga. (Posebna nagrada Hyères 78)

WHITE LINE FEVER (MRZLICA BELE ČRTE)

režija: Edward Luyken (Nizozemska (Paris) New York)

To je dolgometražni film, ki je bil posnet med potovanjem po ZDA (New York-sever-zahodna obala-jug-New York) pretežno v tehniki enojnega posnetka, večina montaže pa je bila izpeljana v kameri. Učinek je "gledanje ZDA z optiko čistega Evropejca", torej s prepričanjem, da se posamezne sporočilne vrednosti izničijo zaradi preobilice vizualnih informacij in da nova celota predstavlja novo kvaliteto (nepomembnost dejansko označenega, pomembnost lažne obilice). Po zaslugi ponavljajoče zvočne kulise je končni učinek gledanja ne samo "white line fever" (kot šoferji težkih tovornjakov imenujejo stanje zreduciranosti zaznavnega sveta na belo črto na cesti), ampak prava mora, ki je hkrati nočes živeti in si jo želiš zaradi cirkusantske pestrosti in šarma.

DROIDS (DROIDI)

režija: Jean-Pascal Aubergé

Film je bil najavljen kot prvi francoski znanstveno fantastični film nove serije (v smislu: takoj za Vojno zvezd in Bližnjimi srečanji tretje vrste, kar je zavedlo par Hyèresčanov, da so v nasprotju s svojo siceršno navado pomolili nosove v dvorano "različnega filma". Namesto super efektov milijonskih proračunov pa so bili posredovani prefiltrirani in zmontirani diapozitivi otrok (takih, kot jih fotografirajo t. i. ponosni starši), dva diapozitiva istega možaka, ki je prav trapasto buljil v gledalca, in kopica diapozitivov tipa "bodi sam svoj model za porno revijo", pa pasji iztrebki in, kot edina scena "v živo", slačenje ostarele prostitutke. Film, narejen z minimalnimi finančnimi sredstvi, je zavestno grajen na redukciji (vizualnega in glasbenega) materiala na minimum. Dogajanje je prenešeno v gledalčevo zavest, ki je prisiljena reagirati. Od ideološke bariere pa je odvisna oblika reakcije: pozitivna (s svojevrstno katarzo) ali negativna (z regresijo na vulgarnost). Droids so prvi (zares) punk film, z razliko od Jarmanovega Jubilee, ki je še vedno (zgolj) film o punku. (Droids so zmagovalci Grand Prixa Hyères 78)

(V obvestilo pa še to: jugoslovanska kinematografija, ki je bila v Hyèresu že nagrajena za Pavlovičev film Ko bom mrtev in bel (1969), je bila tokrat zastopana s Karaklajičevim Ljubezenskim življenjem Budimirja Trajkovića, seveda v sekciji "današnji film", in je bila deležna nič več kot polglasnega smejanja.)



GRADIVA ESQUIRE 1 (GRADIVA — SKICA št. 1)

režija: Raymonde Carasco (Francija)

Film temelji na Jensenovi istoimenski noveli in hoče biti eksperiment njenega (Gradivinega) koraka — "preleta" pompejske ulice, s kratkoustavitvijo na kamnu-za-pešce. Gradivin korak (gležnji dvojice deklet, obletavani s čipkami) dobi z uporabo velikih hitrosti (100 do 500 fotogramov na sekundo) vrednost nečesa, kar je in istočasno ni, lebdečega kot spomin ali kot glasbeni čas (denimo: pri Cageu).

EASY ACTION ANIMATED (OŽIVLJENA LAHKA AKCIJA)

režija: Jacques Verbeek in Karine Wiertz (Nizozemska)

Risani film najzanimivejšega nizozemskega eksperimentalnega para (v Zagrebu smo videli njun Between the lights) izpričuje njuno očaranost nad enostavnimi geometrijskimi oblikami. Osemminutni film je v celoti narejen v tehniki ena podoba — en fotogram in je prava mojstrovina ali kar študija perspektiv.

filmi na TV: Harlanski revir

Ekran 7/8 /letnik 1978

Na pogovoru o reviji EKRAN, 15. XI. 1978, ki je potekal v času že tradicionalnega Tedna domačega filma v Celju, so se razpravljalci dotaknili tudi idejnosti Ekranovih kritičnih prispevkov in slovenske filmske kritike nasploh, obenem pa so ugotavljali, da Slovenci pač že zato nimamo lastne filmske teorije, ker kvaliteta kritike ni zadosten temelj za njen razvoj. Temelj teorije je torej praksa, v našem primeru družbeno angažirana, marksistična kritika. Pri prelistavanju zadnje številke Revije za film in televizijo (7/8, 1978, str. 41), mi je pri takšnem razmišljanju padla v oči ocena (morda bo bolje reči impresija) filma Barbare Copple, Harlan County (Harlanski revir), ki jo je napisal tovariš Zdenko Vrdlovec. Primer sem izbral, ker se mi zdi po svoje tipičen za filmsko kritiko pri nas. Kritika tov. Vrdlovca je resnično barthovska, ne le zato, ker nam daje to vedeti s citiranjem članka enega od mojstrov francoskega strukturalizma, ampak ker značilno strukturalistično jemlje (v našem primeru) film kot subjekt, iztrgan iz konkretnih družbenih okoliščin in razmer, v katerih je nastal, filozofira o "množici objektivnosti", — medtem ko je po mojem mnenju za film značilna ena sama, — zanika možnost zgodovinsko dokumentarne vrednosti filma ("Samo dogajanje — trinajstmesečna stavka rudarjev v Harlanskem revirju 1972 in 1973 leta — je onemogočalo vsak objektivističen zgodovinski, dokumentaren ali fikcijski prikaz") in govori kar se le največ da o (vsaj zame sekundarnih) tehničnih vprašanjih snemanja, kadriranja. Pri tem pa niti besede o edini objektivnosti, ki kar kriči iz filma, o razrednem boju v ZDA, o tem, da je to po dolgem času prvi film rdečega (?) kontinenta, ki zavrača in razkrinkava holivudsko vizijo o Ameriki, deželi medu in mleka, ki ne ostaja na polovici poti, ampak kaže stvari takšne kot v resnici so: lažno demokracijo, diktaturo kapitala, ki se pri dušenju delavskega gibanja ne ustavlja pred nasiljem in umori; razkrinkuje nekatere "znanstvene" teorije o izumrtju delavskega razreda v Ameriki in kaže, da je v tej deželi proletarijat precej močno in dobro organiziran (trinajstmesečna stavka!). Skratka film opozarja na tiste strani "ameriškega načina življenja", ki je pri nas skoraj ne poznamo, ker jo ostala ameriška produkcija v glavnem mistificira. Vse to izvem iz drugih virov, tudi iz intervjuja z režiserko objavljenega na naslednji strani Ekrana), največ pa seveda iz samega filma.

Film je zame dragocen zgodovinski vir iz prve roke, saj je kot dokumentarec nastajal ob sami stavki. Prav ta "sociološka" plat v članku ni prisotna. Mislim, da bi jo bralec v edini slovenski reviji za film in televizijo z vso pravico smel pričakovati, saj le-ta navsezadnje ni namenjena le vprašanju tehničnega značaja. Seveda ne gre, da bi na zaplankan slovenski način odklanjali strukturalizem (morda gl. o tem knjigo dr. Borisa Majerja), kot bi nam lahko kdo na prvi pogled očital, nasprotno, potrebno ga je spoznavati vendar cum grano salis, ali po domače s kančkom soli. Kolikortoliko avtohtona slovenska kritika (pa naj bo filmska ali ne) pa najbrž ne bo nastajala s slepim prevzemanjem zapadne terminologije (Vrdlovčeva zgodba = zgodovina ni nič drugega kot franc. histoire, s. f., ki obenem pokriva oba slovenska izraza) in, kar je še posebej pomembno, zapadne ideologije.

Janez Šumrada, Ljubljana

Kritika moje "resnično barthovske ocene" filma "Harlanski revir", ki jo je napisal tovariš Janez Šumrada, je resnično marksistična, ne le zaradi svojega "bojevitiga" prepoznavanja nemarksistične (tukaj: strukturalistične) kritike in citiranja mojstra slovenskega marksizma (dr. Borisa Majerja), marveč ker značilno marksistično začrtuje ("v našem primeru") kritiki njene meje, jo obsodi slepote in ji soli pamet. Kajti nemarksistična ("strukturalistična") kritika spregleda bistvo (za marksizem: "konkretno družbene okoliščine") in govori le o sekundarnih, t.j. tehničnih vprašanjih snemanja in kadriranja.

Tu pa se parafraza neha, kajti celo "strukturalist" bi ostrmel ob izjavi, da so za marksista "tehnična vprašanja" (v primeru filma: vprašanja proizvodnih postopkov in načinov) sekundarnega pomena. Še najmanj pa so to v primeru

"Harlanskega revirja", kjer se je "zgodb" (rudarski strajk in vse tisto — "diktatura kapitala", "lažna demokracija" — kar je tako presunilo tov. Šumrada) dogodila brez filma in sploh ni bila njegova stvar. Za to "histoire" (tov. Šumrada ve, da to pomeni hkrati zgodbo in zgodovino) je bistveno, da so jo izvedli realni rudarji, medtem ko je bil za film važen način, kako to posneti, se pravi, kako tej objektivni realnosti dati filmsko realnost. In ne le to: filmu je inherentna manipulacija (na delu v samih — že spet — tehničnih operacijah nastavljanja in ustavljanja kamere, izbire kotov, objektivov, histrosti, osvetlitve itd.), ki vsak dokument aficira z značajem fikcije, ali pa tudi "zmanipulira" sam dokument: to "eno samo objektivnost", za katero se tako ogreva tov. Šumrada, "objektivnost razrednega boja", bi znala n. pr. ekipa ameriške televizije, ali kakšnega hollywoodskega producenta, prepričljivo pokazati na način, kjer bi od "razrednega boja" ostala samo prvorazredna zabava ob razboriti akciji rudarjev in stavkokazov (dovolj ilustrativen je že klasičen predvojni primer nekega skandinavskega podjetja, ki je Eisensteinovo "Oklepnično Potemkin" spremenilo v najbolj reakcionaren film: in to s — že spet — čisto "tehničnimi" prijemi, tako da je premontriralo nekaj kadrov).

Za film Barbara Kopple je bistvena — če je pač treba ponoviti že napisano — izbira zornega kota in s tem odločitev, na katero stran se bo postavila in kaj bo od te "edine objektivnosti" pokazala: šele rešitev tega "tehničnega" problema je torej omogočila, da lahko potem "marksistični" kritik ugotavlja "objektivnost razrednega boja" in "diktaturo kapitala" v kapitalistični državi; da torej lahko spet enkrat uporablja svojo terminologijo in hvali film zato, ker mu je priskrbel to priložnost, ne pa zato, ker mu je to omogočil. In da — končno takšna "marksistična" kritika zgubi še tisto zrno soli, ki ga svetuje drugi.

Zdenko Vrdlovec

Okupacija v 26 slikah

1/ Obdelava scenarija

Zafranović in njegovi koscenaristi so zasnovali scenarij na podlagi raznih pričevanj borcev in drugih prič živečih v tistem času, le-ti so jim avtentično in barvito opisali razmere pred vojno, prihod Italijanov ter s tem okupacijo, razne dogodke povezane z vsem tem v zvezi, v veliko pomoč so jim bili tudi pisani viri (razna gradiva, zapiski itd.). Iz vsega tega lahko sedaj sklepamo, da je bila Zafranoviću potemtakem potrebna le še virtuosno izpeljana fabula, ki bi omogočala in utemeljevala reakcija posameznikov (od bahavih Italijanov, ki so živeli v Dubrovniku že pred vojno, pa do zavednih in pozitivno usmerjenih patriotov), z vso doslednostjo in neprikrivanjem, naj bi prikazovala grozote in posledice vojne, pa še bi se dalo naštevati. Mislim, da je Zafranoviću in njegovim koscenaristom to uspelo in ravno tu tiči vzrok za uspeh filma "Okupacija v 26 slikah". Vse ostalo, kar je bilo treba še dodati uspehu filma je nedvomno še režiserjev talent in poznavanje filmske umetnosti ter seveda zaslugo celotne ekipe.

2/ Kratek opis fabule filma

(Tukaj vas moram opomniti, da sem pozabil imena prijateljev, razen Nina, zato bo enemu ime Pavle, Italijanu Karlo, Ninovi sestri pa naj bo ime Marija.)

Zafranović je postavil v ospredje filma troje mladih prijateljev; Nina, Karla (po narodnosti Italijana) ter Pavla (Žida); slednje spajajo trdne prijateljske vezi, malce nepozna pa je premaknil v ozadje Ninovo

družino. Začetek filma simbolično prikazuje predvojni čas; med prijatelji vlada razumevanje, iskrenost, enotnost ter spoštovanje. Z okupacijo pa se vezi razcepijo, tako prijateljske, kot družinske (Ninova družina).

3/ Vprašanja vezana na film:

Okupacija v 26 slikah je po mojem mnenju polemičen film. Dobremu poznavalcu sedme umetnosti vsekakor vzbuja vprašujoče občutke. Tudi meni vzbuja nekaj vprašanj, ki jih preprosto ne morem spreleteti.

1. Ali je Zafranović v zadostni meri utemeljil razkroj vezi prijateljskega trikotnika?
2. Ali ima vojna in vse v zvezi z njo tako moč, da lahko razcepi še tako močno zvezane prijateljske vezi? Ali je mogoče, da jih spremeni celo v antagonistične?
3. Ali je režiser upravičeno vstavil v film sekvenco v avtobusu?
4. In na koncu koncev, zakaj je film tako všeč gledalcu? Kje so vzroki, da ga film pritegne?

4. Lastna razmišljanja in odgovori na postavljena vprašanja:

Na postavljena vprašanja je zelo težko enotno odgovoriti zaradi križanja mnenj, od filmskih kritikov, pa do gledalcev.

Razcep vezi je Zafranović po mojem mnenju polovičarsko utemeljil. Pomankljiv je bil pri deoraktiviziranju (verjetno dekarakteriziranju, op. ur.) glavnih junakov. Bolje bi bilo, če bi na začetku filma natančneje opisal in obarval značaj mladih junakov, s tem pa tudi utemeljil njihove nadaljnje reakcije in vsa dogajanja na filmskem platnu z njim v zvezi. V filmu pride do hitro izpeljanega preobrata, dejstvo pa je, da se mu gledalec s pomisleki in dvomi konformira.

Polemike vzbujajoče sekvenca, je nedvomna tista v avtobusu. Jaz sem pristaž tistih, ki trdijo, da je treba vojne grozote prikazovati gledalcem brez prikrivanja tako, kot so se bile v resnici zgodile. Grozote vsakovrstnih oblik so bile v vojni prisotne celih šest let, v "Okupaciji" pa prikazovane samo tri in pol minute; torej kaplja v morju. Mislim, da bi film izgubil dosti na vrednosti, če omenjene sekvence ne bi bilo v njem.

Na zadnje, četrto vprašanje ni težko odgovoriti. V jugoslovanskih filmih na vojno tematiko je bilo vedno veliko streljanja, herojskega umiranja partizanov, hajk, jurišev, najbolj pa so nastradali tisti, ki so kot statisti igrali nemške vojake, tega pa so se gledalci naveličali. "Okupacija" je izjemna, otok zase, ki se v mnogočem razlikuje od ostalih jug. vojnih filmov. V omenjenem filmu ni mogoče opaziti Jul Brinerjev, kako prižigajo zažigalno vrvice, temveč Zvonka Lepetiča, ki z nožem reže ženski dojk, seče glave ipd. Tisti gledalec, ki je videl mnogo jugoslovanskih filmov bo takoj povedal, da so režiserji mnogokrat prikazovali prizore klanja ter drugo, ampak z drugega zornega kota. "Okupacija" je v tem žanru za jugoslovanski film nekaj novega, doslej nevidljivega, gledalci pa so to "novo" sprejeli z razumevanjem; seveda pa so v tem primeru tudi izjeme, to pa so na srečo maloštevilne. Po končani premieri opisanega filma je bilo med mladimi iz Nove Gorice moč slišati naslednje besede: "Ta Zafranović pa res snema v živo! Bomba film, res dober film;" Opaziti je bilo, da je gledalce v veliki meri impresioniral pokol v avtobusu, pripomb nad njim ni bilo slišati temveč samo pohvale. Še enkrat; to je tisto "novo", kar je eden od poglobitvenih vzrokov za uspeh filma pri gledalcih.

Lepe pozdrave iz Nove Gorice vam pošilja
Zdravko Pečenko
učenec 8. razr.
osn. Šole

opomba uredništva:

Pismo Z. Pečenka je morda najboljša ilustracija tez, ki jih je najti v sestavku Marice Nakrst, kajti Pečenko je njej učenec. Ob tem gotovo ni nepomembno dejstvo, da je nastal njegov spis precej pred referatom M. N., pa ga žal zaradi znanih težav z Nove izhajanja revije nismo mogli objaviti prej, je pa rezultat dogovora med uredniki in piscem na osnovi razprave na že v tekstu M. N., omenjenem ustnem časopisu Ekran v N. G. jeseni lani.

Video umetnost od 1965 do danes

Ješa Denegri

Produkcija, ki jo je Horst Gerhard Haberl, kritik — specialist za video in eden izmed organizatorjev prireditve Audiovisuelle Botschaften na Trgonu '73 v Gradcu, prikazal v okviru svojega predavanja v Študentskem kulturnem centru v Beogradu marca 1978, je bila sestavljena iz del Merce Cunninghama, Nam June Paika, Otta Pienea, Eda Emshwillerja, Allana Kaprowa, Petra Campusa, Vita Acconcija in Douglasa Davisa, ki so nastala med leti 1967 in 1976. Tako sestavljen izbor naj bi opozoril na spremembe, ki so se v mediju videa zgodile v minulem desetletju. Značilno je, da Haberl v svojem uvodnem tekstu na letaku "The New Art Video" poudarja potrebo po "razpravi o lingvističnih možnostih medija videa", kar predpostavlja, da so danes problemi video umetnosti dosegli raven razmišljanja v terminih "refleksije o jeziku".

Čeprav dela, ki jih je Haberl ob tej priložnosti prikazal, ne morejo v celoti ilustrirati etap tega procesa vzpostavljanja metajezikovnih lastnosti videa, so razlike, ki se pojavljajo med najzgodnejšim delom te selekcije — trakom *Variations V*, Merce Cunninghama, iz leta 1965 — in deli *Electronic Opera No 1*, Nam June Paika, iz 1969 in *Electronic Light Ballet*, Otta Pienea, iz istega leta, simptomatične, kakor so simptomatične tudi razlike med omenjenimi deli in recentno produkcijo Campusa, Acconcija in Davisa. Cunninghamovo delo, prvo po datumu nastanka, je značilno po uporabi fiksne kamere, ki vodi k objektivnemu registratorskemu načinu snemanja prizorov; intervencije v video mediju pa se tu nanašajo zgolj na zvočne modifikacije, ki nastajajo s preseki gibov plesalcev v prostoru

pred instaliranimi fotocelicami. Ta moment fiksnega položaja kamere daje temu zgodnjemu video delu lastnosti posnete baletne predstave: medij videa ima tu predvsem dokumentarno funkcijo, medtem ko je vrednost dela prej v vrednosti plesa Cunninghamovega ansambla kot v načinu artikulacije sredstev snemanja določene teme.

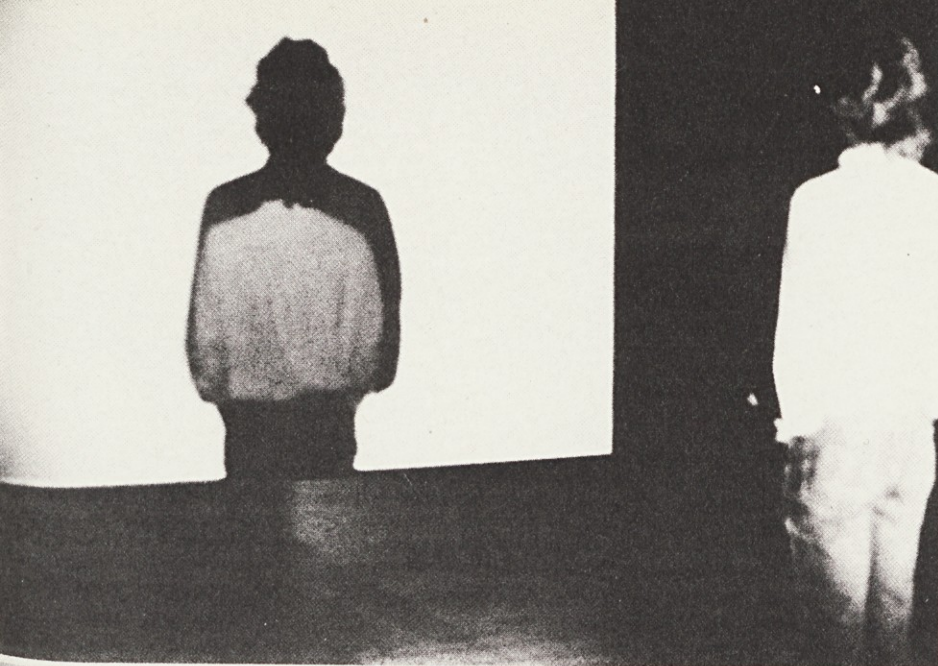
Take lastnosti so vsebovali mnogi zgodnji primerki video umetnosti, zlasti danes že klasična dela iz serij Gerryja Schuma *Land art in Identifications*, ki jih karakterizira skrajna redukcija sredstev, ob maksimalni preglednosti in berljivosti izreza vedno statičnega kadra na monitorju. Po drugi strani pa na traku Allana Kaprowa *Hello* iz leta 1969 pride do razbitja tega enotnega časovnega in prostorskega polja, gre za neke vrste video happening, ki je bil posnet s petimi kamerami na štirih različnih krajih, tematika dogajanja pa temelji na dejavniku neposredne udeležbe občinstva, kar pogojuje odprtost in nepredvidljivost predstavljenega dogajanja. In vendar je v obeh delih v celoti ohranjen registratorski in dokumentarni značaj prizora, ki je v trakovih Nam June Paika in Pienea popolnoma opuščen. V prvem primeru avtor uporablja posebno pripravo za sintetiziranje slike (Paik/Abe Video Synthesizer), ki pogojuje pojavljanje rotacij in distorzij realnih prizorov, pri čemer je v celoto dela vključen tudi učinek slučajnih, ali namerno izzvanih, "napak". V drugem primeru se pojavijo abstraktne geometrijske konfiguracije v gibanju stalnih pretapljanj, ki se odvijajo v programiranih časovnih ciklihi. V produkciji zadnjih let lahko evidentiramo tudi dva različna načelna pristopa: enega je uporabil Vito Acconci v delu

Recording studio from air time, kjer je video izkoriščen kot nevtralni posrednik v pozunanjanju tematike poudarjenega personaliziranega obnašanja v duhu avtorske "govorice v prvi osebi"; drugi pristop pa uporabljata Campus in Davis, ki operirata s predstavljaljskimi in iluzionističnimi procesi s temeljnimi premiki v normalni percepciji dogajanja v medsebojno povezanih odnosih prostora in časa.

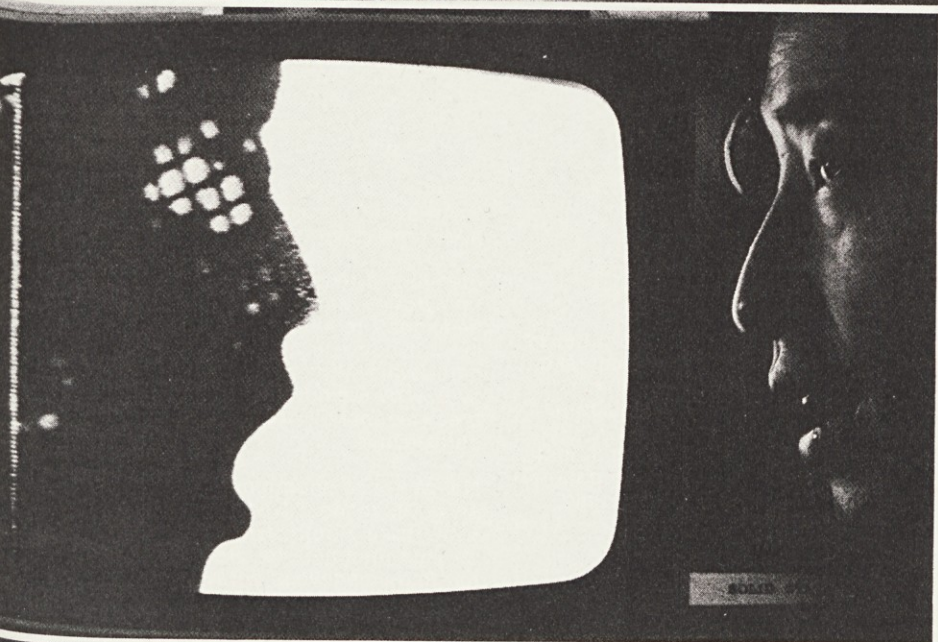
Čeprav je bil program, ki ga je ob tej priložnosti prikazal Haberl, sestavljen iz zelo omejenega števila primerov, lahko kljub temu na osnovi danih podatkov spoznamo nekatere temeljne smeri problemskih gibanj video umetnosti v današnji situaciji.

Pristop, pri katerem se video uporablja z namenom, da bi objektivno registrirali prizor, uporabljajo v praksi samo umetniki, ki se ukvarjajo predvsem z oblikami akcij in performancea, medtem ko so mnogo širše uporabe deležni pristopi, pri katerih avtorji, prek raznih postopkov raziskovanja možnosti samega video medija, težijo k vzpostavitvi terminologije njegovega specifičnega jezika.

Tudi na področju video umetnosti je prišlo, tako kot v analitični fotografiji in v primarnem slikarstvu, do osredotočenja na tematiko internih jezikovnih kodifikacij medija, kar imamo lahko za odsev neke širše duhovne klime, v kateri so lingvistični in semiološki problemi našli svojo aplikacijo skoraj na vseh področjih medčloveških komunikacij. Toda obenem s poglobljanjem spoznanj o interni jezikovni strukturi medija, video gibanje še ni moglo popolnoma



Peter Campus: Shadow Projection, 1974. Instalacija v Castelli-Sonnabend Gallery, New York



Nam June Paik: Self-Portrait, with "video commune", 1970



Allan Karpow: Rates of Exchange, 1975

uresničiti svojih nekdanjih aspiracij v smeri možnosti socialnega učinkovanja, ker še vedno ostaja vezano na tip projekcij zaprtega kroga kabelske televizije, ki oddaja v galerijskih in muzejskih prostorih, pri čemer kritične implikacije videa, kot oblike širjenja alternativnih informacij, nimajo nikakršnega vpliva na profil velike TV mreže, ki je v celoti podrejena komercialnim ali ideološkim interesom. Po drugi strani pa ta izolacija v sistemu zaprtega kroga kabelske televizije umetnikom vseeno zagotavlja možnost ohranjanja dostojanstva njihovega dela, ki bi se dokončno izgubilo pod pogojem, da se — kot kompenzacija za ustrezno mesto v kulturnih programih — pristane na vedenje, kakršno danes v Ameriki vsiljujejo "odprti kanali" (Open Cannel), kjer se, namenoma brez vsake selektivnosti, prikazuje vse, kar se predlaga. S tem, v osnovi strateškim ciljem nevtralizacije, pa se slabi in izključuje vsakršna kritična ali avtonomna misel. Iz vseh naštetih simptomov lahko zaključimo, da trenutni položaj videa kot novega umetniškega medija ni nič drugačen kot celoten položaj avantgardne umetnosti v sodobni družbi, ta položaj pa je v današnjem zgodovinskem trenutku položaj nekega povsem obrobnega področja v občem sistemu javnih aktivnosti.

Opomba uredništva:

V zadnji številki lanskega letnika Ekra smo objavili kratek historiat video-arta, v katerem smo skušali v širšem smislu zarisati problematiko, ki jo odpira ta medij. Zaradi relativne odsotnosti videa iz našega ožjega bivanjskega okolja, smo se bili prisiljeni opreti na tuje vire, na članke in prikaze v strokovnem tisku ter na izkušnje, s katerimi smo se imeli priložnost srečati na (zasebnih) obiskih v galerijskih in muzejskih ustanovah v tujini. Za uvod v letošnji dosje o videu, ki naj bi dopolnil bibliografijo z novimi naslovi, pa objavljamo tekst umetnostnega kritika Ješa Denegrija, kustosa Muzeja savremene umetnosti v Beogradu, ki s poročilom o predavanju Horsta Herharda Habera in z analizo izbranih trakov prikazuje razvoj video umetnosti, oziroma njenih najpomembnejših smeri, ter istočasno ugotavlja položaj tega medija danes, njegovo razmerje do uradne televizijske mreže in njegov specifični status v pertinenčnem horizontu socialnega.

Denegrijevo pisanje je vseskozi primerjalno zasnovano in je teoretsko argumentirano, saj avtor že dalj časa velja za enega najbolj informiranih poznavalcev sodobnega umetnostnega dogajanja pri nas. S svojimi kritičnimi zapisi (zlasti o avantgardnih pojavih zadnjega desetletja, konceptualizmu, postkonceptualizmu, primarnem slikarstvu ter nekoliko prej o novih geometrijskih tendencah) si je v strokovnih krogih in v literaturi pridobil izjemen ugled. Med drugim so za nas zanimivi in pomembni njegovi odlični članki o moderni slovenski likovni produkciji.

k bibliografiji

V pojasnilo in v razmislek

Kot kaže že sam naslov, bodo na prvem mestu tega uvoda tehnična pojasnila za uporabo pričujoče bibliografije ter nekatere utemeljitve za izbor ureditvenih principov.

Prvi del bibliografije "Avtorji" vsebuje seznam avtorjev raznih prispevkov-esejev, študij, člankov, komentarjev in informacij kar je obravnavano nediferencirano. Sestavljajo ga avtorjev priimek in ime, naslov prispevka, številka Ekra in stran/i, kjer ga lahko najdemo ter v okviru abecedne ureditve zaporedno številko, ki v naslednjem delu bibliografije deluje kot referenčni znak pri posameznih pojmi, ali obravnavanih avtorjih-osebah na prispevke v prvem delu "Avtorji". Kadarkoli nas torej zanima KDO vse je pisal v Ekranu 1978, bil preveden ali prevajal (čeprav so prevajalci uvrščeni med "Avtorje" abecedno, so njihovi prevodi zaznamovani le kot referenčna številka na avtorje originala) gledamo v "Avtorje".

Če pa pristopamo k letniku 1978 po problemih — KAJ, lahko v prikazu "obravnavane tematike in avtorjev" iščemo posamezne pojme ali osebe ter ugotavljamo frekvenco aktualnosti posameznih tem ali oseb, ki so, kot so se pojavljale v tekstih, prikazane v drugem delu bibliografije.

Spisek pojmov in v prispevkih obravnavanih oseb (filmskih avtorjev, teoretikov, intervjuvancev, igralcev etc.) je sicer urejen abecedno, vendar bi lahko do nepreglednosti razširili število enot pod črko "F", kjer je Ekran pač revija za film in se pridevnik "filmski" pojavlja z absolutno najvišjo frekvenco. Praktični razlogi so torej zahtevali inverzno ureditev; n.pr.: filmsko kritiko je treba v seznamu iskati pod "kritika filmska", filmske igralce pod "igralci filmski" etc.

Tovrstna abecedna ureditev pojmov mora upoštevati še nekatera druga pravila v zvezi z edninskimi in množinskimi oblikami vendar je za pričujoči obseg klasifikacije vsaj v uvodnih pojasnilih to nepomembno.

Neke vrste samovoljno redukcijo izvajamo tudi s koncentracijo sorodnih pojmov (n.pr. dokumentarni-kratkometražni film), ki pa je utemeljena v tem, da se tudi v tekstih vsaj deloma pojavljajo kot pomensko nediferencirani.

Izbor osnovnih principov, ki se jih držimo pri oblikovanju pričujoče bibliografije, razširja običajno shemo tematske ureditve bibliografij ter s tem omogoča preciznejši vpogled v vsebino prispevkov Ekra v letu 1978. Seveda koncept tovrstne klasifikacije s pomočjo ključnih besed in deskriptorjev izvira iz računalniške obdelave tekstov ali bibliografskih enot. Pozna analiza tekstov glede na frekvence posameznih terminov, števila homonimnosti in sinonimnosti pa je tudi v naši "peš" varianti dala določene rezultate, ki predstavljajo drugi del tega uvoda, danega v razmislek.

Opažanja in ugotovitve, ki jih navajamo so nastala ob izbiranju ključnih besed tekstov, ki naj bi služile za opis-deskripcijo od tod deskriptor (njihove vsebine, v naporih za njihovo sistemizacijo in eliminacijo homonimnosti in sinonimnosti). Osnovne težave, ki so nastale pri tem so vezane po eni strani na nepreciznost terminov samih, po drugi pa na nedoslednost njihove uporabe.

V sklopu tega problema si oglejmo najdrastičnejše dvo-tro umnosti (do neumnosti):

Vezano na zgodovino se pojavlja: zgodovina filma, filmska zgodovina, zgodovina na filmu, zgodovina v filmu, film in zgodovina, zgodovinski film in zaprepaščujoče nikoli "historični" film. Razen prvega primera je pomen vseh nejasen, niti v enem tekstu problematiziran ali definiran ter glede na obravnavano snov v prispevkih povsem sinonimno uporabljen. Treba pa je opozoriti na njihovo kvečjemu navidezno homonimnost, ki pa je možna le pri zelo površnem premisleku.

Vezano na sodobnost: sodobni film, film s sodobno tematiko, kjer lahko v grobem postavimo distinkcije vsaj med (1) ikono/grafsko (formalno) sodobnostjo, (2) problematizirano sodobnostjo in (3) sodobno temo v n.pr. historičnem filmu, česar pa v tekstih ni zaslediti.

Vezano na žanre in stile je terminologija nepregledno konfužno/a tako glede na sestavljanje ali "izumljanje" izrazov kot glede na njihovo neenotno uporabo. (tako pri avtorjih tekstov kot pri prevajalcih); pojavljajo se kriminalni filmi, kriminalistični in kriminalke, militantni, vojaški, vojni film ter filmi vojne; mladinski film, otroški film in filmi za otroke ter filmi za mladino; risanke, risani film in animirani film; avantgardistični in avantgardni film; eksperimentalni film in filmski eksperiment; alternativni film v smislu stila kot alternativni film v smislu alternativnih tehnik ter kot povsem nekaj drugega (čeprav gre le za ameriško varianto) underground film — seveda prevajan v podzemni film, če gre za tekst tujega avtorja čeprav vsi domači avtorji dosledno uporabljajo underground itd., itd.

Še enkrat je treba poudariti, da med vsemi temi termini v tekstih ni nikakršne vsebinske distinkcije s čimer bi bila njihova različnost lahko utemeljena ter opozoriti na poseben tip avtorjev, ki se distancirajo od nejasnosti te situacije (zavestno ali ne) z dvoumnim uporabljanjem narekovajev, konstruiranjem novih — še bolj dvoumnih besed — seveda vse brez kakršnekoli definicije ali vsaj obrazložitve.

Naj za konec spomnimo še na to, da se vsaka znanost (veda ali stroka) konstituira z določitvijo in definicijo svojega predmeta ter precizacijo terminov njegovega obravnavanja — tudi če je interdisciplinarna, tudi če je na meta nivoju.

Analiza tekstov Ekra 1978, ki je glede na namen sicer res nastala kot stranski produkt klasifikacije v izdelavi bibliografije, kaže torej na takšno stanje v slovenski strokovni terminologiji s področja filma, da je vsaj razmislek o tem nujno potreben če že ne kar akcija za sestavo filmološkega slovarja. Izhodišča za to in začetne problemske sklope pa lahko vsebujejo konkretni rezultati v Kazalu tematik Ekra 1978.

A. D. S.



film, literatura, gledališče

MUNSTERBERG, H. *The Film: A psychological study.* (The silent photoplay in 1916). New York: Dover Publications, 1970.

PUDOVKIN, V. *Kinoscenari.* Moskva: Kinopečat, 1926.

Poetika Kino (zbornik: EIKHENBAUM, B., TINJANOV, J., SKLOVSKI, V.). Moskva: Kinopečat, 1927.

RAGGHIANI, C.L. *Cinema e teatro.* Pisa: Vie dell'impero, 1938.

BARBARO, U. *Film: soggetto e sceneggiatura.* Roma: Bianco e Nero, 1939.

EISENSTEIN, S. *Dickens, Griffith and the Film Today, iz Film Form.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.

LAWSON, J.H. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting.* New York: Putnam, 1949.

Cinema e Teatro (zbornik). Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1957.

BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma? tome II. (Le cinéma et les autres arts).* Paris: Les Editions du Cerf, 1959.

KRACAUER, S. *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press, 1960.

BALASZ, B. *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst.* Wien: Globus Verlag, 1961.

BLUESTONE, G. *Novels into Film.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.

BALDELLI, P. *Film e opera letteraria.* Padova: Marsilio Editori, 1964.

LAWSON, J.H. *Film: The Creative Process; the Search for an Audio-Visual Language and Structure.* New York: Hill and Wang, 1964.

MUKAROVSKY, J. *Studie z estetiky.* Praha: Odeon, 1966.

SONTAG, S. *Styles of Radical Will.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

L'analyse structurale du récit. Communications, 8, 1966.

Film et roman: problèmes du Récit. Cahiers du Cinéma, dec. 1966.

RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman.* Paris: Editions du Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET, A. *Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma.* Revue d'Esthétique, št. 2—3, 1967.

METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma, tome I.* Paris: Klincksieck, 1968.

RICARDSON, R. *Literature and Film.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1969.

GESSNER, R. *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy.* New York: Dutton, 1970.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. *De la littérature au cinéma.* Paris: A. Colin, 1970.

AMENGUAL, B. *Clefs pour le Cinéma.* Paris: Segher, 1971.

CAVELL, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film.* New York: Viking Press, 1971.

SARRIS, A. *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects.* New York: Simon and Schuster, 1973.

WAGNER, G. *The Novel and the Cinema.* London: Tantivy Press, 1973.

WINSTON, D.G. *The Screenplay as Literature.* London: Tantivy Press, 1973.

FELL, J. *Film and the Narrative Tradition.* Norman: University of Oklahoma Press, 1974.

CORLISS, R. *Talking Pictures: Screenwriters of Hollywood.* London: David and Charles, 1975.

SPIEGEL, A. *Fiction and the Camera Eye.* Charlottesville: University of Virginia Press, 1976.

VIRMAUX, A., O. *Les surréalistes et le cinéma.* Paris: Seghers, 1976.

GARRONI, E. *Linguaggio verbale e componenti non-verbali nel messaggio filmico-televisivo.* Filmcritica, dec. 1977.

NEWHALL, B. *The History of Photography from 1839 to the Present Day.* New York: Museum of Modern Art, 1964.

Du graphisme au cinéma. Image et son, mar. 1965.

DESLANDES, J. *Histoire comparée du Cinéma, I. (De la Cinématique au Cinématographe 1826—1896).* Paris: Casterman, 1966.

SCHARF, A. *Art and Photography.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1968.

UDART, J.P. *L'effet de réel.* Cahiers du Cinéma, mar.—apr. 1971.

UDART, J.P. *Notes pour une théorie de la représentation.* Cahiers du Cinéma, maj—jun. 1971, jul. 1971.

SCHEFER, J.L. *Les couleurs renversées la buée.* Cahiers du Cinéma, jul. 1971.

RONDOLINO, G. *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista.* Torino: Martano, 1972.

SCHEFER, J.L. *Sur le "Déluge universel" d'Uccello.* Cahiers du Cinéma, mar.—apr. 1972.

BONITZER, P. *La surimage.* Cahiers du Cinéma, sept.—oct. 1976.

LINDEKENS, R. *Essai de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique).* Paris: Klincksieck, 1976.

NOGUEZ, D. *Sur quelques marches d'escalier et sur une escalope.* Revue d'esthétique, št. 1., 1976.

RAGGHIANI, C.L. *Cinema arte figurativa.* Torino: Einaudi, 1952 (zdaj: *Arti della visione, vol. I.* Torino: Einaudi, 1976).

Images de Marque. Cahiers du Cinéma, jul.—avg. 1976.

BONITZER, P. *Decadrages.* Cahiers du Cinéma, jan. 1978.

WOLLEN, P. *Photography. Screen,* št. 4, 1978/9.

SCHEFER, J.L. *Questions de figuration: L'homme ordinaire du cinéma.* Cahiers du Cinéma, št. 296, jan. 1979.

film, slikarstvo, fotografija

LEGER, F. *Essai critique sur la valeur plastique du Film d'A. Gance: "La Roue".* Comédia, Paris, 1922.

MOHOLY-NAGY, L. *Malerei Photographie Film.* München; Langen, 1925.

KURTZ, R. *Expressionismus und Film.* Berlin: Lichtbildbühne, 1926.

BENJAMIN, W. *Kleine Geschichte der Photographie. Die Literarische Welt,* Berlin 1931.

NILSEN, V. *Izobrazitelnoje postrojenje filma.* Moskva: Kinofotoisdat, 1936.

FAURE, E. *Fonction du cinéma. De la cinéplastie à son destin social.* Paris: Librairie Plon, 1953.

LEMAITRE, H. *Beaux-arts et Cinéma.* Paris: Editions du Cerf, 1956.

The visual Arts Today. (zbornik: uredil KEEPEES, G.). Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1960.

novo v revijah**FILMCRTICA (RIM)****N. 284/285 (april—maj 1978)**

(v.a.): Paul Vecchiali
Niklaus Schilling: "Rheingold"

N. 286 (julij 1978)

(v.a.): "Anche l'estasi" ("Tudi ekstaza", o filmu Ciriaca Tisa)
Enrico Ghezzi: La cavalcata fantastica (Fantastična ježa)

BIANCO E NERO (RIM)**4 / julij—avgust 1977**

Bruno De Marchi:
Primi materiali per una teoria della critica cinematografica (II parte)
(Prvi materiali za teorijo filmske kritike, II)

5—6 / september—december 1977

Bruno De Marchi:
Primi materiali per una teoria della critica cinematografica (III parte)
(Prvi materiali za teorijo filmske kritike, III)

Ernesto G. Laura:
Laurel and Hardy — II: Il sonoro e l'arte della pantomima
(Laurel and Hardy — II: Zvok in umetnost pantomime)

Ermano Comuzio:
Musica e suoni protagonisti nel cinema dei fratelli Taviani
(Glasba in zvoki protagonista filmov bratov Taviani)

FILM QUARTERLY (BERKELEY)**Vol. 31, No. 4 (poletje 1978)**

Dan Yakir: Louis Malle (interview)

Brian Henderson:
Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible? (Romantična komedija danes: še vztrajajoča ali nemogoča)

William R. and Joan Magretta:
Bertrand Tavernier: The Constraints of Convention (Bertrand Tavernier: napetosti konvencije)

Randal Johnson:
Brazilian Cinema Today (Brazilski film danes)

Vol. 31, No. 1 (jesen 1978)

Alan Rosenthal: Emile de Antonio (interview)

Beverle Houston, Marsha Kinder:
The Losey-Pinter Collaboration (Sodelovanje med Pinterjem in Loseyem)

Karen Jaehne:
Istvan Szabo: Dreams of Memory (Istvan Szabo: sanje spominov)

CINEASTE (NEW YORK)**Vol. 8, No. 4 (1978)**

Larry S. Ceplair:
The Politics of Compromise in Hollywood (Politika kompromisa v Hollywoodu)

D. Georgakas, U. Gupta, J. Janda:
The Politics of Visual Anthropology. An Interview with Jean Rouch
(Politika vizualne antropologije. Intervju z Jeanom Rouchom)

Vol. 9, No. 1 (jesen 1978)

A. Auster, L. Quart:
The Working Class Goes to Hollywood. "F.I.S.T." and "Blue Collar"
(Delavski razred gre v Hollywood. "F.I.S.T." in "Blue Collar")

P. Roffman, J. Purdy:
The Worker and Hollywood (Delavec in Hollywood)

Robert Sklar: "Red River". Empire to the West ("Rdeča reka". Carstvo Zahoda)

D. Georgakas, P. Anastasopoulos:
"A Dream of Passion". An Interview with Jules Dassin (Sanje strasti. Intervju z Julesom Dassinom)

G. Crowds, U. Gupta:
A Luta Continua. An Interview with Robert Van Lierop (Boj se nadaljuje. Intervju z Robertom Van Lieropom)

Karen Jaehne:
Old Nazis in New Films. The German Cinema Today (Stari nacisti v novih filmih. Nemški film danes)

CAHIERS DU CINEMA (PARIZ)**No. 292 (september 1978)**

Hitler, un film d'Allemagne (Hitler, film iz Nemčije)

L'Etat-Syberberg, par Serge Daney (Država-Syberberg)
Entretien avec H.-J. Syberberg (Razgovor z H.-J.S.), par Serge Daney,
Yann Lardeau et Bernard Sobel
L'art du deuil (Umetnost žalovanja), par Yann Lardeau
La real-fiction du pouvoir ("Real"-fikcija moči), par Jean-Louis
Comolli et François Géré

Rencontres avec des producteurs (1)/Srečanja s producenti (1):

Entretien avec Jean-Pierre Rassam (Pogovor z J.-P.R.), par Jean-Claude Biette, Pascal Kané, Barbet Schroeder et Serge Toubiana

Le sport dans la télévision:

Coup d'envoi (Začetni udarec), par Serge Daney
Table-ronde (Okrogla miza), avec Serge Daney, Jean Hatzfeld,
Serge Le Péron et Serge Toubiana

L'empire de la passion (Carstvo strasti):

Entretien avec Nagisa Oshima (Pogovor z N.O.), par Serge Daney
et Jean Narboni
Un sourire pour les pauvres gens (Nasmeh za revne ljudi), par
Bernard Boland

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique de cinéma
(Nov pristop poučevanju filmske tehnike):

Le son. Programmation de l'écoute (1)/Zvok. Programiranje sluha/
par Claude Bailblé

La passion de Jeanne D'Arc (Dreyer)/Trpljenje device Orleanske, C. Dreyer/

Une peur active (Delujoči strah), par Jean-Pierre Oudart

No. 293 (oktober 1978)

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma
(Nov pristop poučevanju filmske tehnike):

Programmation de l'écoute (Programiranje sluha), par Claude Bailblé

Festival de Locarno 78: Rétrospective Douglas Sirk (Filmski festival v
Locarnu 78: retrospektiva Douglasa Sirk):

Entretien avec Douglas Sirk (Pogovor z D.S.), par Jean-Claude
Biette et Dominique Rabourdin
Les noms de l'auteur (Imena avtorja), par Jean-Claude Biette

L'ancien et le nouveau (Staro in novo):

Contre la nouvelle cinéphilie (Proti novi cinefiliji), par Louis Skorecki
Réponse à "C.N.C." (Odgovor na "C.N.C."), par Pascal Kané

Questions à la modernité (Vprašanja modernosti):

A propos Kubrick, Kramer et quelques autres (Ob primeru Kubricka,
Kramerja in nekaj ostalih), par Jean-Pierre Oudart

No. 294 (november 1978)

Séduction et terreur au cinéma (Zapeljevanje in strahovanje na filmu):

Notes de memoire sur Hitler, de Syberberg (Spominski zapiski o
Hitlerju H.-J. Syberberga), par Jean-Pierre Oudart

Cinéma/ U.S.A. 1 (Ameriški film, 1):

Trajectoire de Paul Schrader (Pot Paula Schradera), présentation
(predstavitev), par Serge Toubiana
Entretien avec Paul Schrader (Pogovor s P.S.), par Serge Toubiana
et Lise Bloch-Marhange
A propos de Blue Collar (Blue Collar), par Serge Toubiana

Laszlo Moholy-Nagy

Présentation (Predstavitev), par Yvette Biró
Cinéma simultané ou polycinéma (Simultani film ali razširjeni
filmski medij), par Laszlo Moholy-Nagy
Dynamique de la grande ville (Dinamika velikega mesta), par Laszlo
Moholy-Nagy

No. 295 (december 1978)

Séduction et terreur au cinéma (Zapeljevanje in strahovanje na filmu):

Les dieux et les quarks (Bogovi in kvarke), par Pascal Bonitzer

Dessins d'Eisenstein (Eisensteinove risbe):

Eisenstein et la question graphique (Eisenstein in vprašanje
grafičnosti), par François Albéra

Cinéma/ U.S.A. 2 (Ameriški film, 2):

1. Robert Kramer, présentation (predstavitev), par Serge Toubiana
Entretien avec Robert Kramer (Pogovor z R.K.)
2. Tom Luddy et le "Pacific Film Archive" (Tom Luddy in kinoteka
"Pacific Film Archive"); présentation (predstavitev), par Serge
Toubiana
Entretien avec Tom Luddy (Pogovor z T.L.)

Les films à la télévision (Filmi na televiziji):

Présentation (Predstavitev problematike), par Louis Skorecki

No. 296 (januar 1979)

Questions de figuration: L'homme ordinaire du cinéma (Vprašanja figuracije: Vsakdanji človek na filmu)

Entretien avec Jean-Louis Schefer (Pogovor z J.-L.S.), par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart

Le burlesque (Burleska):

Retour au burlesque (Vrnitev burleski), par Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat
 Les six âges de la comédie (Šest dob komedije), par Buster Keaton
 Quand la comédie est la chose sérieuse (Ko je komedija resna reč), par Buster Keaton
 "Allons voir si l'on peut se faire un peu de fric" (Dajmo pogledat, če se lahko malo zasluži!), par Mack Sennett
 Le développement du film comique (Razvoj komičnega filma), par Harold Lloyd

Cinéma/ U.S.A. 3 (Ameriški film, 3):

De la série B à New World Pictures (Od filmov B-serije do produkcije New World Pictures), par Bill Krohn
 Entretien avec Roger Corman (Pogovor z R.C.), par Bill Krohn

Michael Snow. 1

Michael Snow et "La Région Centrale", par Marie-Christine Questerbert
 Entretien avec Michael Snow (Pogovor z M.S.), par Jonas Mekas et P. Adams Sitney

POSITIF (PARIZ)**No. 210 (septembre 1978)**

Ermanno Olmi

Alain Masson: Les Travaux et les jours (Dela in dnevi) / L'arbre aux sabots — Drevo za cokolje / Lorenzo Codelli, Paul-Louis Thirard: Entretien avec Ermanno Olmi (Pogovor z E.O.)

Billy Wilder

Gérard Legrand: Deux ou trois comtesses (Dve ali tri grofici) — Fedora
 Michel Ciment: Entretien avec Billy Wilder (Pogovor z B.W.)

Michel Deville

Michel Sineux: Surprises et convergences (Presenečenja in konvergence) — Dossier 51
 Michel Sineux, Jean-Paul Török: Entretien avec Michel Delville (Pogovor z M.D.)

Alberto Lattuada (II)

Gianni Volpi: Entretien avec Alberto Lattuada (I.) (Pogovor z A.L.)

Harry Langdon (II)

Petr Král: Harry ailleurs ou un comique autre (II) (Harry, drugod ali drugačen komik)
 Olivier Eyquem: Les films de Harry Langdon (Filmi H. Langdona)

No. 211 (octobre 1978)

Alberto Lattuada (III)

Gianni Volpi: Entretien avec Alberto Lattuada (II) (Pogovor z A.L.)
 Gianni Volpi: Biofilmographie d'Alberto Lattuada (Bio-filmografija A.L.)

Andrzej Wajda

Jacques Demeure, Hubert Niogret: Entretien avec Andrzej Wajda (Pogovor z A.W.), L'homme de marbre (Marmorni človek)

Luc Béraud

Françoise Audé: Dix ans après 1968, l'écrivain ligoté (Deset let po '68, zvezan pisec) — La Tortue sur le dos (Želva na hrbtu)

No. 212 (novembre 1978)

Karel Reisz

Jean-Paul Török, Michel Ciment: Entretien avec Karel Reisz (Pogovor z K.R.)
 Michel Ciment: Bio-biblio-filmographie de Karel Reisz (Bio-biblio-filmografija K.R.)

Kenji Mizoguchi

Gérard Legrand: La gloire d'un cinéaste (Slava filmarja) — à propos du réalisme de Mizoguchi (ob realizmu Mizoguchija)
 Alain Masson: Revers de la quiétude (Druga stran miru) — sur quatre films de Mizoguchi (o štirih filmih Mizoguchija)
 Hubert Niogret: Nouvelles perspectives sur Mizoguchi (Nove smernice o Mizoguchiju) — à propos de 14 films inédits (ob gledanju 14 še nepredvajanih filmov)

Jean-François Stevenin

Jean-Pierre Jeancolas: Les brodequins de sept lieux (Visoki čevlji za sedem milj) — Passe-montagne
 Michel Ciment: Entretiens avec Jean-François Stevenin (Pogovor z J.-F.S.)

No. 213 (decembre 1978)

Martin Scorsese

Michel Ciment, Michael Henry: Nouvel entretien avec Martin Scorsese (Ponovem razgovor z M.S.)

Paul Schrader

Alain Masson: Le harcèlement et la résistance (Draženje in odpornost) — Blue Collar
 Michel Ciment, Michael Henry: Entretien avec Paul Schrader (Pogovor s P.S.)
 Michel Ciment: Bio-biblio-filmographie de Paul Schrader (Bio-biblio-filmografija P.S.)

Ernst Lubitsch

Jean-Loup Bourget: Lubitsch 14—20

Confrontation XIV — Perpignan

Barthélemy Amengual: La guerre d'Espagne vue par le cinéma (Španska državljanska vojna na filmu)
 Paulo Antonio Paranagua: Etudes sur la guerre d'Espagne et le cinéma (Študije o španski državljanski vojni in filmu)

No. 214 (januar 1979)

Claude Sautet

Gérard Legrand: Notes sur une victoire (Beležke o neki zmagi) — Une histoire simple (Preprosta zgodba)
 Michel Ciment, Michael Henry, Gérard Legrand, Michel Sineux: Entretien avec Claude Sautet (Pogovor z C.S.)

Jerzy Skolimowski

Emmanuel Carrère: Le cri, quête du fou (Krik, bera norca) — The Shout
 Michel Ciment, Hubert Niogret: Entretien avec Jerzy Skolimowski (Pogovor z J.S.)

Yasujiro Ozu

Alain Masson: Bien définir et bien peindre (Dobro definirati in dobro slikati)
 Iida, Iwasaki: Entretien avec Yasujiro Ozu (Pogovor z Y.O.)

Judit Elek

Françoise Audé: La caméra directe de Judit Elek (Film-resnica Judit Elek)

Zsolt Kezdi-Kovacs

Françoise Audé, Jean-Pierre Jeancolas: Entretien avec Zsolt Kezdi-Kovacs (Pogovor z Z.K.-K.)
 Jean-Pierre Jeancolas: Notes sur trois films de Z.K.K. (Beležke o treh filmih Z.K.K.)

J. D. in S. F.



prireditve

Interfilm festival v letu 1979

V letošnjem letu so pred Interfilm festivalom, čeprav ni klasično festivalsko leto, številne mednarodne akcije, ki pričajo o njegovi veliki aktivnosti. Poleg organiziranja "Tednov tujih kinematografij v Jugoslaviji" in Tednov jugoslovanskega filma v tujini", ki mu jih je poveril MKO, je Interfilm festival pred dvema velikima akcijama:

1. Mednarodnim festivalom filmov o vodnih športih in
2. Filmskim srečanjem mediteranskih držav.

Tedni domačega in tujega filma

V mesecu januarju, od 8. do 25. je Interfilm festival organizator "Tedna portugalskega filma v Jugoslaviji". Poleg glavnega mesta, bodo imela priložnost videti portugalske filme še naslednja mesta v Jugoslaviji: Kumrovec, Zagreb, Ljubljana, Kranj, Celje, Banja Luka.

Teden jugoslovanskega filma na Irskem

je predviden v prvi polovici letošnjega leta in to v Dublinu in Corku.

Teden turškega filma v Jugoslaviji

naj bi bil koncem marca in v začetku aprila in to v SR Srbiji, Makedoniji, AP Kosovo in SR BiH.

Teden jugoslovanskega filma v Turčiji

bo na sporedu teden dni po zaključku manifestacije — "Tedna turškega filma" — v Jugoslaviji in to v Ankari, Istanbulu, Izmiru in v Bursi.

Teden jugoslovanskega filma na Nizozemskem

Datum, ko naj bi bila ta manifestacija še ni točno določen, vendar naj bi bila v prvi polovici letošnjega leta.

Teden nizozemskega filma v Jugoslaviji

Manifestacija je predvidena v mesecu novembru.

Teden jugoslovanskega filma na Portugalskem

naj bi bil junija 1979.

Mednarodni festival filmov o vodnih športih

V času svetovnega prvenstva v veslanju bo v Kranju in na Bledu, od 6. do 11. septembra 1979, mednarodni festival filmov o vodnih športih. Kasneje, v oktobru bi bila repriza tega festivala v Mariboru, Celju, Novem mestu, Novi Gorici, Ravnah na Koroškem in v Kopru. Poleg slovenskih mest pa bi ta festivalski program obiskal še mesta izven naše republike in to Beograd, Zagreb, Banja Luka in Kumrovec. Za ta festival smo KS Slovenije zaprosili za finančno pomoč v višini od 654.500 din.

Filmska srečanja mediteranskih držav

MKO je zaupal Interfilm festivalu organizacijo tudi manifestacije "Filmska srečanja mediteranskih držav".

To naj bi bila spremljajoča manifestacija ob Mediteranskih športnih igrah v Splitu, obenem pa bi bil tudi simpozij na temo "Mediteran na filmu", ki bi se odvijal v portoroškem avditoriju.

Pričetek te akcije naj bi bil v Kopru (en program filmov bi bil prikazan še v Ljubljani, Kranju, Celju in Zagorju), nadaljevala pa bi se še po drugih republikah in to v mestih kot so Pulj, Reka, Zadar, Šibenik, Split, Korčula, Dubrovnik, Kotor in Bar.

Ker je to akcija, ki jo je sprejel MKO, znašajo stroški, ki odpadejo na SR Slovenijo 520.300 din (pri tem pa niso vračunani stroški drugih republik, prav tako pa tudi ne stroški simpozija v portoroškem avditoriju).

D.J.

DO VIBA FILM

razpisuje **Natečaj**

za scenarije celovečernih in kratkih igranih, dokumentarnih in animiranih filmov in sicer:

- a) za izvirne scenarije z aktualno in sodobno tematiko.
- b) za izvirne scenarije o narodnoosvobodilnem boju in socialni revoluciji na Slovenskem;
- c) za izvirne scenarije z otrokom in mladini primernimi temami;
- d) za filmske adaptacije slovenskih literarnih del.

Natečaj razpisujemo v želji, da bi z raznovrstnimi vsebinskoestetskimi usmeritvami v različnih zvrsteh in žanrih obogatili program slovenske filmske proizvodnje s kritičnimi ter družbeno in človeško angažiranimi deli.

Scenariji za celovečerne filme naj obsegajo od sto do stopetdeset, scenariji za kratke filme pa od pet do dvajset strani. Opisi slike naj bodo razvidno ločeni od opisov zvoka in govorjenega besedila.

PODELJENE NAGRADE:

- 1. za scenarije celovečernih
 - a) do dve prvi nagradi v znesku 50.000.— din;
 - b) do dve drugi nagradi v znesku 40.000.— din;
 - c) do dve tretji nagradi v znesku 30.000.— din;
- 2. za scenarije kratkih filmov:
 - a) do tri prve nagrade v znesku 10.000.— din;
 - b) do tri druge nagrade v znesku 8.000.— din;
 - c) do tri tretje nagrade v znesku 6.000.— din.

Vsa nagrajena dela bodo tudi odkupljena. Poleg nagrajenih del bo lahko odkupljeno:

- a) do pet scenarijev za celovečerne filme in
- b) do petnajst scenarijev za kratke filme.

Z odkupom preidejo na DO VIBA FILM za tri leta od dneva odkupa vse avtorske pravice.

Komisija, sestavljena iz delavcev dramaturškega oddelka in članov programskih svetov VIBA FILMA, bo upoštevala vse scenarije, ki bodo prispeli na naslov: VIBA FILM, Zrinjskega 9, 61000 LJUBLJANA — ZA NATEČAJ, do vključno 3. septembra 1979 (velja datum poštnega žiga) v štirih tipkanih izvodih v slovenščini.

Natečaj je anonimen. Avtorji naj svojih del ne opremljajo s šiframi, ker bodo avtorstvo dokazali s petim izvidom tipkopisa.



Jugoslovanska kinoteka slavi svojo trideseto obletnico, obenem pa mineva petnajst let od ustanovitve in kontinuiranega dela dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani.

Ta dvojni jubilej je bil v mesecu marcu obeležen z delovno proslavo v Ljubljani, s sestankom izvršilnega odbora Mednarodne federacije filmskih arhivov (FIAF) in programom avtorskih retrospektiv Buñuela in Stroheima.

Ob tej priliki izrekamo neumornim delavcem Jugoslovanske kinoteke vse priznanje v njihovih prizadevanjih za stalno prisotnost filmskega "spomina" na vseh potrebnih mestih in trenutkih našega (filmskega) bivanja.

Njihovo delo nam pomeni neprekinjeno preverjanje naših zdajšnjih in bodočih načrtov in ko jih izvršimo, ta dela ostanejo njim, da nas potem zopet ravno oni z njimi opozarjajo in bodrijo. Tako je praznik kinoteke tudi praznik vseh filmskih delavcev; od tistih, ki filme delajo, pa do tistih, ki filme potiho ali na glas sanjajo, zbirajo in čuvajo.