

# ekran 65



**IZDAJA** odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. **NAROČNINA** letno 1800 dinarjev. Posamezna številka 200 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik Andrej Habič. **UREDNIŠTVO** Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 30-033. **UPRAVA** Prosvetni servis Ljubljana, Miklošičeva 7, telefon 32-577. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 600-14-608-84. Poština plačana v gotovini. — Tisk in kliseji ČP »Gorenjski tisk«, Kranj



Na prvi strani ovitka: Alenka Vipotnik in Bert Sotlar v filmu LUCIJA

Na tretji strani ovitka: Prizor iz filma TRENUTEK RESNICE režiserja Francesca Rosija

Na zadnji strani ovitka: Claudia Cardinale v filmu Luchina Viscontija VAGHE STELLE DELL'ORSA.

# K A Z A L O

Generacije (Žika Bogdanović) . . . . .	98
Trije režiserji o svojih novih filmih . . . . .	103

## FILM — RESNICA

Odlomki (Dziga Vertov) . . . . .	116
Razgovor z Reichenbachom . . . . .	120
Kamera, ki ustvarja življenje (Dušan Stojanović) . . . . .	108
Jean Rouch . . . . .	124
Kritika-resnica (Henri Colpi) . . . . .	128
Pesem resnice (Michel Mesnil) . . . . .	130
Videti Anglijo (Alan Lovell) . . . . .	132
Kako se nosi mikrokravata v Montrealu . . . . .	135
Film — umetnost ali propaganda (Gideon Bachmann) . . . . .	138
Vračanje k neposrednemu življenju (Vladimir Petrić) . . . . .	142

## FESTIVALI

Beleške ob Beogradu 1965 (Toni Tršar) . . . . .	154
Ob letošnjem Beogradu (Ingo Paš) . . . . .	157
Oberhausen 1965 (Toni Tršar, Tone Sluga, Vitko Musek) . . . . .	164

## TELEVIZIJA

Namesto uvoda (Brane Šömen) . . . . .	182
Gledališče v miniaturo (Viktor Konjar) . . . . .	183
Televizija zabava gledalce (Matjaž Zajec) . . . . .	187

## TELEOBJEKTIV

Novo (Kosmačev film LUCIJA) . . . . .	190
Lepote mita (Žika Bogdanović) . . . . .	192
Oscarji 1964 . . . . .	195
Noč — mrk — zor (Godard-Antonioni) . . . . .	199
Fellinijev novi film (Gideon Bachmann) . . . . .	207
Macha Meril . . . . .	214
Iz filmskih časopisov . . . . .	216
Viva Maria . . . . .	217

## KRITIKA

Ne joči, Peter (Ingo Paš) . . . . .	218
Hitchcock — Ptiči (Ranko Munitić) . . . . .	225

## FILM — ŠOLA — KLUBI

Resnais: Noč in megla (Jovita Podgornik) . . . . .	232
Filmska vzgoja v čeških šolah . . . . .	235
Naj bi bil res zadnji takšne vrste (Mirjana Borčić) . . . . .	237
Stari bomo dvajset let (France Štiglic) . . . . .	239
Filmografija slovenskega filma (D. Arko) . . . . .	246
Scenarij: Visoška kronika (Drago Šega) . . . . .	256

# AKTUALNO: KINEMATOGRAFI

Letos je francoska reprodukтивna kinematografija bojevala zagrizeno borbo za svoj obstanek. Ker jo je država tako visoko obdavčila, so lastniki kinematografov ugotovili, da bi bilo najbolje, če začno prikazovati filme brezplačno in za takšno javno prikazovanje minimalne davščine plačujejo iz lastnega žepa. Imeli bi občutno manjšo izgubo, kot jo prinese plačevanje posebnih davkov na prodane vstopnice. Stopnja te davščine je namreč dosegla v začetku letošnjega leta 23 odstotkov od prodanih vstopnic (v ZDA, Španiji, Angliji in na Švedskem take davščine npr. sploh ne poznajo, v Zahodni Nemčiji pa znaša le 8 odstotkov). Lastnike kinematografov so v njihovi borbi (za manifestativno obliko te borbe so 30. marca v vseh francoskih kinematografih — s pet milijoni sedežev — prikazovali filme brezplačno) aktivno podprli francoski filmski delavci, ki so v svojih izjavah poudarili, da se usoda francoskega filma kroji in odigrava v kinematografih.

Nekako v istem času je bilo tudi pri nas mnogo govora o domačem filmu in njegovih najbolj odprtih problemih. V glavnem so imeli besedo filmski producenti in ustvarjalci. Nezavidnega stanja so bili — po izrečenih besedah — krivi najrazličnejši faktorji, od »družbe« (ki se v debatah o našem filmu pogosto pojavlja kot nekakšen nepredeljiv in skoraj mističen pojem) do distributorjev, ki so kajpak venomer grešni kozli. Zanimivo, da ni nihče spregovoril o kinematografu. Domačih filmov ne ustvarjamo niti za po-

samezne produkcije, ne za distributorje, tudi ne samo za puljske ali beograjske festivale — v prvi vrsti so namenjeni gledalcem, posebno še gledalcem v Jugoslaviji. Na tej relaciji pa je po našem občutku posebno pomemben faktor kinematograf, kjer se srečujeta ustvarjalec (in njegovo delo) s publiko. Mislimo, da je od kvalitete tega srečanja (ki je kompleksen problem) v mnogo večji meri odvisna usoda domačega filma, kot smo pripravljeni priznati.

Kaj je kinematograf? Kakšen je naš kinematograf?

Smo si sposobni znotraj kroga, ki se ukvarja s filmom, odgovoriti na ti dve zelo preprosti, a bistveno važni vprašanji? In nato: kaj smo doslej naredili, da bi našo reprodukativno kinematografijo aktivno vključili v razvoj, načrte, prizadevanja naše filmske ustvarjalnosti in filmske kulture sploh? Mislimo na vključitev, ki bi preseгла okvire dosedanjih 20 odstotkov od prodanih vstopnic, ki se stekajo v tako imenovani filmski sklad.

V teh okvirih želimo v eni izmed naslednjih številok naše revije prispevati svoj delež v razpravo o domačem filmu. V to nas tembolj sili ugotovitev, da smo vsi, ki se s filmom tako ali drugače ukvarjamo, doslej sila malo storili za našo reprodukativno kinematografijo. Ta je v hudem zaostanku za povprečno evropsko reprodukativno kinematografijo in zato tudi skoraj onespodbledna za sodelovanje v razvoju domačega filma, brez katerega si njegove harmonične rasti ne vemo prav zamišljati.

# PARAGRAF NIČ

# GENERACIJE

Določena vrsta in določena oblika filma bolj in bolj izčrpava svoj smisel; po vrsti let je cikel zaključen. Zdaj prisostvujemo začetku novega in občutimo nujnost menjave generacij — nastopa mladih ljudi, ki bodo z zanosom in strastjo, vendar brez okame nele rutine svojih predhodnikov, utelesili novo idejo filma. Ker, kot pravi Hegel, vse veliko na tem svetu je nastalo s strastjo.

Mnogi znaki govorijo, da gre razdobje inkubacije h koncu in da nas je zajel velik preobrat, ki odlikuje zdajšnjo evolucijo filma. Nasprotno tistim stališčem, ki poudarjajo, da je razvoj filma v krizi, ali pa da je usmerjen v napačnem smislu, je videti veliko opravičljivejše pričanje, da se začinja radikalno razbijanje prerogativ in možnosti klasičnega filma; te, v dobri meri okame nele psihološke in estetske strukture, katera bo neizogibno zamenjana z novo, bližjo sodobni človekovi zavesti in zdajšnji stopnji kulture. Evolucija filma obstoji kot nekaj, s čimer smo prisiljeni računati, tudi če ne moremo vplivati nanjo.

## Meduzin pogled

Dobro vidim paradoks, ki navidez leži v takem sklepanju. Saj je videti logično, da evolucije filma ne more biti mimo evolucije tistih, ki ga ustvarjajo, ali pa onih, ki se gibljejo na obodu razvoja in izrabljajo svoj unilateralni vpliv. Ker pa je logično, da alogično nasprotuje logičnemu, stoji stvari v resnici tako, kot jih opisujem. Vsa dosedanja kinematografska tradicija nam namreč izpričuje, da je pojav posameznih revolucio-

## PIŠE: ŽIKA BOGDANOVIĆ

narnih osebnosti, kakršne so Griffith, Eisenstein, Welles, Antonioni rodil specifično kvalificiran položaj filma, ki je njihov nastop postavil kot nujnost. Niti ena revolucionarna poteza ni bila storjena — pa če je bila samo navidez ali v resnici rojena z »bliskom in gromom« — ne da bi jo terjale okoliščine; revolucionarni filmi so bili torej izvrševalci nekega višjega zakona, neizprosne volje zgodovine in tehnike. Besedo tehnika poudarjam, ker želim preko nje film spraviti v zvezo z arhitekturo, dejavnostjo, ki mu je v tem smislu najbolj sorodna. Kakor je odkritje armiranega betona ali plastičnih mas povzročilo pojav novih in revolucionarnih arhitektonskih koncepcij in s tem pomagalo k napredku gradbeništva, lahko pričakujemo, da bo pojav kakega tretjega materiala zahteval popolnoma drugačno stališče. Tudi pri filmu, ki je funkcija tehničnega napredka, je obilica takih pogojenosti.

(Zdaj bom nekaj vrst v oklepaju posvetil nečemu, kar se ne vključuje v stališče, čeprav ga posredno potrjuje, katero poskušam zastopati izven osnovnega toka sprejete argumentiranja). Obstoji namreč misel, da revolucionarji filma prispevajo svoj pravi delež skozi silno evolucijo

svoje ustvarjalnosti, ker dozorevanje kulture in neizogiben razvoj tehnike terjata od njih ne le prilagajanje novim situacijam, ampak tudi njih obvladovanje. Kaže se torej, da mora biti v končni konsekvenci njihov razvoj odvisen od njihove pripravljenosti ali sposobnosti, da si povsem podredijo vsak nov problem, bodisi estetski ali psihološki. Zelo mogoče je predpostavljati, da bodo najmočnejši med njimi v okvirih nove situacije sami opredelili problem, potem pa ga bodo razrešili, saj je globino ustvarjalske naslade dostikrat mogoče meriti s številnostjo in težavnostjo ovir na poti, ki do nje vodi. To pa bo očitno dopolnilno obeležje njihovega genija. Ko govorim o tem, imam v mislih nekaj starih, ki v poznih letih, kot nekdanj Tizian, kot Brecht, dokazujejo ne le svojo duhovno zrelost, ampak tudi neprestano zorenje: Langa, Hawksa, Forda, Hitchcocka. Vsi ti morebiti ne delajo boljših filmov, kot so jih delali prej, toda njihova sedanja dela so znatno bolj dovršena; to pa je, mislim, cilj ustvarjanja. Zato, ker se brez težav vraščajo v novi položaj in ga včasih celo upodabljaajo kot sintezo in kot absolutno mero relativnega sveta. Povedal pa sem že, da sedanji

trenutek odlikuje stanje velikega preobrata.)

To sem zapisal v oklepaj zato, ker je precej jasno, da gre pri tem samo za genije, ki so seveda nuklearno jedro dokaj amorfne mase. Prav ta masa pa mora biti predmet našega zanimanja. Ta masa, ki povečini konča svojo pot, potem ko je ciklus, katerega je ustvarjala in kateremu je pripadala, dokončno izoblikovan; morda celo pred tem. Pripadniki te mase so, podobno kot neznani mojstri gotskih katedral, nepogrešljivi delavci v razvoju filma, v odnosu do njegovih genijev pa so le obrobni spremljevalci. Pride čas, ko se jih je treba rešiti. Nevarnost, ki jo povzročajo, je težke in brezbožne vrste; v novih situacijah so namreč oni estetski razred, ki teži k okamenju svoje variante umetnosti, ko ji pripisujejo absolutnost, da bi jo priporočili večnosti. Obramba posameznika rojeva estetski kult osebnosti: njegovi menihi so patroni strukture, katere ideal je statičnost. In če se kdaj uprem zoper to religijo negibnosti, branim in pridigujem drug estetski kult osebnosti in izvzamem po lepi navadi Mladoturkov velikane, vrednejše verovanja in osebnosti resnične sinteze, potem to počenjam v imenu strukture, katere ideal je dinamičnost. Ta struktura je spremljiva in odvisna od močnih impulzov opogumljanja, ki jih črpa iz duha in fizičnosti posameznih generacij; vendar ta spremljivost oblik ne kvani njenega bistva. Oblika se uteleša v generaciji in resnično bistvo je le tisto, kateremu vsaka generacija zmora najti obliko. Bistvo, skrčeno na obliko, okameni kot slabotno človeško bitje pred pogledom Meduze.

### Za umetnost bistva

Razgovor želim pripeljati do tistega, kar je pravi motiv tega sestavka. Tako bom zdaj zadržal pozornost na teoretičnih in kritičnih filma kot osebnostih, ki si

stematizirajo tradicijo in poimenujejo tisto, kar rojeva sprotni tok ustvarjalnosti.

V luči tega, kar sem poskušal natančneje določiti, je videti neizogibno, da večina od njih — potem ko odkrije v določeni vrsti filma svoj lastni odmev, ko z njim zaživi in se z njim izenači — skuša bistvo razlagati v dimenziji, katere ambicija je s plemenitostjo preseči vse ostale. Dokaj jasno je, da je to moč opisati kot poskus skrčiti bistvo na obliko, ki kolikor mogoče točno definira neko življenjsko ali moralno situacijo, pa zato še ni neizogibno funkcija večnosti. Vendar se to dogaja, in malone praviloma prerogative kritične analize kot naravnega instrumenta dvoma in preverjanja postanejo prerogative absolutne dogme ali dogmatične absolutnosti. Zaključek, ki ga je moč iz tega potegniti, je prav toliko naraven, kot je nepričakovan: kritik, ki je živel in se izpovedal v določeni formuli filma, neogibno tudi umre z njo. Ali pa v najboljšem primeru ostane kot izraz virulentnosti, nekoč lastne koncepciji filma, ki jo je bil imel za dokončno. Obremenjen z dediščino, z utrjeno tradicijo, ki jo je bil sprejel za svojo, tak kritik stopi v službo stare situacije in se upira novi zaradi svojega močnega in poštenega občutka, da ni zanikan le v svoji praksi, ampak tudi v svojem intelektualnem obstoju. »Kdor mi nasprotuje, me zanika.« je slaven estetski stavek Murlea.

Obstajajo prepričljive ilustracije, ki zelo tehtno opravičujejo tako premišljanje. O tem slikovito priča odnos primerjave med recimo Leonom Moussinacom in Andréom Bazinom. Vendar se bom zadržal na primerih, ki so nam bližji, ker izhajajo iz tukajšnjega podnebja. Tisto, kar je karakteriziralo na primer Aleksandra Vuča kot filmskega misleca neodvisno od literarne forme njegovega stila, je trajna inspiriranost s sovjetskim revolucionarnim filmom, razumljenem

v širšem smislu logično-pozitivistično. Ranko Marinković je prezikusil svoj pogled na analizah dvojnosti chaplinske komike, absolutiziral njen moralni in duhovni aspekt in se s tem zaprl v dovršeno konceptualno teoretično transakcijo. Vzemimo še primer, ki je bližji našemu času: strastno idealiziranje Vicka Rasporja na dokumentaristični sistematični življenja in realnosti od Turksiba do Nočne pošte, s tem, da temu sistemu mišljenja in čustvovanja postavlja nasproti vsakega drugega, samo zato, ker je drugačen. Vzemimo končno mene samega: inkvizitorski posel popisovanja analogij in duhovnih vezi, katerih so polni Godardovi filmi in iskanja, večkrat za »božji lon«, zanesljivih opor za ugovor proti preteklosti in za projektiranje bodočnosti. Kot pri vseh predhodnikih ta v začetku prijeten opravek odkrivanja in ta telovadba vesti brez dvoma kasneje postaneta izgovor za opravičevanje nečimrnosti ali estetskega sovraštva.

Pojav nove situacije, ki jo napovedujejo komaj zaznavni znaki, nas torej preseneti v večini primerov nepripravljeni. Nič se ne zgodi čez noč; vendar prežeti s teorijami, ki smo jih leta razvijali — estetikov brez hrbtenice ne jemljem v obzir — se niti estetsko niti psihološko nismo zmožni ali se nečemo znova prilagoditi; tako so aparati naše kritične analize neuporabni za vrsto filmov, s katerimi se srečujemo. Izgubljeni smo: tako dialektika kot tudi metafizika našega dela nas obe obsojata na bolečine in trohnenje, smrtno in večno obenem.

Za tem dejstvom se povsem določeno riše zakonitost, ki je enakomerna in neukrotljiva kakor smrt ali rojstvo: neizogibnost menjave naraščaja, fizična in pa estetska menjava, obe vzajemno pogojeni. To je tako idejna kot tudi eksistencialna morfologija, in jemati jo moramo kot enostavno tetično rešitev, navzlic zamotanosti, ki jo označuje na

zunaj. Estetiki so kakor ostala človeška bitja enostavno zmagnani pogostokrat dosti prej, preden utegnejo doumeti pravi smisel motiva, ki jih žene v umik. Ni alibija, ki bi ščitil pred efermnostjo in prej ali slej je vsak kritik žrtvovan, najsi je bil še tak »jezni mladenič« ob svojem startu. To je proces kot vsak drug, ki ga je mogoče razložiti s formulacijami intelektualne kemije, in zato je nujno potrebno omeniti njegovo organsko determiniranost. Ovira ni samo estetska — ko se kritik spopade z neznano zgradbo, katere mehanizem mu je tuj in ki ni projektirana z matematiko, temelječo na decimalnem sistemu — ampak morebiti v večji meri psihološka: zato, ker se kritik, pod pritiskom osebne dileme, nikakor ne more iztrgati nostalgiji po sorodnem, resničnem, človeškem, po tistem, kar se sklada z njegovo človečansko smerjo, že utelešeno v njegovem obstoju. Protinaravno in proti pravilom dialektike je, če poskuša prestopiti v novi cikel, ki temelji na drugačni emotivni in duhovni strukturi, na drugačni spoznavni in izkustveni danosti.

Naši predhodniki so se, kot vemo, v sporu z Balzansom in Arnheimom sklicevali na princip združevanja, ki je dajal filmu realističnost, katere širina je ostala nedostopna teoretikom dvajsetih let. Zdaj pa se zdi, da je zaključeno razdobje filmskega realizma, za njegovega vrhunškega tolmača lahko imamo Andréa Bazina, in videti je, da je treba poiskati novo duhovno vodstvo, ki bo adekvatneje ustrezalo potem, katere moderni film odpira pred nami. Nekako proti koncu petdesetih let je bilo napovedano razpadanje realistične fature filma, ki jo je kmalu začela zamenjavati faktura, znatno bližja svobodnim oblikam moderne umetnosti, kakor pa romantični ali klasicistični konceptiji filma. Zdaj smo na pragu novega filma in ta hoče biti stvaren: novi film, ki si ga nujno moramo predstavljati kot umet-

nost bistva, notranjega, ne pa opisnega, zunanjega. V imenu te zahteve je mogoče postaviti še eno: radikalna menjava, katera bi vzpodbodla evolucijo, ki že sama teži k hitrejšemu tempu, ker je aktivna v odnosu do dinamične revolucionarnosti, sploh naša tehnična civilizacija.

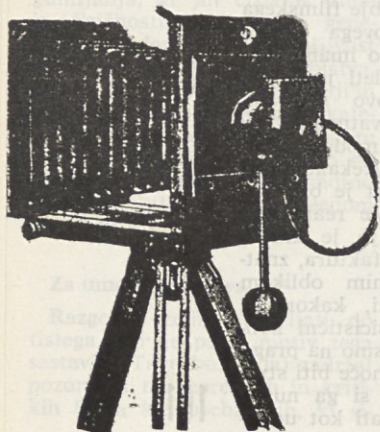
### Položaj tukaj, danes

Z zamudo, ki ni da bi morala biti usodna, postaja tak trenutek izrazito prisoten v tekoči jugoslovanski filmski konstelaciji. Potem ko je preteklo petnajst let, je postalo očitno, da so določene koncepcije filma izgubile pravico obrambe iz razlogov, ki sem jih bil pravkar navedel; izgubile so pravico celo do tega, da bi jim dajali injekcije avtoritete, ki je zunanja in politikantska in ki je zato sterilna že v svoji prvi konsekvenci. Pred nami je resnica, ki točno kaže položaj, po katerem tujcem kakor slepci: večina tistih, ki jugoslovanski film ustvarjajo in večina tistih, ki ga komentirajo, doživlja agonijo, ki ni brez predhodnika. Spomnimo se lepih zgodb o potrebi, da se »literarni« film zamenja s »filmskim« filmom, zgodb, ki se je bila v njih korozivnem uporju skrivala tako intelektualna kakor tudi emocionalna vznemirjenost. Toda, pre-

senečeni smo v svoji revolucionarnosti. Vtem ko smo bili boj za zmago ideje, ki naj bi bil po našem resničnem prepričanju iniciator ključnega preobrata, se je spremenil smisel borbe. Celododna od koncepcij, ki si jih je bilo šele treba priboriti, je ostal samo otožen spomin, kakor bi rekel Miodrag Pavlović. Ko smo skrbeli za taktiko, nismo opazili, da se odvija boj na drugem terenu in, seveda, tudi za druge cilje.

Kolikor je v vprašanju ustvarjalni aspekt filma — in je toliko, kolikor bi moral biti — je precej jasno, da se moramo odrediti ne le dosedanjim instrumentom analize, ampak tudi aparature mišljenja. Ne gre več za to, da bi film naredili avtentičen s tem, ko bi vrnili osnovni pomen slike ali vzajemnemu odnosu slik, ampak za to, da bi za objektiviziranim fotografskim svetom odkrili subjektivno bistvo. Ni se vredno več truditi okrog razjasnjevanja medsebojnega pomena dveh kadrov, vezanih drugega z drugim, ker se lahko zgodi, da bo neki kader, neka situacija ali neka kretnja v filmu nekega avtorja opravičen ali razumljiv šele v zvezi s kadrom, situacijo ali kretnjom, ki jo bomo srečali v drugem filmu tega avtorja.

Očitno je, da bi bili prilagajanja takim potrebam komaj kos tisti, ki so gojili staromodne strukture in predstavljaljo del, če ne utelešenje, ciklusa, katerega zaključevanju prisostvujemo. Morebiti bodo tisti, ki so pripadali predhodnemu času, mogli razumeti strukturalno in teoretsko bistvo začenjajočega se ciklusa, a razlagati, izražati in skoenj, utelešati se bodo zmogli le oni, ki so mu blizu ne samo po svoji intelektualni opredelitvi, ampak tudi po svoji človeški celovitosti. To dolžnost časti in vizionarstva bo zmogla opraviti samo generacija, ki ni zastrupljena s tradicijo in ki nosi v sebi pripravljenost, da tvega, ko bo skušala formulirati tisto, kar se v našem mladem hotenju črta kot obris trdnjave, katero je treba zavzeti.





# TRIJE REŽISERJI O SVOJIH NOVIH FILMIH

Letošnja slovenska filmska ustvarjalnost obeta — poleg kratkih filmov najrazličnejših zvrsti — do festivala v Pulju tri celovečerne igrane filme. Prvi je začel z delom France Kosmač, ki je prenesel v filmsko podobo pod naslovom Lucija Finžgarjeve Strice. Za njim se je podal v filmske ateljeje Igor Pretnar in po Dragoslava Iliča scenariju snema La ž n i v k o. Tretji se je lotil zadnjih priprav na snemanje Jože Babič, da bi posnel film Kratko poletje, za katerega je po ideji Branka Pleše napisal scenarij Giorgio Sestan.

Še pred začetkom snemanja Lucije smo trem režiserjem v širše zajetem vprašanju zastavili pravzaprav tri vprašanja:

— Kakšni motivi so vas vodili pri izbiri snovi za novi film?

— Kakšno mesto zavzema ta vaš novi film v repertoarnem konceptu slovenske filmske proizvodnje za letošnje leto?

— Kako nameravate interpretirati temo in kakšen je krog sodelavcev, s katerimi želite realizirati svoj ustvarjalni koncept?

Vsi trije režiserji so nam prijazno odgovorili in njihove odgovore (Kosmač ga je napisal v prvem delu snemanja, Pretnar v zadnjih pripravah na snemanje, Babič v času pisanja zadnje verzije scenarija) z veseljem objavljamo, saj bodo bralcem, ki z zanimanjem in ljubeznijo

spremljajo dogajanje v slovenski filmski ustvarjalnosti, v marsičem približali poglede treh ustvarjalcev na njihove nove filme.

## FRANCE KOSMAČ

### 1. Motivi izbora:

Finžgarjevski kmetje še živijo med nami, da, celo v nas samih. Drama kajžarske hčere Lucije in štirih gruntarskih ljudi na Podlogu po svojih bistvenih sestavinah ne sodi le v polpretekli čas, temveč utegne prepričljivo govoriti tudi zahtevnemu sodobnemu gledalcu.

### 2. Mesto v repertoarju?

V repertoarju proizvodnega podjetja Viba-film zastopa Lucija tisti del, ki ga posvečamo klasičnim stvaritvam naše književnosti. S tem, da se oziramo nazaj, se nikakor ne zavzemamo za muzejskemu podobno delo, temveč si želimo takšno obdelavo tem, kakršna lahko nastane iz prizadetega občutja današnjega časa.

### 3. Interpretacija?

Neki dramaturg je označil svojo predstavo o tem filmu z naslednjo metaforo: film Lucija naj bi po svoji estetski ubranosti in vrednosti spominjal na lepo

kmečko znamenje ob poti. Drugi dramaturg je dejal: za režiserja pomeni ta tema — vajo v stilu. Zdi se mi, da stil izhaja iz načina dela, iz temperamenta, iz prizadetosti, ki jo diha avtorjeva izpoved. Stil je nekaj, o čemer govorimo lahko a posteriori, ne a priori. Stil je človek.

#### 4. Krog sodelavcev?

Za kamero stoje France Cerar, Ivan Belec in Silvo Hodnik. Scenografinja in njena pomočnica sta ing. arh. Eli Likarjeva in Lili Adlešič. Kostumografka in pomočnica sta prof. Alenka Bartlova in Maruša Rozmanova. Muziko piše Uroš Krek. Za rekvizite vzorno skrbita Šime Pogačnik in Franjo Lunder. Glavne vloge štirih Podlogarjev, očeta in treh sinov so zasedli priznani igralci: Jože Zupan, Bert Sotlar, Rudi Kosmač, Kristijan Muck. Posebno me veseli, da se bo s filmom Lucija predstavil filmski publiki nov mlad igralski obraz — Alenka Vipotnik. Pričakujem, da bo tudi sodelovanje opernih pevcev Vekoslava Janka in Ladka Korošca — plodno. Montažo je prevzela Lidija Braniš iz Zagreba, organizacijo snemanja vodijo Boško Klobočar, Ljubo Struna, Josip Vizjak in Majda Povh. Tonski snemalec je Herman Kokove, asistent Milan Andjelović. V režijski skupini sta asistenta Mako Sajko in Neda Vilar, tajnica režije pa je Cveta Sabo. Večina starih, preizkušenih sodelavcev, ki je delati z njimi užitek, razen kadar vsem čas ni prehud tiran in če zahteve proizvodnje niso preozkosrčne.

## IGOR PRETNAR

1. Po motivih, ki sem jih do sedaj obravnaval in ki so posegali v našo preteklost, polpreteklost in v vojno dobo, sem si slednjič zaželel tudi sodobne teme. Tako sem se kmalu po kon-

čanih Samorastnikih lotil skupaj z zagrebškim scenaristom Božidarjem Violičem pisanja scenarija Glorija, po istoimenski drami hrvatskega pisatelja in dramatika Ranka Marinkovića. Delo je trajalo več kot leto dni, film pa je nameravalo realizirati podjetje Avala film v Beogradu. Scenarij je bil sprejet, toda podjetje je pričelo močno oklevati s pričetkom realizacije, zato sem sklenil sprejeti ponudbo podjetja Viba film, naj bi takoj pričel z realizacijo scenarija beogradskega scenarista Dragoslava Ilića Lažnivka. Ker je snov vzeta iz naše sodobnosti in je bil scenarij dobro napisan, sem to ponudbo sprejel. Našel sem neko podobnost s Čehovom, avtorjem, ki mi je v literaturi in dramatikah zelo blizu. Obravnavanje intimnih problemov tako imenovanega »malega človeka« mi je blizu in me vznemirja. Mislim, da so ti problemi še vedno vznemirljivi za ves svet, razen seveda za cinike, ki pa se itak vznemirijo samo tedaj, če jih dobijo po lastni glavi. Iskanje poti k Človeku z veliko začetnico pač še vedno ostaja velika naloga vsake umetnosti in še prav posebno filmske. Kajti ta Človek ni prav nič enostaven, doživlja razočaranja v svojem silnem hrepenenju po ljubezni in sreči in včasih hlata v tem iskanju tudi po napačnih kvalitetah, se veseli in obupuje ter spoznava! In ta Človek, s svojimi osebnimi in moralno-etičnimi problemi, ki je bil v ospredju v vseh mojih dosedanjih filmih, bo v ospredju tudi v tem, ki ga sedaj pripravljam, pa čeprav bo nastopil v docela drugačnem času in drugačnem okolju...

2. Na to vprašanje mi je težko odgovoriti, ker ne poznam celotnega programa domače filmske proizvodnje za letošnje leto. O tem bi pač lahko kaj povedali tisti, ki skrbje za celotno repertoarno politiko našega filma. Zdi pa se mi, da je pač prispevek k težnji ustvariti čimboljši repertoar, v katerem bi prevladovala sodobne teme.

3. Interpretacija izvira pri vsakem poštenem umetniškem delu iz vsebine in ideje dela. Najti ustrezno obliko vsebini je pač v vsakem primeru osnovna naloga. Naloga realizacije pa je seveda tudi v tem, da ustvari nadgradnjo, da ustvarjalno poglobi in podčrta bistvene vsebinske elemente in pa tudi oblikovne. Dejstvo, da gre v primeru Lažnikovke za film s sodobno tematiko, zahteva že v bistvu modernejši prijem kakor pa pri kaki »klasični« temi. Seveda pri tem ne mislim na pri nas toliko propagirani dogmatični, epigonski modernizem, ki je bolj ali manj izraz ustvarjalne nemoči posameznih avtorjev, ampak na tisti resnični in čisti moderni izraz, ki črpa svoje oblikovne navdihe predvsem iz sodobnega čustvovanja in psihe človeka, tako ti stega, ki ga prikazuje, kakor tudi onega, kateremu prikazuje.

Ker zelo cenim metodo teamskega dela, sem se pri izbiri sodelavcev naslonil predvsem na ljudi, ki jih poznam in s katerimi sem že delal. Žal to ni bilo mogoče v celoti izvesti, ker so nekateri že zaposleni pri drugih filmih. Vendar bo tu le jedro ekipe, ki je realizirala tudi Samorastnike. Tu je snemalec Mile de Glerija, scenograf ing. Mirko Lipužič, kostumografka Marija Kobijeva, komponist Bojan Adamič, direktor filma Lado Vilar, asistent Dušan Mlakar, montažerka Milka Badjura in drugi.

pletenejši kompleksnosti. Kratko poletje obravnava problem sezonskih delavcev v Sloveniji. Problem »sezoncev« je že nekaj časa vznemirljiv in oblikovan na vseh mogočih ravneh. Vendar pa se že prav na začetku izostri odločujoče vprašanje zornega kota, s katerega se tega problema lotimo. Lahko obravnavamo »sezonce« s perspektive okolja, v katerem žive in delajo, lahko pa ta problem osvetlimo tudi z njihove perspektive, z zornega kota njihovega osebnega odnosa do tega okolja.

V Kratkem poletju sicer ni zanemarljen odnos domače okolice do sezoncev, vseskozi je prisoten, vendar je v ozadju. Le tu pa tam se, kot katalizator raznih dramskih zaostritev, prerine v ospredje. Film želi povedati več o notranjih problemih sezoncev. Na ta način se odpirajo široke možnosti za iskrenjšo primerjavo med že znanim podatkom, kako na »sezonce« gleda naše okolje, pa med skoraj neznanim dejstvom, kako gledajo na te probleme sezonce sami.

Poleg zapletenih regionalnih in tradicionalnih obremenitev, ki jih sezonce prinašajo s seboj v novo okolje, se v tem kompleksu dovolj razločno opazata predvsem dve kategoriji. Kategorija srednje in starejše generacije, ki prihaja k nam le po zaslužek in ga v obliki prihrankov želi prenesti nazaj, k sebi, na svoje domove. Med njimi se težave v zvezi z integracijo ne kažejo v ostrih oblikah, saj nameravajo rešiti svoje življenjske probleme doma, v krajih, od koder prihajajo... Drugače pa je s kategorijo mlajših sezoncev. Pri teh je sezonsko delo zvečine zgolj odskočna deska, izhodišče, od katerega težijo k stalnejšemu delu in stalni zaposlitvi, kvalifikaciji! Zanje je odnos domače okolice globlje in usodnejše odločujoč za perspektivo njihove eksistence. Odtod izvira velika, celo prevelika občutljivost, ki se izraža ob številnih srečanjih med obema okoljema.

**JOŽE BABIČ**

Doslej sem posnel v Sloveniji dva filma, Oba, Tri četrtine sonca in Veselica, sta se dotaknila naše povojne stvarnosti v posebnih zgodovinskih in družbenih obdobjih našega razvoja.

S filmom, ki ga pripravljam zdaj, se vračam k sodobni problematiki v nekoliko širši in za-



Našega domačega okolja kajpada ni moremo zožiti zgolj na ambient, s katerim se sezonski srečavajo v svojem prostem času. To ni le ulica, gostilna, trgovina, kinematograf in soseščina njihovih naselij, marveč in to predvsem, okolnosti in pogoji, v katerih delajo. Našemu okolju daje poseben pečat stopnja ekonomskega razvoja v trenutku, ki omogoča — celo terja zaposlovanje nekvalificirane delovne sile pri realizaciji široko zasnovanih programov ekonomskega razvoja...

Kratko poletje izraža v repertoarnem programu Vibe voljo programskega sveta po odločnejšem soočenju z nekaterimi aspekti naše stvarnosti. Poleg Pavlovičevega filma Sovražnik, ki je starejši literarni podlagi transponiran v sedanost, je tudi Pretnarjev projekt o Veseli lažnivki pogojen v sodobnem okolju, s poudarkom na komediji karakterja in situacije. V tako zasnovanem repertoarnem konceptu se je Kosmačeva Lucija uvrstila skladno in žanrsko povsem upravičeno.

Problematika sezoncev je v kratkem poletju individualizirana skozi prizmo večih življenj-

skih zgodb, ki se prepletajo. Vsaka pa nam na poseben način osvetljuje drobec elementov, ki šele vkomponiran v celoto izraža njeno značilno komponento. Ker je celotno gradivo o tej problematiki nagnjeno k neprestanemu spreminjanju, k eruptivnemu nemiru, deloma že formirano, deloma še v fermentiranju — bi katera koli klasična in utrjena forma ne bila adekvatna materiji. Zato se bom poskušal lotiti realizacije iz okolja, iz jedra, s sredstvi kritičnega realizma in čim bolj dokumentaristično. Tudi ritem filma naj bi bil vključen v ta koncept. Težak, počasen in umirjen, ko osebe preživljajo trenutke inercije, nepremičnosti — pa spet dinamičen, hlasten, kadar se ta inercija vzemiri in ko jo zunanji dogodki sprožijo do konflikta.

Sedanja faza priprav za snemanje mi ne dovoli, da bi kaj več povedal o bodočih sodelavcih. Rad bi le poudaril, da se je razvijalo pisanje scenarija izredno temeljito, odtod tudi delna zakasnitev začetka snemanja, in da sem našel v scenaristu Giorgiu Sestanu, ki je po ideji Branka Pleše pričel razvijati scenarij, izredno tankočutnega in kreativnega sodelavca.

V Franceta Kosmača filmu  
LUCIJA sodeluje tudi  
operni pevec Vekoslav Janko



Prizor s snemanja  
Kosmačevega filma LUCIJA



FILM

RESNICA

# KAMERA, KI USTVARJA ŽIVLJENJE

»Film-resnica« je danes uresničen ne le v eni, ne samo v francoski in ne samo v zahodni kinematografiji. V različnih oblikah se je pojavil v raznih krajih sveta, povsod, kjer se je življenje prebilo do celuloidnih trakov. Končno je v bolj ali manj deformirani obliki prodril tudi v našo kinematografijo. Zadnji beograjski festival dokumentarnega in kratkometražnega filma je dokazal, da so se mnogi jugoslovanski dokumentaristi opredelili za tak pristop k stvarnosti: Slijepčević, Sremec, Djordjević, Zaninović, Škanata, Pogačnik, pa med drugimi tudi Štrbac so očitno pod vplivom nove šole. Čeprav ne vedno dosledno in avtentično, se vendar vse bolj pogosto obračajo h »konkretnemu« življenju in črpajo iz njega svoje zaključke, namesto, da bi mu v naprej obešali določene ideološke in umetniške opredelitve. No, in tako boječe in necelovito uporabljena se ta metoda že srečuje z odporom: očitajo ji, da se prepušča slučajnosti, da zanemarja pozitivni odnos do resničnosti in da se vrača k mehanični registraciji življenjskega privida — to je, da predstavlja površino dogajanja kot absolutno in edino resnico. Predvsem pa — da se odreka umetniškega prijema gradiva, za katerega se opredeljuje.

## PIŠE: DUŠAN STOJANOVIĆ

### Kaj nam prinaša »film-resnica«

Poglejmo, »kakšne so stvari v resnici«.

Pod »filmom-resnica« razume-  
mo, po besedah francoskega  
filmskega pisca (1),

»... zapisovanje nekega vizual-  
nega ali zvočnega dejstva na  
filmski trak brez priprav in  
umetnih efektov ter njegovo pri-  
kazovanje na platnu v nespre-  
menjeni obliki, verno, brez iz-  
boljševanja in potvarjanja, po-  
vsem avtentično.«

V praksi se to »avtentično za-  
pisovanje dejstev« najbolj pogo-  
sto pojavlja kot »skrita kame-  
ra« ali kot tako imenovana »film-  
ska anketa«. V prvem primeru iz-  
haja avtentičnost iz položaja  
kamere, ki jo postavimo tako,  
da je udeleženci dogajanja ne  
morejo videti in ne vedo, da nji-  
hovo početje beležimo na film-  
ski trak. To zagotavlja popolno  
pristnost njihovega obnašanja  
in govorjenja. Drugi postopek  
pa je na videz povsem nasproten  
prvem. Oseba, o kateri je go-  
vora, ne le ve, da jo fotografir-  
ajo, marveč jo na to dejstvo ne-  
prestano in ponovno opozarjajo:  
snemajo jo v velikem planu, ne-  
nehno ji postavljajo vprašanja,  
ne dopuščajo ji, da bi popravila  
svoje reakcije in srečni so, če se  
jim s kamero posreči registrirati

kak nekontroliran trzaj obraza  
ali premik glave. V obeh prime-  
rih se pri montaži zelo malo za-  
vrže, popravlja ali predekuje: že-  
lijo, da stvarnost, registrirana na  
mehaničen način, ostane v prvot-  
nem stanju — kakršna je bila  
pred kamero. Ni montažnih in-  
tervencij, s katerimi bi se »nad-  
grajeval prvotni življenjski poda-  
tek«. Nasprotno, videti je, da je  
umetniški ideal idealno registri-  
rana stvarnost.

Razumljivo je, da se metoda,  
ki priporoča tako režiserjevo pa-  
sivnost, nikakor ne sklada s ti-  
stim, kar so pisali v številnih  
starih učbenikih o filmski režiji  
ali montaži in v teoretičnih de-  
lih nekoč vodilni filmski esteti.  
Klasična teorija očita »filmur-  
esnici« dvoje: predvsem, da ni-  
ma zveze z resničnostjo in nato  
— da ne spada v umetnost. In  
resnično, »film-resnico« branimo  
lahko samo s popolnoma novega,  
antikonservativnega in nedogmat-  
skega stališča — stališča moder-  
ne filmske teorije. Ta teorija iz-  
haja najprej iz ideje, da je  
osnovni material filmskega medi-  
ja iluzija čutne stvarnosti. In  
potem, za osnovne elemente film-  
skega ustvarjanja ne priznava  
slike in zvoka (Balazs), ne  
drži se osnovne domneve, da je  
»montaža estetska osnova filma«  
(Pudokvin) in ne verjame, da je

tisto, kar vidimo na ekranu, znak, ki ga je treba povezati ali »privedi v spopad« z drugim znakom (Eisenstein).

### V filmu ne obstajata slika in zvok

Estetska pojmovanja, ki so postala dogma nekako v začetku tridesetih let, po končanem procesu oblikovanja izraznih sredstev, ki jih je uporabljal nemi film, so bila na pogled tako »specifična«, da se jih teorija ni mogla otresti v več kot 20 letih: stvarno jih je pretresel šele znani francoski teoretik André Bazin v sredi preteklega desetletja. Ker je nemi film v teoriji in praksi izhajal iz načela, da je slika osnovni material nove umetnosti in povezovanje slik najpomembnejša metoda filmskega govora, se je teorija v prvih letih zvočnega filma zadovoljevala s tem, da je v utrjenem sistemu vrednot našla vrzeli, kjer bi se lahko vključil zvok, ne da bi se s tem porušila celotna zgradba. Tako je prišlo do izjav, da je zvočni film mešanec, ki ga estetsko ni mogoče zagovarjati (Arnheim, Chaplin), da je slika osnovno in zvok samo dopolnilno izrazno sredstvo (Clair), da sta slika in zvok enakopravna činitelja ... in do mnogih podobnih naporov, ki naj bi ta dva »nezdružljiva« elementa teoretično združili v nekakšno celoto. Prepričani, da »pasivne, mehanične podobe življenja«, tako so razumeli posamezne ozvočene kadre (nenadgrajene niti z organiziranjem notranjih vrednosti niti s podobno montažno razdelitvijo), ne morejo priznati kot stvaritev, so zaščitniki filma pred navalom literature, gledališča in surove faktografije spregledali, da tisto, kar »film-resnico« loči od književnosti, gledališča in — čeprav se sliši še tako paradokсно — tudi od mehaničnega preslikovanja stvarnosti, niso nikakršne umetne operacije združevanja, utesnjevanja ali uravnotežanja elementov s pomočjo predpisane »filmske specifičnosti« izraza, marveč edino mate-

rial, ki ustreza resničnemu bistvu medija in ga ne more uporabljati nobena druga umetnost, to je — popolna, neponarejena iluzija življenja. Film se je rodil z Lumièrovo surovo faktografijo rušečega se zidu in ne z Mélièsovim Clovekom na mescu, Porterjevim vzporednim zasledovanjem banditov in preganjalcev ali z Griffithovim menjanjem planov raznih velikosti: to so bile samo dopolnitve, odkritja v iskanju jezika, fineze za estete. Povsem razumljivo je, da se je tudi zvok moral podrediti osnovnemu ontološkemu zakonu filma — odkritju, da njegovo bistvo predstavlja možnost ponovnega porajanja stvarnosti pred gledalčevimi čuti. Zvok je integralni del realnega sveta in se mora pojavljati obenem z njegovim vidnim aspektom kot nerazdružna celota. Edino pravilna vloga zvoka je, da se vključi v iluzijo tako, kot se vključuje v življenje, namesto da se na ta ali oni način, bolj ali manj duhovito upira vizualni realnosti, ali da jo spremlja in podčrtava. Slika in zvok ne obstajata kot samostojna elementa v moderni filmski teoriji — ta priznava samo pojavno realnost kot celoto (seveda je mišljena stvarnost v fenomenološkem, torej v čutnem smislu, osnovna življenjska resnica trenutka fizične eksistence). To nerazdružljivo enotnost slike in zvoka bomo v bodoče imenovali »filmski prizor«: osnovni izrazni material filma bo za nas avtentična iluzija čutne stvarnosti, oživljena z dovajanjem multisenzornih manifestacij totalne realnosti na njegov vizualno-avditivni aspekt. Od slike preko zvoka do filmskega prizora — to je razvojna pot filmske teorije, ki ustreza razvoju medija.

### Mehanična registracija je magično odkritje

Poudarjanje dejstva, da je film v prvi vrsti gibljiva fotografija vidnih in slušnih aspektov realnega sveta, je na prvi pogled podobna padcu potencialno



umetniškega sredstva na raven faktografskega tehničnega zapisa, ki odvzema možnost kakršnega koli ustvarjalnega posega avtorjeve osebnosti. To je tudi najpogostejši očitek »filmu-resnici« v teoriji. Vprašanje je torej teoretično rešeno. Mehanična sredstva omejevanja absolutne realističnosti filmske slike, »orodja za oblikovanje«, ki jih je Rudolf Arnheim odkril že dolgo tega (2) in ki se lahko uporabijo tudi za kompleksno predstavo dvočutne stvarnosti, kakršno nam nudi zvočni filmski prizor, se pojavljajo, mutatis mutandis, kot teoretično opravičena tudi danes (tako različno od mnogih drugih Arnheimovih postavk — posebno onih o sintetiziranju slike in zvoka, ki imajo samo zgodovinski pomen). Neke, lahko rečemo, magične značilnosti, ki jih ponovno odkrita narava v filmskem prizoru nosi s seboj, preoblikujejo realnost pred objektivom v neko drugačno, novo gledanje sveta, kjer odkrivamo aspekte, o katerih nismo niti sanjali. Ni potrebe sklicevati se na estetiko Herberta Reada: že Epstein je o tem govoril, misleč prav na film, z navdušenjem in prepričljivostjo, ki ju ne gre pozabiti:

»Z registriranjem in kasnejšo reprodukcijo nekega predmeta ga kinematograf vedno znova preoblikuje, pretvori v novo individualnost, katere drugačni videz lahko tako vznemiri našo zavest, da si pričrno postavljati vprašanja: »Kdo pa pravzaprav sem? Kakšna je moja resnična narava?« To nam daje edinstveno možnost za modificiranje spoznanja o očitnosti eksistence, tistega. »Mislim, torej sem,« ki mu sedaj pridamo: »Vendar ne mislim, da sem tisti, ki v resnici sem.« (3)

Film je umetnost selekcije takih aspektov življenja, ki bodo z magijo kamere šele na filmskem platnu odkrili svoje bistvo, svoj pravi smisel. To selekcijo napravi človek, ki podredi mehanizem, kateri mu omogoča magični akt, svoji volji. Registracija očitno ni niti brezoblična niti

mehanična: osebnost izbira, magija objekta preoblikuje. Vse kasnejše metode oblikovanja — predvsem montaža — kot tudi vsi spremljajoči postopki pri snemanju so samo dopolnilna sredstva, da se delci objuženega življenja postavijo v določene časovno prostorninske, kar pomeni ritmične odnose: vendar niti eden od vseh ne more spremeniti narave medija, ki je bila in ostala neposredno vezana na možnost ovekovčenja čutnih aspektov življenja. Magija je v prizoru samem in ne v povezavi med slikami. Je v iluziji in ne v kombinaciji slike in zvoka. Magija in iluzija stvarnosti sta postali eno, filmski prizor.

### Montaža kot falzifikat čutne stvarnosti

André Bazin je pobijal pojmovanje filma kot montaže v imenu avtentične enotnosti časa in prostora. S psihološkega vidika gledano verjame publika v resničnost kadra, v katerem se človek in zver pred spopadom gledata iz oči v oči. To, da se odnos dveh naravnih sovražnikov vzpostavlja v enem edinem kadru, v eni nepretrgani prostorninsko časovni dimenziji, prepričuje publiko, da se pred njo dogaja nekaj, kar se je na ta način resnično odigralo v naravi, medtem ko umetni efekt izmeničnega montažnega prikazovanja najprej človeka, nato živali ubija zaupanje v resnično dogajanje, ker ustvarja občutek, da je vmešan trik: domneva o resničnosti se poraja zaradi odsotnosti montaže. Neposredna reprezentativnost filmske slike je obenem tudi njeno najmočnejše orožje, a vsaka stilizacija iluzije stvarnosti, ki se usmerja proti tej reprezentativnosti, ne ustreza naravi medija. Zato ponareja klasičen koncept montaže, kot povezovanja dveh predstav, ustvarjen enoten časovno-prostorninski vtis, ne samo realnost, ki smo jo posneli, temveč tudi iluzijo stvarnosti, ki jo hoče režiser pričarati gledalcu. Moderni film ne sme razbiti te posebne resničnosti filmskega

prizora; v tem gredo celo tako daleč, da se izogibajo uporabi direktnega slikovnega simbola. Metaforičnost poznega Fellinija ali Antonionija (z delno izjemo filma MRK, zaradi česar med ostalim to delo nima takšnega pomena kot NOČ in AVANTURA) je predvsem metaforičnost celotne življenjske situacije, prostorninsko-časovnega momenta naracije in toto, »metafizičnega trenutka« (4), a ne materialnega simboličnega znaka z definiranim, racionalnim smislom.

To velja tudi za tako imenovani kontrapunkt zvoka in slike. Izhajajoč iz istih estetskih pojmovanj kot tudi celoten montažni koncept filma je metoda nasprotovanja slike in zvoka z namenom ustvarjanja novega ideativnega ali emotivnega efekta samo eno od umetnih sredstev, ki rušijo realističnega filmskega prizora (5). Slikovni element brez ustrezne zvočne dimenzije izgubi mnoge svoje reprezentativnosti in dobi posebnosti znaka, to je, postane del neke abstraktnosti: kontrapunkt z zvokom okrepi nekonkretni karakter celotnega prizora. V prizoru, ki je zasnovan na asinhronosti slike in zvoka, se skriva kal laži, daljnosežna možnost ponarejanja čutne resnice o stvarnosti. Da pa bo režiser, ki to metodo uporablja, tako možnost izkoristil, zagotavlja že samo dejstvo, da je to metodo izbral.

#### Lumièrovo načelo »evolucije življenjskega podatka«

V postopku snemanja, ki sta ga uporabljala brata Lumièr, obstaja dejstvo, ki je za naše razprave zelo važno. Običajno sta postavila kamero pred neki prizor v življenju, in, potem ko sta poiskala najboljše kompozicije slike, enostavno pustila kamero teči. Nič več: nadaljnjo režijo je prevzela stvarnost. Morda slučaj. Toliko bolje: kaj bi bilo, ko bi proslavljena lokomotiva ob prihodu na postajo iztirila? Nastal bi film veliko večje življenjske intenzivnosti, kot jo ima

vsakodnevni prizor vlaka, ki se zaustavlja pred njo. To se, na žalost, ni zgodilo: Lumièrovi ljudje niso bili pravi »lovci« prizorov iz stvarnosti, a vendar se je tu, čeprav nezavedno, pričela osnovna misel dokumentarne metode, o kateri govorimo: življenje je treba »loviti«. Včasih bodo zares ulovili življenje, včasih samo sence. Sence odvreči, a življenje obdržati. Tako bi naredila tudi brata Lumièr, če bi bila imela posnetek katastrofe vlaka na postaji, prihod bi bil samo uvod v doživljanje.

Hočem reči, da sta Lumièra puščala, da se življenje samo odvija pred objektivom s svojim bogatim, nezadržnim, za odobravanje nepristopnim tokom. Tako sta delala zato, ker nista poznala ničesar drugega, vendar sta, zadovoljujoč se s selekcijo, na ekranu dobivala življenjski podatek in ne konstrukcije; slučaj in ne vnaprej pripravljeno dogajanje. Možnost, a ne gotovost, življenje, ne njegov nadomestek. Film, a ne umetnost? Raje bi rekel: film-umetnost. V pričetku, seveda.

Samo geneza filmskega medija potrjuje, kakor vidimo, da na »film-resnico« ni mogoče gledati s stališč klasične estetike: obstaja gradivo, ki se šele po nadgrajevanju z domišljijo spreminja v transcendentni izraz. V filmu je gradivo istočasno tudi izraz, v njem je že zajet transcendentni potencial. Filmski prizor ni drobec, ni mozaični kamen, glasbeni ton, pigment barve ali abstraktni jezikovni znak, ki ga je treba postaviti v kontekst, da bi dobil svoj smisel. Sam po sebi je specifičen svet, preoblikovan univerzum. Vse ostalo je samo vprašanje količine, intenzivnosti, temperamenta.

#### O nekem posebno zanimivem vidiku »filma-resnice«

Na prvi pogled se ta teoretična obramba »filma-resnice naslanja samo na metode skrite kamere. To ni točno: iz navedenih načel

lahko napravimo važne zaključke, ki se nanašajo tudi na druge vidike »filma-resnice« in še posebno na metode ankete. Tako je v filmski anketi, kakršno izvaja najpomembnejša predstavnik »filma-resnice« v Franciji — Jean Rouch in Chris Marker, nekaj, kar se mi z ontološkega stališča zdi posebno važno. To so tisti trenutki, ko se kamera zaustavlja na velikem planu neke osebnosti in ostaja na njem zelo dolgo.

Vendar naj prej, preden se podrobneje lotimo vsega, kar nas v zvezi s tem pojavom zanima, opozorimo, da jugoslovanski ustvarjalci, ki so se opredelili za anketno metodo, nikoli tako ne ravnajo. Nasprotno, anketirano osebo pokažejo v kratkem kadru, a ostanek, večasih namerno eksotično ali lokalno obarvanega pripovedovanja, podaljšajo kot komentar preko niza kadrov, ki ilustrirajo predmet razgovora (6). Očividno se boje očitkov o nefilmski obravnavi materije. Naši ustvarjalci so še vedno pod globokim vtisom klasičnih pojmovanj, katere so spoznali v otroških letih jugoslovanskega filma in si ne upajo verovati, da skrivnost »filmičnosti« ni v izmenjavanju slik za vsako ceno, marveč v odkrivanju čutne resnice na platnu. Če novo idejo ankete združijo s starim teoretičnim pravilom o kontrapunktu zvoka in slike, jim bo uspelo, da ostanejo dokumentaristi in umetniki obenem, tako mislijo oni. Toda dejansko se prav s takim postopkom maksimalno oddaljujejo od bistva ustvarjalne metode, za katere predstavnike se štejejo.

### **Kamera kot orodje za vzburjanje doživljavaev**

Za Roucha in Markerja anketa ni samo prilika, da se o aktualnih vprašanih današnjega časa sliši tudi mnenje tako imenovanega malega človeka, marveč tudi možnost, prodreti v psihološko resnico, da se odkrije proces govornikovega doživljanja trenutka, v katerem sporoča

svoje misli. Življenje se izzove na samem izvoru in se, ko se osvobodi spon, ki jih nalagajo obzirnost in strah zaradi prisotnosti kamere, beleži v spontanem utripanju človeškega premika, očesa, trzljaja. Osebo opazujejo v neposredni reakciji na trenutno dogajanje, na konkretno stvarnost, katere del so: režiser, snemalec in sama kamera.

V filmu KRONIKA NEKERA LETA se Rouch približa dekletu, ki opravlja vsakodnevno delo v pisarni neke redakcije in jo preseneti z vprašanjem o starših, ki so jih Nemci med okupacijo odpeljali v taborišče in katerih ni nikoli več videla. Medtem ko jo kamera neprestano opazuje od blizu kakih 10 minut, dekle najprej odkloni odgovor, kasneje se sramuje in odkrije, kako je zmedena pred tem neusmiljenim strojem, ki ji neprestano sledi in jo s svojim ravnodušnim brnenjem dekoncentrira; potem prične na silo govoriti, se polagoma prepusti občutkom, in se razgovori nepovezano in pretresljivo, dokler nazadnje ne zajoče. Kamera vse to pazljivo beleži, vedno pripravljena ujeti avtentičen doživljaj, ki se je pred njo rodil, pred njo rastel, se skrival ali vihral. Zavest dekleta, da jo snemajo, zapreke, ki s tem najprej nastajajo v njenem doživljanju in potem vihra resničnih občutkov, spontana reakcija, čista resnica nekoga življenjskega trenutka — vse to obstaja samo kot sad uporabljene metode.

Tako ravna tudi Marker. V njegovem pomembnem delu LEPI MAJ najdemo podobno »evolucijo doživetja« v sceni z mladim Dahomejcem, ki ga režiser sprašuje za mizo v bistroju, kjer ga je srečal. Tudi tu se zid sramežljivosti, prirojene skromnosti in zavestnega odpora, ki se je sprva postavil med objektiv in črnega študenta, polagoma ruši pred nepopustljivim pogledom kamere, vse dokler se molčeči mladenič ne osvobodi in ne prične mahati z rokami v svoji spontanosti, ki jo poraja prijateljski razgovor. Med številne uspele

Markerjeve prizore te vrste uvrščamo tudi prizor s prodajalcem tekstila pred neko pariško modno hišo, ko njegov srednje veliki plan nekje v pričetku filma traja več kot celo rolo, medtem ko prodajalec komentira življenje v mestu in aktualne politične dogodke.

Koliko je ideja »evolucije življenjskega podatka« našla svoje pravo mesto v anketni metodi »filma-resnice«, kažejo prav tako dobro tista mesta v Markerjevem delu, ki jih ne moremo imeti za uspele: dolgočasen in bled razgovor z alžirskim študentom nekje pred koncem filma je tak predvsem zato, ker je ta ostal dokaj ravnodušen in ni živahneje igral na prisotnost ekipe.

Kdo lahko trdi, da je v teh primerih beseda o goli mehanični registraciji zunanjih, površnih manifestacij življenja? Saj to življenje, popolnoma tako, kot je bilo v danem trenutku, ni nastalo niti v delovni sobi režiserja niti za montažo mizo, in prav tako ne s predhodnimi vajami igralcev. To življenje je obstajalo in obstaja samo pred kamero in zaradi nje: izzvala ga je! V vprašanju je torej čista kreacija, absolutno resničen in neponovljiv trenutek človekovega srečanja z drugim človekom. V tem trenutku se izpolnjuje najvišja naloga filmske umetnosti: da zapusti pričevanje o prehodnem človekovem doživetju na tak način, kot tega nobena druga umetnost ne more.

Namesto da osnovo te ustvarjalne smeri iščemo v delu Dzige Vertova (kar je v zadnjem času zelo popularno pri nas in v tujini, čeprav je znano, da se je ustvarjalec »kino-očesa« kmalu odrekel te metode in se posvetil svojemu »kinu-resnici«, ki je nekaj povsem nasprotnega od tega, o čemer govorimo tu), se moramo vrniti še 25 let nazaj in ugotoviti, da je današnji »film-resnica« v resnici samo poglobljanje

načela bratov Lumière, ki smo ga imenovali načelo »evolucije življenjskega podatka«.

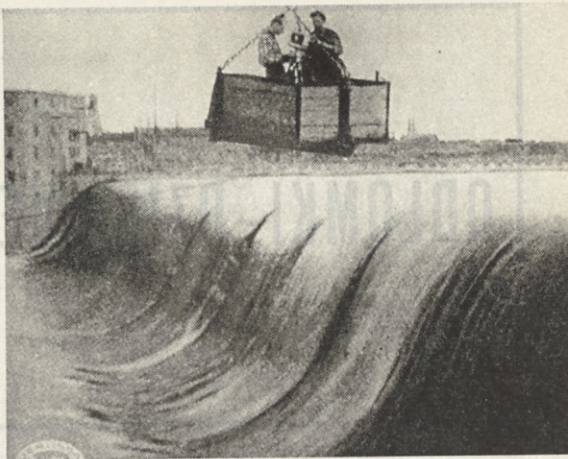
Med tem postopkom in tistim, kar srečujemo v domačih poizkusih na ustreznem področju, se skriva razlika v celotnem pojmovanju sveta in umetnosti. Našim avtorjem bi morali končno jasno povedati, da ni nobene filozofske, moralne in niti umetniške resnice, če ne izhajamo iz surove resnice življenja, resnice človeka, postavljenega nasproti vsakdanji stvarnosti. Prva plast te resnice je čutna resnica. Vse ostalo je samo misel. In misel, ki ne izhaja iz življenja, je navadna simulacija.

## OPOMBE:

- (1) Henri Fescourt
- (2) Glej knjigo Rudolfa Arnheima **FILM KAO UMETNOST** (prvo poglavje: Film in stvarnost), izdala Narodna knjiga, Beograd, 1962 (1964)
- (3) Jean Epstein: **L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE**, izdal Jacques Melot, Paris, 1946, stran 12
- (4) Podrobneje govorim o »globalnosti« moderne filmske metafore v diskusiji o modernem jugoslovanskem filmu, objavljeni v beograjskem časopisu Delo, junija 1964
- (5) Razumljivo, niti te niti ostalih negacij klasičnih ustvarjalnih postopkov, izrečenih v tem tekstu, ni treba razumeti izključno in dobesedno.



Nadine  
v Jeana Roucha filmu KAZEN



Prizor iz filma ČLOVEK S KAMERO  
Dzige Vertova iz 1928. leta

- Absolutna realističnost filmskega prizora se lahko do neke mere razbije s stilizacijo, vendar je odločilni moment v tem, da stilizacija ne sme uničiti prevladujočega vtisa avtentičnosti prizora v celoti. Vendar to vprašanje že presega okvir tega naslova.
- (6) Če bi želel biti točen — in pravičen — bi moral tukaj opozoriti na edino izjemo, ki sem jo opazil v domačem dokumentarnem filmu: razgovor s Starcem, bivšim trobentarjem v filmu Puriše Djordjevića TRUBE DRAGACEVA. Djordjević v tej sekvenci povsem svobodno in brez predsodkov pušča Starca h kameri, postavlja mu dopolnilna vprašanja in ga neprestano opozarja na kar

najbolj spontane odgovore. To je vsekakor najbolj zanimivo anketno mesto v našem dokumentarnem filmu do danes in mislim, da je obenem edino, ki se metodološko lahko postavi ob prave primere »filma-resnice« anketne smeri. Vendar tudi tu anketirana oseba odgovarja v kratkih stavkih, odsekano in zgoščeno, v resnici zelo prisiljeno. Lahko bi se vprašali, če »odpiranje« govornika proti kameri in mikrofону, tako efektno v francoskih in samo v francoskih filmih te šole, ni morda v največji meri stvar mentalitete, temperameta in življenjskih pogojev. Vprašanje vsekakor zasluži posebno pozornost.

# ODLOMKI - DZIGA VERTOV

## 1923 O PROGRAMU KINOGLAZA

FILMSKO OKO je zveza znanosti in filmskega žurnala (aktualnosti) za skupen boj proti mračnijaškemu filmu, za komunistično tolmačenje sveta, za osvoboditev proletarskega pogleda na svet.

RADIJSKO UHO je zveza znanosti in radijskih kronik, ki ima namen organizirati sluh delavcev s tolmačenjem slušnega sveta.

RADIJSKO OKO, FILMSKO OKO, RADIJSKO UHO — možnost organiziranega načina, po katerem je moč videti in slišati ves svet, možnost za proletarce vseh dežel, da se vidijo, slišijo in sporazumevajo drug z drugim na organiziran način.

Gibanje RADIJSKO OKO (znano v prvi stopnji svojega razvoja pod imenom Filmsko oko) skrajšuje pravilno pot k uresničevanju gesla: Proletarci vseh dežel, združite se!

2

FILM — OKO = FILM VIDIM (Vidim s pomočjo kamere) + FILM PISEM (Pišem s kamero na filmski trak) + FILM ORGANIZIRAM (Film montiram).

3

Metoda Filmskega očesa je znanstvena, eksperimentalna, metoda, ki raziskuje vidni svet.

a) na osnovi zapisa življenjskih dejstev na filmski trak,

b) na osnovi načrtno organizacije pri ureditvi dokumentarnega filmskega gradiva na filmskem traku.

4

Tako Filmsko oko ni samo naziv za skupino filmskih tehnikov ne naslov kakšnega filma (Filmsko oko ali Iznenadeno življenje, prvič v rabi na Svetovni razstavi v Parizu) niti smer v tako imenovani Umetnosti (ne desni ne levi). Filmsko oko je nenehno naraščajoče gibanje za okrepitev dejstev proti uveljavljanju laži, kot da bi te slednje ne napravile močnega vtisa. Filmsko oko je dokumentarno tolmačenje vidnega in nevidnega sveta golemu človeškemu očesu.

5

Filmsko oko pomeni premagati prostor, pomeni vidno vez med ljudmi vsega sveta, je nenehna izmenjava vidnih dejstev, filmskih dokumentov, v razliko od filmsko teatralnih prikazovanj »bolj ali manj splošnega tipa« (Lenin).

6

Filmsko oko je sredstvo, ki naj premaga čas. Je vidna vez med tistimi, ki so v času pojava oddaljeni drug od drugega. Filmsko oko je koncentracija in razkroj časa.

Filmsko oko je možnost videti življenjske procese, ki jih katero koli človeško oko ne zaznava v časovnem zaporedju, ki jih katero koli človeško oko ne zaznava v časovni hitrosti.

7

Filmsko oko pomeni uporabljati vse mogoče načine snemanja s kamero: pospešeno snemanje, mikrofilm, obrnjeni film, animacija, snemanje v gibanju (travelling), snemanje pod kotom (nepredvidene skrajšave) itd., kar pa niso filmski triki, temveč svobodno uporabljeni, normalni načini snemanja.

8

Filmsko oko uporablja vsa mogoča sredstva montaže, zblizuje in združuje dvoje katerih koli gibanj časa, uporabljajoč, če je potreba, vse zakone, vse običaje pri formaciji filmskega objekta.

9

Medtem ko kroji po navideznem kaosu življenja, skuša Filmsko oko celo poiskati odgovor na postavljene teme. Najti rezultanto med milijoni pojavov, ki so vezani na dano temo. Montirati: iztrgati s pomočjo kamere najbolj karakteristično, najbolj racionalno, organizirati delčke, iztrgane iz življenja, v vizualno logiko, po ritmični pogojenosti, v logično-vizualno obliko, s pomočjo ekstrakcije: »Vidim.«

Sloviti sovjetski filmski ustvarjalec  
Dziga Vertov



# 1940

## KAKO SE JE ZAČELO?

Začel sem že v mladih letih. Zbirke fantastičnih romanov: Železna roka, Mehiška vstaja, eseji kakor Lov v Kitovu, Lov na ribo, pesmi Maša, epigrami in satirični verzi Puriškevič, Deklica s pegami.

Potem sem se usmeril k montaži stenografskih zapisov, stenogramov, fonografskih posnetkov, s posebnim zanimanjem za posnetke dokumentarnih zvokov, za izkušnje pri snemanju besed in zlogov, šumov hudournika, truščja mehanične žage itd., za glasbeno tematiko pri montaži besed: laboratorij sluha.

Nato, spomladi 1918, preusmerjen je k filmu, začetek v Malignednikovski 7, delo pri »Kinu-Nedelja«. V pomenu oboroženega očesa, v vlogi kamere, kot sredstvo slediti aktualnostim živčega sveta. Prvi poskusi »nagle montaže« in »snemanja reprezentativnega«, »Filmskega očesa«, ki je zamišljeno kot naglo oko (naglo branje misli).

Razširjenje pojma Filmsko oko. Filmsko oko kot filmska analiza, kot »relativistična teorija na platnu«, kot »teorija intervalov«. Ukinem običajnih 16 slik na sekundo; z običajnimi postopki snemanja se hkrati porodi pospešeno snemanje, snemanje z animacijo, kadriranje, mikrosnemanje, obrnjeno snemanje, snemanje s kamero v gibanju itd.

Začne se Filmsko oko kot »to, česar oko ne vidi«, kot mikroskop in teleskop časa.

Kot negacija časa, kot možnost razvijati in povečevati brez meja in razdalje, kot usmerjanje snemalnih aparatov k povečevanju (kakor tele-oko), kakor oko-žarek x, kot »iznenadeno življenje« itd.

Vse te različne definicije so se druga za drugo dopolnjevale na isti način, kot je Filmsko oko zajemalo vse filmske postopke, vsa predstavná sredstva, vse, kar pripomore pri odkrivanju in prikazovanju RESNICE. S pomočjo Filmskega očesa za Filmsko oko, toda z resnico sredstev in možnosti, se pravi Film-Resnica (cinéma-vérité). Za iznenadeno snemanje s pomočjo iznenadenega snemanja, toda za prikazovanje ljudi brez šminke, da jih oko kamere ujame v trenutku, ko ne igrajo, da lahko kamera razgali njihovo misel.

Film kot možnost napraviti vidno, kar je nevidno, osvetliti, kar je temačno, prikazati, kar je skrito, razgaliti, kar je maskirano, igrá brez igre, laž — resnica, to je Film-Resnica! Cinéma-Vérité.

Toda ni dovolj prikazati na platnu odlomke resnice, fragmentarne razdvojene prikaze resnice. Treba jih je organizirati smiselno, da je potem mogoče sprejemati resnico v celoti.

To nalogo je najteže doseči. Teoretične študije o tem vprašanju so redke. Sto in tisočkrat bi bilo treba pomnožiti te poskuse, da bi lahko obvladali to področje filmske ustvarjalnosti.

Filmsko oko je zveza znanosti in filmskega žurnala (aktualnosti) v boju za dokazovanje resnice, za tolmačenje sodobnosti; porojeno je iz desetih in stotin izkušenj, ki zahtevajo različen razvoj v dogodkih aktualnosti in znanstvenem snemanju, ki je bilo eksperimentirano od meseca do meseca, od leta do leta. K temu je treba pridati še težave, ki niso človeške narave, ne samo tehnične in organizatorske, temveč predvsem težave, ki jih porodi naša nepoučenost.





Zgoraj levo: francoski sociolog in najbližji sodelavec  
J. Roucha Edgar Morin v filmu KRONIKA  
NEKEGA POLETJA — Zgoraj desno: prizor iz filma  
ZA NADALJEVANJE SVETA režiserjev Perraulta  
in Braulta — Spodaj: Hélène Chatelain v filmu  
POMOL Chrisa Markerja



# RAZGOVOR Z REICHENBACHOM

**Kaj mislite o izrazu cinémathématique?**

Kar se mene tiče, sploh ne gre za resnico. Jaz bi rekel cinémathématique (film - dogodivščina). Toda izraz je zame zanimiv, ker vsebuje pojem pričevanja. To so tisti filmi, ki nam najbolj pokažejo, kakšna je bila kaka doba. Edini pravi film-resnica ni Rouch, ampak Leacockov. Videl sem ju filmati: kamera izgine. Kadar Rouch vplete kako muziko, spremeni atmosfero filma, Leacock pa odklanja kakršen koli poseg od zunaj. Njegov najboljši film je Football. To je odlično pričevanje o Ameriki. To lahko imenujemo resnico. Kakor tudi delo Kanadčanov.

**Kolikšen pomen pripisujete pogovoru?**

V razliko od Roucha jaz popolnoma izginem. Moja vloga je skriti se. V ničemer nočem spreminjati usode ljudi, njihovega vedenja. Rouch psihoanalizira, jaz pa imam pogovor, v katerem se povsem izbrišem. Moja edina vloga je pognati film.

Nenavadna Amerika je bil eden prvih filmov, ki so snemali ljudi »v naravi«, a to je film za gluhega, medtem ko je Amerika čudovita dežela za uho. Film ima zunanji tekst in to je hiba. Un coeur gros comme ça (Tako žalostno srce) je že boljši: to je film, ki ga slišimo. Intervju je tu za nekako

gonilno kolo. Še bolje bi bilo, ko bi ljudje govorili spontano, sami zase ali med seboj.

**Vi skušate torej narediti čim več s kamero, ki snema ljudi nepripravljene?**

Da. Delal sem tako, ko sem bil star 18 let, danes to počenjajo vsi in to me nekoliko jezi. Mnogo je k temu pripomogla televizija. V Vtisih iz New Yorka sem snemal ljudi na ulici, ne da bi vedeli za to. Zvok sem snemal posebej, a magnetofoni so bili takrat obupni. Grem še dalje: snemati ljudi, ki vedo za to, je veliko lepše. V Francoski vasi se sem hotel nekoliko skriti. Ampak ženska, ki se nenadoma zave, da je opazovana, je morda malce nepristna, a z estetskega stališča veliko lepša. Primitiven kmet, ki vidi, da ga gledam, ko rine z biciklom v klanec, postane neverjetno izrazit v gibih in v pogledu. Ljudje so kot začarani, prav isto opazamo pri živalih.

**Potemtakem ste bržkone za režiteve, ki jo oznanja Rouch: režiser-snemalec?**

Popolnoma. Brez tega ni filma. Če pripeljete snemalca, je stvar nepristna. Kot če bi snemali zvok brez slušalk. To se mi je pripetilo v Un coeur gros comme ça. V takem primeru odloča naključje. Ali je snemalec res odličen ali pa vse

AMERICAN PHILIPINES

Ameriki. Vprašanje komentarja postavljam sam. Pravkar sem končal film o modelih revije Vogue, zelo lep barvni cinema-scope, 15 minut. Ko bi znal napisati tekst, bi ga napisal. Če ga dam napisati nekemu drugemu, bo stvar tuja ali revna. Je pa nujno potreben. Potreben je glas, če ne za drugo, vsaj za uvod v muziko. Naredil sem film o pariških fotografih, dal sem mu tekst in ga potem odstranil: film se je sesul. Potem sem mu dal tekst nazaj, ker mi je omogočal pripeljati muziko. Glede muzike pravi Leacock, naj bi je rajši ne dajal v filme. A zame je v muziki vsa barva filma.

propade. V režiji so koti preracunani do milimetra. Celo kadar potrebujem poskusni posnetek za kakega igralca in prosim koga, naj ga naredi namesto mene, sem obupan, ker bo kót drugačen. Vse je odvisno od kadriranja. Za Nenavadno Ameriko sem vzel s seboj dve kameri, da bi imel dva različna kota. Obdržal sem le to, kar sem sam posnel.

**Kakšno stališče zavzimate do problema igralca?**

Ne bom več uporabljal igralcev. Trenutno se navdušujem nad neko vasjo. Tam sem našel čudovito figuro — župana, ki je tudi in predvsem kapelnik. Dovolj je, da ga posnamem na magnetofon, intervjuvam in filmam z njegovo godbo v njegovi vasi.

**Kakšno vlogo pripisujete montaži?**

To je res problem. Film je lahko do tod uspel, od tod naprej pa skažen. Monterju ne morete zaupati niti ene slike, sicer dobite drug film. Stvar je skoraj hujša kot pri snemanju. Tehniki so potrebni, toda v pravi sekundi. Cocteau je po pravici dejal: »Posnetki so besede, montaža so stavki.« In meni je rekel: »Svoje besede daš nekemu, da bi naredil stavke iz njih, potem se pa čudiš, kako da stvar ni tebi podobna.«

**Kaj mislite o komentanju in glasbi?**

Glede komentarja ne vem, kaj naj naredim. Sam ne znam pisati teksta. Razen Chrisa Markerja ne poznam nikogar, ki to zna. Veste, kaj se je zgodilo z Nenavadno Ameriko? Markerjev tekst je bil čudovit, toda mene je psihoanaliziral in počutil sem se, jaz, ki ljubim Ameriko, kot avtor filma proti

**Ali se vam film vedno rodi tako?**

Dam vam primer. Delal bom film o zaljubljenih. Desetkrat se bom peljal iz Pariza v Deauville. Potujem sam. Ob odhodu imamo zamišljeno lepo podobo. In po drugi strani pravi ton: izberem si parček, mu dam mikrofona, nočem ga skrivati. Po treh ali štirih potovanjih sta zaljubljenca govorila o vsem: o ljubezni, o smrti, o Deauvillu. Zmontiral bom krajine in onadva bosta govorila in potem obratno. Potem moram biti samo še malo umeten in dodati enega ali dva igrana prizora, ki bosta ključna stavka. Tu in tam potrebujem tudi sliko s sinhronim zvokom. In tako imam film.

**Kako je to potekalo pri TAKO ŽALOSTNEM SRCU?**

Imel sem posneti dokumentarni film o boksu. Filmal sem Abdoulaya Faya, ne vedoč, da bo to moj igralec. Bil je edini pri treningu, ki se mi je zdel zanimiv. Sledil sem mu, ker se

Desno zgoraj: Jean Rouch, eden najvidnejših in najbolj odločnih zagovornikov ter avtorjev tako imenovanega filma-resnice med snemanjem filma CLOVESKA PIRAMIDA — Desno spodaj: Yveline Céry in Stefania Sabatini v Jacquesa Roziera celovečernem igranem filmu ZBOGOM, PHILIPPINE

mi je zdel izreden. Faye je carinik Rousseau. Vzel sem konkretno življenje nekoga, ne da bi kaj spreminjal. Toliko bolje, če bo boksar zmagal, sem si mislil, film bo bolj optimističen in bolj za publiko — a spreminjal ne bom ničesar. To je nad vse resničen film. A tudi zlagan. Na zunaj je vse avtentično, a jaz sem rekonstruiral, posegel sem vmes s svojimi osebnimi čustvi (z montažo in zlasti z muziko): to je torej film.

#### Kaj mislite o 16 mm traku?

Šestnajstmilimetrskega traku prav nič ne občudujem. To je zame grda stvar, prelahka. Pa tudi težja, ker je kamera lahka in se trese. V tem je Rouchova drama. Na tem traku ni slike. Torej to ni kinematografija, ampak televizija. Za televizijo pa je po mojem odličen. Jaz delam vse na 35 mm traku. Kadar sem sam, s kamero na rami, lahko posnamem, kar se mi ljubi. V trenutku, ko pade pepel s cigarete, mu lahko sledim. Hočem pa, da je stvar tudi lepa, in potem rekonstruiram. Nisem torej soroden niti Rouchu niti Lea-

cocku. Želim le, da je to, kar delam, film.

#### Kaj vas pri filmu nabolj zanima?

Nič ni bolj mikavnega kot loviti stvari v njihovem naravnem okolju. Najlepše pri tem pa je, da je tudi to spektakel. Všeč mi je, če prestrežem kak pogled, besedo kakega človeka in hkrati posnamem pokrajino okrog njega. Naredil sem na primer film Vrnitev v New York. Bil je krasen dan, sijalo je malce neavadno sonce, pohajkoval sem s svojo kamero in pred mano se je pojavil Glenn. Spet bodo rekli: »François Reichenbach je dober, njegovi filmi so lepi za oči, a v njih ni misli.«

Ko sem naredil Les Marines, so popisali cele strani, a jaz sem naredil film le zato, ker so se mi zdeli tisti tipi sijajni. Jaz nimam nobene ideje. Nikoli ne nameravam kaj dokazati. To mi očitajo. A znal bi tudi to, saj je čisto lahko, če bi se hotel delati nekoliko važnega. Završčam nkatere članke: »François Reichenbach pokaže, a ne dokaže.« Kaj pa naj dokazujem?



# JEAN ROUCH

Jean Rouch je znanstvenik. Etnolog. Dela za Muzej Človeka. Človek vliva pogum, Muzej vznemirja. V muzejih postane vse negibno.

Toda ne pri Rouchu. V kameri je našel svoj najljubši pripomoček, naj gre za preseljevanje afriških plemen iz notranjosti dežele k obali ali za tradicionalni lov na leve. *Les Magiciens du Wanzerbé* (Čarovniki Wanzerbéja), *Les fils de l'eau* (Sinovi vode) sta dokumentarna filma. Filmsko Rouchovo delo se je najprej posvetilo etnološkimi študijam.

Filmal je odnose, ki ločijo in povezujejo afriške kulture in zahodno-evropsko kulturo. *Les maîtres fous* (Nori gospodarji) zasledujejo te odnose z nivoja nepismenih; s filmom *Moi un noir* (Jaz črnc) se povzpnejo za klin višje: glavni junak nima kopice diplom, toda zna brati in pisati francosko, je človek površne kulture, čeprav samo filmske. *La pyramide humaine* (Človeška piramida) — še za klin višje — prestavljena je z nivoja posameznika na nivo dveh družb, črne in bele. In končno se je Rouch obrnil k tisti znameniti beli civilizaciji, zaradi katere blaznijo »nori gospodarji«, sanjari junak filma *Moi un noir* in se pehajo za diplomu gimnazijci in gimnazijke. O njej

govori *Chronique d'un été* (Kronika nekega poletja).

Rouchovo delo zajema dvoje elementov: Afriko in soočenje Afrike in Evrope; Afrike in Pariza; in Pariz. V *Kroniki nekega poletja* smo vsi novi Afričani Jeana Roucha. Za tistega, ki zna opazovati, je vse eksotično, tudi najbolj vsakdanje. Rouchova kamera zna opazovati vsakdanost našega življenja s prav tako svežim očesom, kot je opazovala obredne plese afriških plemen. Prisili nas, da gledamo sebe, Evropejce tega poletja 1960, kot bi bili domačini Slonokoščene obale. Pariz ali Afrika na Seni. **PRISILINAS**: Rouch se ne ukvarja le z dokumentarnim filmom, temveč z eksperimentalnim dokumentarnim filmom. Njegova kamera se ne zadovoljuje s tem, da zapisuje, temveč hoče izzvati. Sprva uporablja direktni slog, ki ga lahko imenujemo televizijski slog, ali kakor ga imenujejo Angleži — *the candid camera*: velik del umetnikovega genija je v tem, da se znajde v določenem trenutku točno tam, kjer je treba. Povrh kamera tudi katalizira. Torej že pripomoček druge stopnje. V *Moi un noir* je Rouch snemal Robinsona objektivno; ker pa je bilo tehnično nemogoče hkrati posneti tudi zvok, je predvajal svoj nemi film pred svojim junakom in potem posnel njegov

povsod mikrofoni, pravi orkester filma bodočnosti. Zvok je posnet istočasno s sliko. Objektivnost druge stopnje zamenja objektivnost simultanega zvoka in slike — skrajna objektivnost, ker sta govorica in reagiranje govorečega ujeta v istem trenutku.

A vendarle objektivnost. Tu pa problem ni tako preprost. Človek ne more igrati vloge predmeta z vso želeno pasivnostjo. Predmeti, ki jih je Rouch izzval s svojo kamero, sodelujejo pri svoji lastni resnici s tem, da o njej govorijo, jo komentirajo in pojasnjujejo. Nevarnost je očitna: jezik je lahko past, ki govori Rouchu v prid, ali pa postane oblak zaščitnega črnila, kamor se lahko skrije divjačina, ki jo zasleduje Rouch. Zakaj ne bi Robinson, Landry, Marylou dodajali, urejali, lepševali svojih besed — bolj ali manj zavestno? Tedaj izkrivljajo. Ali pa ni ta izkrivljenost še bolj zanimiva kot objektivna podrobnost?

Skratka, kakšna je ta znamenita resnica cinéma-vérité? Kakšnega značaja? Moi un noir lahko po pravici in upravičeno štejemo za njeno potrdilo. Če izkrivljenost zaradi kamere obstaja v Robinsonovem pričevanju, se le-ta izraža v skladu z globoko Robinsonovo resnico, zakaj v njegovih očeh ga kamera kaže v njegovi vsakdanji realnosti. V Moi un noir je za vse izkrivljanje odgovoren Robinson in ne Rouch. Od La pyramide humaine dalje pa je to Rouch sam. Fikcija se meša z dokumentom. Res da hoče na ta način le izzvati dokument, je pa vendarle samo dramatizacija realnosti. Se pravi — progresivna intervencija režije. V La pyramide humaine je Rouch ustvaril realnost filma, zakaj po njegovi lastni izjavi odnosov med črnci in belci v abidjanski gimnaziji sploh ni bilo. La pyramide humaine je torej dokumentarni film v stikih med dvema družbama, kakršni bi bili, če bi obstajali. Torej bi morala biti ob-

komentar-monolog, ki so ga izkuzale slike. La pyramide humaine je sociološka študija o odnosih med črnimi in belimi v neki gimnaziji; Rouch je prosil učence, naj predvajajo neki film, ta film naj bi izzval sociološke odnose, ki jih je posnel Rouch. V Kroniki nekoga poletja kamera izzove izpoved, biča analizo. Osebe, ki so pred kamero, za kamero analizirajo same sebe. Kamera zdaj ni več odgovorna le za zvok, za Robinsonov monolog, temveč odkriva svojo aktivno prisotnost v vsem: v izpovedi, sliki in zvoku.

Sprva imamo živ vtis objektivnosti. Da, to so dokumenti, ki nam jih predstavlja znanstveni »videc«. Rouch preseneti neko bitje in ga bolj ali manj zahrbtno prisili k moralnemu strip-teasu. Robinson, Raymond, Nadine, Angelo, ki so postali objekti poskusa, pustijo ravnat s seboj kot z objekti. Prav. Moi un noir predstavlja celo objektivnost druge stopnje: Robinson nam kaže samega sebe, ali bolje: Robinsona vidimo na platnu in slišimo, kako Robinson vidi samega sebe. Objekt Robinson nam je odkrit od zunaj in od znotraj. V Kroniki nekoga poletja vtis objektivnosti celo raste zaradi tehničnega napredka: videoc-etnolog, v roki silno lahka kamera, v kameri silno občutljiv filmski trak, vse-

jektivno resnična Človeška piramida posneta šele po tej Človeški piramidi, ki jo poznamo. Junaki filma so igrali osebe, ki niso bile oni sami. Pri Kroniki nekega poletja pa v film posega režija. Eksistence, ki so normalno divergentne, postanejo konvergentne. Rouch izzove srečanja. Njegova kamera ne zasleduje nedolžno človeškega pojava, ki se preoblikuje, temveč izzove to preoblikovanje, da ga lahko posname. Rouchova kamera-vérité ni na lovu za realnostjo — temveč jo uporablja.

In tedaj? Če ta resnica ne bi bila objektivna? Rouch s svojo kamero osebno posreduje med prikazovanim objektom in gledalcem, kateremu ga prikazuje. Ni toliko filmski ustvarjalec, ki opazuje, kot ustvarjalec, ki nadzira. Resnica njegovih filmov ne odkriva reporterske resnice, temveč teatralno resnico. Z eno besedo — pirandellizem. Kamera je prisotna in objekti se je zaveda. Ali je nogoče doseči, da bi subjektivna resnica postala objektivna in da se objektivna resnica ne bi sprevrgla v subjektivno? Kolikšna razlika nastane med doživljenim in igranim? Vsi Rouchovi filmi so kot ogledala, ki so sposobna uiti času in ki imajo dar spomina. Pirandellovski, ker nihajo med sanjami in realnostjo. Pirandellovski, ker skušajo odgovoriti na to pirandellovsko vprašanje: Ali se poskus premagati nerazumevanje in nekomunikativnost med nekim bitjem in njim samim, med nekim bitjem in drugimi, zmerom konča z neuspehom?

Celotno Rouchovo delo, od filma *Moi un noir* dalje, bi lahko nosilo podnaslov: osebe v iskanju avtorja. Resnica Rouchovih filmov je znanstvena, če znanstveno danes pomeni relativno, približno, verjetno. Resnica, ki je preprosto človeška, v kateri sodelujeta bolj ali manj zavestno gluhaštvo in prevara. Resnica maske. Resnica mita —

in zato ni slučajno, če teče življenje Robinsona in šolarjev iz Abidjana in celo Francozov iz Afrike na Seni po mitološkem planu.

Namesto svetilk nam Rouch kaže mehurje. A kdo bi se pritoževal? Ali ni to varanje lastnost sleherne umetnosti, ki je poezija? Rouch je poet, poet filmov — ogledal s spomini. Njegovi filmi so polni zavzetosti, ki jo ta Pirandello-etnograf čuti do Afrike in človeštva nasploh. Po svojih osebah, Robinsonu, Denisi in Alainu, Angelu in Landryju, nam postavlja najpomembnejše vprašanje — vprašanje človeške sreče. Ali vprašanje, ki je tako neizmerno mučilo Paveseja: Kako opravljati življenjski poklic dostojno? Robinson ima svoj odgovor, gimnazijci Abidjana so v letih, ko ta odgovor še iščejo, odrasli v Kroniki nekega poletja pa v letih, ko si še nočejo priznati, da ga ne iščejo več. To iskanje in poizvedovanje vodi Roucha od filma do filma, ne toliko kot znanstvenega vidca, temveč kot poeta ljubezni do človeštva.

Desno od zgoraj navzdol:

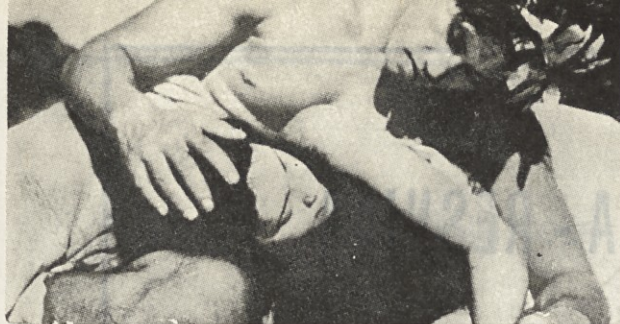
Réri in Matahi v film F. W. Murnaua  
TABU

— prizor iz Rouchovega  
filma KRONIKA NEKEGA POLETJA

— Richard Leacock (desno)  
v pogovoru z Enricom Fulchignonijem

— Nadine Ballot iz Rouchovega  
filma KAZEN





KRITIKA

PRVI STADI

No ja, po, kar, ...  
morate biti na ...  
trajni ...  
Film ...  
Zabaj! Ker mi ni ...  
lila. Katja ...  
ljudi, toliko ...  
ga ...  
za ...  
ne da bi ...  
vse o ...  
Ne ...  
no, ...  
problemov. ...

DRUGI STA

Film ...  
opredelil, sem ...  
luna ...  
npr. ...  
ali ...  
dan. ...  
Največje ...  
ni ...  
dolgo ...  
postati ...  
ker ...  
nost? ...  
alja ...  
Spuščam ...  
ne ...  
povz: ...  
mre ...  
formato. ...

# KRITIKA - RESNICA

## PRVI STADIJ

No ja, bo, kar bo; računati morate tudi na kak tekst, ki bo raztrgal cinéma-vérité.

Film-resnica? Jaz sem proti. Zakaj? Ker mi ni všeč ta oblika filma. Katera resnica? Kolikor ljudi, toliko resnic. In razen tega počenja to televizija vsak dan vsaj tako dobro, če ne bolje, ne da bi zato kričala na vse mile viže o estetiki. Pa tudi...

Ne, to je simplicistično, površno. Kritika mora seči do jedra problemov. Začnimo znova.

## DRUGI STADIJ

Film-resnica? Če se je treba opredeliti, sem jaz proti. Zakaj? Imam različne argumente kot npr. »Kolikor ljudi, toliko resnic« ali npr. »To dela televizija vsak dan«. A to ni najvažnejše.

Najvažnejše je, da v filmu-resnici ne najdem tistega, kar že dolgo tvori temelje mojih umetnostnih občudovanj. Morda zato, ker filmu-resnici ne gre za umetnost? Tedaj naj živi film-umetnika!

Spuščam se v dvomljive besedne igre. To ni resno. Sicer pa se pojav, kot je film-resnica, ne pomete z bolj ali manj bleščečo formulo. Poskusimo še enkrat.

## TRETJI STADIJ

Film-resnica. Če se je treba opredeliti, naj povem, da sem proti.

Dopuščam vse filmske oblike. Toda nekatere so mi ljubše od drugih. Na primer, zelo me je prevzel Orson Welles in Citizen Kane (Državljan Kane). Kadriranje — četudi bi bilo samo to — je nekaj važnega. Ljubim tajinstvenost in poezijo Murnaua, Resnais ali Hitchcock ali Antonioni so zelo ubrani. Mallarmé tudi. In jaz ljubim Mallarméja.

Na kratko, v filmu-resnici ne najdem tistega, kar že dolgo tvori temelje mojih estetskih občudovanj. Vedite, da še vedno verujem, da je film umetnost. Govorili so o njem celo kot o totalni umetnosti. Če mi odvzame plastiko (kadriranje, sem dejal), muziko (tisto iz not ali tisto iz slik) in končno poezijo, mi je težko glasovati za.

Kaj pa spektakel? Western, musical, celo cinerama me navdušujejo...

Stop. Zapik. Kajti končno so Leacockovi filmi spektakli. Eddie Sachs in obsojenec na električni stol sta prav gotovo spektakularni temi. Morda je ameriška šola na dobri poti ali vsaj na poti, ki me zadovoljuje.

PIŠE: HENRI COLPI

## PETI STADIJ

Zagrizena subjektivnost! Hočem reči, da mora »cinéaste-vérité« iti na lov za svojimi dokumenti z idejo, s poprej zasnovano idejo, in črpati iz svojega plena tisto, kar govori za njegovo izhodišče. Prepogosto pa je postopek obraten. Na škodo režije. Ker navsezadnje je film vendarle režija. Ja, ampak človeški dokument! Človeški dokument, globoka človečnost intervjuvancev! Perfektno, se strinjам, zanimivo. Kadar je snov sama izredna. Kateri film je bolj uspel kot intervjuji z narkomanko ali z bivšim kaznjencem? In, ali ni čudno, vse te intervjuje smo že videli na televiziji. »Televizija počenja to vsak dan, vsaj tako dobro, če ne bolje.« Sicer pa vse privržence filma-resnice vznemirja — ne človeški dokument, vsakdanje človeški — ampak izjemno človeški dokument. Primer obsojenca na smrt, primer Show-Mana. Primer duhovnika-delavca v Lepem maju. Kljub temu, da nam Chris Marker jasno kaže pot in nam daje nauk in zaključek: film-resnica ni sam sebi namen, ampak je sredstvo. Treba ga je uporabljati, ne pa biti njegov suženj. Skratka: ostati režiser.

Sicer pa bi bilo treba vedeti, kaj je film-resnica, kje se začne in kje se neha. Če je film-resnica to, kar dela François Reichenbach, ki prinaša originalne kote in nesporno poezijo, potem sem tudi jaz za.

## ČETRTI STADIJ

Ja, ampak gre za dokument! Gotovo, dokument je edinstven, nenadomestljiv. Lovci na slike, filmski žurnali so specialisti za stvar. Rusi so posneli pretresljive dokumente. Saj res: En dan vojne v ZSSR, ki ga danes filmalo 160 snemalcev, raztresenih po deželi, 23. junija 1942 — ali je bil to film-resnica ali ne? Ne bo me prepričal ugovor, da montaža gotovo ni bila objektivna, da so gotovo izločili nekatere dokumente, ki niso bili »na liniji«. Kajti biti objektivni, se mi zdi prvič nemogoče, drugič pa nezanimivo. Če hoče biti film-resnica objektivni, kot da je razumeti formula (a navsezadnje je to le formula, tudi za njene izumitelje), potem je šel po napačni poti. Ne v objektivnosti, marveč v zagrizeni subjektivnosti je njegov edini up, da obstane in se poglubi.

# PESEM RESNICE

Leta 1958 so v Parizu prikazovali poleg Pisma iz Sibiriije še film Lovci na kita Maria Ruspolija. Delo je naredilo na vse nenavaden vtis svežine in mladosti — iz razlogov, ki so z današnjega stališča prav gotovo protislovni. Osupljiva je v filmu najprej snov, ki jo prikazuje: podobe zadnjih mož, ki znajo še ravnati s harpuno kot njihovi predniki kitolovci, junaki, ki so razburjali našo otroško domišljijo. A navsezadnje ni to nič drugega kot nenavadnost, senzacionalnost: kinematografija, zvesta meščanski zapečkarški tradiciji zbirke filmov Spoznavanje sveta, za katero je Ruspoli v resnici delal v prostem času, kolikor mu je to dopuščal poklic znanstvenika entomologa. Predavanja v različnih ljudskih univerzah so često ilustrirana s takimi deli, porojeni mi iz znanstvenih raziskav; marsikdaj so zelo zanimiva ne samo kot dokumenti, ampak tudi kot filmska dela — ne moremo pa tega reči za italijansko šolo mučnega spomina, ki nas še vedno poplavlja s svojimi kičastimi Zelenimi magijami in Izgubljenimi kontinenti, v katerih triumfira »Človeško« (pod pogojem seveda, da je le-to vznemirljivo ali neverjetno).

V Lovcih na kita pa ni kiča: komentar se je vzdržal vsiljivo poučnih tendenc in prepustil mesto sliki, zgolj sliki in njeni resničnosti. Prvi občutek,

ki nas je navdal ob gledanju filma, je bil dvojen in komplementaren: občutek svobode in angažiranosti. Nič nas ni nesramno cukalo za rokav, ko smo svobodno gledali morsko krajino, igro svetlobe in prostora; a prav tako nam ni nič dopuščalo, da bi ušli človeku, ki smo ga imeli stalno pred očmi: ko moli, preden odrine na morje, ko odpluje, ko se spopade s kitom.

Ta volja ne uiti resničnosti, ne popustiti povprečnemu okusu, ta odsotnost manire je bila že manira, tega smo se zavedali. Bistvo Ruspolijevega prispevka kinematografiji je bila prav ta, tako svojevrstna oblika pripovedi, ki se je odvijala pred našimi očmi. Prvikrat po Flahertyju smo videli na platnu nekaj, kar se ni približevalo niti reportaži — nediferencirani množini podatkov, ki jih v naglici, brez poprejšnje ali kasnejše ideje zabeleži žurnalist, bodisi s peresom bodisi s kamero in jih potem spusti v človeka kot jato vreščočih in nesložnih ptic — niti dokumentarni sintezi, ki je tako draga predavateljem vseh vrst in pri kateri je vsak element izbran na kraju samem, v funkciji vnaprej postavljene teze komentatorja. Tu pa se nam je zdelo — in to je tista velika novost — da so Lovci na kita nastali iz potrpežljive montaže drobnih koščkov resnice in da se je avtorjev intimni nazor izoblikoval na otoku lovcev ali v družbi pomorščakov in harpunar-

PIŠE: MICHEL  
MESNIL

jev med dogajanjem samim. Konec koncev je bila to anketa (bese-  
da je danes obrabljena, a za  
tisti čas skoraj eksplozivno ori-  
ginalna).

Slike so bile nove in resnične,  
ker jih je ujela gibčna kamera,  
ki se skoraj dotika valov in ob-  
razov. Te slike zgolj prikazujejo  
in vsaka izmed njih je ugotov-  
itev o pustolovskem in anahro-  
nističnem življenju peščice lju-  
di. Mario Ruspoli kot snemalec  
in cineast ima v sebi gotovost  
in jasnost hotenja (brez tega je  
vsak pogled prazen pogled brez-  
briznosti), a to njegovo prepri-  
čanje je bilo pridobljeno: vidi  
se, da se je izoblikovalo v oseb-  
nem dozorevanju in pogloblja-  
nju; prvi tak znak je obzirnost,  
ki mu na primer brani prilepiti  
skonstruirano besedo na nespo-  
no avtentičnost slike (okolščine  
ob filmanju niso dopuščale di-  
rektnega snemanja zvoka).

Ta prednik filma-resnice  
je bil torej film, ki je z majh-  
nimi sredstvi že ustrezal bistve-  
nim zahtevam doktrine: čim  
manjša ekipa, nič apriorne  
ideje, izpričan namen pokazati  
tudi poskuse (vse poskuse),  
maksimum dokumentov in mini-  
mum ponarejanja, minimum, ki  
teži proti idealnemu cilju: zgolj  
intervenciji objektivna kamere in  
membran mikrofona. Zakaj tedaj  
pri Lovcih na kita omen-  
jam Flahertyja in ne Dzige Ver-  
tova?

To je kočljivo vprašanje, ki  
vsebuje med drugim tudi proti-

slovje ali paradoks najboljšega  
filma-resnice — to je Rus-  
polijevega, ne Rouchovega, še  
manj Reichenbachovega. Kajti  
Lovci na kita je resničen  
film, iskren film, neposredna  
anketa, v kateri so harpunarji  
res harpunarji in ne preoblečeni  
igralci, v kateri se nam nič ne  
prikriva — a vendar in pre-  
vsem je to lirično delo. Čut za  
prostor in morje, mik pustolov-  
ščine, ki sta v filmu očitna, ni  
odnos sociologa ali etnologa v  
običajnem pomenu teh besed,  
tudi ne odnos poročevalca, ampak  
zavzetost naivnega učenjaka  
Vernovega kova, zavzetost ljubi-  
telja poezije, ki je morda —  
kdo ve? — prej ustvarjalec  
drobnih umetnin kot nabiralec  
podatkov. Tega si nisem izmi-  
slil. Ruspoli sam pravi, da ga je  
njegova ljubezen do Moby  
Dicka, »najlepše knjige na  
svetu«, napotila iskat zadnje lju-  
di, ki še mečejo harpuno kot  
mornarji »Pequoda«. Ali si lahko  
mislimo bolj literaren nastanek  
filma iz vrste filma-resnice?  
To poetično resnico, ki jo  
je gotovo dostikrat ljubkoval, je  
našel Mario Ruspoli kljub letom  
še vedno mlado in svežo. Resni-  
co, brez dvoma, toda posebno  
resnico umetnosti in poezije, ki  
kot naravno izvirata iz realnosti,  
kadar ju lovi duša, ki pozna svet.  
Brez kakršnega koli poučnega  
namenja, brz pedantnosti, a tudi  
brez tiste hotene neosebnosti, s  
katero je cinéma-oeil sledil  
prvi šoli dokumentarnega filma  
— šoli Louisa Lumièra — nam  
je Ruspolijev film odkril senzi-  
bilnost umetnika.

[V nadaljevanju članka opo-  
zarja avtor na »posebnost« (to  
je poetičnost) resnice v drugih  
Ruspolijevih delih in zaključuje  
z mnenjem, da čisti film-res-  
nica v smislu golega beleže-  
nja dejstev ni »niti mogoč niti  
zaželen«. Ruspoli, pravi pisec, se  
tega zaveda in zavestno teži pro-  
ti nekemu cinéma-surré-  
alité, češ da je cinéma-vérité  
nemogoč za kinematografijo, ki  
hoče (in mora) uporabljati film-  
ski jezik.]

# VIDETI ANGLIJO

Gibanje, v Angliji imenovano Free Cinema, je bilo v prvi vrsti reakcija proti splošnemu stanju angleškega filma in v drugi vrsti reakcija proti posebnemu položaju angleškega dokumentarnega filma. Medtem ko je bil Free Cinema okrog leta 1950 šele v začetnem razvoju, ni bilo na področju filmske ustvarjalnosti ničesar. Nobenega nadarjenega režiserja. Filme so napolnjevali najbolj izrabljeni klišeji umetnosti in britanskega življenja in film je bil samo še množična zabava. Postrani so gledali vsakogar, ki je ob filmu govoril o umetnosti; filmi niso smeli nikakor obravnavati delikatnih snovi in ne žaliti spodobnosti britanskega življenja.

Vendar so nekateri tistih, ki so pozneje igrali važno vlogo v Free Cinema, že začeli napadati angleško kinematografijo v reviji *Sequence*. Bolj ko je rasla njihova ambicija, da bi se sami oprijeli režije, bolj so se zavedali klavnega stanja angleškega dokumentarnega filma. V letih 1930 so angleški režiserji, ki jih je vodil John Grierson, opravili pionirsko delo na območju dokumentarca. Leta 1950 jih je inspiracija zapustila. Lindsay Anderson, najpomembnejši teoretik Free Cinema, je pisal takole: »Čeprav energični in nepopustljivi v mladosti, tisti prvih Griersonovih sodelavcev, ki so še vedno aktivni (nekateri imajo zdaj vplivne položaje), v svojih filmih ne dohajajo več sodobnega živ-

ljenja. Ta umik opravičujejo z naslednjim: Dandanes ni več problemov, ali: Zdaj so problemi drugačni, vse je bolj kompleksno — misliti je treba dialektično, razumsko, v soglasju s celim svetom.«

Free Cinema ni bil nikoli resnično organizirano gibanje in ni nikoli razkazoval strogo skladnih stališč. Začelo se je pravzaprav šele tistega dne, ko je nekaj režiserjev, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson in Lorenza Mazetti odkrilo, da so vsi avtorji filmov, ki izdajajo skupne ideje in odnose. Toda njihove težnje niso bile nikoli točno izražene, niti tedaj, ko se je gibanje jasno ovedlo svojega obstoja. Celo prisvojenega geslo je izpričevalo nenavadno netočnost. »Free Cinema« ni bil nič drugega kot poizkus osvoboditi se smrtonosnih vezi, ki so pritiskale na ortodoksno industrijo angleškega filma. Toda, čeprav te osnovne ideje niso bile nikoli jasno in točno opredeljene, jih je bilo vendarle mogoče odkriti v delih in v načelnih izjavah, ki so jih spremljale.

Celotno gibanje je čutilo v sebi neko skrb družbenega značaja. Avtorji so želeli pričevati o splošnem stanju angleškega filma in ob njem o noviteti, za katero se jim je zdelo, da se je kinematografija njihove dežele ne zaveda. V nekem svojem manifestu so pisali: »Ta program ne želi definirati doktrine, temveč le težnjo. Prosimo vas,

PIŠE: ALAN  
LOVELL

da ga ne jemljete kot zbirko kritik, še manj kot razvedrilo, temveč kot program v neposredni zvezi s tistim angleškim filmom, ki je trmasto zvezal svojo usodo z določenim razredom, kateri trmasto odklanja ves dinamizem, ki mu ga ponuja sodobno življenje in ki se zadovoljuje s tem, da odseva skrčeno kulturo zgolj južni Angliji in s tem izključuje bogato raznolikost posameznih tradicij, ki predstavlja skupnost vse naše dežele... Naš prvi namen je gledati Anglijo, pošteno in predano, uživati njena čudaštva, napačno, uživati njene slabosti in ljubiti njen narod.«

Filmi Free Cinema so bili prepričljiv dokaz teh zahtev. O Dreamland (O, sanjska dežela) in Nice Time (Prijetni čas) sta bila filmska komentarja o angleškem kulturnem življenju, Momma Don't Allow (Mama ne dovoli) in We Are the Lambeth Boys (Mi smo Lambethovi fantje) sta bila filma o odnosih mladine in Every Day Except Christmas (Vsak dan razen Božiča) in Enginemen (Strojniki) dokumenta o delovnem življenju angleškega naroda.

Odnos avtorjev do njihovih filmov je skoraj enako pomemben. Klasični dokumentarni film je hotel, da je umetnik neprižadet in da skuša predstaviti svoje delo čim bolj objektivno. Teoretiki Free Cinema so odgo-

vorili, da je taka objektivnost zgolj prevara in da tako prizadevanje lahko ustvari le bleda in dolgočasna dela, ki ne bi pri občinstvu vzbudila nikakršnega odmeva. Odgovorili so, da mora vsak umetnik imeti pravi odnos do svoje teme in da lahko le tako ustvari kvalitetna dela.

Tretji cilj, ki so si ga postavili, je bil najzanimivejši, a tudi najbolj nejasen. Svojim filmom so skušali dati lastnost, ki se jim je zdela za film bistvena — poezijo. Cutili so, da jo angleški dokumentarni film pogreša. Okrog leta 1930 je Griersona in druge dokumentariste prevzel razvoj modernizma in hoteli so ga prenesti na platno. Toda prepogosto so se omejevali na preveč abstraktna stališča in kazali le stroje in tovarne. Kazali so le zelo malo zanimanja za ljudi, ki jih je to gibanje potegnilo za seboj. Posledica tega je bila, da je njihovim filmom manjkala resnična poezija. Avtorji gibanja so jo hoteli ponovno vdihniti svojim filmom tako, da so se ukvarjali predvsem s humanimi temami. Every Day Except Christmas Lindsaya Adersona posveča več zanimanja ljudem, ki delajo na trgu, kot trgu samemu. V tej perspektivi so iskali navdih pri možu, ki so ga imeli za največjega režiserja, kar jih je imela Anglija — Humphreyu Jenningsu. V filmih kot so Listen to Britain (Poslušajte Britanijo), Fires Were Started (Ognji so prižgani) in Diary for Timothy (Dnevnik za Timothyja) take vrste poezija veje iz sleherne slike.

Avtor dokumentarnih filmov, ki želi neposredno opazovati življenje, se lahko tega loti na dva načina. Lahko zelo skrbno izbere svoje "osebe-priče" in dolgo dela z njimi. Tako jih na neki način spremeni v igralce, čeprav le začasno. Lahko pa je tudi tako diskreten, da ga komaj opazijo. Takšen je v bistvu način snemanja pri aktualnostih (filmskem žurnalu); umetnik mora tedaj biti sposoben naglo rea-

girati in se zanesti na svojo spontano intuicijo. V začetku so bili režiserji Free Cinema prisiljeni sprejeti drugo rešitev zaradi pomanjkanja denarja. Odvisni so bili od zasebnih virov ali zelo šibkih subvencij ustanov, kot je The British Film Institute. Prisiljeni so bili rabiti 16 milimetrske kamere in minimalne tehnične ekipe. Le dva človeka sta omogočila film *O Dreamland*: režiser in snemalec. Niso si mogli privoščiti dolgotrajnih opazovanj, adaptiranja oseb pred kamero za naravno obnašanje, zato niso imeli drugega izhoda, kot da so se prilagodili tehniki filmskih žurnalov. To je bil najbrž najpomembnejši prispevek gibanja Free Cinema. Dokazali so, da ni nujno, da je kvaliteten film posnet po tradicionalnem načinu. Njihovi avtorji so sprejeli tehnične težave kot nujno utesnjenost in jo spremenili v kvaliteto. Prav ta nekoliko neizdelana tehnika daje filmom neko spontanost in zainteresiranost, ki sta največkrat manjkali bolj populnim filmom. Kot so pisali v enem svojih manifestov: »S 16 milimetrsko kamero, z minimalnimi sredstvi in brez plačila tehnikom ne morete kaj prida ustvariti — po komercialnih normah. Ne morete posneti celovečernega filma in možnosti za eksperimentiranje so skopo skrčene. Toda lahko rabite oči in ušesa. Lahko navdihujete. Lahko ste poet...«

Bilo je obžalovati, da se Free Cinema ni spustil globlje v tej smeri. Pri zadnjih filmih so imeli dobrovoljniješe producente in bogatejša sredstva: *Every Day Except Christmas* je stal 5000 dolarjev, medtem ko je *O Dreamland* istega režiserja Lindsay Andersona, veljal komaj 100 dolarjev. Filmi so tako izgubili spontanost in zainteresiranost prvih del. *Every Day Except Christmas* in *We Are the Lambeth Boys* režiserja Karla Reizsa sta najbolj ambiciozna in tudi najbolj ortodokсна filma gibanja Free Cinema.

Propad gibanja ni povzročilo le povečanje finančnih sredstev. Vzrok je bil neizmerno globlji. Duh gibanja je bil družbeno napreden in radikalen. Toda ta radikalnost je bila v Angliji nekako preveč tradicionalna. Jansen dokaz tej opazki je nezmožnost Free Cinema, da bi se rešil klasičnega sloga angleškega dokumentarca. *Every Day Except Christmas* je v tem pogledu poučen zgled. Zgradba filma spominja na »klasične« filme v letih 1930 kot na primer *Night Mail* (Nočna pošta). Porodi se iz notranjega ritma osrednje teme, vrveža na trgu Covent Garden. Avtor hoče vzbuditi poezijo predvsem s posnetki delavcev v velikem planu. Toda ti niso v skladnosti z zgradbo filma, ki daje tako nenehen občutek zgrešenosti. To pojasnjuje, zakaj so filmi Free Cinema v najboljših primerih simpatične žurnalistične študije in v najslabših soudeležba pri zmoti socialističnega realizma.

Za angleški film je bil najvažnejši prispevek Free Cinema zanimanje, ki ga je gibanje vzbudilo za filmsko umetnost. To je bilo prvo zavestno filmsko gibanje, ki ga je Anglija že dolgo poznala. Če so cenili njihove ideje in stališča ali ne, je to vendarle prisililo avtorje, da so se definirali še bolje. Uspeh tega so bile prve obotavljajoče spremembe v britanski filmski industriji. Najboljše nove dolgometržne filme so ustvarili prav nekdanji člani Free Cinema kot Karel Reisz ali Lindsay Anderson. Oni so tudi vpeljali v Anglijo nekatere najzanimivejše tuje filme: *Les anges bêtes* (Živalska kri), *On the Bowery* (O Boweryju), *Le beau Serge* (Lepi Serge) *Les mistons* (Pobalini) davno preden je zaslovelo novovalovstvo (*La Nouvelle Vague*). In še več, Free Cinema je prisilil Anglijo, da je začela resno jemati filmsko umetnost in tako omogočila njen razvoj.



# KAKO SE NOSI MIKROKRAVATA V MONTREALU

ANDRÉ MARTIN

Kanadskim cineastom ni bilo treba nikdar dolgo omahovati med uglajenimi potmi dolgometražnega umetniškega filma in ožjimi in strožjimi stezami filmskega dokumentarca. Ker so zahtevo po rekreativnem filmu popolnoma zadovoljevale ameriške, angleške in francoske proizvodnje, so se morali povsem posvetiti utilitarnemu in funkcionalnemu filmu.

John Grierson, ustanovitelj Državnega zavoda za film, je prinesel v Kanado koncept angleškega družbeno angažiranega dokumentarnega filma, ki pa ni mnogo vplival na kanadske ustvarjalce, od katerih so zahtevali previdnih državljansko vzgojnih filmov, namenjenih za uradno in ne komercialno rabo. Tako so nastali filmi, katerih slog je klasičen: lepa in jasna fotografija, strnjena kompozicija, točnost in urejenost; poteze, karakteristične za kanadsko šolo. (Les maîtres sondeurs, Tête blanche Guya Cotéja, Matin sur la Lièvre Davida Bairstowa, Corral, L'Or in Capitale de l'Or Colina Lewa itd.) (Mojstri vrtalci, Bela glava, Jutro nad Liëvrom, Corral, Zlato in Prestolica zlata).

Sele leta 1964 je s filmom Paul Tomcowicz režiserja Romana Kroitora posnet prvi dokumentarni film, ki nima jasnih slik, ki pri nezadostni razsvetljavi slika spontane, toda balnealne kretnje, neprikupno, nepo-

membno pokrajino, da lahko sodoživljamo grobo opravilo čistilca tramvajске proge. Vendar pa je v filmu montaža še klasična in je prvi primer novega direktnega dokumentarnega filma pravzaprav šele film Les Raquetteurs Michela Braulta in Gilesa Groulxa, posnet leta 1958. Ta poskus je pravi upor francoskih ekip proti dolgočasnim kriterijem filmov starejšega datuma, in vendar so ga v začetku ocenili za slabo reportažo, ki je ni vredno prikazovati.

## O POGOJIH USTVARJANJA

Razvoj dokumentarnega filma v obliko direktnega dokumenta je nedvomno povezan z osebnim iskanjem posameznega režiserja. Ne smemo pa pozabiti, da so pogoji za te oblike nastali predvsem s prihodom televizije.

Leta 1953 približno se začne obdobje, ko je razvoj televizije zahteval ogromen porast v proizvodnji filmov. Namesto, da bi snemali 10 minut filma ves mesec, je bilo treba posneti 30 minutni film s 26 do 39 nadaljevanji na teden. Tako je zrasla potreba po novih filmskih delavcih in novi tehnični opremi: po novih, lažjih kamerah, po novih ročnih zvočnih napravah, po novih rekordih razvijanja filmov v laboratorijih, vse za improvizirano snemanje v vseh mogočih

pogojih. Državni zvod za film (L'Office national du Film) se je celo redno ukvarjal z mislijo, da bi se za televizijske filme opremil z 8 mm trakom.

## TELEVIZIJSKI FILMI

Brž ko je kanadska televizija začela širiti svojo poplavo filmov, so začele sodelovati tudi neodvisne proizvodne hiše in Državni zavod. Državni zavod je takoj prevzel snemanje posebej pripravljenih oddaj za televizijo, medtem ko je Radio-Kanada osnoval lastne ekipe. Klasična ekipa Državnega zavoda je režirala filme z odlično montažo (Dix jours qui ébranlèrent le Commonwealth — 10 dni, ki so pretresli Commonwealth — o Suez, Le Noir et le Blanc — Črno in belo — o apartheidu v Južni Afriki), ki pa so bolj ustrezali pravilom navadnega filma kot slogu »candid-eye«. Ekipe Radia-Kanada pa so se navdušile za novi slog, mešajoč z izjavami, izpovedmi in debatami reportaže, posnetke iz življenja, sheme in skice. (Pri Francozih je treba omeniti filma Faire face (Kljubovati) in 5 colonnes à la une (5 kolon v eni). Pri angleško govorečih filmarjih pa Allana Kinga s filmoma Skid Row in Rick Shaw.

## FILMI EKIP

Morrisu Engelu, Rouchu, Hermanu pomeni lahka kamera možnost direktno posneti zvočni film brez pomoči drugih. Za Državni zavod, ki deluje po ekipah, pa ti kriteriji individualnega ustvarjanja ne veljajo več. Filmski delavci, ki jih družijo sorodna nagnjenja, snemajo v ekipah (leta 1961 jih je bilo osem), vselej pod vodstvom dveh osebnosti, ki sta vpleteni v vse pomembne dogodke v hiši. Na angleški strani je to Tom Daly, voditelj šole, ustanovitelj sloga Državnega zavoda

s sodelavci W. Koenigom, Colinom Lowom, Romanom Kroitorom, G. Dunningom, Guyem Cotéjem, Grantom Munrojem in drugimi. Na francoski strani pa so Fernand Dansereau z Michélom Braultom, Claudom Jutrajem, Claudom Fournierom itd.

Zanimivo je, da vsi sodelavci zlahka zamenjujejo funkcije in jim ni prav nič težko ukvarjati se z režijo, snemanjem, montažo, redakcijo komentarja ali celo z branjem komentarja, bodisi da opravljajo eno ali več funkcij hkrati. (Wolf Koenig na primer je bil snemalec, scenarist, režiser in montažer v filmih serije Candid Eye: Day before Christmas (Dan pred Božičem), I was a ninety Pound Weakling (Bil sem 90-funtni slabič), Blood and Fire (Kri in ogenj), Les pélerins (Romarji), Lonely Boy (Samotni fant).

Delo in tradicije Državnega zavoda za film so dale mladim kanadskim cineastom, ki kopičijo dokument za dokumentom, močne temelje. Z vsakim letom so bogatejša zbirke »minut resnice.« In pri tej obilici filmske stvarine, pri teh premalo eksponiranih slikah, ki beležijo povsem nepomembne prizore, je treba izbrati skladne kadre, dobro posnete, izbrane trenutke in tekoče gibanje kamer. Manj strogi pri novih slogih zahteva večjo delitev odgovornosti v ekipi, organizacijo dokumentov, poštenost in nepristranost v zapisu dejstev.

## SLIKA IN ZVOK NERAZDRUŽNA

Nové možnosti za simultano snemanje slike in zvoka, pojav mušjih kamer, sinhroniziranih z lahкими magnetofoni, mikrokravate itd., pomenijo drugo revolucijo v dokumentarnem filmu. Dosegljivi so postali novi nivoji realnosti: sinhron zvok in slika omogočata doslej nedoživet skok v realnost človeških skupin in

situacij. V filmu *Lonely Boy* bi bili doživeti posnetki z intervjuji Paula Anke ob navdušenem vzklikanju njegovih občudovalk prav lahko posneti s klasičnimi sredstvi. Nepozaben pa je prizor s sinhrono posnetim zvokom, ko se kamera, medtem ko sledi Paulu Anki, nenadoma ustavi na dekletih, ki se znajdejo pred svojim idolom. Ta novost enotnosti zvoka in slike, ki se poraja pred našimi očmi, se odlično obnese tudi v umetniškem filmu, kar nam čudovito dokazuje Engelov film *Weddings and Babies* (Poroke in otroci).

## OBLIKA IN IZPOVED

Če je film sestavljen, zmontiran, podobno kot znanstveno delo, naj bi zbiratelji teh filmskih dokumentov napravili povzetek, zaključek. Vsi ti silni prizori iz *Saint Henrija*, iz *Jour après jour* (Dan za dnem) izpovedujejo, izpričujejo, govoriijo, kritizirajo, toda kaj? Star problem družbene analize.

V teh težavah so filmski ustvarjalci Državnega zavoda najprej reagirali kot cineasti in montažerji. Clément Perron (snemalec Guy Borreman) gradi svoj film *Dan za dnem* na nenehnih kontrastih in posebnih zvočnih efektih. V pomoč mu je tudi učeno napisan komentar in glasbena spremljava naravnih šumov Mauricea Blackburna.

A tudi najbolj uspel komentar, odlična montaža ali nove zvočne iznajdbe ne nadomestijo režiserjeve osebne prizadetosti pri družbenem pojavu, ki ga zapisuje. V primeru, ko so se režiserji lotili dinamičnih ali določeno zgrajenih snovi, kot je *Lutte* (Borba) ali *Lonely Boy* (Samotni fant), jim ni treba iskati posebnega pomena, ki karakterizira splošni in nedoločni *Dan za dnem*.

V pomanjkanju prave metode pa sicer cineasti mnogokrat za-

padejo v iskanje nenavadnih in smešnih detajlov, ki potrjujejo zaostalo težnjo direktnega dokumentarnega filma, da postavi ob sramotilni steber nemočne neznanke, ki jih ulovi v kamero, da lahko pokaže človeško razvalino, pretirano debelost, resnično ali navidezno neumnost, telesno grdost katerega koli človeka. (Te antropološke anekdotične podrobnosti so vnesene v *Raquetteurs, Quebec U.S.A., Golden Gloves* — Zlate rokavice — itd.).

Kaj je privedlo te ljubitelje spontanega filma, da se zanimajo prvenstveno za izolirance, zaostale ljudi, alkoholike? Morda to, da se preprosti, nekultivirani ljudje manj pretvarjajo pred kamero resnice, čeprav jih je mnogokrat celo težje neopazno ujeti vanjo, ker nočejo razkazovati svoje bede.

V prvih 6 letih snemanja z lahko kamero in prenosnim magnetofonom so se režiserji, ki jih je preveč prevzelo ukvarjanje z novimi pripravami, lotili katerih koli človeških skupin, ki se jim je bilo lahko približati. Zaradi dinamičnih, karikaturnih podrobnosti so mnogokrat zapadali v anekdotično antropologijo. Nove neizmerne možnosti pa so odprte kanadskemu spontanemu filmu v okviru fizične antropologije, v študijah stereotipnih kretenj (film *Louisa Portugaisa* in Gillesa Carlesa Manger), muzikološkem filmu (*Glenn Gould* — film Romana Kroitora in Koeniga o velikem pianistu), v vseh simboličnih odnosih družbenega življenja.

Dosedanje delo kanadskih filmskih ustvarjalcev daje upati na kinematografijo, ki se bo posvetila vsem objektivnim načinom življenja, beležila pantomime eksistence in koeksistence, vzete iz resničnega življenja, znala razširiti prednosti etnografske kritike, oplašiti vse tiste, ki mislijo, da znajo soditi le oni, in ki bo znala, ne da bi se kdaj zamerila posvetnim ali cerkvenim oblastem, poplemenititi duha in pokazati tisto, kar že vemo.

# FILM - UMETNOST ALI PROPAGANDA

## POJEM RESNICE V FILMU

Odkar so Lumière in drugi iznajditelji v začetku 90. let s svojimi pravkar napravljenimi kamerami posneli resničnost, ki jih je obdajala in jo relativno brez umetnosti projicirali na malo platno, obstaja film-resnica. Od Lumièrea preko Džige Vertova, Flahertyja, Griersona, Jenningsa, Lorentza in Leacocka, Roucha in Markerja, vodi ravna črta filmskih ustvarjalcev, ki so vedno zopet poskušali »objektivno« doumeti in obnavljati življenje, ki jih je obdajalo. »Dokumentarni film«, »kulturni film« in danes film-resnica (cinéma-vérité) in cinéma-direct sta poganjka težnje napraviti resničnost dostopno velikemu krogu tako, kot jo vidi režiser.

Prepričani v teorijo, da je kamera sama na sebi brezosebna in »naturalistična« ter skoraj vsi globoko prepričani, da so tudi sami »objektivni«, so nam filmski ustvarjalci vseh časov od Lumièrea dalje predstavljali svetove, v katere verujemo, ker se pač pojavljajo kot resnični. Naučili smo se razlikovati fotografiranje, resnične orkane od takih, ki divjajo v studiu in smo se zaradi take očitne poštenosti pustili zapeljati pa smo kot resnično sprejeli tudi vse ostalo v istem filmu.

Ce se podre drevo v gozdu in ni nobenega človeka, ki bi slišal trušč, ali je sploh bil kak trušč?,

se vprašuje že Platon. In Renoir me je vprašal: »Meniš, da je bila v Londonu megla že pred Turnerjem?« Vsi menimo, da je nebo modro, to se pravi, vse barve, v katerih se pojavlja nebo, imenujemo »modre«. Ali pa je to ista barva? Skratka: ali ni prav toliko resničnosti, kolikor je opazovalcev? Ali ne vidimo vsi tistega in samo tisto, kar bi radi videli, ali tisto, kar lahko vidimo? In ali ni zaradi tega vsaka umetnina, vključno film-resnica, odvisna od tega videza? Od kod izhaja iluzija objektivnosti?

Skušnjava je velika, da sprejmemo kot resnico to, kar vidimo in potem domnevamo naprej, češ naj bi bila to ista resnica, ki jo vidi naš sosed. Toda, ali je sploh mogoče, da se s sosedom o tem pogovarjamo? Če pravi on »modro«, ali ne jemljemo tega vse preveč avtomatično, kot da misli »naše« modro? Mar ni prav tako lahko režiser, ki naj doume neko resničnost, avtomatično prepričan, da so tiste oblike resničnosti, ki jih vidi on, edino resnične?

V razdobju, ko je ravnanje po pravilih poglavitna vrlina, lahko razumemo, da so tudi naravi postavljena pravila. Iznašli smo tehniko in znanost, da bi razumeli naravo. Ali ni, denimo, prav domnevati, da se bo tudi narava pokorila našim »naravnim zakonom«? Človek se razlikuje od živali po nujnosti, da mora razu-



meti. Kadar ne razume več, je konec z njim. Zato gre lahko z naravo v korak samo tako dolgo, dokler jo razume. Pri tem vsak dan odkrivamo nove skrivnosti prav s pomočjo naše znanosti. Končno se je doslej vedno našel nov izhod (v obliki novega »naravnega zakona«), ki je človeku pomagal še naprej razumeti. Tam, kjer razumevanja ni več, je naš konec.

Filmski ustvarjalec vstopa v svet svojega filma kot človek v naravo. Ta svet skuša razumeti na svoj način. Le z razumom ga lahko dojame in le z razumom ga lahko zopet obnovi. Njegovo razumevanje je odvisno od tega, kdo je, odkod izhaja, kako in katero družbeno okolje ga je oblikovalo. Njegov pogled in njegov razum sta odvisna od njegove lastne duševnosti. Krčevito skuša ostati objektivni in odkriti »naravne zakone« sveta, ki ga mora smetati. Toda njegova kamera vidi samo to, kar ji on narekuje, kar je že prebavila njegova inteligenca, njegova osebnost. Kako more pri vsem tem izjavljati, da je posnel resnično v vsej njegovi širini?

Pri tem gre po našem mnenju res za to, da ostane objektivni. Kako pa je, če začena delati že s prej sprejetimi mnenji? Če išče v resnici le potrdilo samega sebe? Ali pa potrdilo poljubnega svetovnega nazora ali političnega pojmovanja? Gleda-

lec pa misli, da vidi resnico, saj vendar vidi prave ljudi, prava drevesa, prave naftne vrelce? Pri tem vidi le tisto rešnico, ki mu jo pokaže režiser. In kdo jamči za njegovo popolno objektivnost, pa čeprav bi bila možna? Film bodi vedno magija, mi je dejal Fellini, od režiserja pa zavisi, ali je to bela ali črna magija. V najboljšem primeru je film propaganda za dobro. Toda, ali je vedno in povsod propaganda?

Razumeti se pravi tudi zmeraj istočasno razlagati, kajti razumevanje izhaja iz poskusa organizirati nekaj neurejenega, to se pravi tisto prilagoditi redu, prevladujočem v nas. Kjer ne obstaja tak red (beri: naravni zakon), ga skuša človek najti in ga v primeru potrebe iznajti. Ta red je njegova tvorba, je arzenal, s katerim sprejema boj z neorganizirano, neredno okolico. Vse, kar mu prihaja nasproti, »razlaga« po tem svojem notranjem redu. Poskuša si prilagoditi naravo, ko kar naprej zatrjuje, da se bo on njej prilagodil. Njegovo podajanje narave, na primer v filmu, je zato v najboljšem primeru propaganda zanj, za njegovo stališče, za njegov razum.

Nikdar ne moremo dovolj poudariti, da to razmišljanje nima ničesar opraviti s pojmom poštenosti. Jasno je, da so vsi veliki umetniki pošteni, le da smo pri

drugih umetniških panogah navenjeni to poštenost imeti za subjektivno. »To thine own self be true«, pravi Polonij Laertu, »and it shall follow, like the day, Thou caust not then be false to any man«. (... Sam sebi bodi zvest in iz tega sledi kot dnevu noč, da drugemu ne boš nikdar nezvest«. Po prev. Otona Župančiča.) Problem pričinja s slepilom nekega subjektivnega dejstva, ki ga gledalec sprejme kot objektivno. Če bi hoteli Hamletov princip prilagoditi filmu-resnici, bi moral vsak režiser že vnaprej izhajati iz tega, da lahko poda le svojo verzijo resničnosti. Potem bi odpadla dogma absolutne resnice in razmerje med ustvarjalcem filma in gledalcem bi bilo lahko izenačeno.

Kajti skušnjava pridigovanja je zelo velika. Kdo se more temu upreti: velik, teman prostor, v katerem so oči vseh neodvrtljivo uprte v resnično sliko filmskega ustvarjalca? Kdo se more izogniti temu, da se ne bi imel za nosilca resnice vsem? In mar niso razglašali »Ljudske vzgoje« z najbolj različnih strani kot veliko nalogo filma?

Umetnost abstrahira, to je ena izmed njenih značilnosti. Narava, v kateri živimo, naše »okolje« in naš čas sta prevelika, da bi ju lahko izrazili »umetniško«. Zato načelo izbora: umetnik izbere po svoji najboljši moči tisto, kar je treba podati. Izbira. Gledalec naj bi imel vsaj isto pravico: pravico do svoje lastne izbire. Ker pa je postavljen pred neko že definirano in zato interpretirano resničnost, se njegov izbor lahko omeji le na to, da sprejme vidik filmskega ustvarjalca, ali ga odkloni. Od kod pa naj dobi lastne kriterije?

V določenem oziru gre tu gotovo za vprašanje, ali je film-resnica sploh lahko umetnost? Ali težnja po podajanju resničnosti v filmu-resnici ne izpodriva vse-



Prizor iz filma ZIVALSKA KRI  
režiserja Georgesa Franjuja

ga umetniškega. Morda so to razumeli že Méliès, Edison in Porter, ko so začeli (čeprav jih je očitno vodila le želja po dobičku) filmu dodajati zgodbe in so dali s tem tehnične možnosti domišljije fantaziji, namesto da bi jih dali reportaži. Ali ne dokazujejo to tudi filmi »očeta dokumentarnega filma«, Roberta Flahertyja, ki je svoje Arančane postavil za 50 let nazaj v njihovo lastno preteklost, ko je poskušal razložiti njihov pravi značaj?

Film pač dopušča, da z njim počnemo, kar hočemo. Vsekakor pa le spočetka. Čim bolj pa se vživljamo v njegovo najgloblje bistvo, tem bolj nas ovira njegova tehnika. Ali mu moremo prikrojiti pravila? Ali se moramo vedno znova jeziti nad njimi in nad vsem, kar nam križa pot? Ali ne moremo pustiti, da bi se neovirano razvijala globlja poe-



Prizor iz Leacockovega filma  
PRIMARY



Pierre Lhome med snemanjem filma  
LEPI MAJ Chrisa Markerja

tična subjektivnost najnovejše umetnosti? Ali se mora vse prilagoditi naši omejeni razumski zmoglosti? Mar smo prišli tako daleč, da moramo podvreči vse jasnemu: ali — ali?

Gre za pojem, namen. Ali je film že sam sebi namen (in pomeni to, da je film umetnost samo zato, ker je tudi v drugih panogah umetniško delo namen?) ali mora imeti neki »višji namen« — mora vzgajati, počevati, zabavati, spodbujati k razmišljanju, predstavljati? In potem, kaj se pravi »mora«? Kdo odloča? Kdo ima pravico do tega?

Mi vsi vsak dan delamo propagando. Propagiramo sami sebe. Američan pravi: »ali si se prodal«, kadar hoče reči »ali si se prepričal?« Zakaj ne bi filmski ustvarjalec propagiral samega sebe? Ali ne dela tega tudi sleherni, ki je navzoč v dvorani,

pa če je umetnik ali ne, in to ob vsaki priložnosti? Kje leži globlja nevarnost? Kaj neki je tisti globoki človeški gon, ki poskuša vedno »prodati« drugim svoje ideje? Mar izgublamo na kulturnem področju tisti laissez-faire, katerega se v politiki tako krčevito oprijemljemo?

Gotovo je na vprašanje mnogo odgovorov. Toda že v naravi vprašanj je, da terjajo odgovore. Posebno še danes, ko smo vsi tako zelo izpostavljeni navalu najrazličnejših »resnic«, se mi zdi pomembno ta vprašanja vsaj nekoliko pojasniti, opredeliti, za kaj gre. Kajti eno, se mi zdi, vzklije iz vsakega postavljenega vprašanja: odgovori, ki ustrezajo vsem in so vsem tudi namenjeni, osiromašijo človekovo bistvo in ustvarjajo anonimnega človeka — robota. Bodimo veseli neuniformiranosti. Ta nam bogati življenje. **Gideon Bachmann**

# VRAČANJE K NEPOSREDNEMU ŽIVLJENJU

## KAM TEŽI FILM - RESNICA?

Film se ni rodil v znamenju mélièsovske stilizacije, ki predstavlja rekonstrukcijo življenja pred kamero, ampak iz oblike lumièreovskega avtentičnega slikanja resničnega življenja, pred katerega je postavljena kamera. Montažni nemi film je videl kinematografsko vrednost predvsem v načinu in brzini povezoovanja različnih kadrov, ki so v novem sklopu dobili drugačen estetski pomen. Kader je bil, bodisi avtentičen, bodisi stiliziran, samo sredstvo za doseg njegove posledice, efekta, ki je bil izven filmske slike same. Ozvočeni (ne zvočni) film je torej vztrajal pri simboličnem pomenu vizualno stiliziranega kadra in pri njegovem kontrapunktu oziroma pri harmoniji z zvokom, glasbo. Moderni, zvočni (ne več ozvočeni) film je odkril kinematografsko specifičnost v sami sliki, ki zveni in ni niti za trenutek ločeval vizualnih zaznav od avditivnih, slike ni razčlenjeval na dele, sploh pa ni teh delov spravljal v nasprotja v pripričanju, da se iz »prask« v njihovih spopadih rojeva kinestetični učinek. Specifičnost filma ni več v spopadu med predstavljenimi slikami, ampak v spopadu samega življenja v posnetem prizoru.

Niti ena ostalih umetnosti ne more tako neposredno in intenzivno prikazati neponarejenega življenja, vseh njegovih vidnih in nevidnih manifestacij, kakor

film; in to ne z golim ciljem, da bi kolikor mogoče zvesto reproduciral resničnost, ampak da bi preko te maksimalno avtentične reprodukcije (kot izraznega sredstva nekega medija) prodril vse do bistva vidne in zaznavne resničnosti, da bi odkril njene skrite pomenne in notranje vzgibe, ki jih v vsakdanjem življenju navadno prezremo. Film se torej približuje stvarnosti, ne zato, da bi jo zvesto oponašal, ampak da bi v gledalcu izzval čutni doživljaj s pomočjo popolne iluzije na platno reproducirane resničnosti. Ze s tem, da gre za »iluzijo« stvarnosti, pomeni, da je na platno življenje preobraženo, transponirano v novo kategorijo, ki je pogosto močnejša od stvarnosti same! Vsaj po tistem, kar v vsakodnevnem opazovanju življenja največkrat prezremo in zanemarimo. Filmski medij zmore odkriti življenje v njegovih najfinejših manifestacijah, lahko nam pokaže pravo resnico nekega pojava, resnico, skrito v vrsti nepomembnih podrobnosti, resnico, ki hitro zdrsne mimo, da je ni opaziti ali jasno videti, resnico, ki jo dušijo številne konvencije, cele plasti usedlin, strahu, hermatizma. Oko kamere in uho mikrofona lahko vse to potegneta iz sveta, ki ga gledamo, a ga ne vidimo, ki ga poslušamo, a ga ne slišimo.

V to smer gre tudi tehnični razvoj filmskega medija: široko



## PİŠE: VLADIMIR PETRIĆ

platno, cinerama, tretja dimenzija, barva, plastični zvok — vse to jača popolno iluzijo stvarnosti na platnu. Moderni režiserji si v veliki meri prizadevajo, da bi dali kadru kar največjo pristnost in neposrednost. Posamezne sodobne smeri v filmu se vračajo k principu, s katerim je začel Lumière in iz katerega se je rodil kinematograf, to pa je materializacija iluzije čutne resnice! K temu še posebno teži film—resnica, ki bomo o njem govorili v tem članku.

### Režiser kot lovec

Pojav filma-resnice lahko razumemo kot reakcijo na klasično teorijo filma iz dobe neme kinematografije (montažna dinamika) in na teorijo prvega obdobja razvoja ozvočenega (ne zvočnega) filma (asinhronost zvoka in slike). V tem smislu predstavlja ta smer poskus v iskanju modernega filmskega izraza predvsem v dokumentarnem žanru, prav kakor neorealizem, Antonioni in »novi val« upodabljajo iskanje modernega izraza v igranem zvočnem filmu. Njihov princip je v bistvu isti: kamera beži spontane reakcije v vsakdanjem, neponarejenem življenju, trgata tančico, v katero je zavita resničnost, razgalja laž in privid. Režiser se poganja za resnico in jo lovi s kamero takrat, ko se

objekt tega najmanj nadeja. Že v naravi stvari je, da mora biti tisti, ki išče, neopazen, previden in se mora skrivati. Ker objekt lova v hipu, ko ga opazi, skuša uiti, ali pa si prizadeva, da bi se pokazal drugačnega, kakor v resnici je.

Film-resnica prav tako kaže, v kolikšni meri televizija (»okno v svet«) vpliva na kinematografijo, kakor je že nemi »umetniški film« (posneta pantomima) označeval vpliv gledališča na film. Seveda gre v obeh primerih za osnovni ustvarjalni princip, ki ga uporablja režiser, in ki sam po sebi še nikakor ne zagotavlja umetniške vrednosti filma. Še več, tu preti nevarnost, da bi skrita kamera skrčila filmski medij na jalovo registratorsko funkcijo, da bi naredila iz njega mehanično kopijo resničnosti v prav tolikšni meri, kot to dela objektiv, kadar ga uporabljamo le kot golo zrcalo umetne stilizacije pred kamero ali kot mehanično oko v glavi gledališkega gledalca.

Neprijetnega vtisa »posnetega gledališča« gledalec ne dobi zato, ker v filmu igrajo igralci: problem je v tem, ali se igralci (pod pogojem, da je fotogeničen) izraza z diskretnimi sredstvi, ali isrskeno doživlja, ali ga kamera snema filmsko, tj. ali v njegovi igri odkrije vse tiste subtilne nadržbnosti in reakcije, ki jih gledalec v gledališču in življenju ne

opazi. Analogno temu pa dejstvo, da kamera »skrivoma« lovi reakcije ljudi pravzaprav ne predpostavlja, da bi moral biti tak film a priori avtohtona kinematografska umetnost. Za pravo umetnost je bolj kot vse drugo važno to, kako bo režiser neko spontano, avtentično reakcijo (državljana ali igralca), zabeleženo na filmskem traku, dvignil do umetniške pomembnosti, jo vključil v umetniško enotnost celote tako, da ta iz resničnosti vzet detajl — ne bo ostal gola faktografija ali naturalistična kuriozitet, morebiti zanimiva kot redkokdaj opazna resnica, vendar pa ne tudi kot življenjska resnica, vkomponirana v bistveni pomen filma. S tem problemom so se srečali režiserji italijanskega neorealizma, ko so doumeli, da z golo avtentičnostjo ni mogoče doseči umetniške polnosti filmskega dela, ki mora delovati kot zaokrožena umetniška celota.

Dokumentarci, delani v stilu filma-resnice, malone vedno pogrešajo kompozicijo, brez katere — to vemo — razpade vsako umetniško delo. V njih je navadno zbrana vrsta avtentičnih detajlov, ujetih prav pri izviru življenja, ali prizorov, ki so med seboj zelo malo vezani in ki pogojujejo svoje lastno trajanje in svoj tok, s čimer rušijo kompozicijo filma, dušijo idejo scenarija (oziroma zamisli), vežejo roke režiserju, ki tako postane lovec s kamero v rokah. Čeprav vse to onemogoča režiserju, da bi naredil film v skladu z zakoni tradicionalne estetike, mu pa istočasno tudi zagotavlja izjemno učinkovitost filma, če bo — kljub vsej omenjeni skoposti izraza — izpolnil tudi ostale zahteve umetniškega ustvarjanja, iz katerega ni mogoče izvzeti filmske režije.

Režiserjeva sposobnost, da odkrije (ali vzbudi) izjemno življenjsko reakcijo ali značilen detajl resničnosti, se na neki način izenačuje s sposobnostjo lovca, da v zaraščenem gozdu najde in ustrelji zver! Kakor pri pra-

vem lovu pa je s tem opravljen šele del vsega: iz grmade posnetega gradiva mora režiser zgraditi film. Včasih mu je kot osnovni element služil vsak kader zase, vsaka od sličic, katere je s pomočjo montaže spajal po lastnem umetniškem občutku ter s tem ustvarjal vizualno enotnost filma in dosegel dinamiko, ki razkriva smisel vidnega sveta. Film-resnica ne dopušča več take možnosti kombiniranja slik in njihovega trajanja v montažni sobi. Kader je tu nerazdružljiva vizualno-zvočna celota in njegovo trajanje je izenačeno s trajanjem dogajanja na mestu snemanja. Slika ne obstaja več sama zase, ne more se kombinirati, skladati ali tolči z zvokom, zaznavamo jo z očmi in ušesi — slika zveni, kot zveni stvarnost okrog nas. Režiser ne more v njej ničesar spremeniti, ne more naknadno »izpolniti« njenega dobesednega pomena, to pa pomeni, da mora biti sama po sebi izjemno karakteristična, močno, globoko in umetniško učinkovita.

Četudi mu uspe najti ali izzvati in posneti take detajle življenja, ki odkrivajo notranji pomen nekega dogajanja, mu ostane naloga, da te s kamero ujete življenjske reakcije poveže z rdečo nitjo razvoja dogajanja, da jim dá smisel z določeno idejo, da jih omeji na smotrni čas trajanja, od katerega je odvisen ritem filma. Pri tem slika ne sme odriniti, vzeti vrednosti zvoku, in tudi zvok ne sme obremeniti, zmanjšati učinkovitosti slike. Če bi dosegel vse to, bi film-resnica zares odkril pravo bistvo zvočne kinematografije. To ni niti najmanj lahko in če pravimo, da film-resnica še vedno postavlja režiserja za lovca, ki s kamero v gozdu življenjskih dogajanj preži na svoj plen, to ob enem pomeni, da je dobro čutil, kje je pravo jedro zvočnega filmskega medija in da ima moč in potrpljenje loviti ga.

## Proti prevari

Film-resnica je prišel o pravem času: filmu je vrnil njegovo najznačilnejšo in najmočnejšo lastnost — avtentičnost, ki se je sčasoma tako sprevrgla, da je na platnu zavladala prevara v vseh mogočih oblikah. To je bila izdaja tega medija, saj je znano, da film ne trpi laži. Rodil se je iz čudovite sposobnosti aparata, da snema živo gibanje. Film-resnica je potrdil, da kamera zmore ne samo natančno registrirati neki zanimiv dogodek, ampak da v njem lahko odkrije tisto, česar navadno ne opazimo, še več, da prode v notranji smisel vidnega in slušnega življenjskega dogajanja. To je na videz nemogoče, vendar to uspe vsem velikim, resničnim filmom.

Film-resnica izhaja iz vere v takšne iznajditeljske možnosti kinematografske slike. Kako to doseči? Mar s preprostim zapisovanjem in lovljenjem življenjskih detajlov? To lahko dela filmski reporter, ni pa to dovolj za filmskega umetnika. Film-resnica se ne more omejiti samo na to, da režiser s kamero v roki lovi reakcije izza vogala. Imeti mora mnogo višji cilj, da iz obstoječih življenjskih reakcij potegne njihovo bistvo, da opazi paradoksalnost posameznih situacij, da postane priča izjemnega, nevsakdanjega dogodka, da pokaže na notranjo dinamiko in skriti smisel raznih pojavov. Točneje rečeno, ne sme se zadovoljiti samo z natančnim registriranjem resničnosti, ampak jo mora hrabro in zavzeto provocirati z določeno idejo, jo zanikati in usmerjati, če meni, da je to smotno (recimo v filmskem anketiranju). To pa vedno indirektno, ne da bi spreminjal objektivnost stvari, ne da bi jih prikrojeval, ampak z vsem spoštovanjem vrhunskega creda: življenjska resnica nad vse!

Film-resnica se je po eni plati uprl prevari kinematografske slike, po drugi strani pa mu je uspelo dokazati, da slika sama

po sebi, brez zveze z drugimi kadri, lahko pomeni močno odkrivanje stvarnosti, dovolj močno za upodobitev vsebine. Tako film-resnica v zgodovini kinematografije označuje ponovno vrnitev tega medija k osnovnemu stilističnemu obeležju sedme umetnosti — realizmu — iz katerega se je tudi rodil na prvem javnem prikazovanju filmov v Parizu 1895. leta.

Prav zaradi navedenih lastnosti filma-resnice je opazna nevarnost, da bi to novo metodo izrabili in napačno razumeli. Vidimo, da se to vse pogosteje dogaja, posebno v našem dokumentarnem filmu. Mnogi mislijo, da je dovolj vzeti kamero in z njo skrivoma posneti reakcije v življenju pa jih kasneje povežati, ne da bi jih kakor koli izbirali, brez globljega smisla za bistveno, brez kompozicije in brez ideje, ki naj bi jo izrazile prav te ujete reakcije. Režiser jih lahko še kako subjektivno komentira, ne samo verbalno, ampak tudi vizualno, s tem da dodaja kadre, ki bodo tako imeli kontrapunktičen pomen, z objektom, ki ga kamera snema in s tekstom, ki ga govorijo izven kadra. Drugi tak pojav in zmeta je poskus nekaterih naših režiserjev, da bi premotili gledalce. Pred kamerami pripravijo na videz spontane reakcije ali prizore in jih ponujajo kot pristne! Tako dosežejo »narejeno resničnost«, ki edino z zunanjim videzom deluje, kot bi bila življenjsko prepričljiva, medtem ko je po svojem notranjem pomenu popolnoma umetniško nefunkcionalna in neučinkovita. To je nov dokaz, da kamere ni lahko previrati in da našim očem kaže samo tisto, kar je pred njo, da pa sama ne more nadomestiti tistega, česar pred objektivno n.i. Zato pa kamera iz življenjskega gibanja lahko potegne tisto, kar navadno prezremo in to bistveno fiksira kar najbolj spontano. Kamera je prijatelj in pomočnik samo tistemu, ki z njeno pomočjo želi povedati resnico;

upre pa se vsakemu, ki jo hoče izkoristiti, da bi vsilil laž in v tem primeru mu namenoma naredi slabo uslugo.

Film laži je dokaz, da tisti, ki ga je naredil, ne čuti poštene umetniške inspiracije in tudi ne potrebe, da bi povedal resnico, da bi izrazil nekaj, kar ga prevzema, da bi opazil nekaj okrog sebe, kar mu ne da miru in ga žene, naj to razodene ali enostavno pokaže tudi drugim v pravi (lepi ali grdi) luči. To je osnovna zahteva vsake umetnosti, tudi filma, ki po zaslugi objektivna kamere lahko očitneje kakor katero koli drugo izrazno sredstvo služi temu principu. Če v tem svojem osnovnem prizadevanju zgreši, potem rezultat izgubi vsak smisel.

To je najbolje videti v tisti vrsti filma-resnice, ki kot metodo uporablja anketo — izpraševanje različnih oseb, katere pred kamero in mikrofonom spontano izražajo svoje mišljenje, ali bolje rečeno, proces svojega mišljenja in emotivnega odnosa do nekega problema. Običajno gre za zelo dolge kadre (tudi do 10 minut) v velikem planu, ki pokaže vsako spremembo na človekovem obrazu in tako zabeleži minljive, neohranljive trenutke nenehoma menjajočega se življenja. Tu ni montaže, ves učinek je prenesen na sliko, ki zveni, in preko nje prodremo v dušo sprovočirane osebe, ki si je v svesti, da jo kamera snema. Resnica tu ni ujeta maskiravaj, ker kamera očitno koplje po človekovi duši. Človek se zaveda, da s pomočjo kamere občuje z drugimi ljudmi in ne more ničesar prikriti. Četudi to poskusi, kamera prav ta njegov poskus takoj odkrije in tako spet poda resnico o laži.

Taka metoda pa nima zveze z intervjuji, ki jih pogosto srečujemo v filmu in na televiziji, kjer intervjuvanci ne zastopajo sami sebe in ne živijo pred kamero. Film-anketa ne zbira mnenj ljudi o nekem vprašanju, ampak jih prisili, da se popolnoma razkrijejo pred objektivom

in mikrofonom. Zato je nenavadno pomembno, da režiser najde pravo osebo in da jo vzpodbudi k neprisiljeni izpovedi, da jo pripravi do spontanih reakcij, ki jih mora kamera ujeti in s tem pokaže, kako je vsako človekovo ravnanje v življenju obremenjeno z lažjo, hinavščino in konvencionalnostjo.

Vidimo torej, da tega ni lahko doseči, čeprav to lahko očitno in direktno stori prav film. Film-anketa bo lahko ostal najbolj pristen dokument o našem času, našem duhu in naših ljudeh. Zal pri nas filmsko anketo vesti zamenjujejo z verbalistično anketo, ki ima prav tolikšno vrednost in pomen kakor tiskani intervjuji v časopisih. Film pa ni časopis, film niso na papirju natisnjene besede, film je zvočna slika sveta, ki na platnu pokaže svoj drob. Kogar je strah svoje podoobe, naj zapre oči in zida gradove v oblake. Film-resnica nas hoče prikazati take, kakršni smo, v trenutku, ko nam ni do laži in do prikrivanja stvari. To pa hoče vsaka prava umetnost.

## Dva odnosa do življenjske resnice

Prva je objektivna resnica, ki je samo v življenju, izven nas in mimo naših hotenj. Z njo je, posredno ali neposredno, inspirirana vsaka umetniška ustvarjalnost. Druga je, recimo, odrska resnica, ki se največkrat ne ujema z objektivnimi dejstvi, dogodki in osebami, ker se ti pred gledalci v gledališču spreminjajo v artistsko stilizacijo in dobivajo nov, umetniški pomen. Filmska resnica ima zopet svoje posebnosti, ki izhajajo iz dejstva, da ta resnica predmetov, ljudi in dogajanja ne prikazuje direktno (kot se to dela na odru), in artistskih sprememb tudi ne zahteva od njih, marveč daje gledalcem gibljivo zvočno sliko sveta, v kateri odrazi resničnosti dobivajo nov, umetniški pomen.

Iz tega izhajajo, da vsako stilizacijsko spreminjanje predme-

tov, dogajanj, ljudi in življenjskih pojavov pred kamero pomeni vsiljevati filmu postopek, ki se ne sklada s samim bistvom kinematografskega medija. Prav tako pa mehanično fotografsko registriranje golih dejstev iz stvarnosti, katerih nepomembnost je očitna tudi na filmskem platnu, odkriva nemoč ustvarjalca, da bi življenjsko resnico preoblikoval v filmsko resnico, ali nategniti na odrsko resnico! Če se to zgodi, potem ostane film na ravni arhivskega dokumenta, ali pa postane sredstvo za popularizacijo drugih umetnosti. Zal je bil v zgodovini kinematografije največkrat že eno in drugo. In, kar je najzanimivejše, kadarkoli se je utapljal v teatralnosti in so ga hoteli rešiti take podrejene funkcije, so mu vrnili vlogo mehaničnega registratorja življenjskih dogodkov; kadarkoli so ga hoteli »dvigniti« na raven umetnosti, so mu naložili, naj registrira gledališke predstave. Samo včasih, pod srečno zvezdo, v svetlih trenutkih razvoja sedme umetnosti, je film imel možnost kreniti po poti, ki vodi k njegovim lastnim specifičnostim.

Ti dve skrajnosti v kinematografiji še danes obstajata. Okrog njihju sta se, kot sklepa Edgar Morin, diferencirali dve nasprotujoči si metodi: prva, ki izhaja še od Mélièsa in teži k stilizaciji, fantaziji, in druga, ki nadaljuje tradicije Lumiéra in se nagiba k avtentičnosti, realizmu. Primerov je veliko: L a n i v M a r i e n b a d u Alaina Resnaisa predstavlja tisto smer sodobne kinematografije, ki teži k osmišljenemu artizmu, k simbolični igri oblik, k ilustraciji sanj in podzavesti; V s a k d a n r a z e n o B o ž i č u Lindsay Andersona je rezultat koncepcije, ki v filmu nadvse spoštuje resničnost, se poglablja vanjo in žrtvuje vse, da bi jo točno reproducirala. Tu se takoj zastavita dve vprašanji: kaj vse sodi k pojmu »življenjska resnica« in kakšen je režiserjev odnos do nje? V

življenjsko resnico se namreč vključujejo ne le materialne plati stvarnosti in obstoja, ampak človek kot integralno bitje s svojimi idejami, psihičnim življenjem, sanjami in podzavestnimi željami. Če se kamera približa obrazu in odkrije duhovno življenje, ki kipi pod vsakdanjo masno vljudnost, potem je odkrila eno od plati življenjske resnice. To pa ni vse. Kakor smo rekli, umetnost zahteva, da ustvarjalec zavzame stališče do življenjske resnice in da ta svoj odnos arhivistično izrazi.

Ko se znajde pred stvarnostjo s kamero v roki, mora režiser izbrati značilen detajl in svoj odnos do njega izraziti tako, da to izzove v nas estetske občutke. Pri tem pa lahko zaide v skrajnost: če pretirava v stilizaciji, se bo takoj pojavila njena negativna stran, kot na primer v ekspresionizmu; če se prepusti drugi skrajnosti, bo zelo lahko ostal na ravni navadnega dokumenta, ki nas pušča neprizadete, ki v sebi nima dovolj moči, da bi nas pretresel ali vsaj pritegnil zanimanje. Pomeni, da je ekspresionizem tista točka v zgodovini kinematografije, kjer se je filmski medij v največji meri oddaljil od življenjske resnice. Nekateri teoretiki pa menijo, da pojav filma-resnice predstavlja točko v zgodovini kinematografije, kjer se je filmski medij (do sedaj) najbolj oddaljil od umetniške resnice. Albert Memmi omenja, da »film-resnica pogosto porabi cele pol ure, da bi izrazil tisto, za kar bi bilo dovolj borih pet minut, če bi uporabili umetniško smotrnejšo metodo«. Kje je torej meja, preko katere se zdrsnemo v eno ali drugo skrajnost? Je neizogibno, da film, če hoče postati umetniško delo, zadosti naslednjim estetskim principom: izražanje (l'expression), da bi se sporazumeli (la communication) zaradi vzbujanja estetskega zadovoljstva (la jubilation esthétique)? Ali bo prav film umetnost, katera ima

možnost v največji meri približati se vsem oblikam stvarnosti in življenja v njej, tisti, ki bo prisilil estetiko, da bo spremenila svoj odnos do problema umetnosti — stvarnost? Če se bo to zgodilo, bo filmski medij iz objektivne življenjske resnice izbral detaje, ki bodo s svojo, v življenju pogostokrat pridrušeno in spregledano učinkovitostjo vzbudili v nas umetniško doživetje, nič manj vredno od tistega, ki ga dosežejo druge umetnosti, ko artistično transponirajo življenjska dejstva. Takšen bo, sodeč po vsem, učinek kadra samega po sebi; vseboval bo »totalno iluzijo«, ki bo privedla do še večje »ontološke identičnosti med objektom in njegovo fotografijo« (Bazin). Ali pa bo film kot celovita kompozicija prerasel v umetniško stvaritev, bo zaviselo od tega, kako bodo kadri uporabljeni, kakšna bo njihova funkcija v vsej strukturi filma. Ta dva nasprotna elementa — totalna resničnost kadra in idejno-dramaturška zamisel dejanja — ustvarjata enovitost celote in predstavljata specifičnost modernega filma.

Pojav filma-resnice pomeni prizadevanje za popolno resničnost kadra, za totalno iluzijo filmske slike (kar se sklada z bistvom filmskega medija), ta pojav označuje reakcijo na stilizacijo na platnu in poskuša z objektivom kamere kolikor mogoče natančno zadeti življenjsko resnico. Mnogi teoretiki povezujejo ta pojav s teorijo Džige Vertova, posebno z njegovim »kino-očesom«, ki je opazovalo »življenje nenadno« (žizn vrasploh), da bi odkrilo skrite tokove resničnosti in vse tisto, kar uide človekovemu pogledu, ter da bi bil kasneje po združitvi niza detajlov ustvarjen »novi, lepši človek«. Vertov sam je pojasnil, da njegovo »kino-ok« pomeni v prvi vrsti gledati s kamero, potem pisati z objektivom na trak in končno organizirati film iz množice kadrov. Film-resnica je »kino-očesu« dodal še »mikrofonuh«, kar pomeni, da je zvo-

stvarnosti zdaj istočasno registrirana vizualno in avditivno. Ko opozarja na razliko med Vertovom in nekaterimi pristaši filma-resnice, I. Vejfeljd poudarja razliko med »mehanično registracijo stvarnosti in osmišljenim razkrivanjem stvarnosti«. Pri tem podpira tezo, da se režiser ne sme spremeniti v »zbiralca dejstev«, marveč mora postati »mislec, human borec in iskalec resnice«. Film-resnica to možnost dopušča, in vprašanje je samo, ali jo bo režiser izkoristil in na kakšen način bo to storil. S tem, ko vzbujajo določene reakcije ali zapisuje že obstoječe, ko povezuje avtentične kadre in vriva mednje druge slike, ki jih komentira na svoj način, režiser nedvomno odkriva subjektivni zorni kot pogleda na svet in dogajanja v njem ter vsiljuje gledalcem določeno idejo, misel, sklep.

Režiserji novega žanra pa se razlikujejo v postopkih. Jean Rouch se v Kroniki nekega poletja ne vmešava v proces snemanja, ampak samo zapaža in izbira trenutke resničnosti, ki jih ima za zanimive in primerne za to, da bi podprli idejo, katero želi s filmom izraziti. Anketira osebe, ki se jim približa s kamero in mikrofonom, potrpežljivo čaka, da se »odpro« in se spontano izrazijo, ne le z besedami, ampak tudi z mimiko, dokler ne povedo tistega, kar čutijo — in tako registrira celoten proces »premagovanja ovire«, ki jo zanje predstavljata kamera in mikrofoni. Vendar Rouch sam ne izključuje možnosti aranžiranja — rekonstruiranja detajlov resničnosti pred kamero: kot primer navaja posamezne kadre iz nedokončanega Eisensteinovega filma Naj živi Meksiko, ki jih je režiser »znan ustvariti z močjo svojega talenta in ki jih vsi Mehikanci štejejo za resnične«. Rouch sam je ravnal podobno v Človeški piramidi, kjer je situacije, to je spopad med belimi in črnimi študenti v nekem liceju, zavestno in smotno insceniral. Chris

Marker pa je v *Lepega maja* naredil neko vrsto provokativnega televizijskega intervjuja z meščani, ki jih je srečal na cesti, ali pa je z ironičnim komentarjem dopolnil žurnalske posnetke političnih dogodkov. Richard Leacock je v *Električnem stolu* do skrajnosti spoštoval »candid eye« (iskreno oko), naskrivoma posnel ljudi v akciji z njihovimi spontanimi reakcijami. Kakor vidimo, so postopki različni in v zgodovini kinematografije ne predstavljajo nikakršnih odkritij. Važnejše je dejstvo, da se pristaši filma-resnice tako vneto borijo za resničnost filmske slike, ki jo je komercialna in serijska proizvodnja pripeljala do popolne izumetničenosti in uglajene laži. Marker sam je v glavo *Lepega maja* zapisal: »Resnica ne more biti cilj, postati mora pot«. In mislim, da je Joris Ivens v svojih Pekinških zapiskih rekel, kako kamera ne sme enostavno registrirati resničnosti, ampak jo mora stimulirati, mobilizirati, provocirati!

Če se je italijanski neorealizem uprl hollywoodskemu filmu z belimi telefoni in slikovitim super-spektaklom, francoski novi val pa bulvarskim ekraniziranim melodramam in filmom, slepo delanim po pisani predlogi, potem je mogoče trditi, da se je film-resnica uprl tradicionalnemu filmu, ki je »resnico« pripravil pred kamero tako, da bi gledalce premo pričal, kako gledajo avtentično resničnost. Po drugi strani je občutili vpliv filma-resnice v delih mnogih sodobnih ustvarjalcev igranih filmov, katerih stil je daleč od kakršnih koli klišejev, osladnosti, ponarejene resničnosti in olepševanja na filmskem platnu. To je vidno v načinu fotografiranja, v doslednem izkoriščanju eksterierov in pristnih okolij, v mizansceni, v dramaturški kompoziciji in še posebej v igri.

### Obraz pred kamero

Vsaka stvar dobi na platnu dušo, človeški obraz pa, ki že ima dušo, povečuje svoj učinek in

razširja svoj pomen. Objektiv kamere takoj odkrije v igralcevih očeh najmanjšo laž. Zato je osnovna naloga gledaliških igralcev, ki igrajo v filmu, poenostavljanje izraznih sredstev. To ni vse in tudi ni dovolj. Biti enostaven pomeni zadostiti osnovni zahtevi filmske igre, biti iskren pa pomeni izhodiščno točko igralske ustvarjalnosti v filmu. Ne igrati iskrenost, ampak biti v resnici iskren. Ne samo iskreno povedati dialog, ampak iskreno doživeti prepričljivo napisan dialog. Ne igrati pred kamero, ampak živeti pred njo kakor v življenju, kamera pa naj pleše okrog igralca. Ne postavljati igralca pred kamero, temveč kamero ravnati po igralcu. Tako smo torej prišli do principa, katerega uporabljajo nekateri režiserji, ki želijo metodo filma-resnice uporabiti v igranem filmu. Ta postopek je bil v zgodovini kinematografije že uporabljen.

Jean-Luc Godard ima svoj film *Do zadnjega diha* za dokumentarec o Jeanu-Paulu Belmondoju in Jean Seberg, ne pa za igrani film (film fikcije), v katerem igrata ta dva igralca. S tem je hotel povedati, da je bila njegova vloga režiserja samo posneti reportažo o ravnanju svojih igralcev, ki sta se popolnoma identificirala s svojima vlogama, ali sta si jih prilagodila, ali pa sta se med snemanjem še vedno borila z likoma, ki sta ju morala odigrati. V tem primeru postane rokopis samo inspiracijski predtekst za igralca, ki ga lahko med snemanjem mirno spreminja. Režiser mu pri tem pomaga in skupaj z njim redigira ter »piše scenarij s kamero«. Igralcu ni treba ustvarjati lika, ni se mu treba transformirati v značaj, ki mu je po določenih psiholoških značilnostih tuj; verjeti mora samo v dane okoliščine in spontano reagirati nanje kakor v življenju, ne da bi pri tem pazil na kamero. Verjeti v dane okoliščine in reagirati nanje — kaj nas to ne spominja na čudežno »ko bi«, s katerim je Stanislavski skušal v igralcih iz-

zvati spontana čustva v določenih dramskih situacijah? Seveda je poleg tega pomagala Stani-slavski zahteval od igralca, da v sebi razvije vrsto notranjih kontrolorjev, ki mu ne bodo pustili, da bi reagiral zmedeno in v nasprotju z osnovnimi karakteristikami osebe, kot jo je dal dramski pisec in kakršna izhaja iz dramske situacije. V filmu te omejitve malone niso potrebne, preprosto zato, ker za interpretatorja izberejo igralca, za katerega je vloga absolutno primer-na, ali ker je mogoče osebo iz scenarija zelo lahko prilagoditi igralcu.

Če igralec na odru igra vlogo, neprimerno zanj, pa jo vseeno mojstrsko odigra, ima to smisel. Na platnu taka kreacija izgubi vsak učinek na gledalca, nesoglasje med interpretatorjem in osebo pa doživlja kot laž, ki jo objektivno potencira do ogromnih dimenzij. Igralec na platnu se mora izenačiti z likom, ki ga predstavlja, bodisi da si ga prilagodi, če mu ne odgovarja, ali da scenarist, pregnetajoč scenarij, lik identificira z igralcem, ki ga bo igral. Ekspresionizem je v stilizaciji zagrešil celo gledališko teatralnost, ko je igralec spremenil v marionete s krčevito mimiko na obrazu, šaržirano masko in mehničnimi gibi. Neorealizem pa je uporabljal »naturščike«, vendar tudi poklicne igralce, ki so znali in mogli reagirati spontano in verovati v enostavne situacije vsakodnevnega življenja. Novi val zahteva od igralca maksimalno iskrenost v reagiranju pred kamero. Ne samo biti enostaven, ampak biti in obstajati pred kamero! V odnosu na tradicionalno vlogo kamere se je situacija popolnoma obrnila: igralec ne igra pred objektivom, ne kaže se pred njim, ne ponuja mu ničesar (znano je pogosto režiserjevo navodilo igralcu: »Daj malo več«); objektiv je tisti, ki spremlja igralca trudeč se, da bi prodril v njegovo notranje življenje. Posledico tega je čutiti v mizansceni, ki mora biti rezultat igral-

čevega občutenja, ne pa režiserjeve zamisli kompozicije kadra. Kamera prevzema vlogo elastičnega opazovalca dogajanja in s svojim gibanjem menjava kompozicijo kadra.

Kar se tiče igralske improvizacije pred kamero, so največ dosegli režiserji newyorške šole, posebno John Cassavetes in Shirley Clarke. Gideon Bachman, eden teoretikov in zagovornikov novega gibanja v ameriški kinematografiji, zlasti vztrajno trdi, da ti režiserji poskušajo »razbiti« pregrado med realnostjo in domišljijo, ustvarjajoč pri gledalcih vtis prisotnosti in sodelovanja pri dogajanju na platnu, s tem ko ga pritegnejo v dejanje, namesto da bi mu šli naproti. »Brez snemalških trikov, brez dekoracij, narejenih v studiih, se film rojeva kot eksperiment iz igralske improvizacije, vse v njem je prepojeno z aromo enkratnosti, vse daje vtis neponovljive, trenutne reakcije, ki se izgublja v ponovljenih variantah.« Tako režiser kot igralci igrajo na karto: »prvikrat in nikdar več!« V tradicionalnem igranem filmu je igra temeljila na dublih zaradi korigiranja, brušenja in utrjevanja igralskega izraza, predpisanega v scenariju, določenega po režiserjevi zamisli in odkritega na vajah pred snemanjem. Danes igralci pogostokrat dobijo samo splošna navodila o liku in situaciji v neki sceni, kar jim dopušča, da prosto improvizirajo ne le mizanscenske premike pred kamero (ki so bili svoj čas do milimetra določeni), ampak celo tekst! Četudi napravijo kak duple, ni njegova osnovna funkcija popraviti napako prejšnjega posnetka, ampak predvsem to, da bi pripeljal do nove improvizacije ter še spontanejšje in pristnejše realizacije. To vsekakor prispeva k iskrenosti v igralskem izrazu, prikrajšuje pa pri umetniški funkcionalnosti in določenosti doživljaja, kakor tudi pri njegovem učinkovitem delovanju v kontinuiteti razvoja dejanja; detajli so bolj neposredni, življenjski, resničnejši, ven-



dar premalo vrasli v celoto, rahlo povezani s tistim, kar je med njimi ali pa jim sledi. Scenarij je samo kažipot, inspiracija za igralčevo ustvarjalnost, negotovost pa nadomešča režiserjevo prepričanje v igralski talent in trenutek inspiracije.

Nekateri teoretiki se ne strinjajo s takim odnosom režiserja do igralca. N. Abramov poudarja, da »se z uporabo metode filma-resnice v igranem filmu več neskladje med formo in vsebino v igralski ustvarjalnosti, da prihaja do nasprotja kot posledice zahteve posameznih režiserjev, npr. tistih iz newyorške šole, ki dokumentarne kadre (meščanov, posnetih s skrito kamero) sinhronizirajo (naknadno) in montirajo, kot bi bili posneti za igrani film.« V vizualnem pogledu je tak kader avtentičen, resničen, v avditivnem pa ostaja bolj ali manj umeten, brez ozira na to, kako se igralec (ki dublira sliko) trudi, da bi v govoru oponašal posneto osebo in naravnost njene intonacije. Ko dalje govori o newyorški šoli, Abramov pravi, da ti režiserji obravnavajo kader v igranem filmu kot dokumentarni posnetek, dogajanje v njem pa kot pristne življenjske dogodke, ki jih je ujela skrita kamera. Zato, da bi dosegli kolikor mogoče veliko dokumentarnost kadra, zahtevajo od igralcev pristne življenjske reakcije, ki bodo videti, kakor da so nastale spontano, prvikrat v tem trenutku. In tu se pojavi neskladje med obliko in vsebino, ki jo morajo igralci obvladati: po eni plati morajo govoriti naučeni dialog, ki ga je napisal scenarist, obnašati se morajo, zlasti v gibanju, v skladu z režiserjevo mizanscensko zamislijo (celo kadar improvizirajo), po drugi plati pa morajo vzbuditi vtis, kot da gre za avtentično življenjsko resnico in človeško reakcijo, ujeto naskrivo-ma. Ta problem se pojavlja zlasti takrat, kadar je rokopis za film delan na osnovi kakega literarnega, dramskega dela, kot

je to pogosto v filmih newyorške šole. To je opazno v filmu *Veri Shirley Clarke*, narejenem po gledališkem delu, v katerem so, poleg avtentično prikazanih ambientov in skupine morfinitov, osebe popolnoma simbolične in situacije preračunane tako, da metaforično nakazujejo določene ideje. John Cassavetes si je v *Senca h* prizadeval tudi v dramaturškem smislu slediti življenjski pristnosti, verjel je, da bo dokumentarnost dogodkov lahko nadomestila pomanjkanje »rdeče niti« razvoja dogajanja. Igralcem je puščal, da so improvizirali pred kamero, misleč pri tem edinole na osnovno nalogo osebe v danem trenutku. Tako je pogostokrat dosegal rezultate, ki so presegali njegovo lastno zamisel in smisel, začrtan v rokopisu — predlogi. Cassavetes zato poudarja, da je pri taki metodi najvažnejše, da na snemanju vsi delajo sinhronizirano in da se imajo vsi za resnične tvorce filma.

Mar vse to pomeni, da je pri filmu končno umrl režiser — diktator in da so igralci pred kamero potrgali niti, na katerih so jih režiserji držali kot marionete (točneje rečeno, morali so jih držati kot marionete zaradi pomanjkljive tehnike, ki je zahtevala največjo preciznost gibanja in maksimalno koncentracijo, zlasti na luč)? Če je to točno, potem se igralcem pri filmu odpira novo široko polje svobodne ustvarjalnosti, ki se lahko rodi iz improvizacije in spontanega vzbujanja reakcij, katere se ne bodo razlikovale od življenjske avtentičnosti, poleg tega pa bodo že izpolnjevale določeno igralsko nalogo. Pri tem pa grozi očitna nevarnost: igralci lahko zaidejo v nekontroliran naturalizem ali v reagiranje, ki se navzlic spontanosti ne more vključiti v vsebinsko celoto filma, lahko poudarjajo nepomembne posameznosti in detaje, ki ne pripomorejo pri odkrivanju bistva psihologije likov in odnosov med njimi. Kot vidimo, je ta »nevarnost

podobna že omenjeni v zvezi z ravnanjem režiserja, ki skrivaj lovi spontane reakcije v življenju, iz katerih mora zgraditi kompozicijsko celoto filma in sporočiti določeno misel.

### **Avtentičnost in fikcija**

Avtentičnost filmskega kadra je nenavadna in posebne vrste, in je nikakor ne gre enačiti z avtentičnostjo v slikarstvu ali v gledališču. Na odru se avtentičnost kaj lahko preobrne v goli verizem, ki uniči umetniški smisel gledališča: igralec-človek na odru lahko ostane pri golem mehaničnem oponašanju stvarnosti, svoj izraz lahko obremeni z grobim naturalizmom, ki razbije odrosko iluzijo in onemogoči umetniško transpozicijo življenja na odru. V filmu je bistvo stvari drugačno: naj je igralec pred kamero še tako pristen, celo verističen, pa njegova slika na platnu že s tem, ko predstavlja iluzijo resničnosti, označuje specifično transformacijo življenja v umetniški izrazni medij. Problem je drugačen, izraža pa se v tem, kaj je ta medij potegnil iz avtentičnega prizora, ki ga snema kamera, in kako je to storil. Medtem ko na odru avtentičnost pogosto uniči artistsko transpozicijo umetnosti, daje avtentičnost v filmu dušo vizualno-avditivno transponiranemu življenju na platnu.

Film lahko seveda zelo učinkovito prikaže tudi stiliziran prizor, lahko vdihne dinamiko v kadre, ki predstavljajo simbolične, artistsko oblikovane scene že pred kamero. Vse to filmski medij lahko doseže, vse to v filmih je. A kakor je danes očitno, je bistvo modernega filma v tem, da mu uspe glede totalne iluzije filmske slike doseči malone čutno avtentičnost in to ne zaradi nje, ampak zato, da bi kolikor mogoče globoko prodrli v življenje samo in bi nam v stvarnosti razkril tiste pomene in gibanja, ki se zvičajno skrivajo pod varljivo tančico vidnega in čutnega

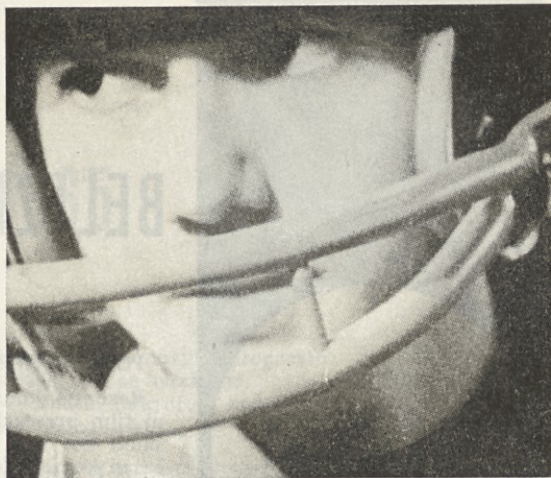
sveta. Moderni film gre v to smer, k temu ga vodijo tudi vse večje možnosti popolnega vizualno-avditivnega zrcaljenja stvarnosti, ki jih omogoča moderna filmska tehnika.

Prav zato ima film-resnica tak učinek, saj potrjuje, kolikšna je magija avtentičnosti (mnogo večja kot magija filmske abstrakcije) in kako težko jo je doseči ter ji dati umetniški smisel.

To trditev izredno dobro ilustrira eksperimentalni film Vladana Slijepčevića *Tako*, kot je. V njem si je režiser drznil v scene čiste fikcije (scene, v katerih igrajo igralci, ki govorijo dialog, zapisan v scenariju in se obnašajo ter gibljejo po režiserjevi zamisli) vstaviti kadre, posnete v stilu filma-resnice (v katerih navadni državljani govore in odgovarjajo na vprašanja o zakonski nezvestobi, kar je tema tega filma). Ta princip je Slijepčević prevzel od Godarda, ki navadno v fiktivno dogajanje filma vključil resnično osebo (filozofa, zdravnika); ta pojasnjuje svoj odnos do določenega problema (ko govori o sebi iz filma), vezanega na ta film. Slijepčević gre še dalje in prekine fiktivno dogajanje filma v bolj ali manj pomembnem trenutku ter vstavi kader, v katerem moški ali ženska izražata svoje mnenje, spet bolj ali manj vezano na osnovno dogajanje. Tako so se eni ob drugih znašli raznorodni kadri, dokumentarni avtentični in stilizirani igrani, odkrivajoč gledalcem vsak svoje značilnosti, ki izhajajo iz dveh različnih odnosov do filmskega medija. Na platnu sta trčila dva svetova, dva materiala, to pa nam je omogočilo prodreti v pravo bistvo njune različnosti.

V svesti si, da bo takšno direktno vezanje raznorodnih kadrov vzbudilo pri gledalcih pretres, je režiser storil vse (v načinu igre, v dialogu, v kadriranju, v iskanju okolij, v ozvočenju), da bi scene fikcije kolikor mogoče »spustil« na zemljo, da bi jih spravil na raven naravnosti in pristnosti dokumentarnih

Posnetek iz filma NOGOMET,  
ki sta ga ustvarila Drew in Leacock



kadrov. To je bila edina alternativa: niti za trenutek ni prišel v poštev obraten postopek, tj. da bi avtentičnost dokumentarnih kadrov vzdignili do stilizacije igranih! Toda, kljub vsemu režiserjevemu prizadevanju so igrani kadri ostali »privzdignjeni«, izumetničeni, narejeni, uglajeni, neživljenjski, zaigrani, artificialni. Se več. Vse to je postalo še očitnejše, ker so bili poleg njih kot merilo kadri, ki so izžarevali resničnost, pa ta, kljub skrajni pristnosti, ni bila vedno gola mehanična reprodukcija stvarnosti, ampak odlično zadeta človeška reakcija, katere najznačilnejši delček je bil skrbno izločen in funkcionalno vključen v dramsko celotnost prizora in v celokupni smisel filma. Tako, kot je je film trenja med avtentičnostjo in fikcijo; vendar ustvarjalci tega trenja niso nameravali poudariti, da bi na njem gradili dramatičnost, ampak so si prizadevali, da bi se mu ognili, ga ublažili in ga neopazno vdela v tkivo igranega filma. Manj pomembno je, da jim to ni uspelo, v tem ko je veliko važneje, ker so tako očitno potrdili, da totalnost zvočne slike transponira življenjsko avtentičnost v specifično kinematografsko vrednoto. Ta vrednota

ne dobi estetske oblike pred kamero, na objektu snemanja, ampak v samem kadru, v njegovi vizualno-avditivni upodobitvi, v gibanju slike in v največji meri skozi zmožnost objektiva, da odkrije kolikor mogoče kompleksen pomen dogajanja v življenju in pravega smisla človekovega ravnanja v resničnosti. Temu pri merno skuša režija v modernem filmu fikcijo dogajanja (pogojevano z dramaturgijo scenarija, dialogom, igro) v kar največji meri skriti na raven avtentičnosti, ji omogočiti učinek neposrednosti, ki filmskemu kadru daje dušo in ki edina more v posnetem prizoru odkriti notranji pomen. Če tega ne doseže, namreč kameri ne preostane drugega, kakor da drsi po površini stvari in dogodkov in da zapiše na filmski trak to formalno plat življenjskega dogajanja. Tak pomen filmske slike, bodiši še tako bogat z vizualnimi efekti in montažno dinamiko, pa je že presežen. Filmska slika lahko doseže mnogo več, čeprav njenih možnosti še vedno ne izkoriščajo, v prvi vrsti zaradi tega, ker ta medij nasilno podrejšo zahtevam starih filmskih teorij in klasični estetiki umetnosti pa tudi konvencionalnem okusu večine filmskih gledalcev.

# FESTIVALI

Beograjski festival kratkometražnega in dokumentarnega filma je začarani krog in vsaka manifestacija zgolj zavrtljaj okoli nevidne, nefiksirane gravitacijske točke, s katero ostajamo nenehno v centripetalnem odnosu. Polymer je dan, natanko določen, in vsak skok iz orbite je nakučuje, ki ga je moč obravnnavati zgolj v kontekstu posameznika, ki ga je zagrešil. Moč gravitacije je temeljna sila, ki ji vedno znova uspe vzpostaviti red v magičnem krogu, tako da so pobegi, skoki iz njenega območja učinkovanja, iz determiniranosti — irelevantni, ker nimajo možnosti učinkovanja, torej spreminjanja te temeljne sile.

Spreminjajo se potemtakem oblike, spreminjajo se odnosi, osnovna struktura pa ostaja ista.

## BELEŽKE

### POGLED NAZAJ

Resda je domači kratkometražni film presegel čas, ko je živel samo kot bolj ali manj dolgočasen komentator časopisnih novic o tem ali onem uspehu v povojni materialni izgradnji; ali propagator posameznih dogodkov — podnje skoraj ni prodrlo — iz NOB, z obledelimi fotografijami, izmenjavanimi v brezštevilnih variantah matematičnega zaporedja, z basbaritonskim spikerjem (poetične narave) in nabrekli tekstovnimi proizvodi, ki so si za svoje psevdoliterarne ambicije izbrali nepravo področje.

To je bil čas, ko je naša kinematografija veljala za mlado, navzlic temu, da se ji je bližal čas pubertete in da je — res kot se pubertetniku spodobi — pričela postajati nezadovoljna s filmsko realnostjo, z neznanjem, nezainteresiranostjo za dogajanje v svetu filma in socialnem okolju ter konformizmom.

Bil je to čas deklaracij in estetika teh filmov — govor in tekst. Film v tem obdobju še ni imel kaj početi.

(Pustimo spet posamične primere, od Stigličevega Mladina gradi sem.)

### NOVE TEZNJJE

Leto 1960 daje slutiti preobrazbo. V Ljubljani nastajajo filmi Cesta (Bevc) in Patronažna sestra (Pogačnik), Bastiač posname Vas Tijan je, de-

# OB BEOGRADU 1965

butant Čengić Človeka brez obraza. Leto pozneje nastaneta dva filma, ki v osnovi zamajeta temelje dotedanjega dokumentarnega filma: *Troben-te Dragačeva* Puriše Djordjevića in *Nas meh 61* Dušana Makavejeva. Leto 1962 že popolnoma uveljavi nova hotenja. Nastali so trije filmi, ki pomenijo datum v jugoslovanskem dokumentarnem filmu: *Parada* Makavejeva, *Danes v novem Travniku* Vladana Slijepčevića in *Zadušnice* Dragoslava Lazića.

Tokrat ne gre za analizo naštetih filmov, ampak zgolj za to, kaj v naši kinematografiji pomenijo, zlasti še spriču tega, da so v njej še vedno prisotni.

Če sem uporabljal pojem deklaracija kot osnovno značilnost nekega obdobja, potem lahko ugotovim za novo, da je predvsem — ukinilo deklaracijo in uvedlo v dokumentarni film konflikt med posameznikom oziroma določeno plastjo in družbo, s čimer je

— prevrednotilo odnos do stvarnosti, doslej lakirane in zatorej neresnične,

— razširilo tematsko skalo proizvodnje,

— afirmiralo filmske vrednosti, predvsem skozi montažo in dramaturško uporabo zvoka in dialoga; spikerjev tekst je bil črtan na minimum, ostal pa je še vedno zlata rezerva, izhod v sili v trenutku, ko je režiserja materija prerastla, ali pa se je

filmane stvarnosti preprosto ustrašil, in, ne nazadnje,

— iznašlo mikrofon, kamero v roki, teleobjektiv.

## BAJKA O FILMU-RESNICI

Leti 1963 in 1964 pomenita popolno dominacijo filma-resnice oziroma direktnega filma.

Toda, med vsemi filmskimi miti v jugoslovanskem filmu je prav mit o filmu-resnici najbolj mitičen. Čeprav se je uveljavil kot umetniška metoda, je redkokdaj presegel raven publicistično žurnalističnega obravnavanja problematike (televizijskega torej).

Tak je zadel ob vrsto problemov današnje socialne situacije in se izoblikoval kot »kritični film«, v nekaterih označbah pa celo kot »črni film«, črna serija itd. (avtorji teh označb verjetno ne razmišljajo o tem, da njihov terminus vse filme, ki niso »črni« označuje za bele; to dovolj nazorno označuje nesmiselnost takšnih in podobnih klasifikacij oziroma diskvalifikacij).

Nesporazum o cinéma-vérité pa je vendarle usodnejši. Ne le zaradi tega, ker je metoda osvobodila jugoslovanski dokumentarni film in izključila vse ostale zvrsti kratkometražnega filma; ta metoda odkriva predvsem relativno skromnost jugoslovanske filmske misli, ki ji v treh letih prodiranja in popolne afirmacije ni uspelo razjasniti, kaj cinéma-vérité pravzaprav je, kakšne so njegove intonacije, v čem njegovo poslanstvo!

Mit ukinja samega sebe in do- biva povsem konkretno družbe- no funkcijo.

Zakaj jugoslovanski film ni mogel ali ni hotel razumeti osnovnih dejstev: da je ciné- ma-vérité iznajdba antropologov in etnografov, da se je njegov smi- sel rodil iz osnovnega namena Roucha, Morina in sodelavcev — raziskovanja, odkrivanja določe- nih okolij in civilizacij iz doku- mentacije, ki naj služi znanstve- nemu delu. Poznejša filmska vrednost in revolucionarnost pa je prav v tem odkrivanju, kajti ciné-ma-vérité uokvirja kon- kretno realnost, da bi se doko- pala do določene fikcije. Potem- takem realnost, ujeta na filmski trak, oblikuje (z režiserjevim posredovanjem) fikcijo, kar je seveda v popolnem nasprotju z vsem, kar počne večina jugoslo- vanskih dokumentaristov, ki iz- haja iz neke predpostavke, iz neke fikcije in uporablja real- nost predvsem kot argumenta- cijo. Vrednost Rouchove variante filma-resnice je v načinu prika- zovanja sveta, nikakor pa ne v prikazovanju neke teze o svetu!

Zakaj torej naš dokumentarni film ni izrabil priložnosti, da bi se odrekel vnaprejšnji predstavi o svetu? Ali zaradi uklenjenosti, o kateri je bilo govora v uvodu, ali zaradi relativne skromnosti filmske kulture, ali...

Spremenile so se torej oblike, odnosi, osnovna struktura pa je ostala domala ista. Odgovor na zastavljeno vprašanje v tem tren- utku ne bo dan.

## KJE SMO PO LETOŠNJEM BEOGRADU?

Osnovne karakteristike letoš- njega festivala domačega kratko- metražnega filma sem že zajel:

— odsotnost kratkega igranega in eksperimentalnega filma,

— prevlada metode filma-resnice (bolje njene forme),

— kriza zagrebškega studia za risani film.

Analiza prevladujoče zvrsti je dokaj porazna. Navzlic obravna- vanju številnih aktualnih pro-

blemov sodobnosti, kritičnemu izhodišču in dobršni meri pogu- ma pri iskanju konfliktov na- stajajoče družbe, lahko našteje- mo le nekaj filmov, ki na eni strani kažejo dovolj spretno ar- tistično raven in hkrati zadostijo naši nenehni želji po delih, ki vsaj v okvirih realnosti izražajo neki specifičen svet: Drežni- ca Slavka Goldštajna, Sljeme za teme Mithata Mutapčića, Parničenje Dragoslava La- zića, Opraštanja Branka Gapa in Nastranskem ti- ru Jožeta Pogačnika.

V ostalih zvrsteh zaslužijo po- zornost Strupi Maka Sajka, nevsakdanje delo o odplakah, ki zastrupljajo reke, in tovarniškem dimu, ki ogroža ozračje. Sajko spretno združuje nedotaknjeno lepoto narave z nenehno prisot- nostjo smrti, oblikuje grozljivo fantazijo, ki navzlic nepretencioz- nosti učinkuje s svojo dramatič- no silo in močno asociativnostjo. Drugo korektno delo je podpisal Nikola Rajić (Baletni kor- ki).

Navzlic vsem črnogledim ni- slim lahko na zaključku ugotov- im: filmi, ki jih gledamo zad- nja leta, so boljši od tistih iz- pred leta 1960, v povprečju se- veda. In če nimamo veliko res- ničnih dosežkov, ni toliko za- skrbljivo, če se strinjamo v tr- ditvi, da vendarle imamo nekaj ljudi, ki so takih dosežkov spo- sobni, ki pa so letos predstavili svoje — zablode. Če je to res, da se jugoslovanski doku- mentarni film vendarle premika, da nekateri najboljši hočejo čim više, potem se moramo zado- voljiti in počakati do naslednjega festivala...

Medtem pa je naša naloga, da uredimo odnose v kinematogra- fiji, da razkrinkamo miselnost, ki na festivalu vse bolj prevla- duje in si lasti, predvsem z do- brimi in koristnimi »stiki«, pra- vico arbitra in oblikovalca vred- nosti ter zaščitnika konformiz- ma, mediokritetstva v našem fil- mu. Žal takšna miselnost pre- vladuje.

# OB LETOŠNJEM BEOGRADU

PIŠE: INGO PAŠ

Ko razmišljam o 12. festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma in ko si skušam oblikovati sodbo o delih, ki si jih je bilo mogoče ogledati na tej prireditvi, se me polašča občutek, da je velika večina teh filmov prav malo zanimivih in potrebnih. Ta občutek pa more biti očitno posledica dejstva, da ostajajo filmi, na katere se navezuje, zunaj problematike našega bivanja, da te problematike iz določenih razlogov ne zajemajo, ali da ji iz določenih razlogov niso kos. Kar pomeni: da se je tem filmom po neki čudni logiki izmaknila resnica človekovega bivanja, družbe, sveta, zgodovine itd., da so tedaj izgubili svojo stvarno vsebino in objektivni smisel, s tem pa seveda ravno tisto, s čimer bi me mogli v temelju vznemiriti in zato sploh obvezati. In prav zares je osnovna značilnost teh filmov ravno čista neproblematičnost, statična jasnost in zaradi tega tudi popolna brezobveznost.

Opisano stanje hočem dokumentirati kar takoj; pri tem bom poiskal primere za analizo — iz razumljivih razlogov — med filmi slovenske proizvodnje. Že takoj na začetku naj povem, da so vsi slovenski kratki filmi, predvajani na letošnjem beograjskem festivalu, z eno samo izjemo, filmom Jožeta Pogačnika *Na stranskem tiru*, opredeljeni na opisani način. Tako je očitno, da lahko filme *Pesem borb* in *Zmag*, praznični zapis o partizanskih pevskih zborih in skladateljih Zvoneta Sintiča,

Maksim Gaspari, oris dela in življenja tega slikarja Mileta de Glerie, Ribniške razglednice, turistično reklamo Janeta Kavčiča in Dvakrat prva, svečan zapis ob otvoritvi nove visoke peči v Varešu Franceta Kosmača, kratko malo izločim iz nadaljnega razmišljanja, saj je vsebina teh filmov odrejena s konkretnim namenom, ki mu služijo. Toda kako je z ostalimi filmi? Dušan Povh in Jože Bevc nas očitno hočeta zabavati. Vsebinski okvir njunih filmov nazorno pripoveduje, da sta ves svoj humor omejila na izključno privatno, družinsko raven, oziroma točneje, na čisto ahistoričnega posameznika. To dejstvo dovolj zgovorno priča, da ostaja vsa njuna komika družbeno nerealizirana, da je tedaj čisto fiktivna in splošna. Filma *Moški* in *Soseda* moreta tako obstajati edinole še v popolnem vakuumu zabave zaradi zabave, humorja zaradi humorja, v pristnem larpurlartizmu gola konstruiranja komičnih situacij in smešenju človeka naploh. Človek je v obeh filmih zreduciran na čisto splošnost, je zgolj še brezizrazen predmet — objekt smešenja ali scenski rekvizit — humor pa zgolj vnanji in zato posiljen, nesmiseln in celo banalen. Skratka, njuna ustvarjalca ne komunicirata z nikomer, kvečjemu sama s sabo oziroma s svojo vizijo izvenčasovne in izven prostorske zabave, konkreten družbeno zgodovinski človek je iz njunih filmov izločen, z njim vred pa seveda tudi vse,

kar bi me lahko prizadevalo in vezalo. Oba filma lahko potemtakem mirne duše odpišem k prvi četvorici. Zgodbica o poštemem »rabutarju« in egoističnem lastniku iz drugega Bevčevega filma *H ru š ke*, je precej točna podoba istega angažmaja, ki ga zmore na svojo družbeno alienacijo pristajajoči ustvarjalec. Njegov interes se giblje samo še na področju čiste zasebnosti, njegov odnos do sveta pa se oblikuje v znani shemi ponotrzanjenega sentimentalizma in zunanje obtožbe, tedaj na čisto neresničen in izkrivljen način. Branko Ranitović in Dragoslav Lazić se angažirata ob splošno družbeni problematiki, skušata tedaj prekoračiti ozke meje privatizma, hočeta biti ustvarjalna; toda v tem primeru bi morala preiti tradicionalni pogled na svet. Do te točke pa v *Artistu* in *A propos de la guerre* še nista prispela in splošnost, v katero sta zapadla, ju je privedla na pozicijo povsem neustvarjalne revolte. Kakšen smisel ima posneti film, ki postavi pred gledalca kar tako nasploh trditev, da je intelektualec družbeno alieniran, ali film, ki kar tako nasploh protestira proti vojni, militarizmu, bedi ip.? Najhujši biokrat se bo ob njem zavzemal za integracijo in najhujši militarist bo gladko prisegel na mir. Zakaj tema dvema ustvarjalcema sploh ne gre za konkretne, žive ljudi, temveč zgolj za izpovedovanje idej, za integracijo ali mir kot vrednoti sami po sebi. S takšnega stališča je seveda, kakor nam nazorno potrjuje film *Mačka Sajka Strupi*, mogoče in smiselno protestirati tudi proti industrijskemu zastrupljanju narave. Zdaj je očitno, da smo pristali na tleh nabuhle patetike in zlaganega humanizma. Film *Tovarjši* Vojka Duletiča nam dovolj jasno prikazuje podobo te patetike in tega humanizma, s tem pa obenem samo vrednost tovrstnega angažmaja. V tem strahotno razvlečenem »filmskem eseju« Vojko Duletič poveljuje

in etično povzdiguje življenje in delo mladih velenjskih rudarjev. Toda kje sta ostala to življenje in to delo? Mar na izumetničeno nežnih obrazih teh fantov in v njihovem prav takem nenehnem prikazovanju? Ne, Vojka Duletiča čisto nič ne zanima delo in življenje teh mladih rudarjev, čisto nič ga ne briga njihova konkretna življenjska resnica, njega zanima samo etična vrednota, ki jo je v njih utelesil. Teh mladih rudarjev se je kratko malo polastil, iz njih je napravil smešne lutke, eno drugi podobne, tako rekoč istovetne — in njim zdaj izpoveduje svojo ljubezen. Nesmiselnost tovrstnega angažmaja je na dlani. Po vsem povedanem pa morem tudi svoj začetni občutek o nezanimivosti in nepotrebnosti večine filmov vsebinsko bolj podrobno in natančno formulirati in sicer nekako takole: vsi ti filmi so, kot se zdi, razvezani ustvarjalnega, dejavnega razmerja do sveta, družbe, zgodovine itd., v tej svoji razvezanosti lebdiyo v neki družbeno zgodovinsko neodrejeni sferi, ki je popolnoma nepredušno zaprta, enkrat za vselej sklenjena in v katere območju sta človek in njegovo življenje — prav tako oropana svoje družbenosti in zgodovinskosti — samo še malo pomembna statista.

Podoba, ki sem jo naslikal, priča o temeljni nesmiselnosti današnjega filmskega ustvarjalca (posredno pa kulturnega delavca in intelektualca sploh). Zakaj očitno je, da nestvariteljski značaj njegovega dela, s tem pa njegove družbeno ekskomunicirani položaj ne temelji samo na razlogih čisto individualne narave, njegovih osebnih slabostih in ne sposobnostih, temveč obenem tudi na tistih nezadostnostih njegovega pogleda na svet in reagiranja nanj, pa s tem pojmovanja lastne družbene funkcije, ki imajo čisto konkretne družbeno zgodovinske razsežnosti. Moralično metafizični pogled na človeka, družbo in zgodovino, ki se ga



je oklepal še pred vojno in iz katerega je črpal smisel svojega obstoja, ga je po vojni nujno pripeljal na pozicijo socialističnega realizma in s tem do čiste ustvarjalne anemičnosti. Svojo družbeno alienacijo je kmalu občutil kot izgubo lastnega smisla, vendar je praviloma ne more preseči, ker je ravno omenjeni pogled konstitutiven del stvarnosti, ki jo živimo. Tako je krog sklenjen, situacija, ki jo označuje izguba njegovega smisla, pa brezizhodna. Njegove reakcije — in prav pri njih se pričinja njegova odgovornost — na opisano situacijo njegovih nemožnosti — osebnih in družbeno zgodovinskih, ki kažejo na njegovo tragiko — so različne; toda vse so — kolikor ne presegajo horizonta moralično metafizičnega dojemanja človeka, družbe, zgodovine itd., kolikor tedaj niso nemoralične, čisto konkretne angažma — neizbežno neustvarjalne: more resignirati in preprosto pristati na dejstvo svoje alienacije in nesmisla, izpovedovati svojo nemoč, agirati na star način. Nekatere teh nemožnosti sem v gornji analizi filmov slovenske proizvodnje vsaj površno ilustriral. Po povedanem je lahko tedaj jasno, da je goli preobrat ustvarjalcev od naše preteklosti in polpreteklosti k sodobni časovnosti nujno nezadosten, da v bistvu v ničemer ne »rešuje« problema njegove fiktivne oziroma stvarne družbene eksistence, saj je njegov odnos do sveta, družbe, zgodovine itd. tisti, ki jo v temelju pogojuje in določa. Če se s tem prehodom osvobajata najbolj neposrednega utilitarizma in povsem politične vsebine svojega dela in si omogoča celo kritično pozicijo do obstoječe stvarnosti, pa ostaja vprašanje njegove družbene nerealiziranosti še vedno odprto. Letošnji beograjski festival je to nazorno potrdil. Razmerje med tistimi filmi, ki govorijo skozi okvire sedanjosti, in tistimi, ki govorijo v okvirih preteklosti, se je namreč letos iz-

razito nagnilo v korist prvih, in medtem ko filmov s tematiko NOB — tedaj filmov, ki po pravilu ostajajo najbolj togo ujeti v sheme politične interpretacije, socialističnega realizma, umetniške in človeške brezizraznosti — letos praktično sploh ni bilo videti, je vendar napredek v smer »posodobljenja« našega kratkometražnega filma povsem izostal. Ostajajoč na ravni svojega tradicionalnega odnosa do sveta, so ustvarjalci lahko izkazali samo svojo insuficijentnost pred našo sodobno resničnostjo in njeno protislovno problematiko.

Najbolj vzoren primer angažiranega filma, kot se je v splošnem uveljavil na letošnjem beograjskem festivalu, predstavlja film Milenka Štrbca Tudi njih 14 in zlasti z navadnim človeškim korakom. V nji se Štrbac zavzema za preprostega delovnega človeka, ki se žrtvuje za druge, ne da bi se svojega dejanja kakor koli posebej zavedal, tako rekoč iz svojega naravnega nagiba in solidarnostnega občutka. Zavzema se tedaj prav za tistega človeka, ki ga je prikazal že v Deževju moje dežele, samo da tokrat mnogo bolj idealiziranega, tako rekoč brez vsakih življenjsko konkretnih primesi. Temu človeku pa — na isti način kot v Deževju moje dežele v posnetkih Beograda — postavlja nasproti čisto abstraktno in dogmatično alienirano, reificirano itd. sodobnost, pa že s samim tem dokazuje svojo ustvarjalno nemoč. Resničen bi bil, ko bi stopil ravno v ta alienirani, reificirani itd. svet — svet, ki ga zdaj čisto v celoti odbija in moralično obsoja — ko bi ga predstavil v njegovih konkretnih človeških možnostih in nemožnostih, nakazal realne perspektive človekovega agiranja, pa predstavil človeka na celovit način, ne pa kot abstraktno in absolutno svobodo, tedaj v resnici čisto sužnost. Tako ostaja na ravni ponotranjenih vrednot, zaradi česar se sprevrtača ves njegov

angažma v čisto fiktiven moralni propagandizem — svet je močje spremeni, če spremenimo človekovo notranjost — s tem pa, če naj uporabim tradicionalen izraz, v konformizmu. Štrbac je s tem nazorno pokazal, kako se neogibno znajde ustvarjalec tradicionalnega kova sredi nerazrešljivega konflikta, med njegovo potrebo po vključitvi v svet in nemožnostjo, da bi se vključil vanj, pa zaradi tega vselej znova ostaja neobjektiviziran. Slavko Goldštajn je s filmom *Drežnica*, ki prikazuje bedo tega kraja, nekoč središča NOB Hrvatske, potrdil, da ostaja človek romantične pozicije ponotranjenih vrednot in umazane stvarnosti v svoji kritiki povsem alieniran; toda samo potrdil, ne pa tudi dimenzioniral in s tem že nakazal možnost njenega preseganja, saj obvladuje ravno ta pozicija obenem njega samega. To pa pomeni, da nam v bistvu predstavlja svojo lastno situacijo, da izpoveduje svojo nemoč, nesposobnost preiti omenjeni konflikt, pri čemer pa v svoji vezanosti prikazuje svoje neavtentično bivanje v tisti znani sentimentalni poanti »nedolžne žrtve«. Tako je postalo popolnoma jasno, da je agiranje na ravni ugotavljanja skladja ali neskladja abstraktne predstave s konkretnim življenjskim občutjem čisto fiktivno, agiranje v slonokoščinem stolpu zaprtem na vse večne čase resnici. Mentaliteta »nedolžne žrtvanosti«, ki je — povsem naravno — močno blizu ustvarjalcu izgubljenega smisla, je na beograjskem festivalu dobila svoj poseben in kar se da značilen izraz v številnih filmih o nesrečah, poplavah, potresih itd., filmih, ki smo jih v razmeroma velikem številčnem obsegu gledali tudi lani. Ti filmi s svojo množično psihologijo in odrešitveno vizijo splošne človeške solidarnosti izražajo dokaj točno podobo občutja ustvarjalca, ki zaradi izgube lastnih tal vidi ves svet vržen s tečajev, obenem pa išče izhoda v iluzijah. Patetika, močna raz-

čustvenost, humanizem tiste sumljive, čisto neustvarjalske sorte, so redni spremljevalci teh filmov. Na teh slabostih močno boleha tudi prvo nagrajeni film letošnjega festivala *Sko pje 63* Veljka Bulajića, ki v resnici prikazuje zgolj vnanjo, trenutno, čustveno potencirano, splošno občutje in zavest izražajočo podobo tega tragičnega dogodka in se le v redkih momentih približa njegovim globljim, stvarnejšim in usodnejšim dimenzijam. Enako, če ne še bolj, pa boleha na teh slabostih tudi drugo nagrajeni film, *Prvi sklon človek* Krste Škanate. Ta film v zunanjem okviru šolske naloge, katere tema je Gorkega Človek, obtožujoče spregovori o nekaterih krivicah. Seveda je ta čustvena in abstraktna revolta v imenu univerzalnega človeka kot vrednote same po sebi kaj malo ustvarjalna; je pa na drugi strani naravnost klasičen primer angažiranja ponotranjeno bivajočega intelektualca in je zato odlično ponazorilo njegove neresničnosti. Zakaj v splošnosti ostaja čisto brezobvezna; odločati se nam sploh ni treba, ker je odločitev že dana in ker je tudi čisto abstraktna, našo konkretno realnost in prakso nezadevajoča ima navsezadnje tudi vse značilnosti hipokrizije. Tretji nagrajeni film *Zlatka Boureka Videl* sem daljine meglene in kalne, ki predstavlja filmsko interpretacijo Kruleževih Balad Petrice Kerempuha, je mračna vizija trpljenja in muk malega človeka, zapletenega v stoletne vojne s Turki, obenem pa vera v njegov neugonobljivi vitalizem. Romantični značaj tega dela je tedaj očiten, vitalizem malega človeka kot abstraktna vrednota in meglen in kalen svet nenehnih pobojev dovolj nazorno kažejo na razkol med subjektivnostjo in objektivnostjo, pa s tem na njegovo bistveno pomanjkanje konkretiziranja in na neresničen odnos do človeka in sveta. Ta neresničen odnos, ki

ga po svoje potrjuje tudi očitno dejstvo, da je človek tega filma ujet v mrežo biologističnih in vulgarno materialističnih teorij, tedaj povsem enostransko pojmovan in prikazan, je ravno odraz ustvarjalčeve težnje po dokončnem, statični, metafizični, finalistični podobi človeka, sveta, zgodovine.

Niti ni mogoče niti ni smiselno, da bi našteval in analiziral vso množico filmov, ki jih označuje ta neustvarjalni odnos do sveta, pa zato v njihovi kritičnosti čisto fiktivno angažiranje. Bolje storim, če namesto tega opozorim na poseben pomen, ki ga ima večina teh filmov pri naporih ustvarjalcev za preseganjem njihove breizhodne situacije in ki ni vezan samo na njihovo tendenco po upodabljanju in etičnem povzdigovanju malega, preprostega, delovnega človeka. Da je premik ustvarjalnih zanimanj od preteklosti na pričujočo sedanost za resničnost stvaritev čisto brez pomena, da pa ima lahko vendarle svojo konkretno zgodovinsko utemeljenost in zato lahko tudi relativno vrednost — lahko zato, ker sta ta utemeljenost in ta vrednost danes bolj ali manj že pretekli, minili, in pomeni golo ostajanje pri tem premiku samo še stagnacija — sem že pokazal. Nekaj podobnega lahko rečem za tendenco po upodabljanju malega, delovnega človeka in opustitev slikanja velikih in uspešnih herojev, tipov socialistično realističnega junaka, kar pomeni: da ocenjujem tudi ta premik kot problematičen, notranje protisloven, kot zametek stvarjalskih možnosti in nemožnosti obenem, hkratnih poti ustvarjalčeve realizacije in njegovih ponovnih alijenacij. Nedvomno je mogoče presojati premik ustvarjalnih zanimanj k malemu delovnemu človeku kot izraz potrebe ustvarjalcev po stvarnem agiranju, po vstopu v stvarno življenje in tedaj po lastni resničnosti, oziroma njihovih naprežanj, da bi se rešili fiktivnega bivanja v zgolj

praznem in neresničnem deklariranju. V tem primeru gre tedaj za tisti zdravi ustvarjalni skepticizem, ki so mu razglabljanja o večnostnih vprašanjih in resnicah tuja, ki ima rajše konkretno, kot splošno in historično, kot večno in ki se mu zde težnje po vseobsegajočem vedenju, obvladanju »končne« resnice, totalnem spoznanju sveta in človeka, če že ne bolestna ambicija, pa vsaj pretiranost in prenapečnost. Ustvarjalec tega tipa zato tudi najmanj zapada vplivu ideološkega dogmatizma. Ne veže se na ideologije, temveč na otipljive realitete. In ker njegovemu pojmovanju najbolj ustreza človek povprečnih, zmernih, ne prevelikih dimenzij, tedaj ravno mali, delovni človek, se v svojem ustvarjanju tudi intimno veže nanj. Tako se po eni strani uspešno izmika tistemu ideološkemu pritisku, ki ga neogibno vodi v fikcijo, po drugi strani pa še zadošča svojemu spoznanju in občutju sveta. Toda ker ta ustvarjalec — enako kot drugi — reagira na svet na tradicionalen način, pušča tako rekoč pri zadnjih vratih v svoje delo osvojeno absolutnost in metafiziko in ostaja tako še naprej ujet v svojem fiktivnem položaju. Agira v imenu tega malega človeka in nam ga predstavlja kot etično vrednoto. Tako je očitno, da lahko zanj postavimo sledeče pravilo: čim bolj zajema tega malega človeka v njegovi družbeno zgodovinski konkretnosti in čim manj ga idealizira, tem bolj je stvariteljski in njegovo delo resnično. In obratno, čim bolj idealizira tega malega človeka, tem manj je stvariteljski in tem manj je resnično njegovo delo. Prvi del pravila je mogoče argumentirati v prvi vrsti s filmom Steci, v o d a n a v k r e b e r Zika Ristića. Zika Ristić nam v svojem filmu prikazuje prebivalce neke vasi, ki si najprej sami zgradijo cesto, nato pa si še ob pomoči poštvalnega inženirja Ice elektrificirajo vas. Osnovna pomanjkljivost tega filma, za-

radi katere more ostati vsebinsko nestvaren, je očitna: opišemo jo lahko s tem, da je situacija, ki jo prikazuje, izjemna, da je film neproblematičen, da je v njem zaobjeta ena sama dimenzija človeškega življenja, da ima propagandnega značaj; film tedaj etično povzdiguje malega, delovnega človeka in skupno človeško prakso v spreminjanju sveta in ostaja zato moraličen in neustvarjalski. Toda, ker nam film kljub svojemu apriornem izhodišču tudi konkretno dimenzionira to prakso, ker nam prikazuje človeka v akciji, v njegovem spopadu z materialnim svetom, njegovih zmagah in porazih, v njegovih vsakokratnih odločitvah, ker tedaj ne ostaja samo pri golem etičnem poudarjanju, temveč obenem potiska pred nas konkretnost te prakse same, dobiva tudi poteze stvarnega angažiranja: skupna človeška praksa, stvariteljstvo, delovni človek niso zgolj abstraktne moralitete, marveč tudi konkretizirana realnost. Filme, ki opredeljujejo drugi del pravila, v katerih tedaj etični poudarek povsem nadvladuje konkretno historičnega in ki zaradi tega zapadajo v čisto fiktiven angažma, prav dobro ponazarjata ravno oba filma Milenka Štrbca *Tudi njih 14* in *Z navadnim človeškim korakom*, še prav posebej pa film *Vojka Duletiča Tovarishi*, ki je v svoji skrajnosti zdrknil že naravnost v naročje socialističnega realizma. Toda na pomolu je še druga nevarnost, ki preti ustvarjalca omenjenega tipa zapeljati na pot alienacije in fiktivnosti. Ker ta ustvarjalec v svojem skepticizmu odklanja totaliziranje, ostaja njegovo dojetje sveta čisto empirično, analizatorsko, njegov angažma pa čisto parcialen. Ker ne vsebuje sintetičnega pogleda na svet, ostajajo dela tega ustvarjalca ne le družbeno nezanimiva, nerealizirana — prvine te alienacije so opazne tudi pri filmu *Steci voda navkreber* — temveč prično izgubljati obenem kakršno koli težnjo po stvariteljskem

agiranju, smisel za aktiven odnos do sveta in pristajajo v tistem pasivizmu, ki je že neposredno zvezan z ustvarjalno resignacijo in cinizmom. Takšni filmi, ki so se v sentimentalnem slikanju malega človeka znašli že na pragu te resignacije in tega cinizma, so filmi *S plačo je treba živeti*, *Mornar za volanom*, *Rudari*, *Kruh s petimi skobjami*, *Plačilo za mraz* in drugi. Očitno je, da se ti filmi le še malo ločijo od del čisto malomeščanske privatniške mentalitete, njej prirojene sentimentalnosti in samozadovoljnega pristajanja na svojo omejeno, parcialno družbeno zgodovinsko ekskomunicirano danost, da pravzaprav že prehajajo v njihove vrste. S tem in seveda s pripombo, da sem videl na letošnjem festivalu tudi lepo število del opisanega malomeščanskega značaja in del propagandnega, turističnega namena, pripombo, ki je potrebna za celoten prikaz podobe našega kratkometražnega in dokumentarnega filma in dojetje stvarne teže opisane problematike ustvarjanja, lahko zaključim razmišljanje o tisti stvarjalsko neperspektivni situaciji, v katero ostajajo ujeti, bodisi da se skušajo brezuspešno iz nje rešiti, bodisi da se ji cinično prilagodijo, z malimi izjemami vsi ustvarjalci in ki zaradi tega bistveno obeležuje naš kratki in dokumentarni film.


Tako lahko naposled z razpravljanjem preidem k tistim maloštevilnim filmom letošnjega festivala, ki to neperspektivno situacijo, tedaj tradicionalni horizont reagiranja na svet že prelaščajo, in obenem odprej vprašanje stvarnega, nefiktivnega angažmaja. Kot dela, ki jih obeležuje stvariteljski odnos do človeka, družbe, zgodovine itd., moram podčrtati zlasti filme *Nastanski tir* *Jožeta Pogarčnika*, *Jovan Mijatović Puriša Djordjeviča*, *Poslavljanja in Ljudje pod Suho planino* *Branka Gapa* in *Pravdanje Dragoslava Lazi-*

ča. Vsi, razen filma *Pravda nje*, so ostali od festivalske režije ob podelitvi nagrad neopazeni.

Prostor ne dopušča, da bi analiziral vse omenjene filme, zato bom v analizi na kratko ekspliciral edinole film Jožeta Pogačnika *Na stranskem tiru*. Film sestavljajo kratki, med seboj hitro menjajoči se posnetki, ki prikazujejo sezonske delavce v različnih življenjskih situacijah. Obenem poslušamo najrazličnejše njihove izjave, s katerimi se nam predstavljajo, nam razlagajo svoje življenje, izpovedujejo svoje stiske itd. Ves film povezujejo v nekakšno celoto posnetki drvečega vlaka na »glavnem tiru« in na »stranskem tiru« stoječih, dosluženih vagonov, prebivališč sezoncev.

Film *Na stranskem tiru* tedaj postavlja za neposreden cilj svojega angažiranja konkretnega človeka, ne pa abstrakten ideal in ostaja zaradi tega izven prepada med subjektivnim in objektivnim: je praksa odkrivanja konkretne bivanjske resnice, ne pa abstraktna moralična obtožba ali hvalnica. Kot takšen je povsem izvenmoralistično opredeljevanje neposrednega občutja sveta, družbe, zgodovine in je zato v tem svojem nemoraličnem in neposrednem odnosu v vsebini stvarno pogojen, tedaj družbeno zgodovinsko objektiviziran. Odgovor na zastavljeno vprašanje je na dlani: človekov smisel, njegova vsebina in bistvo vendar niso zaobjeti v njem samem, temveč so vsebovani izven njega v svetu, družbi, zgodovini, v kateri se šele spoznava in uresničuje. Umetniško delo ima tedaj svoj temelj v svetu, družbi, zgodovini, ko zadeva človeka v njegovem bistvu in se mu predstavlja kot neodložljiva obveznost. Gre ravno za tisti dejavni in konkretni odošaj ustvarjalca do sveta, družbe, zgodovine; ta odošaj pa seveda ne more biti gola razumska, moralična opredelitev, temveč samo ne-

kaj stvarnega: če se opredelim, se ne opredelim samo na splošno, s svojim spoznanjem, na podlagi nekih utrjenih moralnih vrednot, temveč v celoti, z svojo eksistenco in zato samo dejansko in konkretno; ne opredeljujem se za neke moralne vrednote, temveč za neko konkretno človeško vsebino: tako film *Na stranskem tiru* ne naslavlja na nas moralično podčrtanega problema sezonskih delavcev, temveč nas v svojih med seboj sprtih in bojujočih se posnetkih bistveno spoji z vsebino neke konkretne človeške usode in prakse. V njegovih posnetkih vidimo sezonske delavce, izgubljene sredi mesta, vidimo njihove neznosne pogoje bivanja, vidimo jih opite v bifeju, speče v kolodvorski čakalnici, poslušamo njihove tožbe, kako se jih vsakdo izogiba, kako jim nihče ne izkazuje spoštovanja itd., pa obenem občutimo neizbežnost njihove brezdomovinskosti in ujetosti v opisano situacijo: tu so samo začasno, dokler ne zaslужijo toliko, da si doma ustvarijo svojo eksistenco, žive v slabih materialnih pogojih zato, ker varčujejo itd. Krog je na ravni moralnega in razumskega nerazrešljiv; toda ta nerazrešljivost ni pomiritev, temveč je nenehna sprtost, boj, prizadetost, ki nujno terja dejanske, stvarne rešitve. Gre namreč za usodno povezanost njihove konkretne bivanjske resnice z resnico naše družbe, zgodovine — ta dimenzija je zajeta v posnetkih vlakov — in s tem našega lastnega bivanja: mi smo del te družbe in zgodovine, naša odgovornost je družbeno zgodovinska. Protislovnost naše družbe in zgodovine pojmovana v splošnem in neobvezujočem dobi v konkretnosti svojo stvarno težo in obvezujoč značaj, nas meče iz varnosti v nevarnost in terja od nas konkreten in celovit angažma. Film *Na stranskem tiru* nas tedaj postavlja v prvi vrsti pred vprašanje naše lastne eksistence.



XI Westdeutsche  
Kurzfilmtage

# OBERHAUSEN·65

Tudi po letošnji enajsti reprizi festivala v Oberhausnu je moč ugotoviti, kar ugotavljamo že vsa leta:

— srečanje v Porurju je najbolj delavna filmska manifestacija v svetu. (Letošnji program je dosegel tudi po tej plati vrhunec, tako da lahko upravičeno pričakujemo nekatere spremembe v prihodnje.)

— Oberhausen prikaže najboljše, kar enoletna svetovna proizvodnja premore; to praktično pomeni, da je pomemben odraz dogajanja na tem področju, hkrati pa — da je uspeh tega festivala v resnici odvisen od ravni svetovne proizvodnje.

— zadnja leta povzroča zaskrbljenost, navzlic vsem uspehom organizatorjev, veliko število nagrad, ki jih žirija podeli in pa seveda kriteriji žirije, ki bolj in bolj temeljijo na geografsko-politično-ideoloških osnovah, ne pa na umetniški vrednosti posameznih filmov. (Več nagrad — večje zanimanje producentov in

ustvarjalcev za Oberhausen; torej razumljiva težnja organizatorjev; toda, več nagrad, veliko nagrad pomeni tudi manjšo vrednost — moralno predvsem — teh nagrad).

Tako kot lani po Oberhausnu in Toursu lahko ugotovimo tudi letos, da je dokumentarni film, ta osnovna zvrst kratkometražnega filma, v precejšnji krizi. Klasični, griersonovski dokumentarec ne zanima malone nikogar več, večina že tako maloštevilnih dokumentaristov se zateka k novostim, katere je prinesla metoda cinéma-vérité ter najpogosteje pada v past, ki jo ta princip nastavlja — v površinsko (in površno), v konfuzno in neučinkovitost. Razlogi za takšno stanje so nedvomno v indiferentnosti, neangažiranosti avtorjev dokumentarnih filmov do problematike svojega socialnega okolja. Za primer samo: Nemci posnamejo vsako leto vsaj en pretencioznejši dokumentarec zunaj svojega socialnega okolja; lani so



## PIŠE: TONI TRŠAR

predstavili v Toursu reportažo o mestu Sibam v Afriki, letos pa so bili v Oberhausnu celo nagrajeni za film Hollywood v Deliblatski peščari (Ulrich Schamoni), dokumentarec s snemanja superspektaklov nekje v Banatu. Čehi, letošnji nagrajenci za izbor, so predstavili en sam dokumentarec in to — o New Yorku (Cesta brez konca Pavla Kanke)!!

Naj omejim razmišljanja, saj bi utegnila zaradi svoje splošnosti izzvati v bralcu odpor in nadaljujem z nekoliko konkretnjšo analizo dveh programov, ki sta v Oberhausnu vzbudila precej pozornosti.

### Angleški izbor

Ilustracija gornje teze je nedvomno dejstvo, da Vel. Britanija, dežela dokumentarca, v svojem programu ni predstavila niti enega dela te zvrsti. Vsekakor s tem ne želim vzeti cene pro-

gramu, ki je bil, četudi skromen po obsegu, med najboljšimi nacionalnimi izbori v Oberhausnu.

Osnovna značilnost vseh štirih predvajanih filmov je tista dovolj abstraktna kategorija, ki jo imenujemo — angleška duhovitost. Najboljši med njimi — dobitnik letošnjega Grand Prixa — v kategoriji kratkometražnih igranih filmov so Breskve (Peaches) filmskega debutanta (doslej TV producenta) Michaela Gilla. Burleska z odličnim tekstom (izvrstno bere Peter Ustinov), s suvereno vodeno režijo, izvrstno fotografijo (Walter Lassally) in odlično igralko (Juliet Harmer): sledimo dogodivščinam mladega, lepega in pametnega dekleta, ki se ponaša še z vrsto naj-lastnosti in katere edina strast so breskve; vse dokler ne sreča pravega moža, se poroči in zamenja dosedajšnje strast za nagnjenje do čebule v solati...

Tudi drugi angleški predstavnik, v animaciji skrajno poeno-

stavljen risanka znanega ustvarjalca Boba Godfreyja, katerega likovni izraz temelji na risbi, izhajajoči iz časopisne karikature in elementov kolaža (kot smo ga spoznali že v minulih letih v filmih Polygameus Polonijs in Vzpon in padec Emily Sprey) — izredno duhovita sedemminutna ironična moralka Alf, Bill in Fred kaže predvsem že nakazano značilnost — svojevrstno duhovitost. Učinkovitost gaga je tu dosežena s kontrastno ilustracijo mutacij — napisov, ki na eni strani uvajajo in pojasnjujejo posamezne prizore, na drugi pa, popolnoma neodvisno od zgodbe, komentirajo dejanje in mu dajejo ustrezen predtekst. Na kratko: gre za zgodbo o Billu in njegovih prijateljih, racmanu Alfu in psičku Fredu, ki uživajo samozadovoljno srečo mirnega meščanskega življenja. Bill podeduje velikansko vsoto in se odpravi na pot okoli sveta, ki je »vino, pesem in ženske«, spoznava svojo moč, ki mu jo daje denar, pa tudi samoto. Vrne se spet domov v veliko veselje svojih prijateljev; skupaj odpro trgovino, kjer prodajajo srečo. Morala zgodbe: »Lažje je srečo prodajati kot kupovati, kajti drugi so vendar neumnejši od tebe?!«

The meeting (Sestanek) Mamouna Hassana je kratkometražni igrani film. Bizaren, anekdotičen, vendar pa z odličnim vzdušjem, velikim občutkom za mero in dobro dramaturgijo. Mlada ženska stoji na prazni železniški postaji provincialnega mesteca. Pripelje vlak, vendar se ne ustavi. Pripelje drugi, odpre se okno, ženska steče in pade v objem mlademu moškemu, ki se sklanja globoko skozi okno. Nekaj trenutkov pozneje vlak spet odpelje, ljubimca se ločita, medtem opazimo na rokah moškega lisice ...

Četrti film v angleškem programu je po zvrsti burleska. Avtor je spet Bob Godfrey, tehnika prezentacije pa nekakšna animacija krčevitosti gibov skupine

akterjev — jazz glasbenikov, ki muzicirajo na planem v blatu do kolen; osnova učinkovanja je bergsonovsko pojmovanje smešnega, združeno z elementi surrealističnega filma. Avtorji označujejo film kot nekakšno animirano vizualizacijo popularne pesmi Morse Code Melodie, ki je tudi dala naslov temu trinitutnemu filmčku.

### Jugoslovanski izbor (in nastop)

Spričo tega, da jugoslovanski izbor v Oberhausnu v domačem tisku sploh ni bil ocenjen (o čemer bo govora v nadaljevanju tega sestavka), bom kratko označil vse filme, predvajane v Oberhausnu. Ti so — kot je znano — izzvali precej komentarjev predvsem ljudi, ki jih sploh niso videli.

Apel režiserke Vere Jocić o kiparstvu Vide Jocić. Skulptura Jocićeve od daleč spominja na nekatere sodobne likovne težnje (K. Armitage npr.), vendar pa je v evokaciji strahot koncentracijskih taborišč preveč literarna, da bi učinkovala kot samostojna likovna vrednost. Sorodna izhodišča pri dojemanju skulpture in filma je pokazala tudi režiserka Vera Jocić; zaradi tega se zdi, da je sodelovanje obeh soimenjakinj obetalo skladen rezultat. Konec koncev ga je mogoče tudi označiti za takega, vendar pa v smislu, ki pomeni popolno zavrnitev dojemanja filma kot literarno (tekstovno), gostobesedne deklaracije iz spikerjevih ust. Režiserka oživlja skulpturo s šablonskim izmeničnim osvetljevanjem posameznih delov skulpture in skupin skulptur, pri čemer ji ne uspe ustvariti nikakršne ritmične, metaforične, asociativne, niti miselne vrednosti. Pač! Zadnja sekvenca filma, židovska pesem in presvetljena slika datjeta slutiti, da bi večja ustvarjalna invencija lahko obrodila — bogateje.

Pretežno vedro (Vladan Slijepčević), lanski nagrajavec v Oberhausnu za film Da-



nes v novem Travniku, se je s tem filmom predstavil že na lanskem festivalu v Beogradu in ni vzbudil posebnega navdušenja. Navzlic temu, da je avtorjev pristop do filma enak kot pri nagrajenem filmu, navzlic temu, da je osnovna kvaliteta tega filma tudi ritmično menjavanje dokumentarnih posnetkov narejenih predvsem s teleobjektivom (kar daje slike posebnost), variacija estetskega principa, ki ga je Slijepčević uveljavil po vzorih cinéma-vérité, ni posebno vžgala. Deloma zaradi navidezne tematske nezahtevnosti — sestanki zaljubljenecv na beograjskem Trgu Republike in poskus fiksiranja nekega zgodovinskega trenutka, neprizadeto, zgolj z banalnimi dejstvi — s časopisnimi in radijskimi vestmi itd. — deloma zaradi dvoma nekaterih v avtetičnost posnetkov. Brez ozira na vse te dileme je res, da sodi ta film zaradi svojih filmskih vrednot med najboljše stvaritve naše lanskeletne proizvodnje.

Tudi drugi Slijepčevićev film, prikazan v Oberhausnu, Nedeľja na hipodromu kaže vse lastnosti Slijepčevićevega stila. Duhovite ritmične variacije avtentičnih posnetkov, katerih namen je v tem primeru ustvarjanje vzdušja. Uvrstitev tega filma v izbor je bila nedvomno napaka, saj je pomenil občuten padec v primeri z vtisom, ki so ga naredili ostali dokumentarni filmi (četudi ne vselej zaradi svojih filmskih vrednosti).

O dveh trminutnih risankah zagrebskega studija, Peti (Pavao Stalter in Zlatko Grgić) in Brez naslova (Borivoje Dovniković) je bilo precej napisanega, nov je tretji zastopnik zagrebske skupine Vau-Vau Borisa Kolarja (pohvala v kategoriji aminiranega filma). Tematsko je Kolarjev film variacija na temo koeksistence, temo, ki je v našem risanem filmu našla precej odmeva. Tudi ta film vzbuja vtis, da je nastal pod Vukočevićim vplivom (ta vtis postaja

čedalje močnejši in zajema vedno več avtorjev): pes in mačka lajata drug na drugega, njuni mladiči pa se zadovoljno igrajo ringa-raja... Grafično film ne pomeni nikakršne novosti, gre za risbe brez konture v stilu prvih Gierszovih poskusov (Mali western), animacija je značilna za zagrebski studio (z izjemo Mimice), medtem ko je dramaturško film neizenačen, nekateri sekvence so izrazito predolge.

Preostane nam še najmočnejši del programa, skupina dokumentarnih filmov, ki so bili označeni ponekod kot »črni«, pa so vendarle zagotovili jugoslovanskemu programu udarnost, vzbudili zanimanje za prodor družbene kritičnosti v jugoslovanskem filmu (in družbi nasploh) ter — predpostavljam — pri marsikom razbili predsodke o demokraciji v Jugoslaviji; nalašč poudarjam ta, povsem politični učinek, pa četudi skromen, naših družbeno kritičnih dokumentarcev, ker ga nihče od tistih, ki so jih kritizirali, ni hotel upoštevati.

Prvi sklon — človek (Krstó Škanata) je vzbudil največ zanimanja, o čemer najbolje priča nagrada. Teško se je sprizajiniti z mislijo, da je tudi najboljši. Nedvomno gre za zanimiv film, robustno delo močne osebnosti. Odlikuje ga mestoma izvrstna metaforika, drastična, toda realizirana s pravo mero. Slabost je naiven okvir, natrganost dramaturgije, ki ne dopušča, da bi posamezni kamenčki zrastle v celovit mozaik; razlog za to je verjetno v okoliščini, da je Škanatino izhodišče detajlistično, kar kaže sam konflikt, na katerem je zgrajen film: spopad, protesti neke socialne skupine (rudarjev), ki v filmu dobivajo usodne dimenzije zaradi nekega popolnoma infantilnega, neodgovornega, neobveznega, primitivnega posameznika, pravnega referenta. Kaj ta fiktivni konflikt izpoveduje? Da imamo opravka z neodgovornimi, primitivnimi, nehumanimi posamezniki, da takšni posamezniki zasedajo po-

membna mesta, ali da je diapazon človeških ravnanj širši od uveljavljenih predpostavk? Film na to vprašanje ne odgovarja, učinkuje zgolj z robustno emocijo in v njej se tudi realizira.

Ljudje na kolesih (Rudolf Sremec), nagrajen že lani v Krakovu, sodi med najboljše v našem izboru. Sremec je po vrsti poskusov naših dokumentaristov prvi odkril temo širših družbenih dimenzij, temo vozačev, ljudi, ki se iz vasi vozijo v mesto na delo v industrijo in lebdiijo med vasjo in mestom, izkoreninjeni na vasi in ne vključeni v mestno okolje. Kot odličan poznavalec dokumentarnega filma se je spretno izognil slabosti cinéma-vérité, predvsem gostobesednosti in zmedbi. Njegov film temelji na ritmičnih vrednostih, toda ne več zgolj na sliki kot v klasičnem dokumentarcu, marveč na vseh elementih — dokumentarnih posnetkih, intervjujih in magnetofonskih zapiskih, ki jih uporablja asinhrono v smislu spikerskega teksta.

Nova domača žival (Dušan Makavejev) je sorazmerno najslabši film, ki ga je v zadnjih letih podpisal ta dolgoletni »enfant terrible« domačega filma. Zanima ga pojav avtomobilizma na kmetijah v okolici Beograda, torej pri ljudeh, ki so vozove in konje zamenjali s sodobnejšimi prevoznimi sredstvi. V skladu s svojo nemirno, vselej iščočo naravo jim je kot kontrapunkt pararelno montiral konje, ki jih ubijajo v klavnici. Težko je tej kombinaciji odreči bizarnost, vendarle pa jo je težko imenovati uspelo. Stične točke med obema elementoma ni, struktura tega filma ostaja domislica, ki ne prevzame, niti emocionalno niti intelektualno.

Zadnji iz našega programa: Na stranskem tiru Jožeta Pogačnika. O njem — kot sodelavec filma — ne bom poročal.

Ostane mi torej le še, da spregovorim o nekaterih pojavih, ki so zajeti v oklepaju naslova tega sestavka:

## V čem so naše slabosti

Letošnji jugoslovanski nastop na festivalu v Oberhausnu je znova potrdil nekatere slabosti, ki se vlečejo iz leta v leto, od enega našega nastopa v tujini do drugega, nihče pa jim ni pripravljen pogledati naravnost v oči in storiti potrebno, da bi postale zgolj »praksa preteklosti«.

Dolga leta že nastopamo v tujini popolnoma neorganizirano. Ne le, da nimamo najprimernejših izborov za posamezne festivale, naši filmi največkrat prihajajo »pet minut pred dvanajsto« in večinoma slabo podnaslovljeni, skoraj vedno pa brez potrebne informacijskega in reklamnega gradiva. Filme pošiljamo na tuje festivale predvsem brez ljudi, ki bi bili sposobni nuditi vse potrebne informacije, ljudi, ki bi si ustvarili ugled kot predstavniki jugoslovanske kinematografije, na katere bi se obracali zaradi njihove osebnosti, zaradi privlačnosti, ne pa le zaradi precej formalnega dejstva, da ti ljudje nosijo v žepih akreditive uradnih predstavnikov jugoslovanske kinematografije. Čas je, da prenehamo z dosedanjim reprezentančnostjo v nastopih v tujini in posnemamo izkušnje Čehov, Poljakov in drugih, ki leta in leta pošiljajo na posamezne festivale iste ljudi; ti pa s svojo avtoriteto strokovnjakov (tudi v mednarodnem okviru) resnično reprezentirajo kinematografije svojih dežel. Pri nas je, kot rečeno, drugače. Kot uradne predstavnike pošiljamo ven ljudi, ki so prvič na neki manifestaciji, ali pa zaupamo predstavništvo uradnikom »Jugoslavija-filma«, prepričani, da bodo že njihove vizitke trgovcev opravile svoje. So sicer izjeme, toda te le potrjujejo pravilo.

Za letošnji Oberhausen veljajo malone vse naštetje značilnosti »jugoslovanskega stila« nastopanja v tujini. Najprej:

Komisija za kulturne stike s tujino ni niti akreditirala letošnjega uradnega šefa jugoslovan-

ske delegacije, režiserja Jožeta Bevca. Se več: Bevcu ni nihče niti približno razložil, kakšne so njegove dolžnosti v Oberhausnu. Tako je šele po prihodu na prizorišče festivala zvedel, da bo — po tradiciji — moral pred jugoslovanskim programom prebrati priložnostni govor itn., itn., če ne naštevam ostalih neprijetnosti, ki jih je Bevcu zveneči naslov »šefa delegacije« naložil.

Naj nadaljujem s primerom jugoslovanske tiskovne konference. Spričo tega, da je bil sestav ljudi, ki so odgovarjali na vprašanja, narejen ad hoc, brez temeljitejšega dogovora, se na odru ni našel nihče, ki bi pripravil širši odgovor, ki bi zajel — na kratko seveda — kompleksno problematiko jugoslovanske družbene stvarnosti in odnosa kratkometražnega filma do te stvarnosti, o kateri govori. Nihče ni namreč predvidel, da bi utegnila biti problematika naših dokumentarcev zahodnemu gledalcu nekoliko tuja in da bi ta gledalec potreboval določeno razlago. Razumljivo seveda, da takšne prepotrebne informacije ni bilo niti v tiskani obliki, kar bi bilo nemara še najboljše. Ob povedanem ni treba posebej poudarjati, da naša tiskovna konferenca navzlic velikemu zanimanju spremljevalcev festivala ni zadovoljila in ni zapustila najboljšega vtisa. V nasprotju z denimo poljsko, kjer je na vsa, še tako zapletena vprašanja odgovarjal z velika rutino in v odlični nemščini stari znanec mednarodnih aren in ambasador poljskega kratkega filma, Jerzy Bozsak.

Ko že govorim o Poljaki, naj omenim, da je njihova delegacija prinesla v Oberhausen ličen propekt vseh filmov v programu ter precejšnje število fotografij. Tudi ta podatek navajam zaradi nasprotja z našim ravnanjem.

Naj ne širim seznama naših slabosti v tujini (četudi mi gradiva z nekaterih drugih festivalov ne primanjkuje), rad bi le zastavil



vprašanje o koreninah teh nesporazumov (kolikor je raba te besede sploh na mestu).

Predvsem mislim, da omenjenih (in neomenjenih) slabosti ne bomo mogli odpraviti, dokler ne bomo izumili in usposobili za uspešno delo nekega telesa, ki se bo najprej podrobno seznanilo s problematiko, nato pa uskladilo posamezne nastope ter avtoritativno in kompetentno opozarjalo na značilnosti in problematiko posameznih področij. Tako se mi zdi precej nerazumljivo dejstvo, da je komisija za izbor filmov za tuje festivale — kolikor sem pač poučen — pristoj-

Pierre Etaix, eden izmed letošnjih nagajencev v Oberhausnu, v svojem celovečernem igranem filmu YOYO

na zgolj izbirati program, ne pa tudi pripraviti in voditi celotni nastop Jugoslovanov na tem ali onem festivalu. Spričo tega, da je pri nas več producentov, več nacionalnosti, je koordinacija nujna, sicer bo obveljala sedanjaka praksa, ko se stiki v tujni odvijajo samo na osnovi lastnega podjetja in ne jugoslovanske kinematografije v celoti. Povsod v tujni skrbijo za to problematiko filmski inštituti in ker smo pač tudi pri nas (v Beogradu) ustanovili filmski inštitut, bi lahko upravičeno pričakovali, da leta prevzame skrb za naše nastope v tujni.

Posebna, nič kaj svetla stran filmskih nastopov v tujni je poročanje predstavnikov jugoslovanskega tiska. Predvsem: poročanje je kampanjsko. V Oberhausen odpotujejo posebni dopisniki domala vseh vodilnih jugoslovanskih dnevnih časopisov, predstavniki dveh radijskih postaj in TV, medtem ko denimo na festivalu v Toursu ni nobenega.

Popolnoma se zavedam, da kritika poročanja s festivalov zadeva tudi mene, navzlic temu pa mislim, da je o tem problemu potrebno spregovoriti nekaj besed.

Večina poročil s festivalov je verjetno pavšalna, kar praktično pomeni tudi — neobjektivna. Razlogov za to je veliko. Poročanje ob gledanju velikega števila filmov terjaja resnično izreden napor. Ker pa manifestacija, kakršna je festival, nudi poročevalcu vrsto splošnih informacij in vtisov, večina poročevalcev izbere lažjo pot ter posreduje bralcem samo informacije in vtise, največkrat popolnoma brezosebno. Redki so poročevalci, ki se potrudijo prodreti globlje v problematiko in vnesti v svoja poročila neki oseben odnos; ki se ne opredeljujejo zgolj v okviru splošnih ocen.

Primer letošnjega Oberhausena dobro ilustrira tudi to našo slabost. Večina poročevalcev je posredovala v telefone informacije

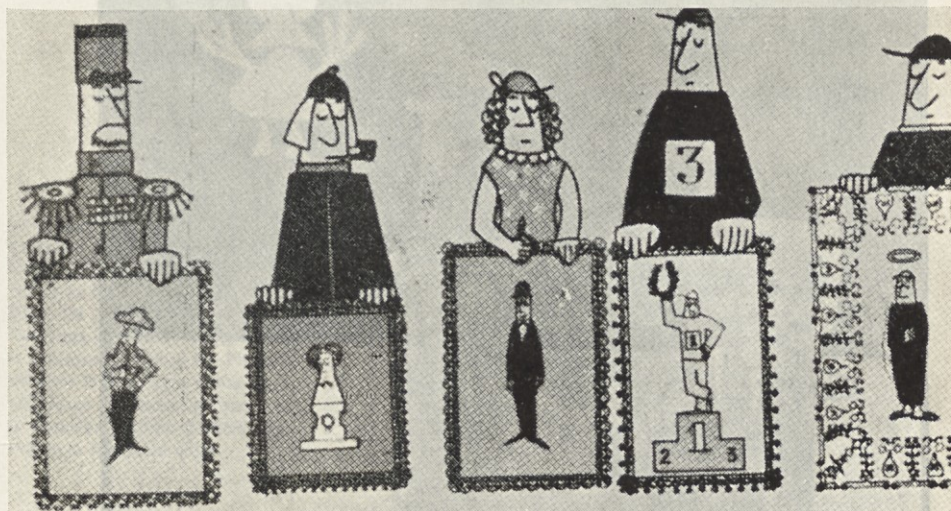


o težavnem političnem statusu festivala, o tem in onem, skoraj nihče pa ni ocenil niti naših filmov niti nagrajencev tako, da bi lahko bralec razbral, za kakšne filme pravzaprav gre. Poročila in ocene so pavšalne, poročevalci ugotavljajo, da je bil naš program monoton in da ni umetniško nič novega, da je črn, da je selekcijska komisija naredila napako, ker je sestavila takšen izbor itn. Torej, le površne ugotovitve brez utemeljitve, v katerih ni mogoče niti zaslediti nazora ocenjevalca (kolikor ne sprejmemo za izhodišče nazora — idejnega in estetskega — pavšalne kategorije tolikokrat omenjane »umetniške novosti«).

Večina poročevalcev utemeljuje neuspeh našega programa z dejstvom, da ga žirija ni nagradila, četudi je večina to pričakovala. Kot da bi bila odločitev žirije kakršen koli argument. Drži namreč, da je sestav žirije omogočal vrsto političnih in drugih predsodkov, ki so nedvomno odigrali pomembno vlogo pri podeljevanju nagrade. Vendar, nagrada je za ocenjevalca kvalitete določene umetniške dejavnosti popolnoma neobvezna.

Po mojem mnenju je sicer res, da je bil naš program premalo pester, toda zanesljivo pa je, da je tak program popolnoma realen odraz stanja v naši kinematografiji.

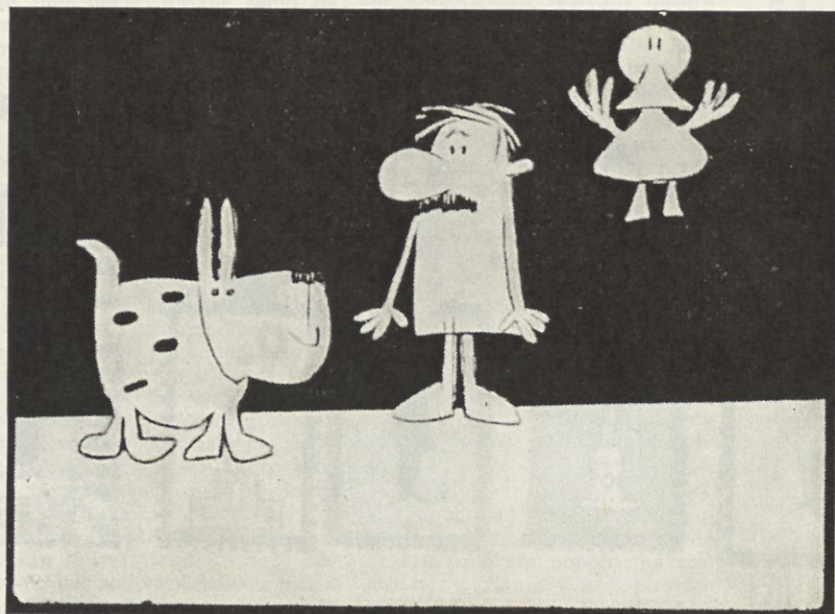
Desno zgoraj: prizor iz filma NA STRANSKEM TIRU režiserja Jožeta Pogačnika — Desno spodaj: posnetek iz duhovitega poljskega risanega filma PORTRETI režiserja Mirosława Kijowicza





ga, testirajući i izumivši  
ga.  
Popolnoma se razvedao, da kri-  
tikizirajući podanije a bezgledov mla-

golu, kao je postrela takšen tr-  
hor što Turci, te postelna ugato-  
stiva bez umjetnosti, a katerih





Levo zgoraj: prizor iz ameriškega kratkega filma NA POMOC, MOJ SNEZENI MOZ GORI — Levo spodaj: prizor iz filmske risanke ALF, BILL IN FRED režiserja Boba Godfreyja — Zgoraj: posnetek iz zanimive parodije LA PRIMA DONNA francoskega režiserja Lifschitza — Desno: prizor iz angleškega filma BRESKVE režiserja Michaela Gilla

# OBERHAUSEN

PIŠE: TONE SLUGA

## Francija

Francija je s svojim festival-skim izborom najbrž skušala predvsem potrditi (in utrditi) sloves francoskega humorja in duhovitosti, saj je kar pet od sedmih avtorjev ob različnih temah le bolj ali manj uspešno duhovičilo.

Briljanten je bil Pierre Etaix s svojo Nespečnostjo. Sicer občudovalec Chaplina in Tatiija (»Tati mi je pokazal, kakšne čudovite možnosti nudi film humorju. Čeprav je bila sprva moja ljubezen do komičnosti, ki sem jo skušal izražati z risbo in v music-hallih, večja od ljubezni do filma, pa so me Počitnice gospoda Hulota prepričale, kako neskončno večjo izrazno možnost nudi za to film...«) je popolnoma originalen in nepreksljliv v svojih domislicah, čeprav, kot pravi sam, temelji njegova komika na opazovanju, ne pa na karikaturi ali satiričnosti. To je potrdil s svojim filmom. V njem opazuje mo mladega moža (in sami sebe v njem), kako zvečer, ko ne more zaspati, prebira grozljivo povest o vampirju: tako gledamo na platnu dolgočasen začetni opis samotnega gradu, srhljivo večerno vzdušje, prihod vampirja, ki najprej umori očeta lepe plavalaske (sama nedolžnost je je), nato pa se hoče polastiti še junakinje, no, pa se

vse skupaj srečno konča. Vendar bralec med branjem počne vse mogoče: prižiga si cigareto — pa se ustraši dima, pomotoma obrne dva lista v knjigi nazaj — pa znova prebira isti dogodek, po nesreči obrne senčnik na luči — nenadoma je obraz njegove žene, ki spi poleg njega, popolnoma zelen. In ob koncu branja se mu že zapirajo oči — na platnu se ritmično menjava slika s popolno črnino. Za zaključek pa še končni udarec: ko junak prebere zgodbo o vampirju, nežno poljubi spečo ženo in srečno zaspi. Tedaj pa se zbudi žena: iz režečih čeljusti ji molita dva neznan-ska podočnjaka in krvoses (kaj bi ga iskali po knjigah) se poželjivo nagne nad nič hudega slu-tečega moža.

To zares imenitno delo je do-bilo eno od treh glavnih nagrad v zvrsti kratkega igranega filma.

Odličan je bil tudi Philippe Lifschitz s svojo Primadono. Oster, poln bodic in spret-nih aluzij na znano primadono in vrhove mondene družbe je Lifschitz duhovito posnel drobno zgodnico o vzponu in propadu slovite pevke in požel aplavz zlasti ob domisllici dvoj-nega obraza (dveh parov čudo-vitih glasilk) na eni glavi. Film je dobil festivalsko priznanje.

Žal obeh prvih filmov še zdaleč niso dosegli ostali: J. Vausseur in V. Lagoutte sta s filmom Vrata skušala dokazati, da morajo biti vrata ali odprta ali



zaprta in kakšne težave so, da se to zgodi o pravem času, Jean L'Hote (Zvon) pripoveduje o zgodah in nezgodah zaljubljenca, ki na dogovorjenem mestu čaka izvoljenko. Zlasti drugi film je bil preveč skonstruiran, prepoln iskanih komičnih situacij in izrabljenih, ostarelih domislic. Nič dosti izvirnejši ni bil Arcadyjev film Avtomani, zasmehujoč tiste, ki hočejo po vsej sili imeti najmočnejše, najhitrejše, najlepše itd. avtomobile.

Bodočo Evo (Madeleine in Jacques Baratier) je odlikovala zlasti izvrstna kamera, sicer pa je bila zgodba o tem, kako nastane izložbena lutka, nekoliko predolga in ji je marsikdaj manjkalo okusa in mere.

Posebno pozornost (zaslužno in zaslužno festivalsko priznanje) pa je vzbudil svojevrstni animirani film Walerijana Borowczyka Igre angelov — »reportaža iz mesta angelov«, kakor ga je imenoval avtor. Neopojmljivo otožnost s primesjo groze so vzbujali najnežnejši odtenki bele, modre in zelenkaste barve, uklenjeni v skalo, ki se razteza med tako različnimi oblikami, kot je mehko pero angelske peruti in superavtomatski proizvajalni stroj. Borowczyk je umetnik: še dokaj časa po projekciji smo čutili svojo majhnost in popolno nemoč pred »igrama angelov« in kot nož ostro nam je lebdel pred očmi sprva tenak, potem pa vedno širši curek krvi, krvi v modri — najmočnejši izmed vseh — barvi, pritekajoč iz odprtine v stroju in prekrivajoč vse večje dimenzije.

## Nemčija

Dežela gostiteljica je na letošnjem festivalu pobrala kar tri velike nagrade, od tega dve v kategoriji dokumentarnega filma, za Schamonijev film Hollywood v Deliblatski peščari in za film Alexandra Klugeja Portret pričevanja.

Schamoni je svoj film posnel pri nas — duhovito je poročal o tem, kako se snema velik filmski spektakel in neprestano poudarjal drugo plat medalje: kako zelo preprosto, goljufivo in celo banalno je včasih tisto, kar pozneje, v zatemnjeni kinematografski dvorani učinkuje veličastno, resnično in vzvišeno. Spretno menjavanje prizorišč — pred in za smemalno kamero, časa — pred, med in po snemanju, in filmskih posnetkov — planov, skratka spretna montaža izbranih posnetkov »pred in za kulisami« je uspešno razbila iluzijo in izenačila filmsko ustvarjanje in drugimi vrstami trgeda dela, čeprav se najbrž sicer pri navadnem delu ne spije toliko črne kave in ne doživi toliko šaljivih pripetljajev.

Kluge pa nam je nekoliko otožno pripovedoval o življenju policijskega brigadirja Müller-Geberga. Rojen pred petinšestdesetimi leti je vestno, zelo vestno služboval — in zaradi svoje vestnosti celo napredoval — pod najrazličnejšimi vladavinami. Nabral si je cel kup izkušenj in zaslug, ko pa se službeno ponesreči — je upokojen. Še vedno se čuti močnega in sposobnega, še vedno je prav tako prizadeven in nikakor ne more razumeti, kako je vendar prišlo do tega, da so ga upokojili.

Po filmu nam ostane v ustih malce grenak okus, kajti Kluge je odličen režiser, ki zna ustvariti vzdušje in pozna dramaturgijo.

Tretjo — Veliko nagrado za najboljši animirani film — pa je prejel Jan Lenica za risanko A. Tehnično popoln, nekoliko svojevrsten, na staro tiskovno tehniko časopisnih reklam spominjajoč film o vsakdanjih tegobah in težavah, ki jih moramo premagati, da se potem spoprimejo z novimi — za črko A pride B in potem še cela abeceda — je navdušil tako občinstvo kot žirijo (kar se ne dogodi mnogokrat).

Nedvomno dobra sta bila tudi nemška filma *Poročila* sta se v *Gretna Greenu* — režiserja Fritza Illinga, ki govori o vsakdanjih težavah mladega para, in *Tako je bilo v Terezinu* — Paula Michaela Bornkampa, ki je pokazal lažnivo hitlerjevsko propagando o nacistični strpnosti do Židov.

Močno pa je razočaral Vlado Kristl s svojim nerazumljivim filmom *Avtodirke*. Če je eden izmed nastopajočih junakov filma ustvaril zmedo na dirkališču zato, ker je obračal glavo na levo, ko so tačas vsi drugi gledali v desno, je Kristl s svojim filmom ustvaril še dosti večjo zmedo (pa povzročil smeh in žvižganje) v dvorani med gledalci.

Vzhodni Nemci so pokazali vsega tri svoje filme. Njihova projekcija je bila obenem s projekcijo zahodnonemških filmov, kar je ena izmed gest prirediteljev v stilu festivalskega gesla »Weg zum Nachbarn«.

Prvi Samo četrť urice Heinza Müllerja je bil zares prijeten prikaz statističnih dognanj o tem, kaj vse se zgodi v neki družbi v petnajstih minutah. Ne samo duhovito, ne samo šaljivo, tudi ostra satira na nekatere pojave, je v resnici zaslužil tolikšen aplavz.

Drugi film *Skušnja* Ahmeda Romhija je bil nekoliko stereotipen (in zato dolgočasen) dokumentarni portret berlinskega igralca E. Schalla.

Pravo revolucijo v dvorani pa je vzbudil tretji vzhodnonemški film Walterja Heynowskega z naslovom *O. K.* Film pripoveduje zgodbo o mladem dekletu, ki je prebegnilo v zahodno Nemčijo, preživelo tam tri leta in se nato vrnilo v vzhodno domovino. Tu se je dekle pokesalo svojih grehov (v zahodni Nemčiji je padlo celo do barske dame — vse seveda samo zaradi kapitalistične družbene ureditve) in postalo uadnica.

Filmsko izrazno film ni bil slab — skrbno izdelana zvrst ci-

néma-vérité. Vprašanje pa je, če je bil ta film najprimernejši — politično propagandno je bil zares zelo oster — za Oberhausen, menda edino mesto v zahodni Nemčiji, ki ga še upravljajo socialisti, in za festival, ki nosi in skuša pomagati pri realizaciji tako humanega gesla, kot je »Weg zum Nachbarn«. Toliko lepše od festivalske uprave, če ga je kljub temu uvrstila v program.

### Združene države Amerike

ZDA so imele na oberhausenskem festivalu sicer enega najdaljših programov, ki pa se ni odlikoval niti z enim nadpovprečnim filmom, čeprav je obsegal pravzaprav vse zvrsti: od klasičnega dokumentarca preko kratkega igranega filma — spet v razponu od Aristotelovih treh dimenzij, do »modernega« iskanja — do risank.

Morda najpretresljivejši je bil dokument o črnskem pohodu na Washington *The March* Jamesa Bluea, ki je hotel kar najobjektivneje poročati o tej mogočni manifestaciji in si je le redko dovolil namigniti na svoje čustvovanje ob njem.

Na pomoč, moj sneženi mož gori (edini izmed ameriških filmov, ki je dobil vsaj festivalsko priznanje), je skušal s številnimi bizarnimi domisleki marsikaj povedati in vzbuditi smeh, vendar mu je to uspelo le v manjši meri. Mnogo sproščenejši smeh je vzbudil *Lewis Teague* s svojim (prav tako igranim filmom) *It's about this Carpenter*, ki pripoveduje — zelo preprosto — o težavah fanta, ko prevaža precej velik lesen križ skozi velemestni promet.

Risanki *The Hat* Johna Hubleja se po mojem mnenju malce pozna avtorjevo navdušenje za Gierszov stil risanega filma, prikrojenga seveda avtorjevimi oblikovnim težnjam. V njem je na prijeten način obravnaval s človekovo neumnostjo, ki ji dobrosrčnost ni kos, z med-



narodno diplomacijo in vojaško-disciplinsko ozkostjo.

Morda kot eksperiment je uspela tudi risanka Van der Becka Noči in dnevi in črno in belo, pri kateri so se na platnu hitro menjavale barve in obrisi, podprti z zvočno kuliso.

Med ostalimi ameriškimi filmi je morda še največ vtisa zapustila nekakšna moderna »Balada obešencev«, risanka o črnem možu, ki v nekem mestu postavlja žu, ki v nekem mestu postavljajo vislice, obeša nanje ljudi, prepričujoč ostale meščane, kako zelo koristno, nujno delo je to.

### Nizozemska

Nizozemska je pokazala štiri svoje filme. Za enega izmed njih — Praznik Paula Verhoevena — je prejela festivalsko priznanje, kar spričo mnogoštevilnih nagrad in priznanj ni bilo težko. No. Praznik, ki pripovedu-

je o dijaških dejanjih in nehanjih, o prvi zaljubljenosti in prvem razočaranju, je sicer kar ljubeč, vendar še zdaleč ne doseže čeških umetnin o mladih ljudeh. Kokon Jana Oonka in P Jana Keja pa sta bila dva bizarna, nerazumljiva, surrealistična filmska proizvoda, pri katerih pa je, to moramo priznati, vsaj oko našlo nekaj zadovoljstva zaradi nekaterih izrednih likovnih rešitev. Četrti film Stvari, ki minevajo Bonda Smita je zaradi svoje neinventivnosti — mnogo premalo je izrazil odlično temo o cesti, ki je bila v davnih časih glavna mestna žila, sedaj pa je le še zelo zakotna in zelo mirna ulica, kjer se nikoli nič ne zgodi, dokler je znova močno ne vzburi vest, da jo bodo razširili in modernizirali v novo magistralo — vzbujal več dolgočasja kot melanholije ob pozabljenih stvareh.

# OBERHAUSEN

PIŠE: VITKO MUSEK

## Letos Čehi

Prebujenje, ki ga doživlja češka filmska ustvarjalnost naploh (ne pretiravam, če ugotovim, da skoraj ni mednarodnega filmskega festivala, na katerem bi Čehi ne sodelovali in ne odnašali zavidanja vrednih priznanj in nagrad), je kajpak odmevalo tudi v Oberhausnu. Poleg zelo pomembne nagrade za najboljši in najbolj vsestranski festivalski spored so odšli domov kar s štirimi nagradami, ki so s posluhom opozorile na vrednote, katere so Čehi letos prezentirali na festivalu. Naj kar naštejemo nagrajene filme: eno izmed štirih glavnih nagrad za dokumentarne filme je dobil Cinčerov Romeo in Julija, eno izmed treh glavnih nagrad za kratke igrane filme je prejel tudi pri nas poznani Zbynek Brynych za film *Prostor*, med tremi glavnimi nagradami za animirane filme pa so bili Čehi deležni kar dveh in sicer Jiří Brdečka za *Črko M* in še bolj poznani Jiří Trnka za *Nad angela Gabrijela* in gospo *Goska*.

Ce se kratko ozrem na nagrajeni češki program in skušam izluščiti njegovo najpomembnejšo kvaliteto, potem moram opozoriti na izredno obvladovanje vseh elementov, značilnih za posamezne zvrsti. Ze žirija, ki je tudi letos zasedala pod vodstvom uglednega holandskega mojstra Berta Haanstra, je v svojem protokolu pripomnila, da je bil celokupen festivalski program dokumentarnih filmov letos skromen. Ko smo se menili o temperaturi letošnjega festivala, smo ponavljali, da bi si v pe-

plavi kratkih igranih filmov (ki vsako leto bolj gospodarijo na festivalu) pridobil vse simpatije dober dokumentarec, kakršnih se še spominjamo izpred nekaj let. Mislim na tisti klasični dokumentarni film, ki ne uporablja (z uspehom ali pa tudi brez posluha) metod tako imenovanega filma-resnice, pač pa namesto skrite kamere in mikrofona (ali res vselej skritega?) ostaja zvest tistemu, kar so nas naučili Flaherty, Murnau, Rotha, Grierson, Haanstra, Ivens itd. Cinčerov Romeo in Julija (posnet na vajah za odrsko uprizoritev istoimenskega Shakespearovega dela) je blizu takšnemu dokumentarcu, upošteva izrazne zakonitosti dokumentarnega filma in ne koketira z elementi drugih zvrsti. Osebnost sem prepričan, da je bil naš letošnji izbor za Oberhausen skrbno pripravljen in pretehtano izbran. Če je nagrada za izbor na koncu pripadla Čehom in ne nam, gredo odločilne točke zanesljivo na račun izredno solidnega obvladovanja metiera, za kar se imajo Čehi zahvaliti svoji solidni šoli.

V češkem izboru je bilo gotovo svojevrstno doživetje ponovno srečanje z mojstrom lutkovnega filma, Jiřijem Trnko. Po eni izmed Boccacciovih zgodb iz Dekamerona je nastal njegov najnovejši lutkovni film, *Nad angel Gabrijel* in gospa *Goska*, ki me ni preveč navdušil. Ze od celovečernega *Sna kresne noči* imam občutek, da je Trnka utrujen, morda tudi malce ostarel. V njegovih filmih ni več tiste čiste preprostosti in z njo povezane intimne poetičnosti, zaradi katerih npr.

ni mogoče pozabiti Cesarjevega slavčka ali Čeških pravljic. Imam neprijeten občutek, da nas skuša Trnka fascinirati s svojim znanjem in — če smem tako reči — obrtno sposobnostjo.

Najbolj me je ogrel s svojim polurnim kratkim igranim filmom *Prostor* — in skupaj z njim zanimiva risana miniatura *Črka M* (ker dosledno in čisto uporablja stilne elemente in likovne mikavnosti srednjeveških miniaturnih ter jih domiselno razpleta v filmski risanki) — pri nas tudi dobro poznani *Zbynek Brynych*. *Brynych* sodi v tako imenovanem »češkem novem valu« med tiste mlade avtorje, ki razodevajo posebno afiniteto do zelo finih variacij na temo humanizma v različnih izjemnih situacijah, v katerih se znajde človek. Najbolj je poznan njegov celovečerni film ... in peti jezdec je strah. V zgodbi o dijakih, ki pridejo avgusta na obiranje hmelja, je z bogato skalo čustvenih reakcij in psiholoških situacij upodobil dečka, ki je pripravljen žrtvovati vse, samo da bi ga fantje njegovih let spejeli v svojo družbo in ga ne imeli za »maminega ljubčka«. *Brynych* baje pripravlja celovečerni film, ki naj bi ga sestavljale tri zgodbe o človekovih prizadevanjih za prostor v skupnosti. Letos v *Oberhausnu* nagrajeni *Prostor* bo prva zgodba v tem filmu.

### Standardni Poljaki

Letos je pripadla Poljakom in njihovemu mlademu mojstru filmske risanke *Witoldu Gierszu* čast, da prinesejo festivalu darilo. *Vukotić* je namreč kot predlanski zmagovalec lanskemu jubilejnemu festivalu poklonil kot darilo kratek risani film na festivalsko vodilno misel »Pot k sosedom«. Poljaki so bili zvesti *Vukotićevemu* vzgladu in tako je tudi letošnji festival začela *Gierszova* kratka risanka na isto temo. Sicer pa so bili v *Oberhausnu* Poljaki venomer naši tekme-

ci. Zanimali so nas posebno zaradi svojega pogumnega iskanja in mladostne prizadetosti, s katero so se lotevali najrazličnejših problemov. Četudi letos odhajajo domov s tremi nagradami (za filme *Ko listje odpada*, *Gestapovec Schmidt* in *Bil sem kapo*), imam vendarle vtis, da je bilo v njihovem izboru manj izvirnosti, doganosti pa tudi poguma, kot druga leta. Le *Wladislawa Slesickega Ko listje odpada*, ki je izredno zanimiva in originalna sociološko-dokumentarna študija o položaju poljskih Ciganov, me je ogrela in prevzela v sicer malce monotonem programu. Ta nam je posredoval kar dva dokumenta o nacistih in njihovih sodelavcih (Poljaki vsako leto pripravijo nekaj podobnega), nova variacija *Marzynskega* na temo o ameriških izseljencih (tokrat mnogo slabše njihovo *Slovo od domovine*) pa zdaleč ne dosega dokumentarca *Povratak ladje*, ki smo ga gledali lani v *Oberhausnu* in *Krakovu*. Tudi *Witolda Giersza Ladies and Gentlemen*, posebno pa še *Daniela Szczechure Prvi, drugi, tretji* (oba filma sta risanki) sta nas malce razočarala, če pomislimo na lanskeoletni blesteči uspeh risanke *Rdeče in črno* (*Giersz*) in na pogumno odkrito parodijo *Fotelj* (risanka *Szczechure*).

Tako iz poljskega izbora kljub nagradam iz standardnega festivalskega povprečja izstopa res samo dokumentarni zapis o življenju, navadah in položaju Ciganov, ko je ekipa *Slesickega* nekaj mesecev popotovala s skupino Ciganov po Poljskem. Temu filmu se zaradi nekaterih utrinkov duhovitosti pridružuje *Miroslava Kijowicza* risanka *Portreti*, katerim smo ploskali že lani v *Krakovu*.

### Skromna sovjetska udeležba

Malo pred letošnjim festivalom sem imel priložnost v Moskvi videti sorazmerno precej



sovjetskih kratkih filmov različnih zvrsti. Med njimi je res prevladovalo povprečje, a nepozabni so filmi kot *Katjuša* ali pa skoraj celovečerni čisti dokumentarci o Maji Plisecki, pokojnem Dovženku, neurokirurgu Bykovu itd. Žal niti enega izmed teh filmov nismo srečali v Oberhausnu, čeprav po mojem vtisu prej sodijo v sovjetski izbor za ta festival, kot vsaj dva iz sicer več kot skromnega sovjetskega prispevka. Zanimanje sta pritegnila samo dva kratka igrana filma — z eno izmed treh glavnih nagrad za katke igrane filme nagrajena *Poročka* režiserja M. Kabahidzeja (iz georgijskega filmskega središča v Tbilisiju) in podoben film *V. Keosjana Stopnice*.

Četudi je mednarodna žirija filmskih kritikov (FIPRESCI) svoje priznanje prisodila *Poročki*, bi rekel, da je to sicer solidna seminarska ali celo diplomatska naloga, hkrati pa se ne morem iznebiti občutka, da je strahšansko podobna Truffautovi zgodbi v filmu *Ljubezen pri dvajsetih*. Škoda, da v začetku obetajoče *Stopnice*

(ki so verjetno tudi seminarska ali pa diplomatska naloga) prehitro zvedenijo in zabredejo v sladkobno neokusnost.

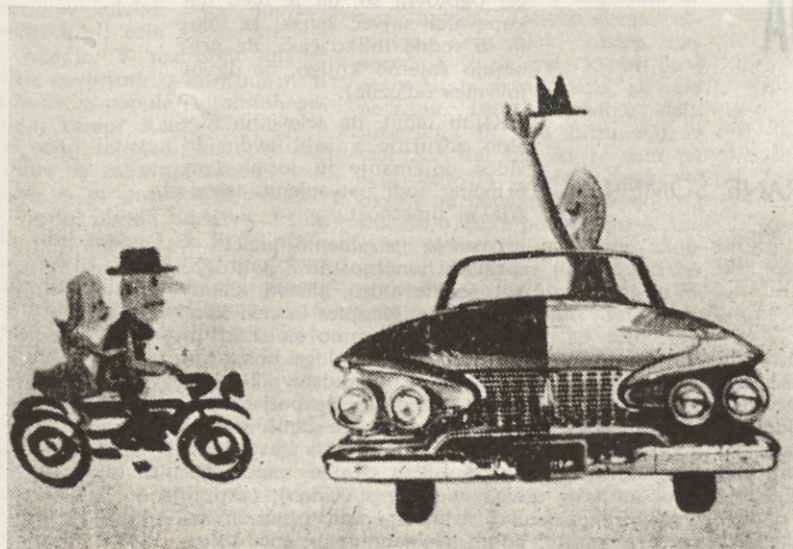
### Madžari letos brez uspeha

Če se spomnimo lanskega festivala, bomo našli mlade madžarske filmske ustvarjalce na vidnem mestu jubilejnega Oberhausna. Na festivalu so uveljavili kratke igrane filme, ki so bili večinoma diplomatska dela mladih študentov madžarske filmske visoke šole. Letos je bilo mnogo preveč filmov te zvrsti, med njimi so bila tako duhovita dela kot npr. Angleža Michaela Gilla *Breskve* ali Francoza Pierra Etaixa *Nespečnost*, da je tudi sicer umetniško skromnejši letošnji madžarski program ostal v senci in nezapažen. Filmi *Pisma Juliji* (Ferenc Kardos), *Torek* (Mark Novak), *Slike in ljudje* (Nandor Kovacs) ali *Podeželska cerkvena* (Jozsef Kis) so kot diplomatske naloge še vedno zanimivi, niso pa vzdržali tekme z mnogo bolj ambicioznimi deli.



Zgoraj: prizor iz poljskega filma  
**KO LISTJE ODPADA** režiserja Slevickega —  
 Desno zgoraj: prizor iz poljskega filma  
**KARIERA** — Desno spodaj: prizor  
 iz risanega filma **GOSPE IN GOSPODJE**  
 Witolda Giersza

Zapisek o letošnjem prispevku nekaterih vzhodnoevropskih dežel najpomembnejšemu evropskemu festivalu kratkega filma. Nemogoče je opisati vse, kar smo iz teh dežel na festivalu videli. Odločil sem se zato za filme, ki so me ogreli in po mojem mnenju pomenijo zanimiva umetniška doživetja.



# TELEVIZIJA

## NAMESTO UVODA

PIŠE: BRANE ŠÖMEN

Kadarkoli razmišljam o stalnem, naraščajočem prodoru in uspehu televizijskega medija v življenje gledalca kulturnozabavnih in kulturnoizobraževalnih prireditev ali oddaj, se nam vsiljuje misel, da je vzrok za tako popularen razvoj »žvečilne gume za oči« ali, kakor rečejo temu

Američani, »an idiot box« (neumne škatle), med drugim tudi v čedalje silovitejšem načinu življenja in vse večjem pomanjkanju prostega časa.

Človeško dojemanje dogajanj, predvsem pa kulturnega in zabavnega življenja, se je v zadnjih nekaj letih izrazito zožilo na enostavno, a zato nič manj atraktivno sprejemanje sveta okrog sebe: na človeško oko. In concreto: danes človek, natrpan in izčrpan z delovnikom, honorarnim delom, najrazličnejšimi drugimi obveznostmi, opravili in konjički, stvari okrog sebe raje GLEDA, ko da bi o njih govoril, raje POSLUŠA, kot da bi bral... (Zato na primer ni naključje, da so si najekstremnejši filmski ustvarjalci za prikazovanje in interpretiranje sveta znova izbrali »kino-oko« Dzige Vertova kot enega izmed možnih načinov obravnavanja življenja; da so prav likovne razstave vedno bolj obiskane posebno še, če so razstavni prostori na osrednjih, mestnih ulicah; da si je celo strip-tease pridobil mnogo gledalcev; da so zabavnoglasbene prireditve vedno razprodane, medtem ko se založniki trudijo, kako bi prodali posamezne knjige. Ugotovili so, da je med nakupovalci največ žensk, ki imajo še vedno toliko časa, da preberejo zajetno knjigo, ne da bi jo vmes odložile).

Kljub temu, da televizija idealno združuje v sebi avdio in video dojemanje in je na tem principu tudi ustvarjena, televizija ni umetnost.

Zato je ne smemo enačiti s takšnimi umetnostnimi področji, kot so literatura, glasba, slikarstvo, gledališče, ples in celo film, marveč ji moramo poiskati in dati prostor ter vlogo poleg komunikacijskih sredstev, kot sta radio in časopis. Še bolj se približamo resnici, če zapišemo, da je televizija najbližja ilustriranemu časopisu. Kakor radio (avdio) in časopis (video), tako je tudi televizija odločujoči in sodobni element množične kultu-



# GLEDALIŠČE V MINIATURI

PIŠE: VIKTOR KONJAR

re, saj lahko mnogo bolje kot radio in časopis popularizira posamezna torišča človekove dejavnosti, daje politične, gospodarske, kulturne in druge informacije, predstavlja posamezne dogodke, kraje in ljudi. Fotografija ali slika na TV zaslonu namreč zaradi svoje resničnosti, plastičnosti in ažurnosti odtehta sto časopisnih člankov, poleg tega pa zapusti pri gledalcu močnejši, sugestivnejši vtis, kakor pa lahko to storita še tako dobro prebrano radijsko poročilo ali še tako strokovno napisan novinarski sestavek. Če nas radijski napovedovalec oziroma bralec poročil seznanj s kakšnim dogodkom in nam pri tem do podrobnosti opiše, KAKO SE JE TO ZGODILO — na tem nivoju plus fotografija, je zasnovana tudi časopisna vest ali reportaža — potem nam skuša televizija odgovoriti še na vprašanje, KAKŠNO JE TO BILO. V tem je bistveni razloček med omenjenimi komunikacijskimi sredstvi našega časa.

Naši televizijski studii so si v okvirih svojih možnosti in sposobnosti, družbeno informativnih in vzgojnih potreb ter odgovornosti do lastnikov TV sprejemnikov izdelali svoje dnevne, tedenske ali celo štirinajstdnevne oddaje. V nadrobni analizi lahko govorimo o informativnih oddajah, o popularizatorskih oddajah, kamor spadajo oddaje s področja tehnike, znanosti in kulture, o zabavnoglasbenih oddajah, o propagandnih oddajah in o edukativnih oddajah. In če smo prej zapisali, da je televizijski spored še najbolj podoben ilustriranemu časopisu, potem moramo dodati, da je naš televizijski spored slabo urejen časopis z nekaj dobrimi rubrikami. Naš namen bo v prihodnjih številkah EKRANA spremljati posamezne področne oddaje domačega televizijskega sporeda in iz obilice oddaj izluščiti tiste, ki bodo bodisi v pozitivnem, bodisi v negativnem smislu omembe vredne.

Izmislili smo si in se navdušili za čarodejno »okno v svet« — za televizijski zaslon. Dali smo mu včasih celo proti svoji volji in z nekam slabo vestjo prednost pred knjigo, gledališčem, filmom in koncertno dvorano. Prepustili smo se mu in pristali na vse posledice. Brez posledic najbrž ne pojde. Vprašujemo se le, kakšne bodo. Eno izmed vprašanj, ki se zastavljajo s tem v zvezi, je, ali nas bo televizija s svojim učinkovanjem bogatila ali siromašila, celo poneumljala. Nobe-nega dvoma ni o tem, da uvaja televizijski program intenzivnejšo informiranost o dogodkih izven našega doživljalskega območja. Televizijski zaslon nas seznanja z dejstvi, ki bi nam sicer ostala manj znana, ali celo neznan. Informativnemu delu programa je zelo blizu njegov izobraževalni del, ki že sam po sebi opravlja določeno funkcijo, hkrati pa neposredno vzpodbuja siceršnje žejo po znanju k novim, širšim in globljim za-dostitvam. Glede na to je televizija gotovo močno stimulativna, njen učinek pa pozitiven... Učinkovita in smotrna je tudi kot vzpodbujevalka javnih razprav, saj jih iz ozkega kroga neposrednih udeležencev vodi med stotisoče in jih vsaj popularizira, kolikor z njimi tudi ne učinkuje... Z zabavnim delom svojega programa ponudi gledalcu — v najboljšem primeru — ekstrakt razvedrila, do katerega človek

sicer nima dostopa, in tudi tako opravi funkcijo, ki bi ji bilo v načelu težko odreči pozitiven namen... Ne nazadnje pa opravlja televizija še pomembno nalogo množičnega popularizatorja umetniške ustvarjalnosti na vseh posameznih oblikovalnih področjih, dodaja pa k temu še svoje lastne ustvarjalne poskuse in dosežke; brez dvoma prizadevanja, ki so smotrna in koristna.

Televizija kot celota s svojim programom torej je pozitivno dejstvo, kar zadeva ekstenzivnost in intenzivnost doživljanja. Svojo funkcijo lahko opravlja bodisi s posredovanjem dogodkov in dosežkov, ki so zunaj njenega ustvarjalnega okvira, bodisi z lastnim ustvarjalnim prizadevanjem. V obeh primerih ima možnost širiti védenje o stvareh, osveščati in razpirati nove dimenzije ter angažirati gledalca.

Seveda je njeno učinkovanje pozitivno samo v tistem obsegu in dotle, dokler gledalca ne iztrga drugim sredstvom učinkovanja in angažiranja. Ta nevarnost je očitna, čeprav je namen nasproten. Televizijski informativni program namreč ne bi smel nadomestiti časopisa; nasprotno — gledalca bi moral vzpodbuditi tudi k branju. Izobraževalne oddaje naj bi ne potešile gledalčeve žeje po znanju, pač pa jo še razširile in poglobile (utegne pa se zgoditi prav nasprotno). Zabavni program ne bi smel gledalca iz družabnega bitja spreminjati v molčečega, med štiri stene zaprtega samotarja; stimuliral naj bi njegovo potrebo po družabnem občevanju, ga v tej smeri celo aktiviral; žal je učinek televizije marsikdaj močno drugačen, človeka naredi pasivnega in zadovoljnega v pasivni vlogi. Kulturne oddaje, kolikor gre za lasten prispevek televizijskih sodelavcev, bi naj pomenile samo dodatne elemente duhovnega osveščanja, ne pa nadomestilo za vse ostale — knjigo, film in gledališče; prav to pa se utegne — tudi iz praktičnih razlogov — zlahka zgoditi, in se tudi že dogaja.

Torej je pozitívni namen televizije velikokrat zlorabljen, četudi mimo volje televizijskih programskih delavcev. Televizija angažira — toda kako?

Vsakodneveni kulturni program prav gotovo pomeni za večino gledalcev izrazitejši stik s kulturnimi ustvarjalnostmi, kot bi ga imeli sicer. Prodor televizijskega zaslona v vse več domov pomeni tudi možnost prodora kulturnega doživljanja do vse večjega števila ljudi; kulturno doživljanje prek zaslona pa naj bi — vsaj v načelu — zmoglo vzgojo okusa, bogatenje potreb in osvajanje občinstva za posamezna umetniško kulturna področja v njihovih izvirnih manifestacijah. To funkcijo skuša televizija opravljati s svojimi »prenosi« kulturnih stvaritev, z njihovim predstavljanjem, posredovanjem, osvetljevanjem in populariziranjem.

Toda televizija skuša najti razen lastnih oblikovnih posebnosti, izhajajočih iz tehničnih značilnosti ekrana, tudi svoje lastne izrazne oblike, svojo umetniško vrsto, ki bo — ali vsaj naj bi bila — enakovredna gledališki predstavi ali filmski stvaritvi. V mislih imam televizijsko igro in televizijski film, oboje kot posebni, televizijskim možnostim prirejani verziji gledališke in filmske predstave.

Televizijskega filma pri nas še nismo razvili — poskus ljubljanskega TV studia je za zdaj še nerealiziran, medtem ko smo se z vrstjo samo dobobra seznanili iz vrste ameriških in francoskih serij kriminološkega žanra. Imamo in razvijamo pa lastno TV dramo, ki — v relativnem smislu — pomeni preizkusni element za vrednotenje ustvarjalnih prizadevanj posameznih oddajnih centrov. Glede na še zmeraj veljavni eksperimentalni status naših televizijskih programov se velja vprašati, kakšen razvoj je doslej opravila televizijska dramaturgija pri nas in kakšno stopnjo vrednosti dosega povprečna jugoslovanska televizijska igra oziroma uprizoritev. Zapis

o tem izhaja iz neposrednega doživljanja teh del in se ne opira na kakršno koli primerjalno študijsko gradivo, ker ga, vsaj prededenega, še nimamo; zato pa ob vsakodnevnem spremljanju televizijskega programa in še posebej razvoja televizijske dramaturgije te vrste študije izrazito pogrešamo. Ničesar, denimo, ne vemo o tem, kakšen pomen ima TV igra kot posebna izrazna zvrst v Združenih državah, Veliki Britaniji, Franciji, Italiji, na Švedskem, v Zahodni Nemčiji, na Češkem, na Poljskem in v Sovjetski zvezi, da naštejemo dežele, ki so nam sicer znane po drugih uprizoritvenih vrsteh — bodisi gledaliških, bodisi filmskih, bodisi po radijskih igrah. Je televizijska igra povsod razvita? Kakšna je njena socialna funkcija? Kakšno mesto ji v svojem delu pripisujejo književniki-ustvarjalci? Se je formirala morebitna posebna kategorija televizijskih avtorjev? Kakšno mesto prisojajo TV igram v posameznih konceptih? Odgovor na vsa ta in še na niz nadaljnjih vprašanj bi utegnil vzpodbuditi zelo zanimivo — predvsem pa potrebno — študijsko temo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer pouk o televiziji zaradi objektivnih razlogov močno zaostaja, se omejuje na nekaj najsplošnejših formalnih informacij, ne obsega pa niti študijskega obravnavanja aktualnih vprašanj televizije, niti ne posveča pozornosti oblikovanju potencialnih televizijskih delavcev — igralcev in režiserjev pa tudi dramaturgov in kritikov.

Pomanjkanje študijskega gradiva za zdaj še onemogoča primerjavo med našo televizijsko igro in sorodnimi vrstami v drugih nacionalnih televizijskih programih. Onemogoča pa že tudi strokovnost ocenjevanja, saj stroke, ki bi se ukvarjale izključno s televizijskimi problemi, še nismo razvili in so vsi naši ustvarjalni in kritični poskusi oziroma dosežki bolj plod neke srečne situacije oziroma subjektivnih spoznanj kot pa strokovnega proučevanja

Beograjski studio je v zadnjem času na področju televizijske igre naredil izrazit razvoj, oprt na splošno živo, prizadeto ustvarjalno atmosfero glavnega mesta. V Beogradu sta mimo drugih izraziteje razviti dve zvrsti oblikovanja: reportaža z bolečo humano in socialno noto ter satira, ki poganja iz sorodnih izhodišč. Televizija se je oprla na avtorje obeh vrst in jim ponudila svoje, v vsakem pogledu mikavne oblikovalne možnosti. Serija o Culetu-Pokornem je bila izrazit dokaz take programske usmerjenosti, potrjujejo pa jo posamezne televizijske drame zadnjega časa, med njimi uprizoritve Bolniške sobe, sovjetskega avtorja Samuela Aljošina in Dekleta s tremi očeti, Brane Crnčevića. Repertoarna politika beograjskega studia je po naštetih delih sodeč usmerjena v oblikovanje življenjsko pristnih snovi, ki na topel, nekoliko grenak ali, točneje, grenko sentimentalen način obravnavajo odnose med ljudmi — aktualno, stvarno, realistično, vendar hkrati poetično in prizadeto. Družbena kritika je skrita v dogajanju in svojih tez nikakor ne uveljavlja v prvem planu, kar pa angažiranosti teh del daje še poseben poudarek. Beograjski dramski repertoar na televiziji tako uveljavlja kvalitete, ki vodijo k izrazitim ustvarjalnim dosežkom, obvladanje televizijskega medija — v tehničnem, estetskem in socialnem smislu — pa mu že daje značilnosti samostojne umetniške zvrsti, ki se enakopravno pridružuje gledališču na eni in filmu na drugi strani. Medtem ko beograjsko gledališko snovanje (v mislih imam predvsem izvirne stvaritve) uveljavlja sodobne, pri poetični drami, drami absurda, antidrami in sodobnem satiričnem teatru z gledovane zvrsti idejno angažiranih in estetsko vznemirljivih predstav, in so beograjski filmski ustvarjalci pretežno usmerjeni v filmsko razreševanje moralnih dilem polpreteklega časa, je te-

levizijsko dramsko oblikovanje, aktualno po svojih temah, reportažno in poetično po svojem načinu ter naturalistično-realistično v oblikovnem smislu, mnogo bolj umirjeno in kljub svojemu »eksperimentalnemu« statusu najmanj eksperimentalno v beograjskih ustvarjalnih okvirih.

Zagrebski center je prvi uveljavil jugoslovansko televizijsko igrano in posredoval vrsto zelo solidnih predstav, bodisi izpod peresa domačih ali tujih avtorjev. Če so se zagrebška gledališča v zadnjih letih znašla v krizi, katere vir so neustrezni pogoji financiranja gledaliških hiš in v skladu s tem nerazvitost ustvarjalnih in samoupravnih funkcij gledaliških delavcev, pomeni dramsko ustvarjanje na zagrebški televiziji tipično protitež. V novi, specifično televizijski formi se je razvila in uveljavila pozitivna dediščina hrvatskega igrarstva. V televizijskem okviru pa je TV drama v Zagrebu prvi in daleč najizrazitejši dosežek. V nasprotju z beograjskim je zagrebški repertoar uveljavil pretežno — ne pa edino — igrano moralnih dilem (in z njo vred manj pomembno, bolj šolskim namenom prirejeno igrano »zgodovinske« narave, dramo socialnih protislovij in pd., pač v obliki dramatizacij (del nekaterih hrvatskih književnikov preteklih obdobij). Tematika moralnih dilem (morda kaže spomniti na eno zadnjih iger te zvrsti, *C e r t o d i m e n z i j o*, italijanskega avtorja Flavia Bertellija) v zagrebški televizijski drami je zelo blizu tematiki, ki se najuspešneje uveljavlja v zagrebškem filmskem repertoarju, če se spomnimo samo filma *I z o č i v o č i*. Sorodne ustvarjalne preokupacije ustvarjajo solidne dosežke na obeh področjih. Vsekakor bi bilo prav, ko bi zagrebški ustvarjalci zvrst aktualne socialno in moralno angažirane dramatike razvijali še naprej, opirajoč se na najboljši avtorski in igralski potencial hr-

vatskega kulturnega središča in ne nazadnje tudi na lasten ansambel. Kakor za beograjsko, tako lahko velja tudi za zagrebško televizijsko dramo sodba, da se je uveljavila kot živ ustvarjalni činitelj z neizpodbitno socialno in estetsko funkcijo. O njenem eksperimentalnem statusu prav tako ne bi kazalo več govoriti.

Povsem drugače je v Ljubljani. Ljubljanski studio je najbolje razvil posamezne izobraževalne oddaje, docela neizrazit in nedomiseln pa je na področju režiranih oddaj, pa naj gre za zabavne ali dramatizirane. Za ljubljansko kulturno življenje nasploh sta značilni odmaknjenost večjim kulturnim centrom in temu primerna omrtvičenost živga, ustvarjalno angažiranega dogajanja. Obe dejstvi sta pravzaprav nekoliko nenavadni, saj je slovensko glavno mesto kot kulturno središče naroda najbližje evropskemu kulturnemu zaledju, v materialnem pogledu razpolaga z največjimi možnostmi v jugoslovanskem prostoru, hkrati pa se skozenj usmerja ves turistični promet naše in sosednih dežel. Zal stiki z zaledjem niso niti tako ekstenzivni, še manj pa intenzivni, da bi bilo mogoče govoriti o pozitivnem vplivu na našo kulturo; navezani smo v glavnem na bližnje predele Italije, ki pa so samo provinca z zartro kulturno fiziognomijo; o vplivu Avstrije ne kaže zglubljati besed. Vzvrtni učinek turističnega prometa je temu primeren: avstrijski in nemški srednji sloj z vso svojo kulturno in socialno neizrazitostjo lahko kulturi majhnega naroda prej škoduje kot koristi. Naša kultura je torej navezana v pretežni meri sama nase; vseskozi v težavnem materialnem položaju, potisnjena ob rob siceršnjega družbenega dogajanja in brez možnosti učinkovanja je dajala in daje celo v primeru s srbsko in hrvatsko le malo plodov. Slovensko gledališče, film in književnost porajajo samo posamične in sila redke stvaritve, ki zmorejo poseči v

sfero zavesti z novimi spoznanji; ne porajajo pa sklenjenega ustvarjalnega toka, katerega princip bi bil uveljavljanje novih spoznanj o času in družbi. Ta omrtvičena, v ustvarjalnem smislu močno nerazgibana situacija bolj kot kje druge odseva v televizijskem dramskem repertoarju, ki je — malone v celoti — niz samih nesporazumov in neuspehov. Televizijska igra je za slovenskega književnika še docela nezanimivo sredstvo izpovedovanja in sporočanja, dosedanja prispevki v tej zvrsti pa so bili plod nižjerazrednega navdaha, bolj koketiranje z možnostjo, kot dosežek, odmaknjeni aktualni življenjski, družbeni in idejni problematiki ter v sporu z oblikovalnimi dosežki na tem ali sorodnih (gledaliških, filmskih) področjih. V ilustracijo te in take repertoarne politike najbrž ni treba navajati vseh (sicer redkih) slovenskih televizijskih iger — zadošča naj tudi tu zadnja med njimi, igra o Razbojnikih in čudnem poetu, Mije Janžekovič. Rešitev ljubljanskega repertoarnega problema, ki je v nasprotju z zagrebškimi ali beograjskimi še izrazito eksperimentalen in nedognan, hkrati pa sicer dobrim igralcem še ni dal pomembnejših igralskih možnosti na televizijskem zaslону, seveda ne kaže iskati v sami reformi televizijskega vira, pač pa v splošni oživitvi slovenskega kulturnega ustvarjanja in dogajanja, v njunem sproščanju, v razpiranju preozkih okvirov in v lomljenju birokratskih spon, predvsem pa v načrtnem, dinamičnem povezovanju z jugoslovanskim kulturnim zaledjem na eni in evropsko, zamejsko kulturno atmosfero na drugi strani. Šele tedaj bo mogoče formirati tudi televizijski dramski repertoar, ki bo imel vsebinsko obelježje in bo imel kaj povedati: o nas, o naših dilemah, o naših odnosih, problemih, času in perspektivah. Kajti to je navsezadnje funkcija umetniške in kulturne ustvarjalnosti.

# TELEVIZIJA ZABAVA GLEDALCE

PIŠE: MATJAŽ ZAJEC

Ena izmed funkcij, celo »najpopularnejša funkcija« televizije je zabavati gledalce. V tujini imajo tovrstne televizijske oddaje veliko naslovov, najpogostejša sta music-show in show. Pri nas smo bolj širokosrčni in smo zabavne oddaje uvrstili kar pod en sam naslov: zabavno-glasbene-quiz oddaje. Verjetno ta naslov nudi našim televizijcem dovolj široke možnosti, da pod to okrilje spravijo vse, kar bi po njihovem utegnili zabavati televizijske gledalce.

V zadnjem času tempo življenja hitro narašča in delo zahteva človeka v celoti. Zato ni čudno, da postajajo zabavne, sproščene in vedre odaje vedno bolj popularne med gledalci. Tudi naša televizija postaja industrija, ekonomsko samostojna in prav zato mora slediti željam gledalcev in jih tudi uresničevati. Okus gledalcev se neprestano spreminja, lahko celo trdim, da v kvalitetni smeri. Prav zato ni vseeno, kaj, kako in na kakšen način producenti kulture, med katerimi je tudi televizija, nudijo svojim odjemalcem. Še prav posebno pa so kočljive zabavne televizijske oddaje. Mislim, da sta pri njih dve skrajnosti: zabavanje in estetsko vzgajanje gledalcev ali poneumljanje. Srednje poti ni.

Pri realizaciji televizijskih oddaj ima režiser pomembno vlogo. V deželah, kjer je televizija bolj razvita kot pri nas, sta vlogi režiserja in redaktorja televizijskih oddaj tesno povezani. Režiser ima odločujoč vpliv na vsebinski in idejni koncept televizijske oddaje. Vedno bolj se uveljavlja »teamsko delo«, to je sodelovanje celotne TV ekipe pri vsebinski in tehnični izvedbi oddaje. Brez dvoma tak način in organizacija dela prispevata k izboljšanju televizijskih oddaj.

Pri nas je vpliv režiserja na vsebino televizijske oddaje zelo majhen. Žal še vedno prevladuje mišljenje, da je lahko vsaka glasbena, plesna ali govorna točka dobra, le postavi jo moramo pred televizijske kamere. Njena kvaliteta ali nekvaliteta je po tem mišljenju torej odvisna le od pravičnega uporabljanja planov, objektivov, mešanja slike, rezov, svetlobnih efektov itd., skratka le od tehnične izvedbe. To je povsem napačno. Vsaka točka mora biti najprej res televizijska, to je, primerna za realizacijo na malem ekranu, toda tudi drugi element — kvaliteta — je enakovreden. Ta medsebojna povezanost dveh elementov, ki sta potrebna za realizacijo na televiziji, zahteva tesno sodelovanje režiserja in redaktorja televizijske oddaje.

Poleg mnogih krajših zabavnih oddaj, o katerih bom pisal kdaj drugič, so na našem televizijskem sporedu redno štiri zabavnoglasbene oddaje. Trije studii — ljubljanski, zagrebški in beograjski — so si razdelili oddaje: Deset zadetkov, Glasbeno poroto, Črno na belem in Da ali ne oziroma sedaj Liga znanja. Zabavnih oddaj je trenutno torej dovolj in v mesečne programe so kar pravilno razdeljene. Vprašanje je le, v kolikšni meri te oddaje zabavajo in estetsko vzgajajo televizijske gledalce.

Za privlačnost dveh oddaj skrbijo visoke denarne nagrade, posebno še pri ljubljanskih Desetih zadetkih. Ta oddaja

je na televizijski ekran prenesena športna stava oziroma loto, le da so športna moštva in številke zamenjale glasbene in zabavne točke. Podobne oddaje so v tujini zelo popularne. V okostenelem konceptu oddaje se pojavljajo vsakih štirinajst dni desetkrat po tri zabavne točke, izmed katerih televizijski gledalci bolj ali manj uspešno ugibajo pravilni stolpec. Mnoge točke so sicer dobre in iznajdljivo zrežirane (na primer točka z Vice Vukovom), toda nemogoč in nedomiseln vezni tekst le zavira potek oddaje in tudi tekmovanje v samem studiu ne prispeva mnogo k pestrosti in tempu oddaje. Tudi duhovit, tekoč in domiseln vezni tekst je pogoj za dobro zabavno oddajo. Okornost, nepoznavanje televizijskih možnosti in mnogokrat slaba izbira točk, in to je oddaja, ki po vsebini in izvedbi ne dosega niti jugoslovanskega povprečja. Sprašujem se, koliko časa še bodo morale denarne nagrade skrbeti za popularnost televizijskih oddaj.

Druga zabavna oddaja ljubljanskega televizijskega studia je Glasbena porota. Že nekaj let teče v radijskem programu podobna oddaja z naslovom Izberite svojo melodijo. Glasbena porota je le njena slaba kopija. Glasba s plošč, mnenja štirih porotnikov in detajli reakcij gledalcev, to je vse, kar sestavlja njeno vsebino. Prva dva elementa služita kot avdio in vsebinski temelj oddaje, detajli gledalcev v dvorani pa so neresnični in le redkokdaj izražajo resnična čustva in zavzetost prisotnih. Mislim, da je bil poglobitveni namen te oddaje pokazati reakcije avditorija ob posameznih popevkih, ker pa ta namen ni dosežen, je po mojem mišljenju tudi oddaja zgrešena. Mnenja štirih porotnikov, za katera ni nujno, da so vedno pravilna, ne morejo tvoriti jedra polurne oddaje. Realizacija Mirča Kraglja je sicer dobra, iz skromnega materiala skuša po-

tegniti, kar se največ da, toda tudi to ne more rešiti oddaje.

Druga oddaja, ki jo dela privlačno denar, je oddaja beograjskega televizijskega studia Liga z n a n j a. Podobnih in mnogo boljših quiz oddaj je imela italijanska televizija že mnogo na sporedu. Ideja za to oddajo ni izvirna. V njej je vse nagradno in vsi tekmujejo. Celotno mlade zakonice so postavili v prejšnji oddaji Da ali ne pred televizijske kamere. Tekmujejo v drobnih spretnostih za precej velike nagrade. Vprašanje je, ali je tako tekmovanje, ko gre za velike nagrade, sploh še estetsko in ali ne ponižuje mladih ljudi in jih smeši. Ne zavračam ideje, da gledalce aktivno vključimo v televizijski program. To lahko v veliki meri prispeva k zanimivosti oddaje. Vedno so zanimivi ljudje, katerim je uspelo premagati tremo in s tem zgraditi most med odrom in avditorijem. Toda tako nastopanje, če gre za velike nagrade, izgubi vso estetsko vrednost in ga v taki obliki odklanjam.

Če izključimo vsa tekmovanja, od skupinskih in posamičnih, do tekmovanj televizijskih naročnikov, potem ostane kvalitetna priprava posameznih točk, velika sproščenost in suverenost vodij oddaje in slaba tehnična izvedba. Elementi oddaj so zelo raznovrstni in redaktorjem še ni uspelo najti skupnega imenovalca zanje, seveda če izvzamemo tekmovanje, kajti v tej oddaji vsi tekmujejo. Beograjskemu studiu je uspelo zbrati okoli svoje osrednje oddaje res vsa najbolj znana imena in to dela oddajo zanimivo. Skoda, ker niso vsi dovolj izkoriščeni. V oddaji mnogokrat le statirajo in so le rekviziti, uganke na poti do nagrade.

V iskanju prave oblike glasbeno zabavne oddaje je šel zagrebški studio najdlje. Vse njegove oddaje od Ek r a n a na e k r a n u, O d p r t o v č e t r t e k pa do Č r n e g a na b e l e m so plod iskanja tiste oblike zabavne oddaje, ki bo poleg prve

naloge zabavati gledalca, opravljala tudi drugo, še važnejšo, estetsko vzgajati gledalca. Ko gledam oddaje zagrebškega studia, si nisem nikoli docela na jasnem, ali je njihov prvi namen vzgajati ali zabavati, tako sta namreč ta dva elementa pri njih povezana. Prvi dve oddaji bi lahko označili z večbesednim naslovom informativno-edukativno-zabavne oddaje, medtem ko je oddaja Č r n o na b e l e m izrazito zabavna.

Po prvih dveh oddajah Č r n o na b e l e m se je pokazala težnja redaktorjev, da zberejo kolikor mogoče dobre sodelavce in še posebej strokovnjake s področij glasbe, plesa, pantomime in humorja. Simpatičen je kritični odnos ustvarjalcev do vseh dogojanj na področju zabavnega življenja. Tu je bilo doslej vse premalo opredeljevanja in kritičnosti in prav zato so nam zagrebški ustvarjalci še posebno blizu.

Drugo je režija. Antona Martija poznamo, saj je bil med prvimi, ki je pričel uvajati svetlobne efekte, mešati slike in uporabljati množico detajlov. Toda te oddaje so režirane površno. Posebno je bilo to opaziti v oddaji 10. februarja. Prvi del, v katerem sta nastopala Nikica Kalodžera in Nenad Turkalj, je še znosen, medtem ko je bil drugi del zrežiran nemogoče. Operetni del, ki je bil že tako in tako predolg, je bil režiran nedomisljeno. Kamere so bile statične, plani redko kdaj menjani. Zdelo se mi je, ko da sedim v gledališču in gledam predstavo. Za uspešno realizacijo dobrega koncepta oddaje Č r n o na b e l e m bo potrebno teamsko delo, takšno, kakršnega ima ekipa Ek r a n a na e k r a n u in O d p r t o v č e t r t e k.

To je vse, kar imamo na področju zabavnih oddaj. Štiri oddaje bi morale sicer zadoščati, toda take, kot so, niso dovolj. Posebno zato ne, ker smo pred tem videli zelo uspešno zabavno oddajo italijanske televizije Neapelj proti vsem.

TELEOBJEKTIV



# NOVO

»Finžgarjevi kmetje še živijo med nami, da, celo v nas samih. Drama kajžarske hčere Lucije in štirih gruntarskih ljudi na Podlogu po svojih bistvenih sestavinah ne sodi le v polpretekli čas, temveč utegne pričljivo govoriti tudi zahtevnemu sodobnemu gledalcu,« je povedal o svojem novem filmu LUCIJA režiser France Kosmač, ki je za podjetje Viba film letošnjo zimo prenesel na filmski trak za potrebe filma prirejene Finžgarjeve »Strice«. Objavljamo kratko reportažo s snemanja filma. Poleg dobro znanega in preizkušenega Berta Sotlarja nastopata v centralnih vlogah mlada začetnica Alenka Vipotnik in nadarjeni Kristijan Muck







# LEPOTE MITA

PIŠE: ŽIKA BOGDANOVIĆ

Široko platno ne terja samo novih prostorov, ampak tudi nove teme. Nekaj prvih, inkubacijskih let je vladalo mnenju, da je tehnika »scopa« funkcija spektakla, čigar daljni predhodniki so bili Italijani in Cecile de Mille. Biblijske, psevdozgodovinske in znanstvenofantastične motive, western in novi erotizem — vse to je lansiralo široko platno enako vročestrajno. Vendar to ni zadostovalo.

Potem so odkrili, da bo pustolovščina, polna dinamike, stalnega gibanja in večnih spopadov najbolje izrabila prednosti nove tehnike. Ampak to je morala biti pustolovščina, v kateri se bodo zrcalili odsevi zgodovine in, čeprav morda pretekle, doživete resničnosti. Tako so prišli na misel o filmanju velikih epizod kolonialne mitologije, dogodkov, o katerih bi dandanes filmske evokacije hotele dati popolno sporočilo in neomajno zgodovinsko verodostojnost.

Seveda bosta Ben Hur Loua Wallacea in Corneillov Cid zanimivo tkivo in gledalec bo lahko v filmski transpoziciji po zaslugi izpopolnjenih sredstev moderne kinematografske tehnike razumel dramo in konflikte preteklih stoletij. Toda vsaka rekonstrukcija daljne preteklosti je samo pogojno avtentična. Današnjemu človeku je globoko potrebna resnica o neposredni preteklosti, katere sopotnik in priča je bil, in to zahtevo bo očitno najbolje zadovoljil uspeh pri izkopavanju skrivnosti dvajsetega stoletja.

Vse ustreza, kar koristi tem prizadevanjem. Posebno pa izginjanje kolonializma s svetovnega odra, kar je, v kontekstu novejšje politične in diplomatske zgodovine, ena izmed bistvenih značilnosti desetletja pred sedanjim.

Naravno je, da se je v tem izginjajočem svetu postavilo vprašanje, ali se ne bi bil mogel kolonializem, ki je nekoč doživljal tako burno in veliko obetajočo ekspanzijo, izog-

niti temu svojemu zgodovinskemu padcu. Po drugi plati pa je čas pokazal, da so v mitu, ki se je dolga leta hranil s slavnimi vzori in zgovorno vsiljeval velike ideale, vidne razpoke, ki jih ni več mogoče zadelati. Zato je odkrivanje resnice prevladalo nad nadaljnjo mistifikacijo. To je v kratkem povzetek teze, ki se je hvalila s svojo ambicijo in sposobnostjo, da znova preiskuje nacionalne vesti.

Dva filma, ki se trudita to storiti, ne da bi pri tem premagala notranja moralna in politična nasprotja, sta Lawrence Arabski (Lawrence of Arabia) Davida Leana in Petinpetdeset pekinških dni (Fifty Five Days at Peking) Nicholasa Raya. Oba sta bila mesce na premierskih programih kinematografov in to dejstvo lahko porabimo tudi kot prigodno dokaz: potreba po demistifikaciji je velika, dobrodošla pa toliko bolj, kolikor zadeva anglosaksonsko stran. Toda Lawrence Arabski in Petinpetdeset pekinških dni sta filma, ki si, razen v splošnih postavkah in v dejstvu, da sta oba tehnični moštrovini, nista prav nič podobna, niti v duhu niti v načinu obdelave. Rayev film opisuje boksarsko vstajo na Kitajskem v začetku tega stoletja (in jo definira kot sad dvornih intrig, medtem ko je v resnici bila nacionalno gibanje), Leanov pa življenje in dogodivščine v Arabiji znanega T. E. Lawrencea, ene najzanimivejših osebnosti predvojnih vo-hunskih kronik.

Gledalec zlahka opazi osnovno dejstvo: to nista deli, v katerih bi se izražala kriza vesti zaradi prevar, političnih spletk in množičnih žrtev, ki obremenjujejo račun kolonializma. Ni jima tuja celo krilatca, da so vsa sredstva dobra in cilji zmagovalca zmerom pravični. Vendar, če izvzamemo ta politični makiavelizem, ki ga Lawrence Arabski in Petinpetdeset pekinških dni mimogrede in nevsiljivo vrezujeta v gledalčevo podzavest, najdemo vrsto zapažanj,

podrobnosti in ilustracij, ki so sestavni del gibčnejšega in vsekakor subtilnejšega pristopa ne le k moralnemu, ampak tudi k političnemu aspektu.

V veri, da pravzaprav pripoveduje resnico o človeku, čigar javna in privatna osebnost si skrajno nasprotujeta, predstavlja Lawrence Arabski polkovnik Lawrence kot blestečega romantika neomajne energije, zaljubljenega v puščavo in njene prebivalce: pravolasega Angleža med temnopoltimi Beduini, človeka, ki je z idealistično ambicijo hotel združiti arabski svet ter Arabcem priklicati v zavest in v duše čut za nacionalno enotnost in staro slavo. Na fascinantnih podobah, ki se izmenjujejo na širokem platnu, na impresivno upodobljenem nebu in pesku puščave je polkovnik Lawrence plemenit junak, o čigar etiki ne gre dvomiti; tisto, kar nasprotuje njegovemu humanističnemu in herojskemu delu, je prispevek nebuloznih politikov in strategov, ki stoje daleč v ozadju kot temne sile in podirajo nadčloveške napore modernega Byrona. Film noče prikazati Lawrencea kot človeka Intelligence Servicea, temveč ga z očitnimi nameni prikazuje kot vojaka, ki izdaja koristi britanske krone, ki se upira ambicijam svojih rojakov, da bi po vojni s svojo prisotnostjo na teh bogatih ozemljih nadomestili turško. Ta boj je seveda neenak in Lawrence je premagan. Film ga zato portretira kot človeka, ki ne more prek meja zgodovinskih okoliščin kljub vsemu izjemnemu, sugestivnemu in altruističnemu v sebi. Tako tudi sam pade kot žrtev v slavo politični filozofiji, po kateri nekateri narodi, zaostali v razvoju brez lastne krivde, niso niti dovolj modri, da bi sami kovali svojo usodo. Tudi ameriški major (Charleton Heston), ki je skupaj z britanskim veleposlanikom (David Niven) centralna figura v filmu, ki govori o petinpetdesetih kritičnih dneh med boksarsko vstajo na Kitajskem, ne zametuje nekaterih pripravljenih poant, ki naj bi reliefno in usodno precizirale njegov značaj. Ta major je posebljenje idealnega komandanta imperialnih čet: junaški, zvit in dovolj prezirljiv proti domačemu prebivalstvu. Ta peščica Evropejcev, ki v Peking u diplomatsko in vojaško

zastopa kakih deset velikih sil, je kos vstaji, ki jo podpira kitajska cesarska oblast. Z žrtvami, seveda, in nezemeljskimi zgledi moralnega junaštva, vendar ji je kos. Slikovitemu nizanju dogodkov pa daje posebno barvo kritični trenutek, ko se nekaj navadnih vojakov — tedaj, ko je drama obleganja na višku in ko zdesetkani Evropejci nimajo več upanja na rešitev — začne vpraševati, kaj pravzaprav iščejo v daljni tuji deželi in za kaj naj bi žrtvovali življenje. Obenem je pri ameriškem majorju opazna počasna notranja sprememba: mož premaguje zakoreninjeno rasno nestrpnost in zlagano superiornost civiliziranega človeka ter prevzema skrb za kitajsko dekletce, ki je v bojih izgubilo starše. Tako se ustvarja tenak most med zmagovalci in premaganimi, dokončno in nežno triumfira nekakšen destiliran in abstrakten humanizem.

Oba filma sta obdarjena z nedvorno spretnostjo pri spravljanju trobent in bobnov slavne kolonialne preteklosti s sodobnimi političnimi krilaticami. Petinpetdeset pekiških dni ne govori o spopadu kot o rasnem in nacionalnem boju, temveč kot o neljubem političnem incidentu; tako je dobesedno rečeno, da z udušitvijo vstaje ne bo propadla Kitajska, ampak cesarski režim, čigar fevdalna struktura je že tako premagana. Tako je komaj opazno kolonialistična misija predstavljena v moderni neokolonialistični interpretaciji. Sicer pa je prav tako v Lawrenceju Arabskem, kjer so arabskemu življu za nacionalno, socialno in politično emancipacijo potrebni tuji.

Slišali smo, da so si prizadevali za resnico, vendar je bilo njen obraz komaj opaziti. Pod prisego, da iščeta resnico v mitu, ki traja že desetletja in ki je še prisoten v zavesti nekega občinstva, ta dva filma — in morda še drugi, ki bodo prišli za njima — samo modificirata ta mit in ga s sodobno politično in diplomatsko terminologijo približujeta doktrinom, katerih postavke je sodobni gledalec vsrkal iz modernih propagandnih sredstev. Mit se ni zrušil, živi v novi obleki. Pripravljen, da znova odkrijejo njegove lepote.

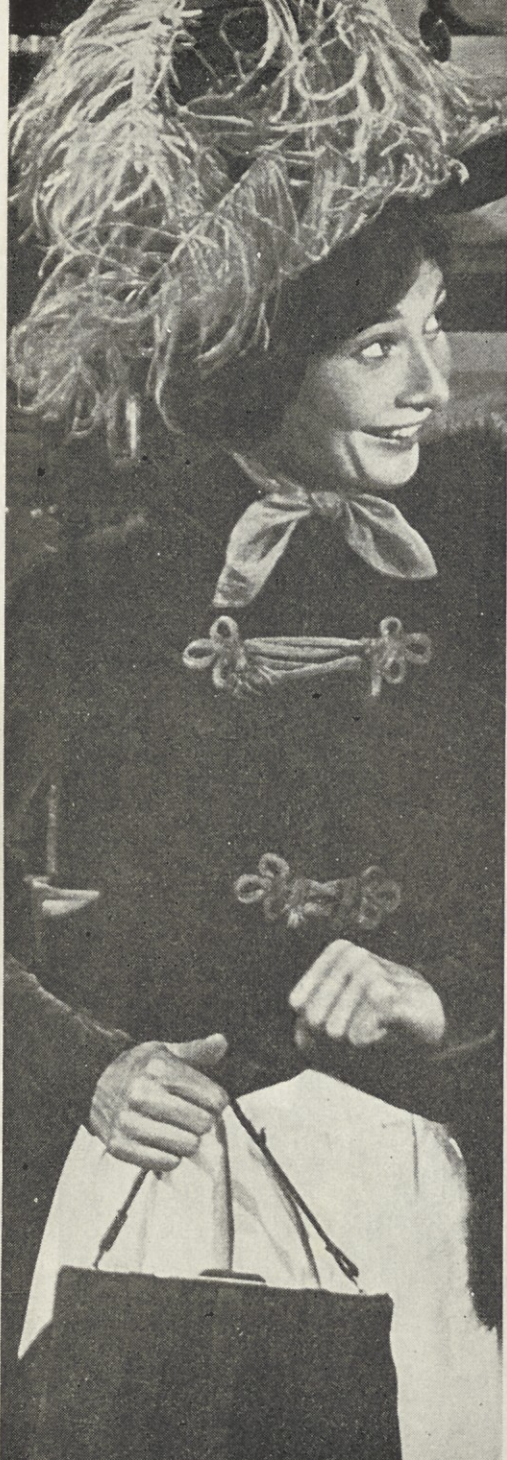
# OSCARJI 1964

V noči med 5. in 6. aprilom so v letovišču Santa Monica ob kalifornijski obali Pacifika svečano — kakor vsako leto — razdelili Oscarje za lansko leto. Že dober mesec prej so bili znani kandidati za nagrade. Ameriška akademija za filmsko umetnost namreč v vsaki kategoriji, za katero podeljujejo Oscarje, prej objavi pet kandidatov, izmed katerih nato s tajnim glasovanjem neposredno pred podelitvijo preko dva tisoč članov akademije izbere nagrajence. Že nekaj let se prebijajo v ospredje posamezni filmi, ki kandidirajo za

večje število Oscarjev. Letos so bili to filmi MY FAIR LADY režiserja Geoga Cukorja, MARRY POPPINS proizvodnje Walta Disneya in angleški film BECKET režiserja Petra Glenvilla. Vsak izmed treh najpomembnejših kandidatov je lahko pričakoval zmagoslavje v sloviti aprilski noči . . .  
Ze nekajletni ceremoniar slovesnosti, Bob Hope je svetu sporočil odločitev Akademije:  
za najboljši film leta je izbran MY FAIR LADY,  
za najboljša igralca Rex Harrison

Spodaj: George Cukor, ugledni ameriški režiser, katerega film MY FAIR LADY je bil letošnji zmagovalec v tekmí za Oscarja. — Desno: Audrey Hepburn v dveh različnih trenutkih svoje izredno lepe igralske stvaritve v filmu MY FAIR LADY







iz filma *My Fair Lady* in Julie Andrews, nosilka glavne ženske vloge v filmu *Marry Poppins*, za najboljša igralca v stranskih vlogah Peter Ustinov v Julesa Dassina filmu *Topkapi* in Lila Kedrova iz Cacoyanisovega filma *Grk Zorba*, za režijo George Cukor, ki je avtor filma *My Fair Lady*, za glasbo Richard in Robert Sherman za *Marry Poppins*, za glasbeno priredbo André Previn za *My Fair Lady*, za popevko Chim Chim Cheree iz filma *Marry Poppins* komponista Richard in Robert Sherman, za snemalno knjigo po literarni predlogi Edward Anhalt za film *Becket*, za originalno snemalno knjigo Peter Stone in Frank Tarloff za film *Veliki volk kliče*, za črno-belo fotografijo Walter Lasally za film *Grk Zorba*, za barvno fotografijo Harry Stradling za *My Fair Lady*, za scenografijo v črno-belem filmu Vassilis Photopoulos za delo *Grk Zorba*, za scenografijo v barvnem filmu *My Fair Lady* scenografa Gene Allen in Cecil Beaton, za kostume v črno-belem filmu *Noč iguane*, Dorothy Jeanings, za kostume v barvnem filmu Cecil Beaton za film *My Fair Lady*, za montažo Cotton Warburton za *Marry Poppins*, za zvočni zapis George R. Groves za *My Fair Lady*, za zvočne učinke Norman Wanstall za film *Goldfinger*, za najboljše tuji celovečerni igrani film VCERAJ, DANES IN JUTRI režiserja Vittoria de Sice, za najboljše celovečerni dokumentarni film SVET BREZ SONCA režiserja Yvesa Cousteauja, za najboljše kratki dokumentarni film Deveterica iz Little Rocka, za najboljše kratki film Casalsovi koncerti 1964. Zmagovalka v tekmovanju za Oscarja je tokrat torej ljubka in hkrati razkošna Cukorjeva *My Fair Lady*, duhovita priredba slovitega dram-



Levo: prizor iz filma MY FAIR LADY z Audrey Hepburn — Zgoraj: za najboljšo moško vlogo je prejel Oscarja Rex Harrison, ki je v MY FAIR LADY igral glavno moško vlogo

skega dela Bernarda Shawa *Pygmalion*. Kar osem Oscarjev jo zmagoslavno uvršča pred *Marry Poppins*. V tem tekmovanju je ostal skoraj pozabljen odlični *Becket*, glede katerega nekateri poznavalci razmer v Hollywoodu za-trjujejo, da so ga v »zadnji rundi« potisnili ob stran, ker je »preveč angleški«. Naj bo tako ali drugače —nesporno sodi med največje filmske stvaritve lanskega leta. Ostane nam eno: iskrena želja, da bi videli tudi ostale nagrajence tako nitro po razdelitvi Oscarjev, kot smo videli *Becketa*.

(mkv)



Dva prizora iz filma (oziroma snemanja) EVANGELIJ PO MATEJU režiserja Piera Paola Pasolinija (Pasolini spodaj na sliki), ki je eno najpomembnejših filmskih del lanskega leta





# NOČ - MRK - ZOR

RAZGOVOR JEANA - LUCA GODARDA  
Z MICHELANGELOM ANTONIONIEM

Rdeča puščava ni le najbolj dognan Antonionijev film. Je tudi najnovejši in najbolj odkrit. V povsem novi luči osvetljuje Mrk in daje temu dovolj umnemu delu končno polno razsežnost. Jean-Luc Godard je srečal na velikem festivalu v Benetkah Michelangela Antonionija; med obema filmskima ustvarjalcema, ki sta se spustila v pogovor, se je debata o filmu kaj kmalu sprevrgla v debato o svetu...

Nič čudnega. Oba ustvarjalca čaka samo še to, da posnameta filme, oziroma da poskusita živeti in razumeti. — Vaši trije prejšnji filmi, AVANTURA, NOČ, MRK, so vzbujali vtis preme črte, ki prodira naprej in išče; zdaj pa ste prispeli na novo področje, ki se nemara imenuje RDEČA PUŠČAVA in je morda za Giuliano res puščava, ki pa je za vas, nasprotno, nekaj polnejšega in popolnejšega: to je film o celotnem svetu in ne le o današnjem svetu... — O tem filmu zelo težko govorim takoj zdaj. Preblizu mi je. Preveč me še vežejo »nagibi«, ki so me gnali k temu, da sem ga naredil. Nimam še hladnega pogleda in neprizadetosti, ki bi ju potreboval, da bi ga lahko presodil. Navzlic temu menda lahko povem, da to pot ne gre za film o čustvih. Izsledki (dobri ali slabi, lepi ali grdi), do katerih sem prišel v svojih prejšnjih filmih, so tokrat preseženi, neveljavni. Tu gre za nekaj povsem drugega. Prej so me zanimali medsebojni odnosi med osebami. Tu soočim osrednjo osebo tudi z družbenim okoljem, zato obravnavam zgodbo docela drugače. Preveč preprosto je mnenje nekaterih, da obtožujem industrializirani in nečloveški svet, kjer je posameznik zlomljen in pognan v nevroze. Moj namen je bil nasprotno ta (medtem ko pogosto prav dobro vemo, odkod izhajamo, nam je pa docela neznano, kam

bomo prispeli), da izrazim lepoto tega sveta, kjer so lahko tudi tovarne prekrasne... Linije in krivulje tovarn in njihovih dimnikov so morda lepše kakor linije dreves, ki se jih je naš pogled že nasitil. Ta svet je bogat, živ in koristen. Rad bi povedal, da gre po mojem mnenju pri tej vrsti nevroze, kot jo vidimo v RDECI PUSCAVI, zlasti za vprašanje prilagajanja. So ljudje, ki se prilagajajo, in taki, ki se jim to še ne posreči, ker so preveč navezani na preživete življenjske strukture in ritme. Takšen je Giulianin primer. Krizo te osebe povzročata silovito navzkrižje med njeno občutljivostjo, inteligenco, psihologijo in med ritmom, ki ji je vsiljena. Ta kriza ne zadeva le njenih površnih odnosov s svetom, njenega dojemanja glasov, barv in neprizadetih ljudi, ki jo obdajajo, temveč tudi njen ustroj vrednot (vzgojo, moralo, vero), ki ne veljajo več in ji ne dajejo več opore. Nujno se mora torej obnoviti v celoti, v vsem ženskem bistvu. To ji tudi svetujejo zdravniki in to se trudi storiti. Film je v nekem smislu pripoved o tem naporu.

— Kakšno mesto zavzema potemtakem povest, ki jo pripoveduje malemu dečku?

— Tu je ženska in je bolan otrok. Matj mora povedati otroku pravljico, toda vse, ki jih ve, otrok že pozna. Torej si mora izmisliti novo. Ob Giulianini psihologiji se mi zdi naravno, da se spremeni ta zgodba — podzavestno — v pobeg iz resničnosti, ki jo obdaja, v svet, kjer so barve naravne: modro morje, rožnat pesek. Celo skale si prilaste človeško obliko, objemajo jo in ji nežno prepevajo. Se spominjate prizora v sobi s Corradom? Naslonjena na steno mu pravi: »Ali veš, kaj si želim?... Da bi bili vsi, ki so me ljubili, tukaj, okrog mene, kakor stena.« Zares ji je po-



Z ustvarjalnostjo Michelangela Antonionija je najtesneje povezano ime nadarjene igralkice Monice Vitti, ki je od AVANTURE do RDEČE PUSCAVE utrdila svoj igralski sloves. Na sliki prizor iz filma NOC



Monica Vitti in Richard Harris  
v Antonionijevem filmu MRK

trebno, da bi ji pomagali živeti, ker jo je strah, da tega sama ne bo zmogla.

-- Ali moderni svet torej samo odkriva nevrozo, ki je pa starejša in globlja?

— Okolje, v katerem živi Giuliana, pospešuje krizo osebnosti, vendar je seveda potrebno, da nosi ta že v sami sebi temelje, ki nagibljejo k taki krizi. Vzroke in izvore nevroz je težko opredeliti; pojavlja se v najrazličnejših oblikah in včasih meji celo na shizofrenijo, katere simptomi so pogosto podobni simptomom nevroz. Toda prav s tako pretirano razdraženostjo osebe lahko izrazito prikazemo neko situacijo. Očitali so mi, da sem izbral patološki primer. Toda, če bi izbral žensko, ki se je normalno prilagodila, bi ne bilo več drame, dramo imamo pri ljudeh, ki se ne prilagodijo.

— Ali ne zasledimo obrisov takšne osebnosti že v MRKU?

— Osebnost Vittorie v MRKU je nasprotje Giuliane. Vittoria je mirno in uravnovešeno dekle, ki uravnava svoja dejanja premišljeno. V njej ni nikakega elementa nevroze. Kriza v MRKU je kriza čustev. V RDEČI PUŠČAVI so čustva nesporno dejstvo. Sicer pa so odnosi med Giuliano in njenim možem normalni. Če bi jo vprašali: »Ali ljubiš moža?«, bi odgovorila: »Da.« Vse do poskusa samomora je njena kriza podtalna, nevidna.

Poudariti bi želel, da krize ne poraja okolje. Okolje povzroči lahko le njen izbruh. Pomislili bi torej lahko, da

izven tega okolja ni krize. Toda to ni res. Tudi če se tega ne zavedamo, ovladuje naše okolje »industrija«. Pod besedo »industrija« ne smemo razumeti le tovarn, temveč zlasti in predvsem izdelke. Ti izdelki so povsod, vdirajo v naše hiše. Narejeni so iz plastike ali drugih materialov, ki jih še pred nekaj leti nismo poznali, pobarvani so kričeče pisano in zasledujejo nas na vsakem koraku. Ob reklami, ki čedalje bolj računa z našo psihologijo in podzavestjo, se nam vsiljujejo do obsedenosti. Takole lahko rečem: s tem, ko sem postavil zgodbo RDEČE PUŠČAVE v svet tovarn, sem prodril do izvora tiste vrste krize, ki sprejema kakor reka na tisoče pritokov in se cepi na tisoče rokavov, dokler končno vsega ne preplavi in ne prekrije.

— Toda, mar ni v tej lepoti modernega sveta tudi rešitev psiholoških težav teh oseb, mar ne kaže njihovega napuha?

— Ne smemo podcenjevati drame ljudi, ki žive v takih pogojih. Brez drame mogoče niti ni ljudi. Nikakor tudi ne mislim, da bi že sama lepota modernega sveta lahko razrešila naše drame. Nasprotno: menim, da bomo nemara, ko se prilagodimo novim življenjskim tehnikam, našli za svoje probleme nove rešitve.

Toda, zakaj želite, da vam pripovedujem o teh stvareh? Sploh nisem filozof in vsa ta razmišljanja nimajo nobene zveze z »zamislijo« filma.

— Ali je na primer prisotnost robota v dečkovi sobi blagodejna ali zlovesča?

— Mislim, da je blagodejna. Otrok, ki se igra s takšnimi igračami, se bo namreč prav dobro prilagodil življenju, ki ga čaka. Toda s tem se vračava k razgovoru, ki vsa ga imela pravkar. Igrače so industrijski izdelki in tako vpliva industrija celo na vzgojo otrok.

Še danes sem ves osupel nad razgovorom s profesorjem kibernetike na milanski univerzi, Silvijem Ceccatom, ki ga imajo Američani za nekakega Einsteina. Cudovit človek je. Iznašel je stroj, ki opazuje in opisuje, šofira, ki lahko sestavi poročilo z estetskega, etičnega ali žurnalističnega gledišča itd. To ni televizija: to so elektronski možgani. Med vsem najinim razgovorom ni ta izredno bistrovidni mož spregovoril niti ene tehnične besede, ki je morda ne bi mogel razumeti. A vendar sem kar ponorel. Nenadoma nisem razumel nobene besede več. Trudil se je, da bi uporabljal moj jezik, toda govoril mi je iz drugega sveta. Ob sebi je imel čedno štiri ali petindvajsetletno dekle, svojo tajnico malomeščanskega porekla. In ta ga je popolnoma razumela. S programi električnih možgan se v Italiji navadno ukvarjajo prav mlada in preprosta dekleta, ki imajo le običajne diplome. Njim je razmišljanje o delu za elektronske možgane docela preprosto, medtem ko v resnici ni niti najmanj lahko, vsaj zame ne.

V Rimu se je oglasil pri meni pred šestimi meseci še drug znanstvenik, Robert M. Stewart. Iznašel je kemične možgane, potoval pa je v Neapelj na kongres kibernetike, da bi tam poročal o svojem odkritju, ki je med najnenavadnejšimi v svetu. To je majhna škatlica, monitirana na cevih: gre za celice, ki vsebujejo zlato, spojeno z drugimi snovmi. Celice so v kemični tekočini, žive samostojno in reagirajo: če vstopim v sobo, bo zavzela celica določeno obliko, če vstopite vi spet drugačno itd. V tej škatlici je le nekaj milijonov celic, toda na tej osnovi lahko naredite popolne človeške možgane. Ta znanstvenik jih hrani, jih uspava . . . Pripovedoval mi je o tem in bilo je povsem jasno, toda tako neverjetno, da mu nenadoma nisem mogel več slediti. Otrok, ki se že v najnežnejši mladosti igra z

robotom, bo to razumel prav dobro in če si bo želel, bo brez težav zletel z raketo v prostor.

Vse to gledam z veliko zavistjo in rad bi že bil v tem novem svetu. Žal še nismo tako daleč in to je drama za več generacij: za mojo, za vašo, za tisto, ki se je rodila takoj po vojni. Mislim, da nas čakajo v prihodnjih letih tako v svetu kakor v notranjosti posameznika zelo silovite spremembe. Današnja kriza izvira iz te duhovne zmede, iz zmede, ki jo imamo v zavesti, v veri, v politiki; vse to so simptomi bližajočih se sprememb. Zatorej sem si rekel: »O čem naj govori današnji film?«

In zahotelo se mi je, da bi izpovedal zgodbo, ki bi temeljila na motivacijah, o katerih sem govoril prejle. — Toda junaki tega filma se vendar vključujejo v to mentaliteto; inženirji so del tega sveta . . .

— Ne vsi. Richard Harris je skoroda romantik, ki želi pobegniti v Patagonijo in nima nikakega pojma o tem, kaj bi moral storiti. Pobegne in misli, da je tako rešil svoj življenjski problem. Toda ta je v njem in ne izven njega. To tembolj drži, ker zadošča, da sreča neko žensko, pa je že v krizi in nič več ne ve, ali bo odpotoval ali ne, tako ga razburja ta zgodba. Rad bi opozoril na neki trenutek v filmu, ki je obtožba starega sveta: ko ta ženska v krizi potrebuje nekoga, ki bi ji pomagal, naleti na moškega, ki izkoristi njo in njeno krizo. Znajde se pred starimi stvarmi, a prav stare stvari jo pretresajo in spodnašajo. Če bi srečala človeka, kakršen je njen mož, bi ravnal drugače; najprej bi jo poskusil ozdraviti in šele potem, mogoče . . . Tako pa jo tu izdaja njen lastni svet.

— Ali bo postala po koncu filma takšna, kakršen je njen mož?

— Mislim, da bo po prizadevanjih, da bi našla stik z resničnostjo, naposled našla neki kompromis. Nevrotiki imajo krize, a tudi trenutke jasnovidnosti, ki lahko trajajo vse življenje. Morda si najde kompromis, toda nevroza ostane v njej. Menim, da sem izrazil misel o nadaljevanju njene boleznis s sliko, ki je nekoliko zabrisana, ko jo vidimo v statični fazi. Kaj bo z njo? Če naj bi to izvedeli, bi potrebovali drug film.

— Ali mislite, da vpliva prebujena zavest o novem svetu na umetnikovo estetiko in njegov nazorski svet?

— Da, mislim, da. Drugače gledamo, drugače mislimo: vse se spreminja. Pop-Art dokazuje, da iščemo nekaj drugega. Pop-Arta ne smemo podcenjevati. To je ironična struja in ta zavestna ironija je zelo važna. Slikarji Pop-Arta prav dobro vedo, da ustvarjajo stvari, ki še niso estetsko zrele — razen Rauschenberga, ki je bolj izrazit slikar kakor drugi... Čeprav je Oldenburgov Mehki pisalni stroj zelo lep... Zelo mi je všeč.

Po mojem mnenju je dobro, da pride vse to na dan. To lahko le pospeši razvoj, ki sva o njem govorila.

— Toda, ali ima znanstvenik enako zavest kakor mi? Ali razmišlja o svetu tako, kakor mi?

— Isto sem vprašal Stewarta, iznajditelja kemičnih možgan. Odgovoril mi je, da vpliva njegovo tolikanj svojevrstno delo nedvomno na njegovo zasebno življenje in celo na odnose v družini.

— In je treba ohraniti čustva?

— Kakšno vprašanje! Mislite, da je lahko odgovoriti nanj? O čustvih lahko rečem le to, da se morajo spremeniti. Pravzaprav ne bi hotel reči, da »se morajo«. Spreminjajo se. Saj so se že spremenila.

— V znanstveno-utopičnih romanih ne srečujemo nikdar umetnikov, pesnikov...

— Res, čudno. Morda menijo, da se da živeti brez umetnosti. Morda smo zadnji izdelovalci navidez tako nepotrebnih stvari, kot so umetnine.

— Ali vam RDEČA PUŠČAVA tudi pomaga pri urejanju osebnih problemov?

— Kadar delamo film, živimo in vendar vselej urejamo osebne probleme. Probleme, ki zadevajo naše delo, a tudi zasebno življenje. Če so stvari, ki govorimo o njih danes, drugačne od onih, o katerih smo govorili takoj po vojni, se je svet okrog nas v resnici spremenil, a spremenili smo se tudi mi. Spremenile so se naše potrebe, naša razmišljanja, naše teme.

Takoj po vojni smo imeli povedati množico stvari; zanimivo je bilo pokazati družbeno resničnost, družbeno pogojenost posameznika. Danes je vse to že opravljeno in videno. Nove

teme, ki jih lahko obravnavamo, so danes tiste, o katerih sva pravkar govorila. Ne vem še, kako se jih je mogoče lotiti in jih prikazati. Eno takih tem sem poskusil razviti v RDEČI PUŠČAVI in mislim, da je nisem izčrpal. To je komaj začetek problemov in aspektov naše moderne družbe pa načina življenja, ki ga živimo. Sicer pa delate tudi vi, Godard, zelo moderne filme, vaš način obravnavanja snovi kaže potrebo po prelomu s preteklostjo.

— Kadar začnate ali zaključujete nekatere posnetke s skoraj abstraktnimi oblikami, predmeti ali detajli, ali vas vodi pri tem piktografski duh?

— Čutim pač potrebo, da kažem resničnost z izrazi, ki niso povsem realistični. Abstraktna bela črta, ki vdre v posnetek v začetku sekvence z majhne sive ulice, me zanima veliko bolj kot voz, ki prihaja: tako se približam osebi bolj preko stvari kakor preko njenega življenja. Njeno življenje me zanima samo relativno.

Giuliana je oseba, ki se vključuje v zgodbo s svojo ženskostjo, zunanjim videzom in ženskim značajem, kar je zame bistveno. Prav zato sem vztrajal pri tem, da je treba igrati to vlogo nekoliko statično.

— Torej ste tudi v tem pogledu prelomili s svojimi prejšnjimi filmi?

— Da, v figurativnem smislu je to manj realističen film. Reči moram, da je drugače realističen. Veliko sem na primer uporabljal teleobjektiv, da sem se izognil globini polja, ki je nujen element realizma. Zdaj me zanima predvsem to, da spravim osebo v stik s stvarmi, zakaj danes so najpomembnejše prav stvari, predmeti, materija. Na RDEČO PUŠČAVO ne gledam kot na neko doganost: to je le raziskava. Rad bi pripovedoval različne zgodbe z različnimi sredstvi. Kar je bilo narejenega in kar sem naredil doslej, me dolgočasí. Mogoče poznate tudi vi isti občutek?

— Ali je bilo snemanje v barvah važna sprememba?

— Zelo važna. Zaradi nje sem moral spremeniti tehniko; vendar ne le zaradi nje. Potrebo po drugačni tehniki sem občutil že iz razlogov, o katerih sva govorila prejle. Moje zahteve niso bile več iste. Toda to, da sem uporabil barvo, je pospešilo



Richard Harris (na sliki levo) si po odlični kreaciji v filmu *SPORTNO ŽIVLJENJE* ni mogel misliti večjega priznanja, kot je bila Antonionijeva ponudba za nastop v *RDECI PUŠCAVI*

spremembo. Ob barvi ne uporabljamo istih objektivov. Opazil sem tudi, da nekateri premiki kamere niso vselej ustrezali svojemu namenu: nagla vožnja je učinkovita pri živordeči barvi, medtem ko je pri bledozeleni brez učinka, razen če iščeš v tem nov kontrast. Mislim, da je med gibanjem kamere in barve določena zveza. En sam film ne zadostja, da bi lahko dodobra preučil ta problem, vendar je to problem, ki ga je treba preučiti. V zvezi s tem sem naredil nekaj zelo zanimivih poskusov na 16 mm, vendar v filmu

nisem mogel uresničiti nekaterih učinkov, ki sem jih našel. Ob realizaciji je človek preveč v škripcih. Saj veste, da obstaja psihofiziologija barv; v zvezi s tem smo naredili razne študije in poskuse. Notranjščino tovarne, ki jo vidimo v filmu, smo pobarvali rdeče in delavci so se čez štirinajst dni stopili v njej. Nato smo jo pobarvali bledozeleno in vsi so postali miroljubni. Oči delavcev morajo biti spočite.

— Kako ste izbrali barve za trgovino?

— Izbirati smo morali med toplimi

in mrzlimi barvami. Giuliana želi imeti v svoji trgovini mrzle barve. Te najmanj ubijajo razstavljenе izdelke. Če prepleskate steno z oranžno, bo ta barva ubila bližnje predmete, medtem ko jim bosta dali sinja ali bledezelena veljavna, ne da bi jih kakorkoli prikrajšali. Zelel sem doseči kontrast med toplimi in mrzlimi barvami: to je oranžna, rumena, pa temnorjav strop — in moja junakinja ugotovi, da ji to ne ustreza.

— Prvotni naslov filma je bil **SINJE IN ZELENO** . . .

— Ta naslov sem opustil, ker se mi ni zdel dovolj močan; preveč se je vezal le na barvo. Nikoli nisem mislil predvsem na barvo kot tako. Film se je rodil v barvah, toda, kakor je tudi naravno, sem mislil najprej na stvar, ki jo želim povedati in jo bom laže izrazil z dejstvom, kateremu pravimo barva. Nikdar nisem pomislil: k tejle temnorjavi bom dal modro. Travo, ki raste okrog barake na robu močvirja, sem pobarval, da bi bolj poudaril smisel obupa in smrti. Treba je bilo izraziti resnico pokrajine: kadar je drevje mrtvo, ima takšno barvo.

— Drama torej ni psihološka, temveč likovna . . .

— To je isto.

— Imate zato toliko posnetkov s predmeti med razgovorom o Patagoniji?

— To je nekakšen junakov »odmor«. Utruja ga, da mora poslušati toliko razgovorov. Pri tem misli na Giuliano.

— Dialogi so preprostejši in funkcionalnejši kakor v vaših prejšnjih filmih. Ali je morda prevzela tradicionalno funkcijo komentarja barva? — Da, mislim, da je tako. Recimo, da so tu dialogi skrčeni na nujni minimum in da so zato v zvezi z barvo. Če mi ne bi bila potrebna rdeča barva, ne bi prizora v baraki, kjer govore o mamilih in dražilih, nikdar naredil. V črno-beli tehniki bi ga ne šel delat. Rdeča barva vpliva na gledalca tako, da sprejme te dialoge. Barva ustreza igralcem (ki jih utemeljuje), pa tudi gledalcu.

— So vam bližja iskanja slikarjev ali iskanja romanopiscev?

— Iskanja novega romana mi niso daleč, vendar mi manj pomagajo



kakor ostala: slikarstvo in znanstvene raziskave me bolj zanimajo. Ne mislim, da vplivajo name neposredno. V tem filmu ni nikakega slikarskega iskanja; menim, da je daleč od slikarstva. In zahteve, ki nimajo seveda v slikarstvu nobene pripovedne vsebine, jo najdejo deloma v filmu: tu se stikajo iskanja v romanu in iskanja v filmu.

— Tehnikolor omogoča ponovno obdelavo barve v laboratoriju. Ste to storili?

— Med snemanjem se nisem prav nič zanašal na laboratorij. Zato sem skušal nanesti med snemanjem barve, ki sem jih želel doseči, na stvari same, na pokrajino. Barval sem neposredno, ne da bi tihotapil barve v laboratorij. Od laboratorija sem potem zahteval, da mi zvesto reproducira dobljene učinke. To ni bilo lahko. Tehnikolor namreč zahteva, kakor je znano, številne posege v matrice. Zato je bilo delo zelo zamudno in natančno.

— Torej ste delali poskusne kontrole med snemanjem . . .

— Točno. Menim, da ne smemo preveč zaupati v delo, ki ga lahko opravijo v laboratoriju. To ni njihova krivda. Tehnično smo pač z barvo še zelo v zaostanku.

— Ali mislite, da vidi Giuliana takšne barve, kakršne kažete vi?

— Saj veste, da so nevroтики, ki vidijo barve drugače. Zdravniki so naredili že razne poskuse, na primer z alkaloidi, da bi ugotovili, kaj vidijo.

Nekaj časa sem se tudi sam ukvarjal z mislijo, da bi iskal takšne reakcije.

Toda zdaj imamo v filmu le trenutek, ko se pojavijo na steni pege. Nameraval sem tudi spremeniti barvo nekaterih predmetov, vendar se mi je kaj hitro zazdelo, da bo uporaba takih »trikov« preveč izumetničena.

To bi bilo izumetničeno prikazovanje stvari, ki se jih da prikazati mnogo preprosteje. Zato sem opustil take učinke. Vendar pa si lahko mislimo, da vidi barve drugače.

# KOT GOST EKRA NA

GIDEON  
BACHMANN

## FELLINIJEV NOVI FILM

SANJSKA RESNIČNOST, MITOLO-  
GIJA IN PSIHOANALIZA

GIULIETTA DEGLI SPIRITI

Predstavljajmo si tole situacijo: prostor (nobenega primernejšega izraza ni za ta amalgam slogov), kjer počiva dvajset deklet po blazinah, vsaka izmed njih je karikatura, oseba ali mitološka figura, ki jo je sicer moči spoznati, vendar je privzdignjena do abstraktnosti; tu so dekoracije stopnic do višine stolpa, ki peljejo v nič, svetilke, ki utegnejo vsak hip popustiti pod težo kristalov (človek nehote meni, da bi bila to tudi naj-prikladnejša usoda, ki bi jih zadela), stene z geometričnimi kipi iz plastike, po katerih utripajo barvaste lučke, umetna drevesa s citronami prekomerne velikosti in pogled nanje te nenehno vabi na čaj, prozorne zavese, za katerimi slikovito pozirajo napol goli črnici in črнке, kakor bi čakali na znak svojega paše, ležišča z masivnimi medeninastimi verigami ob vogalnih stebrih, ki razprostirajo po svilenih temno obarvanih rjuhah pagoda iz kot dih lahnega muslina. Predstavljajmo si pričeske, katerih najskromnejša je dobrih 30 cm visoka, katerih najenostavnejša je ognjeno-

rdeča, katerih običajni material je pavje perje in katerih teža skoraj stiska telesa deklet. Slednjič si predstavljajmo dekleta sama, ki jim nihče ni pravil, kakšna so videti, kako naj se gibljejo, ki jim nihče ni pojasnil, da naj kostumi, v katere so odeta, predstavljajo podobe iz njihovih lastnih sanj, ali da naj bodo le zrcalo njihove osebnosti v dekoraterjevih očeh. Predstavljajte si poleg vsega tega moškega srednje rasti s plešo v začetni fazi, z zavihanimi rokavi, obrabljene hlače se mu svetijo na sedalu — z bodočo enodnevno brado, toda s srepim pogledom in smehljaj mu bliskovito preide v ocenjevanje. Videti ni nič manj kot vladar in imperator v tem fantastičnem harem, kjer se sprehaja z zgrbančenim čelom, gladi se po bradi in izbira med zlek-njenimi dekleti. Tu in tam šine njegov vprašujoči pogled k pravolasemu moškemu v škornjih in puloverju, ki se nemarno preteguje po sanjskem ležišču — in tako dobimo vtis o delu pri snemanju filma GIULIETTA DEGLI SPIRITI, o režiserju Federicu Felliniju in o arhitektu in dekoraterju Pieru Gherardiju. Ze tri mesece snema Fellini v Rimu svoj prvi film po 8 1/2. »V filmu 8 1/2 sem prikazal samoosvoboditev nekega moškega,« pravi Fellini, »GIULIETTA DEGLI SPIRITI pa je zgodba o samoosvoboditvi neke ženske«. In kdo je glavna oseba, osrednja





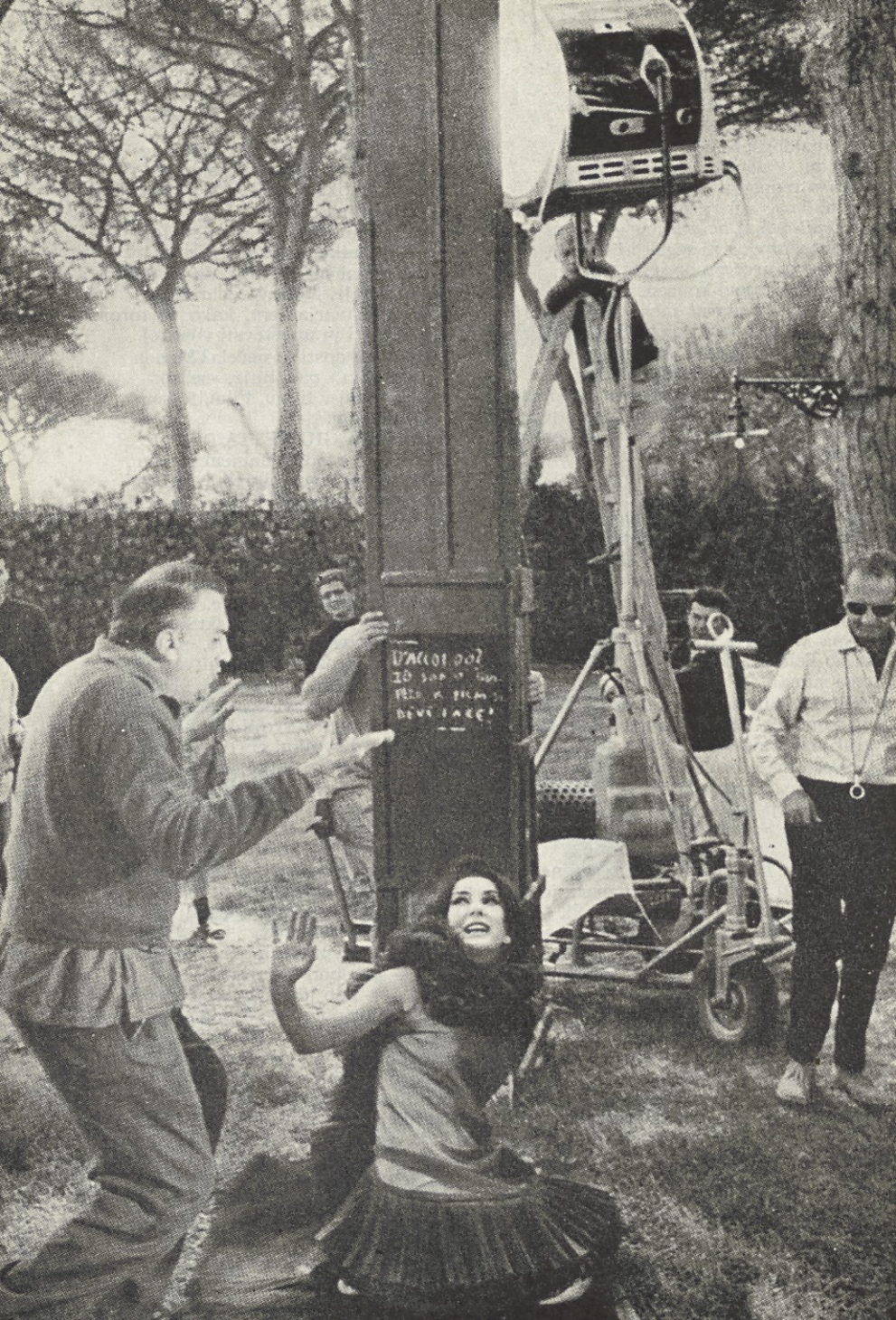
figura novega mitološkega vesoljstva režiserja Fellinija, ki se vse bolj oddaljuje od resničnosti? Giulietta Masina je to, njegova žena, glavna igralka. Med sodelavci so tudi Jose de Villalonga, Mario Pisu, Sylvia Koscina, Valentina Cortese, Sandra Milo in mnogo drugih; nekaj velikih zvezdnikov, nekaj komaj znanih igralcev, celo nekaj neigralcev — Fellini pri zasedbi vlog ni segal po slavni imenih, temveč po obrazih, ki so primerni njegovi koncepciji. Tako npr. vidite v glavni moški vlogi Maria Pisuja, ki ga komaj poznamo kot igralca. Igral je samo v filmu 8 1/2 ljubimca Barbare Steel. Vendar je Mario Pisu videti kot starejši Marcello Mastroianni. Zato se v tem Fellinijevem filmu ponovno vzbuja sum, da gre za avtobiografsko potezo, kar je bilo močno opazno že v filmu 8 1/2, kjer je pač Mastroianni igral glavno vlogo, t. j. vlogo filmskega režiserja. In, kdor vsaj malo ve o družini Fellini, npr. da pri Fellinijevih že leto dni prirejajo spiritistične seje, da so imena poslov v filmu ista kot imena služinčadi v Fellinijevem domu, da veruje gospa Masina v »onstransko življenje«, ta bo Fellinija težko v celoti oprostil tega suma.

Fellini se niti ne potruži, da bi zavrnil ta očitek. »Besedica avtobiografija,« pravi, »je preozka, pojem preveč omejuje. Vsak umetnik,« tako nadaljuje, »črpa iz lastnih doživetij, vendar se potruži, da bi našel splošno v njih. Ne bi rad globoko filozofiral, prej mi je do tega, da me poslušajo, kot pač poslušajo (ali ne poslušajo) moškega, ki pripoveduje zgodbe v baru. In ker taki moški, ki pripovedujejo po barih, večinoma govorijo o sebi, se utegne zgoditi, da bom storil isto v filmu. Upam le, da me bodo poslušali, ker utegne biti nekaj v mojih zgodbah važno tudi za druge, nekaj univerzalnega, čeprav ne pregloboko intelektualnega, kajti nimam rad intelektualcev. Venomer skušajo razporediti ves svet v duševne predale, menim, da sem za to prelen.«

Dostikrat so očitali Felliniju, da je po filmu Cabirijine noči prenehal biti družbeno angažiran. Polemika o njegovem filmu Sladko življenje je po petih letih še vedno živahna. V nekaterih intervjujih je Fellini sicer skušal vzbuditi vtis, kakor da je ta film kritika družbe. Glede tega očitka pa ni prišel nikoli z barvo na dan. Če ga vprašajo, se izogne odgovoru. »Umetniku ne moreš zvezati rok, čeprav ni niti gotovo, da ga lahko štejejo mednje. Njegovo delo se poraja med ustvarjanjem, kako bi torej mogel braniti in upoštevati vnaprej utrjene obveznosti in načela? Menda je res kritičen,« nadaljuje, »ne, to se pokaže tudi v filmu. Film, to sem jaz,« pravi sam.

Dejanje filma GIULIETTA DEGLI SPIRITI je v tradicionalnem smislu besede borno. Žena, ki ugotavlja, da se mož ne zanima več toliko zanjo; sosedja, ki živi mondeno življenje; sestra, ki po malomeščansko poizveduje za možem; prijateljica, ki jo hoče zapeljati v mistične, psihološke in spiritistične dogodivščine. Vse to vpliva na dejanje. Žena poskuša vse: detektivske pisarne, medije, psihoanalize, seanse, družabne prireditve, celo flirt z romantičnim Spanceom, vendar vse zaman. Ima privide in v sanjah vidi gola dekleta v svojih zidnih omarah, med svojimi gosti na vrtu pa žive secesijske lutke, sprevide spokornih nun, ki se odete v črno sprehajajo mimo žive meje njene hiše; ob Ostijski obali izbruha ekspresionistično spačena ladja (Landing Craft — Infantry) skupino fantastičnih prastarih Vikingov, med njimi avstralskega zamorca in starega Rimljana v modernih kopalkah.

Dostikrat se vprašamo ob Fellinijevih filmih — posebno ob njegovem zadnjem 8 1/2 — kdo je glavni odgovorni: Fellini, ko pripoveduje zgodbo brez zgodbe, ki »se poraja šele med ustvarjanjem«, ali pa snemalec Gianni di Venanzo (njegovo sodelovanje je Felliniju toliko pomenilo, da je odložil začetek snemanja za sedem tednov, ker je Venanzo takrat snemal v Španiji s Francescom Rosijem), ali slednjič dekorater, arhitekt in kostumer Piero Gherardi, ki je že prejel Oscarja za svoje kostume in dekoracije v Sladkem življenju in 8 1/2. Pri tem Fellinijevem delu je namreč še



očitneje kot pri filmu 8 1/2, da je ubral v glavnem pot vizualnega izraza in da se čedalje bolj odmika od resničnosti, čeprav je seveda moč brniti to z umetniškega stališča.

Videti je, da Fellini ne more odgovoriti na vprašanje, odkod izvira zamisel za GIULIETTO DEGLI SPIRITI. Sploh ne snema filma po določeni ideji, mi je dejal pred kratkim, ker se njegove zamisli kot zamisli vseh ljudi spreminjajo in ker se filmi po njegovih izkušnjah po končanem snemanju razlikujejo od prvotne zamisli. Res je, pravi, da obstaja »snemalna knjiga«, toda naj le berem, kaj je zapisano v le-tej. Nekaterim prijateljem - avtorjem je dal nalog, naj sestavijo »snemalno knjigo«, vendar le, da bi s tem ugodil producentom in konstruktorjem dekoracij. Uporabiti jo je moč samo kot izhodišče in služi le za ustvarjanje a m b i e n t a, ne pa kot navodilo za potek dogajanja.

Ugotovili so, da so »prijatelji - avtorji« snemalne knjige prav ti, ki so pisali tudi za ostale Fellinijeve filme: Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi in Fellini sam. Tole je uvodni paragraf: »To ni snemalna knjiga. Pridržujem si pravico, da vse spremenim, da dopolnjujem in črtam. Moje delo je film, ne pa snemalna knjiga. Ta navodila so namenjena samo tehnikom.«

Kako so nastala ta navodila? Po Gherardiju kot posledica pogovorov v avtomobilu med dolgimi nočnimi vožnjami po okolici Rima. Po Pinelliju se rezultat Fellinijevih obiskov pri njem in zapisanih zamisli, ki jih je proučil on - Pinelli — pri teh obiskih. Po Fellinijevem asistentu Francescu Aluigiju so vsi avtorji - sodelavci združili poedine ustvarjalne ideje, ki jih je tajnica stikala po Fellinijevih končnih navodilih. Vsekakor so ta navodila sumljivo podobna snemalni knjigi: na levi strani je dejanje, na desni dialog, prizori so oštevilčeni in

tu so točni dialogi za vsako osebo, dejanje pa sledi logičnemu razvoju. Pri snemanju imajo dva asistenta, tri script girls (ena izmed njih je moški) in Fellinijev »all-round faktotum« in prijatelj Mario v rokah po en izvod te »ne-snemalne knjige«, s prizori, ki jih ravnokar snemajo, in strogo kontrolirajo, če se igralec ravna po besedilu. Točno pa je, da se »snemalna knjiga« spreminja. V kotičku studia (ali na zlojzljivi mizi, če snemajo na prostem) je pisalni stroj v stalni pripravljenosti. Dostikrat pride Fellini prvi zgodaj zjutraj, sede k stroju in med šepetajočo tišino snemalne skupine se poraja nov prizor, ki je na vrsti za snemanje ta dan. V takih trenutkih spiše Fellini dialoge primerne dejanjem, ki jih je ponoči zasnoval in o katerih sodi, da bolje pristojé v okvir filma kot pa tisti, ki so bili predvideni. Dostikrat piše ali spreminja scene ob neugodnem vremenu. Izkoristi priložnost, ko ga obišče znanec, da ga zaplete v sceno. V filmu 8 1/2 kakor tudi v GIULIETTI DEGLI SPIRITI igram fotografa samo zato, ker sem obakrat v resnici prišel v atelje kot fotoreporter. Jugoslovanskega pesnika, Fellinijevega znanca lahko vidite kot edinega moškega v prej opisanem prizoru v haremu in to brez izrazite maske ali kostuma, ker je po naključju na dan snemanja prišel na obisk in je imel na sebi rdeč telovnik, ki je bil Gherardiju všeč.

Končano je snemanje prizorov ob morski obali, tiste fantastične vikinške invazije in posnet je tudi prizor modernih haremskih dam na poti do kopanja. Oblečene so v bikinije, na glavi pa imajo pol metra visoka eksotična pokrivala in bližajo se obali v neposredni sosesčini hiše, ki je last filmske Giuliette. Po kontekstu filma — kolikor so ga doslej zmontirali — ni jasno, ali naj bo to iluzija iz dežele sanj ali eden izmed prizorov iz tako imenovane (temu pridevniku se ne moremo ogniti, če je govora o Fellinijevih filmih) resničnosti, kajti podobno kot v filmu 8 1/2 se tudi v tem stalno izmenjujeta resničnost in sanjski svet. Končano je tudi snemanje velikega začetnega prizora: zvečer se vrne mož domov v Giuliettino hišo (tudi v Fellinijevem privatnem življenju je le ona hišna lastnica). Videti



je, da je pozabil na obletnico poroke. Giulietta je pripravila razkošno večerjo za dva, vendar jo mož prese-  
neti. Ni pozabil obletnice in je pripeljal trume prijateljev na proslavo. Giulietta se s tem sprijazni. Sledi prizor fantastične družabne prireditve kot pojasnilo značaju filma in oseb-  
m: prijateljica ji je prinesla v dar priprave za klicanje duhov; mimo-  
grede se prepira s pijanim ljubimcem, ki ji pripelje zaušnico; uvedejo v družbo Španca, ki predvaja spretno imitirane »corrida-passe«; izmenoma vidimo dve hišni med bežnim poljub-  
ljanjem z različnimi dobavitelji, proti gostom se pa vedeta plašno - kre-  
postno, dokler ne najde Giulietta v enem izmed svojih prividov ene teh hišen v spalnici, kjer je v plamenih privezana na železno ograjo. Med igralci je tudi Nemka Valeska Gert, ki je že dokazala svoj izredni dar za mimiko v Pabstovih filmih Dnevnik izgubljenke (z Luiso Brooks) in v Ulici brez radosti (z Greto Garbo). Fellini jo je pripeljal z otoka Sylt za vlogo medija. Gertova, gola, se orgiastično dviga iz kopalne kadi z zelenkasto vodo, se grabi za prsi in hkrati citira Kamo Sutro. Nato vidi prizor, kjer Giulietta čaka v za-  
strti čakalnici, da se pojavijo duhovi

in nenadoma zasliši šepet: »Glasovi, ki jih moraš izreči med ljubimka-  
njem, so toni Ha, Fa, Sun«. Giulietta odreveni, najprej posluša s strahom, potem ko dojamе, pa naguba čelo. Nekaj glasov je po njenem logičnih, o drugih je v dvomu. Prikazovanja duhov je konec. Odeta v temnordeče Giulietta vstane, potna, ventilatorji jo obdajajo. Tvegala bo poskus, videti je odločena za vse. Veter se poigra z njeno rahlo pričesko. Mala deklica iz province skuša postati žena. To je prvi Fellinijev film v barvah. Sicer je že snemal v barvah svojo epizodo v BOCCACCIU 70, vendar trdi, da šele sedaj dojema pravi pomen barv. Pravi, da je to eden največjih problemov, ki jih je moral doslej rešiti pri svojem filmskem delovanju. »Venomer si moram prizadevati,« pravi, »da koordiniram dvoje stvari, ki sta si v največjem nasprotju: barvo in film. Kot bi rekel, sem odkril, da je barva statična, nepremična oblika, vtem ko je film seveda izraz dinamične oblike in se tudi stalno spreminja. Kamera, igralci, luč — vse to je v stalnem gibanju. Čustvene vrednote barv se spreminjajo pri gibanju. Luč pade na barvno površino z različnih strani in v hipu spremeni učinek. Ali ste že kdaj po-

Levo: prizor iz filma  
GIULETTA DEGLI SPIRITI  
Federica Fellinija

Desno: Fellinijeva žena  
Giuletta Masina po daljšem  
odmoru zopet nastopa v filmu  
svojega moža

skusili v temnem prostoru mahati s svečo pod Picassojevo sliko?» Film se skoraj utaplja v krasoti barv. Fellini s svojo barvo ne abstrahira, kot je storil Antonioni v Rdeči puščavi. Nasprotno jo stopnjuje, to se pravi, vse v GIULIETTI DEGLI SPIRITI je v »normalni barvi«, le izrazitejše in bolj stilizirano. Lasulje se blestijo v menjajočih se barvah, s sten odseva rumena luč, velikansko kad Sandre Milo (v katero se spušča gola po drči z višine 20 m, kamera jo kaže s hrbta) obsevajo nevidne svetilke od spodaj z modro svetlobo. Vsi kostumi so v vijoličastih odtenkih, snežno beli, oranžni ali močno zeleni in v drugih dekorativnih barvah secesijskega sloga. Stroški za razkošne kostume in dekoracije znašajo trikrat več, kot so sicer predvideni za normalne italijanske filme. Film GIULETTA DEGLI SPIRITI bi moral biti končan v februarju. Doslej se Fellini o tem še ni izjavil. Konec po »snemalni knjigi« je namreč že črtal. Prvotno bi morali videti Giulietto, slednjič uravnovešeno, kako se ziblje na gugalnici s Cabi-rijinim smehljajem na ustih: sprijaznila se je s svojo usodo, razume svojega moža in se je tako osvobodila demonov. Menda Felliniju tak konec ni več zadosti dramatičen. Po »snemalni knjigi« se mu je film vsekakor tudi znatno izmuznil, ali, bolje rečeno, prerasel ga je. Kajti to ni več film o ženski ali situaciji, marveč amalgam surrealističnih in dadaističnih učinkov v barvah in oblikah. Človeku je tu odmerjena samo majhna vloga. Če naj pokaže ta film samoosvoboditev, se ni osvobodila ženska, temveč Fellini, in sicer je odvrigel okove resničnosti in resnice.



# MACHA MERIL

Odkar je doživel svojo prvo projekcijo predzadnji Godardov film POROCENA ŽENSKA (medtem je Godard namreč posnel že fantastični film ALPHAVILLE, dokončuje pa NEUMNEGA PIERROTA), je postalo ime Macha Meril izredno znano. Godard se je le poredko doslej odpovedal v izboru igralka za glavno vlogo svoji nekdanji ženi Anni Karini. Takšna izjema je Macha Meril, o kateri zatrjujejo, da je slovanskega porekla, predvsem pa da je zelo nadarjena







# POPOTNIK MED DVEMA SVETOVOMA

John Cassavetes, ki smo ga pri nas spoznali po njegovem odličnem filmu *Sence*, je med drugimi iz razgibane newyorške skupine tudi odšel v Hollywood. Zdaj Hollywood zapuša in se vrača v svoj New York. V Hollywoodu se ni mogel sporazumeti s producenti in tako je sredi priprav pustil delo za film *Gemini*, za katerega je napisal scenarij Richard Carr. Cassavetes je povedal, da name-rava v New Yorku spet snemati po metodi, ki jo je uveljavil s filmom *Sence*, se pravi: malo denarja, mnogo idej, najširša ustvarjalna svoboda, snemanje sredi resničnega življenja. Toda kmalu se je pokazalo, da je tisto ustvarjalno ozračje, v katerem se je pred leti uveljavila newyorška skupina, izginilo. Snemanje filmov v New Yorku je danes nepri-merno bolj zapletena zadeva, kot si je Cassavetes zamišljal. Tako nastopa Cassavetes pogosteje kot za kamero pred njenim očesom kot igralec pri televiziji. Pripovedoval je, da upa kot igralec v kratkem toliko zaslužiti, da bo vendarle lahko uresničil katerega izmed svojih načrtov.

(New York Times)

## MICHAEL WILSON JE DOBIL TOŽBO

Eden izmed tistih ameriških filmskih ustvarjalcev, ki jim je »lov na čarovnice« pokojnega senatorja Mac Carthyja onemogočil delo, je sloviti scenarist Michael Wilson. Nedavno je eno izmed londonskih sodišč razsodilo, da mora biti Wilsonovo ime enakopravno z imenom scenarista Roberta Bolta zapisano v glavi zna-nega filma *Lawrence Arabski*. To pa ni bil prvi film, pri katerem je Wilson anonimno sodeloval. Leta 1951 ga je skoraj hkrati, ko mu je Akade-

mija za filmsko umetnost in znanost podelila Oscarja za scenarij filma *Prostor na soncu*, Mac Carthy skupaj s scenaristom Daltonom Trumbom zapisal med preplete scenariste. Pozneje je Trumbo pod psevdonimom napisal scenarij za film *The Brave One*, Wilson pa za Wylerjev film *Prijateljsko prepričevanje*. Prvi film je prejel Oscarja za scenarij, drugi pa na festivalu v Cannesu Zlato palmovo vejico. Tedaj je William Wyler na tiskovni konferenci na vprašanje, kdo je resnični avtor scenarija, na ves glas zatrjeval, da je to njegov brat. Medtem ko je Trumbo na Premin-gerjevo in Kirka Douglasa zahtevo lahko javno podpisal scenarija za filma *Exodus* in *Spartak*, je producent Sam Spiegel zahteval od Wilsona, naj se odpove svojemu imenu v glavi filmov *Most na reki Kwai* in *Lawrence Arabski*. Oba sta bila nagrajena s številnimi Oscarji. Sedaj je londonsko sodišče odločilo, da je bila zahteva produ-centa Sama Spiegla protizakonita in da ima Michael Wilson polno pravico zahtevati, naj ga v glavi filmov zapi-šejo kot avtorja scenarijev.

(Filmkritik)

## FILMSKA KRITIKA

V anketi o filmski kritiki, ki jo je pred leti razpisala znana filmska revija *Cahiers du cinéma*, je bilo tudi vprašanje:

Kako bi razvrstili po pomembnosti kritikove vrednosti, kot jih naštevamo:

- nadarjenost pisatelja ali novinarja
- dobra splošna kulturna razgledanost
- številno gledanje filmov
- poglobljeno znanje filmske tehnike

Na vprašanje so številni anketiranci takole odgovorili: Za kvalitetno pisanje kritik je potrebno:

1. ljubezen do filma
2. splošna kulturna razgledanost
3. številno gledanje filmov
4. nadarjenost za pisanje
5. poglobljeno znanje filmske tehnike



Ugledni francoski režiser Louis Malle (ki ga nekateri prištevajo med novovalovce) se je lotil in srečno dokončal izredno zahteven filmski posel. V svojem novem filmu VIVA MARIA, ki pripoveduje o dveh prostitutkah, sodeluženkah v mehiški revoluciji, je namreč pred kamero v glavnih ženskih vlogah združil Jeanne Moreau (ki je nastopila v njegovem filmu LJUBIMCA) in Brigitte Bardot (junakinjo njegovega filma ZASEBNO ŽIVLJENJE). Glavno moško vlogo je igral znani ameriški igralec Georges Hamilton. Svet z nestrpnostjo pričakuje novo filmsko delo nadarjenega ustvarjalca. Prinašamo kratko reportažo s snemanja.

## VIVA MARIA





**KRITIKE**

## **Ne joči, Peter**

Slovenski film. Scenarij Ivan RIBIČ. Režija France STIGLIC. Fotografija Ivan MARINCEK. Glasba Alojz SREBOTNJAK. Scenografija ing. Mirko LIPUŽIČ. Nastopajo: Lojze ROZMAN, Bert SOTLAR, Majda POTOKAR, Zlatko SUGMAN, Bogdan LUBEJ. Proizvodnja Viba film. Distribucija Morava film Beograd.

Kot Tanhofer, Babič ali Hadžić v filmih Svitanja, V spopadu ali Službeni položaj izpričuje tudi Stiglic v filmu Ne joči, Peter bridko situacijo, v kateri se že nekaj let nahaja del naših filmskih ustvarjalcev in se iz nje očitno ni sposoben iztrgati. Ta del je predstavljen v tisti generaciji, ki je bolj ali manj neposredno izšla iz NOB, ali pa se je vsaj zelo zgodaj, v prvih povojnih letih, aktivno vključila v našo kinematografijo in ostala v njej, bodisi pri proizvodnji igranega, bodisi kratkega filma, aktivna do danes. Ti ustvarjalci so skoraj v celoti avtorji dosedanje bere našega celovečernega filma in danes v naši kinematografiji tudi zasedajo ključne položaje. Zato bi jih skupno opredelil kot generacijo, ki je bila in je še zmeraj »vodilna« v naši kinematografiji, vodilna po številčnosti svojih filmov in posebnem mestu, generacija zaradi skupnega izvora (njihovega dokaj sočasnega nastopa) in njim vsem skupne stiske. Iz nje so torej izvzeti le redki posamezniki (danes predvsem avtorji beograjskega kino kluba), ki so se komaj v zadnjih letih uveljavili, ali se šele zdaj skušajo uveljaviti v našem igranem filmu in katerih

prihod k dokumentarnemu ali kratkemu filmu sodi približno v leto 1955 (mogoče za kakega posameznika tudi v leto, dve prej) in seveda kasneje.

Pojav, na katerega želim opozoriti, je torej po svojih dimenzijah izredno obsežen pa zakoreninjen tako globoko, da se najbrž ne bom zelo zmotil, če pravim, da nastopa kot značilnost in nujna posledica našega celotnega povojnega igranega filma in seveda njegovih avtorjev. Bilo bi potemtakem popolnoma napačno in celo krivično omejiti ga samo na Stiglicu, ali ga morebiti kar enostavno tolmačiti kot eno izmed slabosti njegovega najnovejšega filma. Še več: opaziti ga je mogoče v nekaterih delih mladih avtorjev, ki jih sicer nikakor ne morem prištevati k tej dosedANJI in tudi danes še vedno »vodilni« generaciji, kakor sta to na primer Hladnik in Križaj, prvi v svojem Peščenem gradu, drugi v Zaroti. To dejstvo seveda močno briše generacijsko črto, kot sem jo bil zgoraj potegnil, in postavlja utemeljenost takšnega ločevanja in grupiranja posameznih ustvarjalcev pod vprašaj. V tej točki se povsem strinjam s tistimi, ki menijo, da med posameznimi ustvarjalci ni mogoče delati razlik ali ugotavljati njihove medsebojne pripadnosti na podlagi njihovih rojstnih letnic ali istodobnosti njihovega prodora, temveč da je mogoče te razlike in to pripadnost odkriti edino v kriteriju podobnosti ali različnosti njihovih nazorskih opredelitev, da pa vendar stvari v tem konkretnem primeru niso tako preproste. Zakaj in v čem se kaže ta drugačna nujnost, mi na tem mestu nikakor ni mogoče točneje razložiti, saj bi bil prisiljen v ta namen narediti globalen prerez celotne povojne dobe našega filmskega ustvarjanja in ob njem seveda obširno analizo cele vrste filmov. V tej zvezi lahko za sedaj rečem samo to, da je pojav, o katerem je beseda, zaradi določene zgodovinske pogojenosti predvsem značilnost te generacije, da pa so ga zaradi njenega skrajnega konformizma morali — le v manjšem delu tudi hoteli — prevzeti mlajši avtorji na svoja ramena. Zato gre v njihovih primerih le za neko vrsto nenaravnega, neprostovoljnega nasledstva; seveda ne pri vseh, temveč samo pri resničnih, najbolj vztrajnih ustvarjalcih (vendar je o tem zaenkrat še težko govoriti in iskati med njimi jasne razmejitve, kar pa ne pomeni, da kaj takega ne bo mogoče že v bližnji bodočnosti — dokaz za to sta npr. Rakonjac in Popović z Izdajalcem oziroma Clovekom iz hrastovega gozda). Prav zaradi te posebne skupne opredeljenosti in po njej usodne zvezanosti večine filmskih ustvarjalcev, med katerimi je dosedaj možno opaziti le manjše, močno nestanovitne diferenciacije, nikakor pa ne kakega bistvenega odstopa, bi bila podoba nedopustno popačena, če ne bi upošteval ob analizi filmov tudi zgodovinskega aspekta in s tem generacijske meje. Vendar je treba takoj pripomniti, da je ta potreba najbrž v resnici le specifičnost današnjega trenutka in da bo morala kasneje po logiki razvoja nujno odpasti: pretekla doba bistvene vistosmerjenosti našega celovečernega filma je še zmeraj živa, nova doba, ki z njo prelamlja, pa je šele na pragu.

Toda naj se povrnem k Stiglicu in njegovemu filmu Ne joči, Peter ter v analizi in kritiki jasno opredelim omenjeni pojav. Z Ne joči, Petrom sledi Stiglic tisto pot, ki jo je, vsaj na področju slovenskega filma, prvi jasno utemeljil Boštjan Hladnik v Peščenem gradu (ne Plesu v dežju, ki zahteva posebno obravnavo!) in po kateri v zadnjem času čedalje bolj tipljejo tudi drugi ustvarjalci te tako imenovane »vodilne« generacije. Njihova odločitev poraja vedno očitnejše spoznanje, da soc. realistični shematizem iz filmov o NOB ne ustreza več potrebam sodobnega časa in da je tudi popolnoma nesmiselno oživljati problematiko preteklosti s pomočjo starih in preizkušenih sredstev, torej v imenu takratnih moralnih vrednot (seveda so tudi izjeme, ki imajo to še vedno za potrebno: npr.

I. Pretnar v svojem filmu Samorastniki). Angažiranje te vrste se torej čedalje jasneje izkazuje kot nekakšno naprežanje v prazno, vnaprej nesmiselno in docela nepotrebno, kar je tudi popolnoma logično: saj ga negira sodobni družbeni razvoj, ki postavlja ustvarjalca pred vedno nove, še nerešene probleme, ga potiska v popolnoma drugačne dileme in terja od njega novih opredelitev. Ker s sodobno problematiko ni v stiku, je ta zavzetost tudi očitno anahronistična. Še več: ker ustvarjalec živi sredi današnjega življenja in torej občuti vso njegovo protislovnost na lastni koži, se mu mora zazditi zahteva po tem preživelem angažiranju celo kot izvajanje nasilstva nad njim samim. Po vsem tem je torej določena vsebinska (idejna, nazorska in z njo seveda tudi nujno stilistična, esetska) usmeritev v našem filmu postala ali postaja neizogibnost. V začetku se je ta premik zdel ali pa se še danes zdi bistven.

Ta premik je seveda slehernemu opazen tudi v filmu Ne joči, Peter. To je tisti premik, zaradi katerega nekateri napredni kritiki sprejemajo ta film z obema rokama. Opisati ga je možno nekako takole: film ne prikazuje več NOB zgolj »od zunaj«, akcijsko, kjer so posamezni ljudje zoženi na papirnato belo-črno shemo, temveč nam prikazuje NOB »od znotraj« skozi človeka, torej človeka v NOB, ki ni več mit, gola fikcija, ampak takšen, kakršen pač je, privaten, častihlepen, komičen, trmast, preprost, obremenjen z najrazličnejšimi predsodki, muhami in tegobicami. Prejšnjo ozko politično etiketo, ki je ubila človeka, je zamenjal živ človek. Vendar si sam raje vzamem čas in zaradi te površne ugotovitve filma še ne kujem v nebo. Zakaj revolucija, ki se zdi na prvi pogled resnična, se kmalu izkaže le kot skromen razvojni korak, narejen na popolnoma istih tradicionalnih tleh. Pri tem ponovno opozarjam na Stigličev zvezo z omenjenimi avtorji in njihovimi filmi. Različnosti, ki se tičejo grobega tematskega okvira, naj ne motijo; enako naj ne motijo niti različnosti, ki zadevajo notranjo dramaturško koncipiranje dogajanja in posameznih likov, saj gre pri vseh zgolj za inačice, za različne variacije na en in isti resnični odnos. Ta odnos se skriva prav v tistih jasnih spoznanjih, da se vsi ti filmi v ničemer ne povzpnejo preko nekih čisto povprečnih in abstraktnih ugotovitev, da mi v bistvu čisto nič ne povedo, da me ne zmorejo niti najmanj angažirati, da se pravzaprav sprašujem, zakaj so sploh nastali.

Občutek, ki ga zapusti Stigličev film Ne joči, Peter, bi bilo mogoče naravnost sumljivo podobno opredeliti. Njegov izvor, torej pogoji, zaradi katerih se pojavlja, in s tem tudi njegova utemeljitev so že na podlagi bežne in popolnoma laične analize dramaturgije filma očitni. Tako me najprej prevzame nekakšen neprijeten vtis, neko nezadovoljstvo, počutim se nekako nezadošččenega, kakor da v filmu nekaj ni bilo prav. Potem skušam ta prvotni vtis v sebi razčleniti, mu poiskati korenine, ga precizirati, določneje izraziti: filmsko dogajanje je nekako razkosano, neprestano mi razpada na posamezne prizore, drobce, nikakor ga ne morem povezati v neko smiselno celoto. Nič ne izhaja iz ene sekvence v drugo, nič se ne utemeljuje v prejšnjem, dogodki in situacije so nanizani drug poleg drugega brez vsake medsebojne povezanosti, vse se dogaja zgolj po naključju ali po vsemogočni volji avtorja, nobene notranje logike ni (Dane in Lovro slučajno srečata Magdo, slučajno odkrijejo vhod v jamo, Dolfe slučajno zavije v gostilno, slučajno pridejo nato še Nemci itd. itd.). Zato je tudi vsa dramaturgija filma (lok — od trenutka, ko Dane in Lovro opustita svoj dolgočasni posel miniranja proge do njunega povratka na progo, z vmesno izpolnitvijo njunih želja kot vrhom: srečata in spoznata kapetana Brino, uresničita veliko akcijo ipd., kakor tudi različne stranske veje vpletene vanjo,

npr. Dolfe, ki ima nemogoč pihalnik, si pribori želeni mitraljez, pa ga mora napolned spet zamenjati za puško itd. itd.) zgolj vnanja, navidezna, neprepičljiva, ves čas na eni in isti ravni, saj sloni vsa na samih slučajnostih. Tako je seveda le avtorjev ukaz, nikdar pa v sebi sami utemeljena in iz sebe rastoča. Na tej podlagi nujno lahko sklepam samo takole: odhod od proge in povratek nanjo služita avtorju kot temeljna kamna, kot okvir, v katerega bi natrpal kar največ smešnih dialogov in smešnih prizorov, skratka vse skupaj ni nič drugega kot iskanje komike za vsako ceno, gola konstrukcija, grmadenje enega skeča na drugega. Da je to res, mi mora potrditi tudi komika tega filma. (Le-ta obstoji npr. v dialogu o uresničitvi velike akcije, komičnosti situacije, ko Dolfe na straži ustavi Daneta in Lovra, komičnosti Dolfeta samega po sebi kot pojave, komičnosti njegovega dialektja, komičnosti otrok in komičnosti njihovih dejanj in otroške izgovorjave, komičnosti situacije, ko Dolfe spleza iz krošnje drevesa itd. itd.). Je torej zvečine situacijska, nastaja nevezano, zgolj iz trenutnih domislic; potemtakem tudi ne izvira iz ničesar in ni v nič uperjena. Takšna komika pa seveda ne more ničesar opredeljevati, dimenzionirati, je zato nujno brez učinka, neobvezna, zgolj sama sebi namen. Vrednost tega humorja je s tem dovolj očitna. Očiten pa je tudi zaključek: film nima drugih pretenzij kot zabavati, ni torej nič drugega kot zabava zaradi zabave. Na tem mestu pa moram seveda takoj končati svojo oceno. Pripomniti morem samo, da je takšna komedija zaradi komedije v svoji infantilnosti in banalnosti povsem neustvarjalna, nezanimiva in nepotrebna zadeva, v avtorje filma pa uperiti očitek, da ne zganjajo drugega kot čisto izolacionistično kulturo, dovršen utilitarizem.

Analiza, ki sem jo podal, je ena izmed možnih poti razčlenjanja in presojanja in kot taka je seveda docela opravičena in točna. Preko nje je bila povedana ena izmed resnic filma Ne joči, Peter. S tem pa seveda ni rečeno, da je naloga, pred katero stojim, že opravljena. Z njo namreč še zdaleč ni izčrpana resnica, ki jo skriva to delo v sebi; le-ta je seveda mnogo obsežnejša od ugotovljene. Razkriti je treba torej še druge resnice. Zato pa je treba pričeti znova, poiskati nove aspekte in se preko njih ponovno poskusiti približati filmu.

Za začetek bi lahko postavil vprašanje, ki ga vsiljuje tematika filma in ki pravzaprav ne bi smelo ostati brez odgovora. Zato je utemeljeno, če ga zastavim. Vprašanje se glasi: Kaj čutijo avtorji filma do NOB? Kako jo občutijo? Kakšna je vsebina tega njihovega odnosa? Izpovedati mi morajo avtorji sami skozi film. Film je komedija, toda komedija brez najmanjše ostrine; v njej ni niti sledu satire ali česar koli tej podobnega. Njen humor je brezobvezen, ne boli, ničesar se ne dotika, v nič ne zadeva; zgolj priložnosten je, ne razkriva, ne biča nikogar, samo ožarja človeka, daje mu videz dobrodušnosti. Človek v tem filmu je lep in dober, ničesar zlega ne naklepa, kar zagreši, zagreši po nerodnosti, po golem naključju. Na zunaj je videti nekoliko robot, toda za to skorjo je mehak in čuteč; v njem sta zdravje in harmonija. Poleg tega nastopajo v filmu otroci, trije ljubki otroci. Otroci, ki jih moram imeti rad. Ti otroci so živi, pogumni, toda nikoli resnične graje vredni. Vse, kar storijo, storijo prisrčno. Tem otrokom se ne sme skriviti niti las. Tako v tem filmu ne more biti nobene resnične nevarnosti. Tudi Nemci morajo biti ljudje, morajo imeti srce. Ko opazijo otroke, ne streljajo (topoumna in konservativna kritika je napadla film zaradi tega prizora s tako ostrino, da je bil kasneje izločen). Pa tudi sicer ti Nemci ne predstavljajo nobene posebne nevarnosti. Niso grozljivi, da bi se jih na smrt prestrašil. Samo papirnat zmaji so. V tem filmu vladata ljubezen in tovarštvo.

Se boljši izraz je milina. Zato je ves čas v njem svetloba. Sonce sije tako rekoč skozi ves film. Toda to sonce ni niti mrzlo niti žgoče. Tudi ni tako svetlo, da bi skelele oči. Blagohotno je. Ves film je kot vizija neke posebno umirjene sreče. V njem je poezija. Skoroda neresničen je. Je kot oddaljen svetel trenutek, ki si ga želimo nazaj, a vemo, da ga ne bomo nikoli več dosegli. Nostalgija.

Sedaj se je izluščilo konkretno občutje. Z njim je treba ravnati pazljivo, skrbno ga je treba pretehtati in oceniti. To občutje je zgovorno. O našem pripoveduje. Predvsem o tem, da je svet, ki je pred nami, sanjski, na pol resničen, izkrivljen. Da je polepšan, idealiziran in sicer do absolutnega, do skrajne možne meje. Da je statičen, okrepenel, mrtev, zato neživ in nedimenzioniran. V njem ne more biti dogajanja, lahko so samo konstrukcije. V sebi je zaključen, zaslinjen kot polž v svoji hišici, nem. V tem se potrjuje točnost prve analize. Toda to občutje govori še več. Ta svet je seveda tudi strogo enodimenzionalen. Ves je lep in dober. Mitičen je. Človek je v njem papirnata formula, teza. Ena sama dobrodušnost ga je. Je torej na popolnoma isti ravni kot v tradicionalnih partizanskih filmih. Spremembe torej ni nobene. Vse je isto. Vendar neki premik se je le moral izvršiti.

Premik je občutje samo. Po njem sem stopil v ustvarjalčevo notranjost, poglobil sem se vanjo, v njej sem. Ustvarjalec se je torej umaknil v samoto, zaprl se je vase. Kaj to pomeni? Kakšne so konsekvence tega koraka? V čem se pojavljajo različnosti? Pri odgovorih na to vprašanje je treba biti zelo previden. Ne gre brezglavo hiteti. Premik, ki se je s tem izvršil, je predvsem večsmeren. Njegovo bistvo bi bilo mogoče nekoliko poenostavljeno opisati takole: Prej, v tradicionalnih partizanskih filmih, je ustvarjalec opazoval in izražal svoj svet in samega sebe skozi prizmo družbe, torej nas vseh, zdaj pa je to odstranil in se izraža zgolj še skozi samega sebe, skozi prizmo svoje lastne zavesti in predstav. Prej je torej izražal družbeno zavest, njegov govor je imel večjo težo, bil je prekrit s plaščem objektivnosti, zdaj izraža svojo individualno zavest, njegov govor je praktično brez teže, je zgolj subjektiven. Prej je bil njegov jezik nujno političen, zdaj je svoj videz političnosti izgubil. Film *Ne joči*, Peter to zgledno potrjuje. Človek v njem je privaten, ni več družbeni bорец, partizan, vojak v četi. To vzdušje stopnjujejo še otroci, po njih smo v družinskem, torej popolnoma privatnem okolju; nikakor pa ne v vojaškem in političnem. Tudi Magda je zgolj dekle, ki je vredno poželjenja. Kot kapetan Brina v partizanski uniformi je nemogoča, nenaravna, posiljena, da vzbudi šok in posmeh. Enako privatniški je tudi humor. Brez teže, družbeno nezanimiv, zgolj brezobvezno oseben. In tudi nagib za akcijo je čisto privatniški — zgolj želja po osebni afirmaciji. Ne poraja ga več visoka zavest o borbi za Svobodo in Socializem. Različnosti so torej zlahka opazne.

Točka, na kateri sem, mi daje misliti. Ugotovljena je bila bistvena identiteta pa tudi različnosti med tradicionalnim in novim načinom izražanja. Poleg tega me tudi zanima, kaj je ustvarjalec prisililo na opisani premik. Toda preden napravim zaključke in si odgovorim na vprašanja, pustim, da spregovore ustvarjalci. Partizanski svet je bil lep in preprost. Sončen. Človek se je v njem počutil sproščene, svobodnega, srečnega. Dosegal je svoje cilje. Bodočnost — socializem si je predstavljal kot čas, v katerem ne bodo več topli otroci in v katerem ljudje ne bodo več uporabljali denarja. Toda to sonce na koncu, ko pridemo na osvobodeno ozemlje, zaide. Človek se nenadoma več ne spozna, ne ve več, kdo ukazuje, nekako izgubljen je. In prav tako ni več sonca, ko se Dane in Lovro vračata na svoje vsakdanje delo. Počutita se nekako zasužnjena, neuresničena, odmaknjena od zgodovine. V teh besedah

je bila nazorno izpovedana neka stiska. Če se ne motim, bi to stisko lahko na kratko, v treh točkah, takole povzel: sestavlja jo želja po preprostem svetu (času NOB), kjer je vse jasno in ki ga je lahko obvladati, dalje tožba (edina tožba v filmu) o tem, da se viziija o taknem svetu ni uresničila, in končno priznanje, da je današnji svet zapleten, da se človek v njem ne počuti vselej srečnega, da tega sveta ne more razumeti niti obvladati. K tej zadnji točki je treba še dodati opravičilo, da sta kljub temu današnji svet in človek dobra. Ustvarjalec, ki tako govori, je očitno v sebi razcepljen, neskladen, nesposoben celovito doživljati svet in zato v njem izgubljen.

Razlogi in značilnosti omenjenega premika v ustvarjanju postajajo s tem jasni. Ze v začetku sem opozoril na bistveno nemožnost angažiranju starega tipa v umetnosti danes. Ti ustvarjalci pa se opravičujejo, da tega sveta ne morejo izpovedati. Na svet pristajajo, a obenem tožijo o svojih tegobah. Zanje nista kriva ne svet ne oni sami. Ničesar ne razumejo. Podobnost z omenjenimi filmi je vsiljiva. (Človek prihaja s soljudmi — svetom — v konflikte; toda v osnovi so ljudje in svet dobri — Svitanja. Človek — stari Krstić — dela napake, toda zanje ni kriv, v osnovi je dober, samo razvoj ga je prešel — V spopadu. Dogajajo se nevéščnosti, toda zanje nista kriva človek — direktor — niti svet, kriva je preteklost (?), izmišljotina (?) — komercialni direktor — Službeni položaj). Ker resničnosti ne razumejo, se ustvarjalci filma Ne joči, Peter od nje odmikajo. Sedaj živijo samo še ponotranjeno življenje. Odtod njihov odhod v popolno družbeno nepomembnost, čisti privatizem. Pa tudi bistvena identiteta s prejšnjim tradicionalnim izrazom. Med NOB in danes je poteklo že mnogo časa. Od takrat se je družba že močno razvila, prejšnji odnosi so se spremenili, nastopila so protislovja. Ti ustvarjalci čutijo, da so izgubili stik s časom, z današnjo družbeno resničnostjo. Sedanjost postavlja prednje zahtevo, da svoj odnos do NOB z njo v skladu na novo preverijo, korigirajo, da mu dajo bogatejšo, popolnejšo vsebino. Toda ti ustvarjalci ravno izjavljajo, da tega ne morejo storiti.

Ti ustvarjalci so torej v nečem omejeni. V čem se kaže ta omejenost? Preden določim odgovorim na to vprašanje, naj pokažem na nekaj njenih značilnih simptomov; le-ti so obleka, ki jo prikriva, a jo obenem tudi izdajalsko razgalja. Njihovo podobo najbolje ponazorim z ostrim, sto osemdeset stopinj dolgim nihajem. Tako je v tradicionalnih filmih o NOB posameznik izničen v družbi, v Ne joči, Peter pa je družba izničena na posameznika. Temu paralelno se zamenja tudi pozicija ustvarjalca. Prej je bil glasnik celotne družbe, zdaj je zgolj glasnik samega sebe. Iz prejšnje popolne povnanjenosti, podružbljenosti se skrči na čisto ponotranjenost, golo posameznost. Iz popolne objektivnosti (političnosti) zdrkne v čisti subjektivizem. Pojav je opazen tudi na področju dramaturgije. Prej vodi človeka pri njegovih dejanjih nujnost, zdaj se z njim poigrava naključje. Za vsem tem zatipa tudi slepec bistveno identiteto obeh filmov. V obeh filmih je človek oropan za svojo resnično družbeno dimenzijo. Nobeden od njiju ne prikazuje človeka v teku zgodovine. Tradicionalni film ga razkroji na golo številko v množici ob čistem političnem spopadu. Ne joči, Peter ga osami na njegovo zasebnost ob popolnoma privatnem konfliktu. Ne v enem ne v drugem človek ne more biti družbeno realizirano bitje. Obakrat je alieniran in obakrat se realizira na alieniran način. Zato je človekova realizacija, kot jo prikazujejo ti filmi, nemožna, fiktivna, lažna: človek je zgolj igračka v rokah usode, nujnosti ali naključja. Po vsem tem pa je tudi odgovor na dani. Takšno padanje iz ene skrajnosti v drugo je seveda možno samo ob enem edinem odnosu do sveta — moralicnem.



To pa je tisti odnos, na ravni katerega se vsi ti filmi (Ne joči, Peter, ostali omenjeni — in še mnogi neomenjeni) izenačujejo. Gre za tipično, tradicionalno reagiranje intelektualca na svet. Jasno, da takšen pogled na svet danes ne vzdrži več. Prav tako, da je takšen pogled po svojem bistvu neumetniški, neustvarjalen. Saj ne razlikuje nobenih tonov, temveč vidi eno samo barvo. Ozko političen je. Primitiven. Nujno poenostavlja in zato potrebuje konstrukcije. Saj ustvarjalec ob svojem moraličnem odnosu ne more biti sposoben doumeti, zapopasti človeka in svet v vsej polnosti in zapletenosti njunih odnosov. Toda tem ustvarjalcem tudi ne gre za to. Oni hočejo imeti vse probleme in dileme razrešene, izhod jim mora biti vnaprej jasen; niso pa pripravljani živeti življenje, niti ga nočejo spoznavati. S tega zornega kota je tudi jasno, zakaj se nostalgичno ozirajo v preteklost in tožijo o neizpoljenih upih. Takrat je bila opredelitev jasna — te pa si želijo. Z zapletenostjo življenja pa opravičujejo svoj lenobni konformizem.

Premik je torej kaj malo bistven: saj si s socialističnim realizmom neposredno sega v roke. Sprememba in s tem pojav, o katerem je bilo govora, pa si je tudi že prislužil svoj naziv. Zato je prav, da ga povem. Ime mu je sentimentalni humanizem. Pred leti je bil najprej spregledan in kot tak označen v literaturi. Danes pa postaja, kot kaže, aktualen v filmu. S tem je bila izpovedana druga resnica o filmu Ne joči, Peter. Z njo je razkrita smešna samousmiljenska drža njegovih ustvarjalcev in popačena podoba njihove resnice.

Toda nagibi za ta premik morejo biti tudi drugi od opisanega. V času od NOB do danes je doživela tudi splošno družbena zavest razvoj. Zato je potrebno odpreti nov aspekt in povedati še eno resnico filma Ne joči, Peter. To pot mi odpira aspekt film Na svoji zemlji. Mislim, da avtorju ne delam sile, če ga primerjam z Ne joči, Petrom, saj sta oba filma njegova.

Primerjava mi dá bistveno razliko. V filmu Na svoji zemlji je človek ves čas družbeno aktiven, angažiran, neprestano se osvobaja svoje alienacije (sovražnikove okupacije), neprestano je tvorec zgodovine in družbe, neprestano se realizira, potrjuje, žrtvuje, presega. Film Ne joči, Peter govori drugače. Njemu je dana resničnost, nujnost. Človek je izločen iz družbe na svojo posameznost. Pri tem me skozi usta Magde pita s tole trhlo filozofijo: Dane in Lovro, pojdita lepo nazaj minirat progno. S tem prispevata neprecenljiv delež k osvoboditvi (citirano po spominu). Kaj pomeni ta fraza? Malomeščanski racionalizem? Človek, ostani lepo na svojem zasebnem področju, ki ga obvladaš, premagaj svoj občutek, da si na robu toka zgodovine. Tu se uresničuješ. Poprejšnjo družbeno aktivnost je zamenjala pasivna vdanost. To pa je že konformizem druge stopnje — konservativizem. Filma Na svoji zemlji in Ne joči, Peter se izključujeta že po naslovih.

Po vsem tem je seveda o drugih odlikah filma Ne joči, Peter in o vseh nagradah, ki jih je prejel, popolnoma odveč govoriti.

Ingo PAŠ



# Alfred Hitchcock - Ptiči

Pisati o Ptičih — to želim poudariti takoj na začetku — pomeni istočasno govoriti o celotnem opusu in idejni usmeritvi njihovega avtorja in to ne samo v znanem smislu, da je treba vsako delo proučevati z ozirom na osebnost, ki je to delo ustvarila. Vzrok je globlji.

O tem filmu namreč ni mogoče podati celovite sodbe, če ga ne gledamo ne le kot organski, temveč tudi kot nujni del Hitchcockovega ustvarjanja, kot logični zaključek določenega življenjskega prepričanja, kot vrhunec povsem izoblikovanih idej, ki jih režiser tako skrbno goji in razvija v svojem delu. Izven takega kreativnega konteksta, gledani kot film za sebe, se lahko zde Ptiči senzacionalističen, obseden film, katerega namen je predvsem šokirati, vzburiti, dvigniti prah — brez kakršnih koli globljih pretenzij ali ostvarjenih vrednot.

Vendar ni tako. Precej žalostno je gledati zagrizene nasprotnike tega režiserja, kako triumfalno objavljajo njegov končni demarš — njegov končni propad, o katerem naj bi pričalo delo, ki o njem teče beseda.

Ni pa potrebno v tem sestavku in tudi ne v njegovem začetku gledati zastopnika nasprotnega tabora — enega od Hitchcockovih zagrizenih privržencev. Resnično ni moj namen, da Ptiče v zavesti bralca a priori ovrednotim kot mojstrovino njihovega režiserja: rad bi preprosto pokazal pomembnost, direktnost, ki odlikuje ta film v odnosu do elementov umetniške misli, katere nosi v sebi. Zato bi bilo potrebno kot izhodiščno točko tega sestavka sprejeti Ptiče kot izredno pomemben film za spoznavanje samega Hitchcocka in vsega, kar imenujemo »njegov svet«, »njegov sistem«, »kratka njegov svetovni nazor, ki je v marsičem originalen in prišvačen. Namerno se izogibam kakršne koli oznake estetske ali kreativne vrednosti dela; v tem trenutku želim na popolnoma objektivni osnovi komparacije ugotoviti, da gre za film, ki mu moramo zaradi njegove pomembnosti posvetiti maksimalno pozornost — ne glede na to, ali ga bomo sprejeli ali ne, v nadaljnji analizi omenjenih konkretnih vrednosti.

V sestavku se bom trudil dokazati, da spadajo Ptiči po svoji vrednosti v najvišji razred Hitchcockovih del, kar pomeni, da jih uvrščam v isti rang z Neznancema iz Nord ekspresa, z Dvoriščnim oknom, s Težavami s Harryjem, z Vrtoglavico in s Psychom.

Zato vse napisano ne obvezuje tistih, ki se s tem stališčem ne strinjajo, čeprav jih skuša na neki način pripraviti do tega, da bi svoje mišljenje spremenili, ali pa vsaj upoštevali argumente, ki jih bom navedel.

## II.

Ko začnem bitko, katere končni cilj je afirmacija filma, na svetovnih platnih deležnega komentarjev najrazličnejše narave, je potrebno na neki način izdelati strategijo, ki jo bom uporabil, da bi prepričal dvomljivce in se izognil protiargumentom, ki bi lahko omajali moja stališča

Zato predlagam, da Ptiče proučimo s širšega aspekta Hitchcockovega opusa, s stališča njegove miselne in stilne kontinuitete, in da najprej določimo mesto, ki ga to delo zavzema v koordinatnem sistemu avtorjeve umetniške misli; končno bomo ponovno ob delu samem skušali dokazati in potrditi povedano — in zaključili sestavek v opitimističnem prepričanju, da je uspela njegova, tako rekoč »obrambna« funkcija.

### III.

Začrtani plan te analize me navaja k temu, da iz velikega števila filmov, ki jih je Hitchcock posnel, izberem tiste, ki se mi zde bistveni in pomembni za njegov razvoj idej, katere označujejo njegovo delo. V kratkem moram torej pojasniti stališče, ki ga imam o omenjenem režiserju, na neki način moram pojasniti sistem, po katerem vrednotim in postavljam določena dela pred druga.

Tu so torej ta — po mojem mnenju temeljna — dela, ki določajo Hitchcockovo ustvarjalno pot in potem vrednote, ki jih najdem in občutim v njih.

Prvi Hitchcockov film, ki po mojem mnenju resno načinja problem njegove umetniške in miselne vrednosti — in prvič pokaže, da režiser te kvalitete ima — je Neznanca iz Nord ekspresa, posnet 1951. leta. Tukaj se zunanja drama in napetost občutno pogloblja z notranjim osmišljenjem motiva. Filmske osebe se prvič dvignejo do moči moralnih simbolov, a njihovi konflikti se razraščajo v vozlišča splošne življenjske determiniranosti.

1954 je nastalo Dvoriščno okno, eden od dveh najboljših filmov, kar jih je stari mojster posnel: v njem že povsem jasno zaslutimo stališče, nazor, ki zavzema originalen odnos do življenja in njegovih tokov.

Težave s Harryjem — najlepši in eden najboljših filmov, kar jih je Hitch podpisal — predstavlja malce elegično, poetično meditacijo o absurdnih, bizarnih situacijah, v kakršnih se znajde človek na svoji poti.

1957. je Hitchcock posnel film z naslovom Po krivem obsojen. V njem nas prepričuje, kako se lahko odigra povsem »filmski« zaplet tudi v vsakdanjem življenju.

Vrtoglavica iz 1958. leta prinaša niz novih elementov in označuje konec faze režiserjevega dela: v filmu že slutimo popolnoma nov svet, h kateremu teži Hitch; to je svet, morbidnejši in nevarnejši od onih iz predhodnih filmov.

Ta boleštni, strašni ambient najdemo popolnoma dovršen v Psychu (1960), filmu, ki ga lahko po apokaliptični moči njegovih vizij in simbolov primerjamo z mirakli in misteriji iz srednjega veka.

Ptiči (1962) zaključujejo ta krog in zapirajo njegov sistem: v tem filmu so dobile vse filozofske predpostavke, nakazane v predhodnih filmih, svoj končni smisel — svojo rast so končale z doičeni zaključki, ki rastejo iz strukture filma.

Katere so teze in ideje, ki v sklopu navedenih filmov sestavljajo in razvijajo Hitchcockov sistem vrednot in smisla življenja? Iz česa sestoji njegova tolikokrat citirana »metafizika zločina« in katere oznake dvigujejo to prepričanje do moči miselne celote širokega smisla?

Nisem slučajno izbral Neznancev iz Nord ekspresa kot izhodiščno točko v proučevanju Hitchcockovega sveta. Elementi njegovih postavk se čutijo tudi prej (na primer v filmu Vrv, ki je bil

posnet 1948), toda šele v omenjenem filmu se ti motivi dvignejo do svoje vizualne, filmske simbolike.

Pri tem mislim na sam začetek filma, na kamero, ki izmenično spremlja dva para človeških nog — v resnici dva moža, ki sta v tem trenutku predstavljena v svoji simbolični, splošni odreenosti: Hitchcockovi kadri ne konkretizirajo junakov in šele kasneje zvemo, da sta glavna junaka drame Farley Granger in Robert Walker. Ampak v teh prvih posnetkih, ki nam kažejo samo noge, simbolične fragmente svojih junakov, nam hoče Hitchcock reči: »Poglejte, to bi se lahko zgodilo tudi vam, te noge bi bile lahko vaše, skratka, vi sami bi lahko doživeli vse tisto, kar čaka junaka na platnu.«

In prav ta element posploševanja, simboličnega razširjanja smisla izven platna v sfere konkretnega, vsakdanjega življenja — predstavlja ključno točko, ki označuje moč Hitchcockovih del. Zakaj Hitchcock ne pripoveduje zgodb, ki ne bi imele zveze s stvarnostjo; zunanja akcija in napetost njegovih filmov sta samo sintetizirano tkivo, v katerem so poudarjene nekatere resnice, ki jih avtor vzame iz življenja in jih nato predstavi v tesnobnem prostoru svojih thrillerjev. Njegova izhodiščna teza je teza o možni identičnosti navadnega gledalca z junakom, ki na platnu pada v nepredvidene nevarnosti in ki je izpostavljen muham usode ter prisiljen, da se bori za svoje dostojanstvo, poštenost, pravico — celo za golo življenje. Kajti, po Hitchcockovih besedah, njegovi junaki so običajni ljudje, ki zaradi okoliščin zapadejo v nevarnosti in kriminal. Moderno življenje, o katerem govori režiser, pa je polno nepredvidenih pasti in usodnih možnosti, katere kar čakajo svojo slučajno izpolnitev — udarec, ki bo zadel prvega slučajnega mimosdočega. »Vsi vi,« se obrača Hitchcock k svojim gledalcem, »vsi vi se lahko znajdete v taki situaciji, vsakega od vas lahko zadene takšen slučaj, iz katerega izvirajo usodne posledice: takšen je tempo, takšna sta karakter in vsebina sodobnega življenja — takšna je usoda človeka v njegovih hitrih, nervoznih tokovih.«

Temeljni točki Hitchcockovega sistema sta dve: na eni strani človek in njegovo prozaičnovsakdanje življenje — na drugi pa življenje in njegov kaos kot nosilec neprestane potencialne nevarnosti, usodnost, ki se za človeka lahko rodi iz zapletov in preobratov stvarnosti.

Tu pa se pojavi element Hitchcockovega sistema: zločin, pravzaprav smrt, nasilje, ki se rodi prav v trenutku enega takih slučajnih, nesrečnih okoliščin. Zato zločin pri tem režiserju ni nikoli rezultat izrednih okoliščin, kot je to pogosto v standardnih kriminalkah; nasprotno, ta zločin nastane kot slučajni, izjemni produkt navadnih, normalnih življenjskih sovpadanj, ki se v trenutnem sklopu navežejo drugo na drugo in nehote izzovejo nesrečo.

Tu akt nasilja — zločin — naenkrat izgubi svoj dobeseden, grob pomen in se spremeni v simbol, ki določa človeka v njegovem odnosu do življenja in do drugih ljudi in se kaže kot slučajni, vendar možni rezultat njihovega kontakta. Njegova surova fizična oznaka prehaja na ta način v določeno metafiziko smisla, simbolično kaže nezdravo življenje, ki s svojo dinamiko in nervozo vse bolj in bolj ogroža človeka in njegov obstoj.

Vse to je prisotno že v Neznancih iz Nord ekspresa in je potem razvito in razširjeno v ostalih omenjenih filmih. In zato elementa zločina, umora in nasilja pri Hitchcocku ni treba nikoli gledati kot nekaj, kar dosega svoj smisel v grobosti in naturalizmu: simbol in pogoj modernega življenja, ta element kot nekakšen temen katalizator kaže na njegove odklone in napačno usmerjene nagone.

Ce tako spremljamo razvoj Hitchcockovih idej iz filma v film, nastane razprava o zločinu in njegovi naravi, o vlogi, ki jo ima v življenju in o pomenu, ki ga ima za človeka in njegov obstoj.

Neznanca govori o človeku, ki na svoji poti slučajno sreča nevarnega zločinca-blazneža, pade v njegovo past in to srečanje in njegove posledice skoro poplača z življenjem.

Ker, spet pravi Hitchcock, »ne zaupajte preveč ljudem okrog sebe: kdo ve, kaj se skriva za nasmejan masko njihovega obraza. Vsak izmed vaših sosedov, mimoidoči, ki vam križa pot, je lahko zločinec in gorje vam, če ga pravočasno ne odkrijete.«

Dvoriščno okno nadaljuje tezo in dokazuje, kako se lahko zgodi zločin na katerem koli mestu, ob vsakem času in v vseh mogočih pogojih. Zgodba o novinarju, ki zaradi zlomljene noge sedi prikovan v svoji sobi in skoraj slučajno odkrije zločin, storjen v hiši nasproti njegovega okna — je v resnici majhna Hitchcockova razprava o univerzalni razširjenosti zločina, o njegovi neprestani prisotnosti v resničnem življenju.

Težave s Harryjem v svojem otožnem jesenskem okolju prikazujejo absurdno situacijo, v kateri nekaj oseb verjame, da zo zakrivile smrt istega človeka: na koncu se izkaže, da je slučajno umrl, zadet od kapi. Hitchcock pa ironično vprašuje dalje: »Je lahko sploh kdo prepričan v svojo nedolžnost ali krivdo, obstaja sploh možnost, da se resnica popolnoma potrdi?«

Po krivem obsojen prinaša usodo človeka, ki ga zamenjajo z zločincem in nato trpinčijo vse dotlej, dokler (prav tako slučajno) ne odkrijejo, da je nedolžen. In spet slučaj, usoda, tragedija, ki zadene človeka, čistega kot kristal.

To je prva faza Hitchcockovega dela. Da bi še enkrat koliko-mogoče jasno poudaril misel, ki jo je izkristaliziral v teh delih, bom navedel citat iz svojega že objavljenega esaja o Hitchcocku (Kdo stvi vr, mr. Hitchcock?, Kolo Matice Hrvatske, 1964, št. 7).

»Neznanca sta govorila o latentni in neprestani prisotnosti zločina kot nagona v človeku; Dvoriščno okno je izrazilo brezmejni prostor njegovega objektivnega manifestiranja; Harry dopolnjuje misel in kaže, kako je lahko vsakdo od nas (tudi nevede) slučajni morilec, a Po krivem obsojen zapira krog z grenko resnico, kako smo lahko v vsakem trenutku obtoženi zločina, ki ga je storil nekdo drugi.« Filmi te faze so jasno determinirali sodobno življenje kot pravo džunglo na asfaltu, kot nevarno goščavo, iz katere se ni moč izkupati brez poškodb; človek, glavni junak tega življenja, se kaže kot morilec, zavestni in potencialni, njegovo življenjsko pot pa ravna zločin, samo dejanje zločina ali srečanje z njim.

Druga faza podaja natančno analizo človekove notranjosti, raziskuje vse skrite komplekse, more in obsedenosti, ki človeku razjedajo dušo. V teh filmih Hitchcock v liku prej definirane zločinca odkriva nove značilnosti: njegov kriminalce postane bojestnež, norec, simbol smrti, utelešen v človeškem liku.

Ta svet zaslutimo v Vrtoglavici, da bi bil popolnoma zgrajen že v naslednjem filmu — v Psycho. Ze v Vrtoglavici je težišče dogajanja preneseno iz zunanje realnosti in deformirano psiho glavnega junaka. Ves film ni toliko pripoved o pasti, v katero pade, marveč o njegovem pokvarjenem, bolelnem odnosu do življenja in do svojega obstoja. Čudne, mešane barve, ki so filmu dale vrednost prave koloristične majstrovine, izražajo prav te notranje oznake glavnega junaka.

Psycho ni več film v običajnem pomenu besede: njegova struktura je globoko simbolična, to je direktna asociacija iz črne srednjeveške parabole, v kateri se smrt, življenje, svetost in ničevost simbolično pojavljajo v človeških likih igralcev, četudi niti za trenutek ne izgube svojega abstraktnega, skrivnostnega smisla. Zato

je vnaprej obsojeno na neuspeh vsako razmišljanje o Psychu, ki izhaja z realističnega stališča: zgodba o begu mlade uradnice Marion Crane, ki svojo naivno tatvino drago plača, ko jo ubije roka morilca-blazneža, je v bistvu simbolična vizija, v kateri režiser sintetizira vse svoje kritične nazore o sodobnem svetu in njegovih oblikah egzistence. Kajti njegovi vrhunski filmi niso nič drugega kot grenak do srži s kritiko prežet obračun z vsemi deformacijami človeka in življenja, ki ga občuti okrog sebe.

Ptiči so direktno nadaljevanje tega dela in s svojim apokaliptičnim razdejanjem v eni potezi izražajo Hitchcockovo obtožbo, svojevrstno prekletstvo, ki meče v obraz sodobnemu svetu njegovo nezadovoljstvo — naravno, na njegov zviti, vedno spektakularni artistični način. V tem filmu je človek naenkrat poklican na odgo vrnost za svoja dela — kliče ga narava, to isto okolje, s katerim se je pred tisoči let boril za svojo človeško naravo in vrednost. Ta narava mu sodi na okruten način, ko se nenadoma obrne proti njemu: podi ga brez milosti iz tega sveta, obsoja ga na osamljenost, izoliranost, na življenje v strahu in begu. Poslednji kader filma, blede jutro, v katerem se junaki filma kot psi, preplašeno in drhte, umikajo v avtomobil in potem izginjajo v daljave — izraža prav takšen konec nekega rodu, ki svojega obstoja ni opravičil z odgo varjajočimi vrednotami. (Ta zaključek zame osebno rešuje tudi vse dileme o globlji povezanosti Hitchcockovega filma z novelo Daphné du Maurier: v njenem delu se napad ptičev konča, kakor je bil prišel — nerazloženo, absurdno, prazno in narejeno. Hitchcockov finale pa nasprotno vsiljuje miselno poanto, izvaja zaključek, ki ni bistven le za film, ki ga zaključuje, temveč za ves opus tega vizionarja kamere.)

Izredno zanimivo je ugotoviti logiko, po kateri Ptiči nadaljujejo prejšnje Hitchcockove filme: v Psychu v izredni sekvenci razgovora Marion Crane z mladim Normanom Batesom — razgovarjala sta se prav o pticah, o lovu na ptice, v katerem najde blaznež začasno pomirjenje — sta glavna lika obkrožena s čudnimi, strašnimi obličji prepariranih ptičev, ki strmijo in se pačijo z zidov. Kot da je v teh kadrih prisotna vsa moč sledečega filma, kot da v tej strahotni slutnji ždi ves vihar, ki ga bodo ti pernatí divjaki izzvali dve leti kasneje v filmu Ptiči. In prav na tem je osnovana moja trditev, da so Ptiči veliki miselni finale Hitchcockovega opusa: v njih je ta misel pripeljana do svoje končne — v pravem smislu tragične izpolnitve. Ze naslednji film, ki ga je posnel stari mojster, dokazuje to: Marnie (1964) predstavlja nadaljevanje nekih smeri, začrtanih že v Psychu in v bistvu ne prinaša ničesar novega, ničesar, kar ne bi bilo izpovedano in dovršeno že v Ptičih.

#### IV.

Stilno gledano zavzemajo Ptiči povsem določeno mesto v Hitchcockovem delu, z ozirom na njegovo nenehno ukvarjanje s stilom kot bistveno komponento sveta, o katerem govori.

Nezanca iz Nord ekspresa je zgrajen na sintetični osnovi, ki vse elemente filmsko pospešuje in pogloblja: na neki način ta film vizualno konkretizira filozofsko borbo dobrega in zlega, pravice in nasilja — elementov, izraženih tako v glavnih likih filma kot v vseh elementih (prostor, okolje, rekviziti, vzdušje, ritem, kompozicija kadra), ki te like določajo. Dvoriščno okno prinaša čisto, neobremenjeno celoto, ki v svoji enostavnosti in precizni strukturi izraža univerzalnost misli. Do popolnosti uravnotešen predstavlja ta film pravo mojstrovino filmske arhitekture: vsak kader, vsak element, vsak premik kamere se kot prava opeka uglašja s celoto in podčrtuje njeno enotnost in ritmično rast. Težave s Harryjem in

Po krivem obsojen sta dva stilna antipoda, ki na zanimiv način pričata o bogatih razponih, v okviru katerih se gibljejo Hitchcockova raziskovanja na področju stila. Harry prinaša poetično vzdusje, v katerem se počasno minevanje jeseni in šelestenje listja identificira s tokom in minljivostjo življenja: poln meditativne umerjenosti je ta film ena najlepših vizualnih simfonij v barvi, ki so bile kdajkoli ustvarjene na celuloidnem traku. Po krivem obsojen je ustvarjen na osnovi stroge realističnosti in je edini film, v katerem Hitchcock vztraja pri dokumentarnem značaju tako likov kot tudi njihovih življenj in prilik, v katerih žive.

Vrtoglavica vnaša v ta svet novi element človekove zavesti, specifični impresionizem, ki ga ustvarja tu kamera. Ta pričanja od tega trenutka dalje izražati občutje in doživljanje glavnega junaka: to je film, ki govori v prvi vrsti o notranji negotovosti, boleznih, katera povzroča posebno stanje glavnega junaka in izraža obenem značaj njegovega čudnega odnosa do sveta. Zato se kadri tega filma razlivajo v globokih, pestrih barvah, čudne nianse in meglice vsak trenutek skušajo prekriti jasnost vizije. Redkokdaj je kateri koli cineast s toliko lepote prodril v notranjo sfero človekove osebnosti, v čudovite vizije, ki določajo in oblikujejo njegovo spoznanje. Psycho se vrača k črno-beli tehniki, da bi v svojih zgoščenih, mračnih kadrih podal karakter irealnega, strašnega prostora, ki spet simbolizira krvoločno zavest blazneža. Ko je gradil kadre v črnih, sivih in bledih tonih, je Hitchcock že v snemalnem postopku dosegel učinke, ki po svoji strahotnosti nimajo mnogo predhodnikov na platnu.

S tega stališča se Ptičvi vsiljujejo kot svojevrstna sinteza, v tem filmu so združene najboljše izkušnje in dosežene vrednote iz stilnih celot prejšnjih stvaritev. Z ene strani dramatika dogodkov v nekaterih scenah (napad ptic), izražena z izredno preciznim montažnim postopkom, ki s svojim močnim vtisom očara. Nato ritmizacija filma, ki se prične mirno, skladno, kot tiha glasba, da bi se kasneje v vse nemirnejših tokovih razlil v pravi hudournik, se spremenil v orkan, ki pušča za seboj le uničenje in propad. Tu je tudi barva, katere poetičnost in pastelna skladnost nians kontrastira z mračno apokaliptično temo in ob tem kontrapunktu doseže maksimalno dramatičnost vizije in izrazne forme. In končno — to pa je glavna vrednota vseh Hitchcockovih dramaturških celot — je tudi ta film prežet z neko notranjo dinamiko, z gibanjem, ki neprestano potiska dogajanje in s svojim ritmičnim tokom izraža nujnost nadaljevanja, razvijanja in poglobljanja ter končno privede do klimaksa. In prav ta notranja motoričnost filma, ta energija gibanja, ki jo Hitchcock doseže z izredno precizno sinhronizacijo vseh vizualnih, kinetičnih, zvočnih in montažnih elementov, še enkrat dokazuje filmsko koncepcijo, ki je dosegla svoj vrh, polno zrelost in kreativno izdelanosti.

## V.

To je obenem tudi konec za vsakega umetnika. Če gledamo s perspektive Ptičev kasneje posnete filme (Marnie) in tista dela, ki jih namerava posneti — potem zares dobimo vtis, da je njegov svet zaprt, misel dokončana in ideje pripeljane do tistega maksimalnega smisla, ki je ležal zasnovan nekje v praoblikah prejšnjih filmov. Čeprav bi bilo po eni strani logično in po drugi sprejemljivo zaradi globine in vrednosti vsega, kar je Hitchcock že ustvaril na platnu — ne izrecimo o tem poslednje sodbe: pustimo staremu filmskemu mojstru, da si sam skroji svoj konec tako, kot bo njemu najbolj ugajalo. Do takrat pa ne bodimo prepričani, da nas ne bo več presenetil s kakim pretresljivim filmom ali zapletom.

## VI.

Spet smo na začetnem položaju iz oči v oči s konkretnim filmom, potem ko smo proučili mesto, ki mu pripada v širšem okviru Hitchcockove filmografije.

Ptiči niso popoln film, niti niso film, ki bi bil brez večjih napak in ne film, ki ga sam mojster ne bi mogel narediti bolje: ta sestavek ni želel nikogar prepričati v njegovo perfektnost, čeprav sem se trudil, da bi pokazal dobre strani, ki gotovo so. Želel sem le, ponavljam, poudariti pomembnost filma v kreativnem kontekstu celotnega režiserjevega opusa — od tod toliko prostora materialu, ki navidez nima zveze s samim filmom.

Kar se tiče slabosti filma — te pa sem dolžan zlobnežem, ki čitajo vse z nasmeškom — moram takoj priznati, da me njihova prisotnost, za katero vem, niti najmanj ne moti pri visoki oceni celote. Zameril bi Hitchcocku, ker je kljub vsemu uporabil nekatere tipično ameriške sheme v izražanju napetosti (scena, v kateri se glavna junakinja vzpenja po stopnicah proti mračni sobi, ki jo oblegajo ptice), zameril bi mu naturalizem, ki meji na nekem mestu celo na neokusnost (kader, v katerem glavna junakinja bruha v sobi), potem zelo slab izbor igralcev, ki tokrat zares niso na njegovi ravni, kot tudi nekaj sentimentalnih shem, ki določajo njihove odnose — premalo izdelane in premalo individualizirane.

Če to primerjam z vrlinami, z genialnim finalom filma, z lahkotnostjo, s katero je tako lagodno prikazana njegova obremenjena in težka tema, s smislom za vizualne slutnje, ki tako rahlo, a kljub vsemu že od začetka nakazujejo strašno dramo, in končno s sposobnostjo, da strne dve različni realnosti, vsakdanjo, prozaično, človeško in simbolično, usodno, vizionarsko — se mi ob koncu te komparacije in tehtanja vrednosti kljub vsemu zdi, da dobro daleč odtehta zgrešeno in tako prinaša novo točko temu veteranu celuloida.

## VII.

Ob koncu še nekaj.

Obstaja namreč vprašanje vrednosti in humanosti celotnega Hitchcockovega sistema in misli, ki je v njemu predstavljena. Mar ni ta strašna sodba preveč groba, ali ni ta proces, ki ga vodi Hitchcock proti sodobni (ameriški?) družbi in življenju njenih ljudi, preveč okrutni in naturalistični, ali ne izgublja s to koncentracijo strahu, smrti in temačnosti svoje humanosti in poetičnosti?

Dovolj je, če pogledamo, na kakšen način se današnji čas kaže v filmih ostalih velikanov sedme umetnosti. Spomnimo se samo Bergmanovega Molka, v katerem poživljeni človek izginja med strastmi in nagoni, ki so bolj podobni živalskim; spomnimo se Fellinijevih vrtincev, v katerih ves življenjski smisel končuje v cirkuski areni, spremenjen v žonglerjeve žogice; spomnimo se Antonionija, čigar liki izgubljeni plahutajo po rdeči puščavi bivšega življenja in uničenih čustev.

S tega stališča dobiva Hitchcockovo delo nov aspekt, pridružuje se galeriji del, ki govore o krizi sodobnega življenja. Da pa so korenine te krize tako močno zrasle s tkivom zahodne kapitalistične-malomeščanske stvarnosti, ni kriv umetnik, ki te sfere izraža v svojih delih.

Zares, ne glede na to, kam je usmerjena, zadeva ost teh del v bistvo nekega nezdravega časa, družbe, ki drvi v propad in ki ji ne preostaja mnogo priložnosti za odrešitev. Kaj more predstavljati resničnejšo in odgovornejšo dolžnost za umetnika, kot da takšno strukturo življenja demaskira, obtoži — in obsodi, če občuti v sebi dovolj moči in opravičila.

To moč nosi Alfred Hitchcock v sebi že dolgo vrsto let.

Ranko Munitić





FILM  
ŠOLA  
KLUBI

# RESNAIS: NOČ IN MEGLA

---

Nekatere izkušnje z uporabo dokumentarca pri filmski vzgoji

---

JOVITA PODGORNIK

Že dolgo je tega, kar smo v kinu Komuna gledali Resnaisov pretresljivi film Noč in megla, ki nas na svojevrsten način seznanja z življenjem v nemških taboriščih smrti. Posnetki današnjih, že s patino časa prevlečenih objektov in prizorišč najstrašnejšega nasilja nad človekom se prepletajo z originalnimi filmskimi ali fotografskimi dokumenti o grozotah stotisočglave smrti.

Spominjam se tesnobe, ki me je napolnila ob prvem gledanju tega filma, spominjam pa se tudi posameznih gledalcev, ki so glasno godrnjali, češ: dovolj nam je spominov na vojno, nehajte že s tem! (Hočemo zabave, razvedrila, sproščenosti, bi rekli z drugimi besedami.)

Naš čas pa terjaja neprestano misel na preteklo vojno, kajti prehitro bi se sicer vnele tleče skomine po obnovitvi fašizma. Film Noč in megla predstavi pravi obraz fašizma s spoštovanja vredno resnicoljubnostjo. — Morda je prav zaradi tega nekaterim prav tako neljub kot vsi drugi ohranjeni filmski zapiski

o dejavnosti nemškega »nadčloveka«.

V Mannheimu sem z zanimanjem pričakovala poročanje o izkušnjah z Resnaisovim filmom v državah, kjer se je fašizem rodil in razbohotil, prav tako so me zanimala stališča Francozov. Zaradi omejenega prostora ni mogoče v celoti predstaviti različnih izhodišč, ki smo jih na seminarju slišali, skušala se bom omejiti na najvažnejša.

V Zahodni Nemčiji so film Noč in megla, ki je bil posnet leta 1955 — tako je poročal sodelavec inštituta Film und Bild, vodja oddelka za izobraževanje mladine in odraslih, Stephan Grieger — spoznali na zelo neprijeten način. Nemško predstavništvo v Parizu je namreč interveniralo zoper prijavo tega filma na festivalu v Cannesu leta 1956, češ da bi lahko »motil prijateljske kulturne odnose med narodi«. Intervencija seveda ni zalegla, mnogi Nemci pa so se, kot pravi Grieger, dejanja svojega predstavništva sramovali in so soglašali z mnenjem, ki ga je objavil Evaŋgelischer, ko je zapisal: »Nemci so zadnji, ki bi smeli prositi, da se ta film ne bi predvajal...«

Pozneje pa so napredno usmerjeni krogi filmskih vzgojiteljev le dosegli, da je dobil film, prenet na ozek trak, oznako »posebno dragocen«. Samo v deželah Hessen, Baden-Württemberg in na Bavarskem je bilo 1963. leta 1500 projekcij za filmsko vzgojo, število gledalcev pa je preseglo 70.000 mladih. Po mnenju nemških pedagogov je film primeren za mladino nad 17 let, češ da šele starejši mladostnik lahko dojame vso zgodovinsko resnico filmskega dokumenta Noč in megla.

Stephan Grieger je nadalje poročal o odmevu tega filma med mladimi gledalci na Nemškem. Ne le komentarje dogodkov iz zgodovine, tudi razmišljanje o pomembnosti spoznanj za prihodnost je navajal kot pozitivne vzgojne rezultate. Zaključek

Greigerjevega referata je bil poln optimizma (da bi se le ne razočaral pri tem!), saj je dejal:

»Srečanje s filmom Noč in megla vzbuja zavest odgovornosti ob preteklosti za prihodnost. Bilo bi nesmiselno ocenjevati samo preteklost, ne da bi se posrečilo nakazati dejanja za prihodnost. Pogovori in delo z mladimi ljudmi mi dokazujejo, da je v Nemčiji možno zločine preteklosti za vedno in povsod preprečiti.«

Zelo zanimivo paralelo z gornjimi ugotovitvami je podal mladi francoski voditelj filmsko-vzgojne dejavnosti, Vincent Pinel iz Le Havra. Govoril je o izkušnjah iz francoskih mladinskih filmskih klubov. Spodnja starostna meja za obravnavanje filma se mu zdi 14 do 15 let, medtem ko pomeni predvajanje tako grozljivega dokumenta za mlajše gledalce premočan duševni pretres.

»Vsekakor je potrebno pred predvajanjem filma mlademu občinstvu pojasniti dogodke, ki so zgodovinska baza za dogajanje na platnu,« meni Vincent Pinel, »potrebno je kratko osvetliti tudi razvoj nemškega fašizma. Mnogi mladi Francozi ne vedo mnogo o njem.« Zelo mi je ugajala odkrita pripomba o razmerah, v katerih so leta 1956 s posebnim namenom prikazovali Resnaisov film Noč in megla. Mnogi napredni Francozi so namreč obsojali ravnanje z Alžirci, še bolj pa ravnanje z ujetimi alžirskimi borci za svobodo. »Z Nočjo in meglo hočemo posvariti,« je tedaj zapisal avtor scenarija Jean Cayrol.

Diskusija v francoskih mladinskih klubih je pokazala, da so predvsem mlajši gledalci sprejeli film globlje in resneje kot odrasli. Ti so namreč kolebali med dvema skrajnostma: menili so, da je boljše pozabiti na ta strašna poglavja zgodovine, ali pa so komentirali samo preteklost brez obveznosti za prihodnost. Mladi ljudje pa so v debatah razgrinjali misli, ki so jih

bili vodje klubov veseli — »Take stvari so se dogajale in se znova lahko zgode. Človek si mora po ogledu Noči in megle priznati, da ni več tak, kot je bil, preden je videl film. Potem se moraš opredeliti in film ti pomaga, da nekega dne ne boš sam stal na strani krvnikov.«

Najzanimivejše poročilo je vsekakor podal prof. dr. Franz Zöchbauer iz Salzburga. Kot vodilni filmski pedagog katoliške smeri je v svoji obdelavi Resnaisovega filma pokazal zares prepričljivo mero odgovornosti, posluha za pedagoške in psihološke posege, hkrati pa nas je seznanil z rezultati raziskave, ki jo je sam vodil.

Dr. Zöchbauer vidi v filmskem dokumentu najboljše sredstvo za nazorno predstavo nekega časa.

»Predvajanje filma Noč in megle je politična in pedagoška nujnost,« je dejal v uvodu.

Po njegovem mnenju bi morali mladega gledalca pred ogledom tega dela seznaniti najprej z dobo pred komaj dvajsetimi leti, ko se je dogodilo, kar bodo gledali, drugič naj bi gledalci pomislili na to, da so se ta grozodejstva dogajala v srcu Evrope, in tretjič, da je film zgrajen po virih, kot so filmski posnetki taborišč smrti danes, fotografije, ki jih je posnelo vodilno in nadzorno osebje koncentracijskih taborišč, posnetki za filmske tednike ob osvoboditvi internirancev itd. Ob koncu naj bi gledalci izvedeli še nekaj o režiserju Alainu Resnaisu, ki je uredil in obdelal dokumentarni material.

Glede na predvajanje filma je dr. Zöchbauer opozoril na pravilno izbiro časa. Nikakor ni priporočljivo, da bi ta film predvajali zvečer, pogovor o filmu pa naj bi organizirali šele naslednjega dne.

Ne da bi vplivali na mlade gledalce s kakršno koli sodbo o pomenu filma, so v Avstriji raziskovali odmev filma Noč in megle v določenem krogu mladine, stare 18, 19 let. Prvo serijo vprašanj so jim zastavili drugi

dan po projekciji, drugo serijo vprašanj pa šele po enem letu. Hoteli so se prepričati o trajnosti doživetja in o najpomembnejših spoznanjih ob filmu.

Za raziskavo neposredne reakcije je veljalo šest vprašanj:

**1. Kateri posnetki so nate najmočnejše vplivali?**

(S tem vprašanjem so hoteli ugotoviti, kateri prizori so mlade ljudi čustveno najbolj vznemirili in prizadeli in kakšne individualne razlike so pri tem obstajale.)

**2. Katera vprašanja oziroma misli je film v tebi prebudil?**

(Preizkus intelektualne aktivizacije, ki jo je povzročil film.)

**3. Kaj je po tvojem mnenju izpoved, poslanstvo tega filma?**

(Preverjanje razumevanja za samostojno sodbo o poslanstvu filma.)

**4. Kako si razlagaš dejstvo, da se je kaj takega lahko zgodilo?**

(Srečanje z nazori in z znanjem mladega človeka glede na obdobje nacionalnega socializma v Nemčiji.)

**5. Kaj po tvojem mnenju lahko storimo, da bi se kaj podobnega ne ponovilo?**

(Vprašanje naj bi ugotovilo, ali je film prebudil stališča o odporu zoper nasilje nad človekom.)

**6. Ali naj ta film pokažemo današnji mladini? Če ja, zakaj, če ne, zakaj ne?**

(Odgovor naj bi pokazal, kaj je posameznik ob filmu osebno pridobil, katere vrednote je spoznal, ali tudi ne.)

Ne kaže omenjati vseh odgovorov; v glavnem so bili raziskovalci izredno zadovoljni s stališči in sploh z reakcijo mladih, saj so se v njih prebudila zelo pozitivna spoznanja o moralnih in etičnih kvalitetah, ki jih zaradi pričevanja preteklosti potrebuje človek današnjega dne. Najbolj je vse anketiranje pretresla podoba popolnoma razvrednotenega človeka, ki je postal stvar, predmet, surovina, poskusni zajec.

Prav gotovo pa so najzanimivejši odgovori na vprašanja 5 in 6, zato naj jih nekaj omenim:

Kaj storiti, da se dejanja, ki jih film izpričuje, ne bodo ponovila? »Previdnost pred politiki, preprečevanje rasne diskriminacije...« (»Vsakdo naj spoštuje sočloveka, ki ima enako pravico do življenja, ne glede na to, kateri rasi pripada...«) ... vzgojni ukrepi, več pouka zgodovine!

Z redkimi izjemami so vsi mladi ljudje pritrdili misli, da mora film Noč in megla mladina videti, saj pomeni »večno svarilo za vse naslednje generacije...«

Tudi po enem letu so bili odgovori na vprašanja zelo podobni, opis pomena oziroma poslanstva filma se je še poglobil. (»Obsodba nečlovečnosti« ... »obsodbe nasilja nad človekom in njegovo največjo pridobitvijo, svobodo...«)

Po enoletnem razdobju od ogleda filma zapiše mlad fant: »Podobe v spominu: visoke ograde bodoče žice, stražarski stolpi. Dolge barake, obupani, sestradani ujetniki, nedolžni, strašno izmučeni, razvrednoteni. Kopljejo si lastne grobove. Gradnja krematorija. Plinske celice. Gore las ujetnic — surovina za blago. Pepel sežganih trupel kot gnjilo za nemško zemljo. Grmade strašnih mrličev potiska ogromni buldozer v množične grobove... Oh, strašna slika, nikoli ne bom pozabili.«

Zdi se mi, da se moramo ob prikazanih primerih resno zamisliti. Resnaisov film Noč in megla je res veliko delo na področju dokumentarnega filma in nerodno nam je lahko zavoljo odnosa, s katerim smo ta film prav na hitro odslovili, ko je bil gost naših kinematografov. Ni smo ga znali primerno uporabiti.

Pa ne gre le za Noč in meglo! Za spoznanje gre, da je lahko marsikateri filmski dokument prepričljiv usmerjevalec nazorov, stališč in čustev mladega človeka, ki mora biti osebno opredeljen do velikih poglavij v zgo-

dovini — zgodovina pa postavlja velika vprašanja ljudem vseh časov. Zato, da bi se naučili vsaj abecede pravih odnosov med ljudmi.

Spomnila sem se tudi na žalosten sprejem znamenitega dokumentarca, na Rosiffov film Umreti v Madridu. Mnogi mladi ljudje so se ob njem dolgočasili, ena njihovih vzgojiteljic se je javno zamislila nad tem dolgočasjem, prizadeta, zaskrbljena. Pa ni bila osamljena v zaskrbljenosti.

Noč in megla, Umreti v Madridu in vsi drugi dokumenti časa in ljudi bi imeli tu d i med našo mladino pravi odmev, če bi jim utrlji pot do razumevanja, spoznanja med mladimi. O tem sem prepričana.

Bo zapisek z mannheimskega seminarja spodbuda za delo v prihodnje?

---

## FILM - ŠOLA

### FILMSKA VZGOJA V ČEŠKIH ŠOLAH

Iz referata na jugoslovanskem seminarju o filmski vzgoji v Ljubljani

Poteklo je že več kot 25 let, odkar je bil v čehoslovaškem ministrstvu za šolstvo pripravljen predlog, po katerem bi otroke v šolah CSR poučevali o osnovnih pojmih najmlajše, t. j. filmske umetnosti. Vendar takrat čas še ni bil zrel za kaj takega. V tisti dobi so namreč z besedo film označevali westerne, ljubezenske romane in kriminalne zgodbe. To so bili razlogi, zaradi katerih je bil predlog brezuspešen. Do novega predloga je prišlo šele v začetku leta 1959, tokrat od društva za poli-

tično in znanstveno izobraževanje. Že sredi istega leta je češloslovaško ministrstvo za šolstvo in kulturo zadolžilo Pedagoški raziskovalni inštitut v Pragi, naj izdelata učni načrt za filmsko vzgojo v devetem razredu osnovne šole (devetrazredne), v prvem in drugem letniku splošno izobraževalne srednje šole, v strokovnih srednjih šolah in v srednjih šolah za delavce.

Pred tremi leti je bila torej estetska vzgoja (ki je obsegala književnost, likovno umetnost in glasbo) obogatena za nov predmet — za filmsko umetnost. Estetsko filmsko vzgojo so priključili literarnemu pouku, tehnični del (snemanje in predvajanje) pa fiziki. Temu je treba dodati, da učni načrt že za drugi razred osnovne šole predpisuje razgovore o filmih, ki si jih otroci ogledajo pri skupnih obiskih filmskih predstav.

V devetem letniku devetrazredne osnovne šole sta letno posvečeni dve uri osnovnemu spoznavanju filmskega ustvarjanja. Združeni sta z obiskom filmske predstave. Služita preprosti miselno-umetniški analizi ogledanega filma, njegove družbene vloge, njegovega bistva s stališča sintetične umetnosti, kot tudi pouku o snemalni knjigi, o snemalni in fotografski tehniki.

Na splošnoizobraževalnih srednjih šolah (t. j. šolah, ki so jih prej imenovali dvanajstletne osnovne šole) imajo v prvem in drugem letniku po tri ure letno pouk o vzgoji filmskega gledalca.

V prvem letniku — v desetem šolskem letu — začnejo (spet po ogledu filma) govoriti o osnovnih pojmih filmske estetike. Tu razlagajo tudi pot od zamisli do filma, nalogo posnetkov kot tudi pomen celote, dele celote in detajlov ter družbeni pomen filma. V drugem letniku (v enajstem šolskem letu) pridejo na vrsto začetki in razvoj svetovne in domače kinematografije kot tudi njena rast od prvih primitivnih poskusov do vrhunskih stvaritev sedanosti. Na strokovnih srednjih šolah sta v prvem letniku

dve uri posvečeni uvodu v estetiko filmske umetnosti z ozikom na njene glavne mejnike, v drugem pa tri ure enakemu programu, kot ga ima letnik splošnoizobraževalne šole. Tudi v večernih srednjih šolah za delavce sta r učnem načrtu za literarni pouk v drugem letniku predvideni dve uri letno za vzgojo filmskega gledalca in sicer spet z uvodom v osnovne pojme filmske estetike in prehodom na tekoče dogodke v filmskem ustvarjanju.

Samo ob sebi se razume, da je bila izdelava učnih načrtov le prvi korak pri uvajanju filmske vzgoje v naše šole. Že takoj v začetku so se pojavile tudi težave. Izkazalo se je, da je za novo nalogo najprej treba pripraviti učitelje. Le del učiteljev kaže namreč globlje zanimanje za film in le ta del se lahko postavi s širšim strokovnim poznavanjem filma. S posameznimi članki le za silo lahko usmerjamo učiteljevo delo in nakažemo vsebino za pouk novega predmeta. Zato pripravljaj zdaj skupina učiteljev in strokovnjakov za film pomožni učbenik, ki bo učiteljem posredoval obsežnejša navodila in gradivo za njihovo novo dejavnost.

Zanimanje za probleme filmske vzgoje so pokazali mnogi. S tem področjem se danes ukvarjajo Pedagoški raziskovalni inštitut, Češkoslovaški filmski inštitut, državno podjetje Učebni-pomucky (učna pomagala), okrajni inštituti za nadaljnje izobraževanje učiteljev, češloslovaška televizija, Društvo za nadaljnje politično in znanstveno izobraževanje, fakulteta za film pri Akademiji lepih umetnosti in Češkoslovaški center za mladinski film.

Pedagoški raziskovalni inštitut je z učnimi načrti utrl pot novemu predmetu in še nadalje neprestano razvija ter dopolnjuje metodiko dela pri filmski vzgoji mladine v šolah. Sedaj uvaja nov učni predmet, »estetsko vzgojo«, ki so mu v devetem letniku devetletne osnovne šole posvetili eno uro tedensko. Sem

so uvrstili tudi umetniški film; posvečeno mu je dvajset ur letno.

Cehoslovaški filmski inštitut, ki je sestavni del podjetja Cehoslovaški film, je v filmsko vzgojo vključil svoj raziskovalni oddelk Otrok kot filmski gledalec. Inštitutu daje gradivo posebna komisija strokovnjakov, ki se ukvarjajo z vzgojo filmskih gledalcev na različnih zavodih in ustanovah. Na nekaterih praških šolah preizkušajo učno metodo filmske vzgoje. Pri poskusnem pouku filmske vzgoje, ki ga je ta inštitut izvedel na nekaterih praških šolah, se je pokazalo, da tudi filmska vzgoja ne more biti uspešna brez primernih učil. Pazljivost učencev je bila mnogo večja, ko so razlago priključili predvajanju filma ali ko je bila opremljena s potrebnimi fotografijami, ki so razlagale izrez, posnetek itd.

Dalibor Pick, sodelavec Pedagoškega raziskovalnega inštituta, meni, da je ta učni predmet — podobno kot ostali estetsko-vzgojni predmeti — v bistvu sestavljen iz dveh komponent. Prva, **receptivna** je usmerjena na razvoj sposobnosti sprejemati filmsko sliko kot posebno izpovedno sredstvo in kot izrazno sredstvo sintetične filmske umetnosti (prisvajanje umetniške vsebine filmov s pomočjo poznavanja filmske estetike), oziroma na razvijanje kulturnih potreb in interesov. Druga, **aktivna** pa je do določene mere odvisna od receptivne. Sestavljajo jo posebne oblike estetske dejavnosti, ki razvijajo ustvarjalne sposobnosti in zanimanje učencev za področja filmskega ustvarjanja (kot tudi fotografskega) in se vključujejo v proces estetske rasti učencev.

Razveseljiv je pojav, da uvažamo filmsko vzgojo skoraj v vse šole na svetu istočasno. Vendar je potrebno, da se učitelji te nove panoge lotijo nadvse pozornostno in previdno. Za otroke in mladino je film namreč imel in še ima mnogo draži in privlač-

nosti. Gre za to, da ta odnos mladih ljudi do filma obdržimo in usmerjamo. Ne sme pa se zgoditi, da bi zaradi pomanjkanja razumevanja nekaterih učiteljev za pomen filmske vzgoje postal nekaj takega, kot je »obvezno čtivo« pri pouku književnosti.

---

# NAJ BI BIL RES ZADNJI TAKŠNE VRSTE

## Ob posvetu o filmski vzgoji v Banja Luki

Posvet, ki je bil 15. in 16. aprila v Banja Luki, je bil odlično pripravljen; zbrali so se skoraj vsi, ki se na tem področju aktivno udeležujejo, slišali smo nekaj dobrih referatov in tudi diskusija je bila kar živa. Na prvi pogled smo lahko zadovoljni, vendar...

Vendar, če gledamo na ta posvet z oči filmskovzgojnega delavca, aktivno vključenega v vse, kar se na tem področju pri nas doma dogaja, se pokaže posvet v popolnoma drugačni luči, dokaj grenki in neprijetni. Kajti banjalaški posvet je nemogoče ocenjevati ločeno od ostalih posvetov, seminarjev, sestankov komisije Film i dete, Saveznog vijeća kulturno-prosvetnih zajednica ter republiških, okrajnih in občinskih forumov v nekaterih republikah, ki so bili v zadnjih desetih letih. Deset let pa ni kratko obdobje. V tem času so pomen filmske vzgoje dojeli že mnogi. Film prihaja v šolske



Ceprav je razkošen filmski musical MY FAIR LADY režiserja G. Cukorja pobral večino Oscarjev, prejema še kar naprej po različnih deželah sveta številne nagrade in priznanja. Tako so mu nedavno francoski ljubitelji filma podelili svojo slovito Zmago, ki je v Franciji enakovredna ameriškemu Oscarju. Tudi nosilka glavne vloge Elize Doolittle, Audrey Hepburnova, je bila deležna enakega priznanja, kar je gotovo vsaj delno nadomestilo za Oscarja, ki ga za svojo kreacijo ni prejela. Na sliki pa posredujemo prizor z odličnim Stanleyem Hollowayem, ki v filmu igra Elizinega očeta Alfreda. Prizor, iz katerega je posnetek, sodi med najboljše v filmu.

programe, za pouk o filmu se močno zanimajo zavodi za pedagoško prosvetno službo BiH, Hrvaške in Slovenije, obstaja posebna komisija za pouk o filmu v zveznem zavodu za proučevanja šolstva, trošimo znatna sredstva za organizacijo seminarjev v teh republikah, tiskamo različne publikacije, namenjene širjenju filmske kulture. Posvet je sicer dal sliko vsega tega opravljenega dela in nakazal nekatere njegove potrebe v prihodnosti. S tem pa se je uvrstil med popolnoma enake posvete v zadnjih letih. In če upoštevamo, da je večina prisotnih teze posveta slišala in odobrvala že nekolikokrat, se lahko prav resno vprašamo, komu in čemu je služil ta posvet. Ali je bilo potrebno, da so se vsi ti ljudje ponovno našli in govorili o stvareh, ki so že leta sestavni del njih samih le zato, da bi štirje (mogoče tudi nekaj več) funkcionarjev družbenih in političnih organizacij prvič slišalo nekaj o problemih, kateri po desetih letih sploh niso več novotarija? Če je bil to namen tega posveta, je posvet zgrešen. Močno dvomim, da bi takšen posvet pustil kakršne koli korenine v republikah, ki se še niso lotile organiziranega filmskovzgojnega dela.

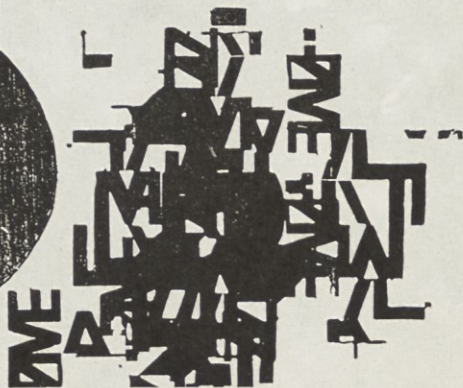
Tako posvet v Banja Luki ni imel posebnega praktičnega pomena. Bil je vse preveč splošen, da bi lahko globlje posegel v vsakdanje filmskovzgojno delo.

Posvetu, kjer se dajejo le splošne smernice za filmskovzgojno delo, danes ne potrebujemo več. Danes so nam potrebna srečanja, kjer bomo izmenjali izkušnje in dobili praktične nasvete. Zato bolj kot posvete, kjer prevladujejo besede, potrebujemo dobro pripravljene in korigirane programe za delo v šoli, čim več ponazoril za praktično delo in kolikor mogoče veliko natisnanih brošuric in knjig.

To je občutila tudi komisija za zaključke, ki je kot najvažnejši zaključek posveta postavila zahtevo za specializiranimi sestanki v bodočnosti in predlagala tudi komisije za filmsko delo v šoli, za filmskovzgojno delo izven šole, za filmski tisk in za probleme reproduktivne kinematografije.

In če bomo v bodoče res prejevali takšne sestanke, na katerih bomo temeljito obdelali le en problem z obširnega filmskovzgojnega področja, bodo le-ti pridobili na svojem pomenu. Seveda pa to zahteva več časa, več dela in večjo zavzetost posameznika v daljšem obdobju. Prepričana pa sem, da v tem leži bodočnost našega skupnega dela. Dovolj je bilo manifestacij v prvem desetletju filmskovzgojne dejavnosti v Jugoslaviji, sedaj se je treba resno in temeljito spoprijeti z delom in problemi, ki jih le-to prinaša s seboj. Drugače bomo sami sebi kopali jamo.

Mirjana Borčić





# STARI BOMO DVAJSET LET

NADALJEVANJE

PIŠE: FRANCE ŠTIGLIC

ŠE O

## NA SVOJI ZEMLJI - VENDAR MANJ GANLJIVO

Najprej smo se morali Slovenci zediniti, kdaj bomo posneli prvi dolgometražni, celovečerni, igrani in umetniški film.

Mnenja o tem so bila namreč močno različna.

Nekateri so se sklicevali na Ruse, ki so nam dopovedovali, da bodo potrebna za tak podvig leta študija in priprav. Do tiste ga časa pa so nam pripravljene pomagati — kot so nam na primer s filmom V gorah Jugoslavije.

Drugi so vztrajali na analogiji s slovensko književnostjo. Začeli naj bi s katekizmom, nadaljevali z raznimi poučnimi deli,

prišli do Sreče v nesreči in nazadnje posneli pravi igrani film. Morda celo prej kot v petdesetih letih, saj se svet danes le suče malo hitreje! Snemanje tega filma bo seveda tak napor, da ga bodo zmogli le združeni Slovenci, ki ta čas ne bodo mogli delati ničesar drugega.

Tretji so bili konkretnješi. Bojan Stupica, ki je bil izbran za režiserja prvega filma, je kategorično izjavil, da bo začel s filmom takrat, ko bomo sposobni posneti glavo dirajočega konja v bližnjem posnetku in se bomo lahko v spirali zavrteli navzdol in navzgor okrog svoje

osi — s kamero seveda. Zato sva s Stupico (bil sem prvi asistent) večkrat ogledovala star zarjavel top na šentviški postaji, vojni plen, ki ga je režiser nameraval predelati v žerjav za snemanje. Žal takratno vodstvo za tako revolucionaren razvoj filmske tehnike ni pokazalo pravega razumevanja. Ko je Stupica videl, da njegovim zahtevam ne bodo ugodili, je odšel raje v Beograd ustanovljat Jugoslovansko dramsko pozorišče. Mi pa smo do danes ostali brez žerjava. Škoda, saj bi z žerjavom-kanonom lahko kdaj pa kdaj s stolpa sv. Jožefa tudi ustrelili v obrambo »družbenega položaja« slovenskega filma!

Tako je prvi slovenski film že takoj na začetku ostal brez režiserja. Razprave, dolge, učene in slovesne, so se nadaljevale. Lahkomiselneži in predrzneži, diverzanti v slovenski kulturi, ki so bili tudi pri filmu, so pa rekli: Kar začnimo! Kar bo, pa bo!

### V srcu Evrope

Film se začne s scenarijem.

Pod vplivom ruske šole in pokroviteljstvom domače literature je bil scenarij proglašen za posebno vrsto literature in povzdignjen do nedosegljivosti. Tako, da so se ga ustrašili celo pisatelji sami. In ga niso napisali. Res so poizkušali, toda ko so videli, da pri filmu govore o posnetkih, dramaturgiji, sekvencah in podobnih zadevah ter da hočejo zmerom neke popravke, so izgubili veselje s to posebno vrstjo literature. Nalašč so nekatere natisnili v knjigah. Filmi po njih sicer niso bili posneti, toda scenarij je predvsem literatura, naj ga ljudje čitajo! Na primer verze o tem, kakšen je sončni zahod. To je sila zanimivo, posebno če bi bil film v barvah. Gledalec bi lahko kontroliral, ali je snemalec zadel barve ali ne, in če mu ne bi bile všeč, bi lahko mirno zaprl oči in poslušal tekst.

Pa brez zamere! Scenarij je še danes tak problem pri filmu,

ne samo pri slovenskem, da za služi nekaj resnih besed.

Na podjetje pa so prihajali tudi drugačni scenariji. Lahko bi jih imenovali »antiliterarni«. Najboljši med njimi ima naslov Krvavi griči in še leži v arhivih Triglav filma. Upam vsaj, saj ni bilo slišati, da bi po njem posneli koprodukcijski film. Scenarij prikaže zgodovino slovenskega naroda s poudarkom na osvobodilnem boju. Opremljen je z originalnimi risbami, fotografijami, izrezki iz časopisov in navodili za režiserja, posebno kadar gre za delikatne scene zabav predaprilskih poslancev v beograjskih barjih. Pisec je zagotovil tudi pomoč pri izboru igralcev. Scenarij zaključí z veličastnim prizorom, kako zabava osvobodjene državljane Adamičev jazz in lete pod svobodno nebo note ter sestavijo peterokrako zvezdo, narisano v scenariju z rdečo tinto.

Seveda bi bilo premoderno s takim scenarijem otvoriti slovensko filmsko proizvodnjo. Morda se ga poloti kdaj naš novi val.

Odločili smo se (so se) za tekst Cirila Kosmača V srcu Evrope. To še ni bil scenarij, bila je kratka filmska zgodba. Ne vem, če kdo še hrani kak izvod, sam sem ga dolgo, potem sem ga posodil za neko razstavo in ga zdaj seveda nimam več, ker ga niso vrnili. Spominjam pa se, da je partizan Sova takrat še prepeval arije iz Fra Diavola. Vendar — V srcu Evrope je bila literatura in je bil film.

Tako je Ciril Kosmač prvi ugriznil v kisló jabolko in občutil bolečine avtorja (ne samo pri prvem filmu, marveč tudi pri tistih pozneje), kateremu brezobzirni filmarji krojijo tekst. Kosmač je potem napisal obširnejšo zgodbo, ki so jo vzele v roke skrbne babice (bilo jih je več kot pri katerem koli porodu na Slovenskem), da izdelajo scenarij za film. Da pisatelj pri tem ne bi preveč trpel, smo pisali bolj skrivaj. Za zagotovitev »linije« pa nam je bil dodeljen

komisar, ki je resno spraševal: »Kaj pa OF? Kaj pa partija? Ali je šla tod kurirska pot? Ali je...?« Na srečo smo se zvesto držali pisateljevega teksta, tako da je pozneje Kosmač naše fabulativne in dramaturške transakcije napisal po svoje in jim dal pravo vrednost.

Nedvomno pa tudi pri filmu velja, da več glav več ve — samo prave morajo biti.

Kosmač je dopolnjeval scenarij tudi med snemanjem. Od teh popravkov mi je ostala živo v spominu sekvenca »Gačnik« — tako smo jo imenovali po kraju zadnje sovražne ofenzive in obkolitve na Primorskem. Prizor je bil sicer napisan, vendar zelo skopo, pa tudi dejanje se nam je do Gačnika malo drugače zasukalo, kot smo predvidevali. Sekvenca naj bi bila velika, dolga tristo metrov in jo je bilo treba popisati. S Kosmačem sva se domenila, da greva k Marjanu Kozini, komponistu filma, na Trško goro, da bo takoj pri roki zaradi muzike. V Kozinovi zidanci smo se tri dni ogromno in veličastno pogovarjali, pili vino in igrali preferans. Zvedel sem, kje pojejo slavčki za zidnico in mnogo drugih znamenitosti Trške gore. Na snemanje pa nisem prinesel ničesar napisanega. Le napotek, da so stari Slovani nosili vse v glavah pa so kljub temu premagali marsikatero Bizantince in Hune — kaj ne bi jaz Švabov na Gačniku, posebno zdaj, ko je vojska že mimo!

Tako je scenarij dobil svojo končno vsebino in obliko šele po končanem filmu. Nič hudega — tudi danes se često tako zgodi. Glavno, da je film dober. Kar sem pri filmu, si sicer želim, da bi tak scenarij videl, preden začnemo snemati, no, dozdam še nisem imel te sreče. V tolažbo se vselej spomnim na stare Slovane in na njihove glave.

V srcu Evrope je pozneje Kosmač preimenoval v Na svoji zemlji. Morda bi bila zgodba in film (še) boljša, če bi se po nje-

govem končala spet v Baški grapi, v katero bi se Stane vrnil kot učitelj. To pa je bil za mnoge takrat premalo slaven zaključek filma. Nehali smo pred Trstom. Življenje pa se je vendar vrnilo nazaj, tudi v Baško grapo. Kosmač je imel prav.

No, morda bo to kdaj napisal za nov film.

### Ljudje dobre volje

Ne spominjam se, kdo je bil za Stupico še v kombinaciji za režiserja filma. Pri snemalni knjigi je bil že režiser Ferdo Delak. Poznal je že nemi film. Z Badjuro sta posnela Triglavske strmine. Zdaj se je hrabro lotil »kulturnega dolga«, kot je rekel in začel snemanje filma Na svoji zemlji. Zal prvi posnetki niso obetali tistega, kar smo vsi želeli. In mladi smo bili nestrpni, prehiteli smo ga. V kaosu »ustvarjalnosti« se je Delak s svojo mehko naravo težko umel. Zbolel je in se potem tiho umaknil nazaj v gledališče.

Pri snemalni knjigi je sodeloval tudi Jože List, ki se je povrnil iz Amerike, da pomaga pri rojstvu slovenskega filma. Rekel je, da je bil scenarist, drugi so pravili, da je bil le fotograf na sceni. Film je vsekakor toliko poznal, da nas je naučil osnovne geografije in vzročnosti. »Zakaj pa to?« in »Od kod pa zdaj ta pride?« so bila najpogostejša vprašanja, s katerimi je brzdal našo fantazijo. Bil je človek stare solidne šole, vendar so ga tisti, ki so ga pozneje postavili za režiserja, precenjevali. Njihovo pojmovanje filmske režije je bilo naivno: imenovali so Lista za režiserja filma, mene pa za asistenta z odgovornostjo za umetniško in idejno vrednost filma! Jasno je, da tako ni mogoče režirati filma. List bi lahko ostal kot svetovalec, morda bi ga tudi kako drugače pametno vključili v slovensko filmsko proizvodnjo. Tako pa se je zagrenjen vrnil v Ameriko. Menda je imel tam trgovino z železnino. Z ženo Mehikanko sta bila ljubeznivi, th

par. Čas je bil preburen, da bi stvari pametno postavili na prava mesta.

No, največjo tragedijo je tiste prve dni filma doživljal Anton Smeh, snemalec filma. Bil je pravi filmski veteran, poln izkušenj in doživetij, a vendarle v glavnem le reporter in mu je za igrani film manjkalo sape. Prav gotovo bi Smeh s svojo energijo in filmskim znanjem zmagal nad težavami — če mu ne bi začel pešati vid. Takrat delo pri kameri še ni bilo deljeno na direktorja fotografije in snemalca, vse je opravljal en sam človek. Smeh je postal negotov. Uvidel je, da ne bo zmogel. Odšel je v Ljubljano in postal mentor mladim snemalcem. Opravil je dragoceno delo, posnel pa je le še nekaj krajših filmov, za katere je bil mojster.

Slikar Veno Pilon je prišel iz Pariza v prepričanju, da bo snemalec filma. Preden se je dobro zavedel, je kamera že stekla pod drugo komando. Ne vem, kakšen snemalec bi bil Pilon, saj nikoli ni snemal filma, dobro pa je bilo, da ni vrgel puške v korožo, marveč hitro našel v ekipi delo, njemu in filmu primerno in koristno, da boljšega ne bi mogel. Postal je nenadomestljiv sodelavec pri opremi scene in ji vdhnil tisto življenje, ki ji je najbolj odgovarjalo. Ko so namreč obrtniki in scenski delavci končali svoje delo in je bil objekt kot pravkar končana hiša, prazna in pusta, je stopil na sceno Veno Pilon in jo zacopral. Popackal je zidove, zamenjal slike, prestavil stole, razmetal čevlje pod klopjo, zavezal na enem čevlju vezalke na pet, na drugem pa na štiri luknje, popraskal z nohtom ali pljunil — z velikimi in malimi čarovnijami je oživel prostor, odprl vrata in se zazrl v nas z živimi očmi in večnim potegnjenim »aaaaa...?« Scena je bila pripravljena za posnetek. Tako je Veno Pilon hrabro sodeloval do kraja, povsod ga je bilo videti in slišati, s svojo živahnostjo in hudomuš-

nostjo se je pridružil mladim in se sam pomladil med njimi. Ne vem, kako in zakaj je v glavi filma zapisan med scenskimi delavci in z majhnimi črkami, ko bi moral biti med scenografi in z velikimi. To ga še danes boli in vselej me vpraša, če smo že popravili glavo filma. Vselej mu moram reči, da ne, da to ni v moji moči. Vselej pa mi je žal, da ga ni v ekipah naših filmov in — v filmu je odigral tudi imenitnega kuharja — mislim nanj kot na Jožefa Koštrco v Kranjčevi Povesti o dobrih ljudeh, ki me že nekaj let spremlja kot načrt za filmsko realizacijo.

V scenografski ekipi je pri pripravah sodeloval tudi tržaški slikar Jože Cesar, slikovit v obleki, podobah in govorjenju, je vnašal mediteranski temperament v našo kranjsko kri in jo razburjal v diskusije o ambientu, ljudeh, kostumih in prizoriščih, neumorno in neutrudljivo ter hkrati včasih tudi kaj naslikal iz življenja ekipe — seveda vse v zeleni ali rdeči barvi.

V začetku je bil med nami tudi Mario Šimenc. Igral naj bi Mojega Jezusa, bil je izvrsten pevec in bi bilo preveč od njega zahtevati, da bi bil še dober igralec. V gostilni pri Skrtu je često zapel, najraje arijo iz Bajazza, da se je tresla hiša in s svojim petjem privabljal goste, ti so gostilničarju, ki je popravljala hišo, prinašali »za opeko«, kot smo rekli.

Bilo jih je še več, ki so film začeli, pa ga niso končali. Za to niso bili sami krivi. Bili so ljudje dobre volje, ki so pomagali ali vsaj hoteli pomagati pri slovenskem filmu. Čas pa je postal zahtevnejši, po prvih dneh veselega snemanja in življenja ekipe je postala zavest odgovornosti vse močnejša, želja po uspehu se je prerivala skozi deževne dni, ki so ustavili snemanje in zalili ekipo v mračne misli in negotovost.

## Spet od začetka

Snemanje filma je bilo v hudi krizi. Od septembra dalje smo posneli vsega tristo ali štiristo metrov efektivnega materiala, ki pa ni nikogar navduševal. Jasno je bilo, da so v ekipi potrebne spremembe, tudi med igralci, saj nekateri niso bili primerni za like scenarija ali pa jih igralsko niso zmogli. Nad ekipo se je obesil temen oblak negotovosti.

Ekipa je strašno senzibilen organizem. Lahko je silno navdušena, lahko pa kaj hitro postane malodušna. V taki situaciji se najraje zapije. Tudi naša se je.

Iz tega časa žive v ustnem izročilu mnogotere dogodivščine in anekdote — naj ostanejo v ustnem izročilu še naprej.

Ekipa je izražala svoj obup s turobnim humorjem: »Nikom nije lepše, nek je nam — samo da je tako svaki dan...« je zapela vsako jutro direktorju Janezu Jermanu, ki je hodil po svoji sobi noč in dan, kot kapitan zacoprane ladje.

Usodo filma so reševali v Ljubljani.

Bila je vprašanje zaupanja. Mladim ljudem, brez imen.

In zaupali so nam.

Začeli smo znova.

Moj prvi snemalni dan je bil žalosten.

Snemali smo pred bajto očka Orla. Ponoči. Ko sem prvič rekel: »Kamera!« — se je zgodila nesreča. Električar, še mlad fant, je kriknil in se zgrudil. Ubil ga je tok.

Kdo je bil kriv? Nezavarovan kontakt? Vlažna tla? Slabi kabli? Površnost? Neizkušenosť? Slabo srce?

Tista noč je bila huda. Posebno zame.

Pri filmskih snemanjih često pride do nesreč. Posebno pri filmih z vojaškimi prizori. Tudi mi smo jih pozneje še doživljali. Vojaki so bili še neizšolani in lahkomiselni. Podcenjevali so manevrsko municijo, slabo so uporabljali orožje (topničar je

pozabil zapreti top in je granata — manevrska — udarila nazaj ter ga poškodovala), često pa z našo primitivno pirotehniko nismo vedeli, kako naj ustvarimo potrebno bojno situacijo brez rekvizitov in sredstev, ki so za take stvari pri filmu nujni.

No, tista jesen je bila tako izgubljena.

Posneli smo še otožno partizansko kolono sredi megle in ofenzive in videli na filmskem platnu prve posnetke, ki so živeli v pravem razpoloženju. Potem smo se preselili v atelje in se pripravljali za zimske scene.

## Film je kolektivno ustvarjanje

Prenovljena ekipa se je z novimi močmi zagrizla v delo. Nujno pa je bilo razjasniti najprej pojem kolektivnega filmskega dela. Pravzaprav je to vprašanje discipline, reda in odgovornosti za delo. Člani ekipe so lahko nadvse požrtvovalni, vsi delajo in pomagajo, pa vendar snemanje ima namreč utečen delovni red: najprej je treba določiti posnetek, to je položaj kamere in mizansceno. Ves nadaljnji potek se podreja realizaciji tega posnetka, pri čemer mora vsak član ekipe točno vedeti, kaj je njegova naloga in kdaj jo opravi. Vsaka nedisciplina ali malomarnost povzroči najmanj zmedo na sceni, lahko pa tudi ogrozi izvedbo posnetka. Nedvomno sta bila vzrok začetnim neredom na sceni nekontrolirana in nedisciplinirana angažiranost, ki je hotela delati vse, tudi režirati, in nevednost, ki je bila seveda razumljiva. Danes, ko v glavnem že vsi poznamo svoje delo, je odvisev tempo snemanja od kvalificiranosti sodelavcev in od vodje snemanja — pa se le često pripeti, da je treba ustaviti stihijo, ki se znenada porodi in — najbolje je tako — začeti od začetka.

Takrat tega seveda še nismo imeli v mesu in krvi. Vsak je mislil, da lahko režira in se

vtika v igralce, ali počne kaj drugega v dobro filma. Pojmovanje, vsi — vse, je bilo tako globoko, da sta nekoč asistenta kamere na partijskem sestanku »postavila« vprašanje režiserja, ki po snemanju odide s scene, namesto da bi pomagal pospravljati kamero.

Vsaka napaka, nepazljivost ali malomarnost je seveda takoj fotografirana. Najlepše, kar se more pripetiti, je, da pride v posnetek script-tajnica režije. V filmu Na svoji zemlji jo imamo. Na glavi ima širokokrajn slamenik, nosi črna očala, da jo je mogoče videti, je oblečena v belo bluzo, v rokah pa drži snehalno knjigo, da ja vsak ve, kdo je. In vendar je nismo opazili pri pregledu materiala. Presunila nas je šele pri sinhronizaciji, ko se je posnetek stokrat zavrtel pred našimi očmi. Tako smo spoznali dragoceno lastnost filma, da oči slede le glavno dejanje in se ne ukvarjajo s posranskimi zadevami na platnu, pa četudi so te iz drugega sveta. Vsi smo namreč gledali očka Orla in Sovo in jima sledili med posnetkom. Prav tako pa gleda tudi gledalec. Na to script se še danes sklicujemo, kadar nakladno ugotovimo, da je kaj narobe v posnetku. Razen nje imamo v zalogi še druge tolažbe: da se take stvari dogajajo tudi v boljših filmskih hišah in da bo na tem mestu filma tako prepevala violina. Če bo pa le kdo opazil napako, je »svinja«, naj gleda film, ne pa tisto, kar ga ne briga.

Lahko bi rekli, da so bili v začetku snemalci.

Bili so nedosegljivi. Poznali so kamero, objektivne, filtre in druge skrivnosti filmske tehnike, s katerimi so superiorno poučevali nevedneže. Izumili so »drenderez«, za katerega nihče ne ve, kaj je, pa se mora z njim ubadati vsak novinec, dokler ne zve, da je to tak objektiv, ki strelja okoli vogala, če ne še kaj hujšega. Snemalci so najučinkoviteje pojasnili direktorju filma, zakaj ima trak perforac-

ne luknje: zato, da je cenejši. Direktor je dolgo o tem razglabljal in pogruntal, da bi bilo bolje snemati kar na pozitiv, bi še več prihranili. (To se ni dogodilo pri našem filmu, menda se je pri Vesni.)

Tako je bil snemalec sila važna oseba in je vsak čas lahko zavpil: »Stop!«, kar je najhujša komanda na snemanju. No, ko so režiserji postali bolj učeni, so se začeli vzpenjati na prste. Odprli so se mnogi boji za oblast na snemanju. Tako se še danes dogodi, da snemalec, zgrožen nad režiserjevo neumnostjo in nepoznavanjem filma, zapusti sceno in reče, naj si poiščejo drugega osla, ki bo to posnel. Za vrati ateljeja se navadno premisli in se vrne, nakar je nekaj časa na sceni tiho kot v cerkvi. Jasno je, da so to globoko umetniški prepiri, ki ne vplivajo na osebne odnose.

Ko smo snemali Drejčevo smrt, smo imeli v kameri filter, ki naj napravi iz dneva noč. Ko je Marinček pogledal skozi okular, je zavpil (je znan eksplozivni temperament), da se skozi kamero sploh nič ne vidi in da posnetka ni mogoče posneti v taki mizansceni. Sever se je namreč med umiranjem plazil po travi in ga Marinček ni mogel spremljati z zasukom. Prišlo je do strokovne debate, ki se je končala tako, da sem stopil za kamero. Snemalcem je treba dokazati, da je posnetek mogoč. Marinček je imel prav. Videl nisem nič. Niti trave niti Severja. Toda šlo je za prestiž: med posnetkom sem škilil s prostim očesom zraven kamere in jo uravnaval po Severjevem gibanju. Projekcija je bila v redu. Sicer pa — režiser mora vendar znati posneti kakšen posnetek!

Imeli smo res nekaj hudih posnetkov. Celo življenjsko nevarnih. Takrat običajno rečem snemalcu: »Eh, brate, nije ti to sreska kancelarija! To je film!« Tak film je bil v Planiči, ko smo snemali zimske scene. Sovo — Lojze Potokar je streljal s težko »bredok«. Do njega smo se

pripeljali ob partizanskem položaju, s katerega so borci pridno nabijali s puškami. Zvižgalo je mimo nas na vozičku, da je bilo veselje. Tolažili smo se pač s tem, da vsaka »kugla« ne zadene. No, najlepše je bilo pred Potokarjem. Mimo njega smo se morali zapeljati prav v trenutku, ko je zamenjal šaržer in takoj nato spet divje zaregljal na Nemce. To je bila ena največjih Lojzetovih scen, bil je v pravi igralski ekstazi, metal se je za mitraljezom, kričal in jokal, norel. Nikoli prej pa ni streljal s težko strojnico. In strojnica ni delala na manevrsko municijo. Posnetek smo trikrat ponovili in trikrat smo se videli na parah, kot žrtve slovenskega filma. No, Lojze Potokar je le z mezincem gledal, da nas ne bi postrelil. »O, hudiča!« je rekel — »A nismo že dovolj režiserjev zamenjali?!«

S streljanjem je bil sploh hudič. Tudi brzostrelke niso delale z manevrsko municijo. Tako včasih nismo vedeli, kaj naj počnemo. Posebno taktak, ko se Drejc zdrami iz svoje otopelosti in v belogardistični postojanki z brzostrelko pobije stražarje in Nemce, da reši Tildico. Pri tem je zaradi učinkovitosti posnetka najprej streljal proti kameri, se sunkovito obrnil in spustil rafal na vojaka, ki se pokaže med vrati. Vse je bilo v sliki; brzostrelka, vrata, Nemec, rafal. Samo kako?

V brezizhodni situaciji se je javil Peter, nemški ujetnik, ki je bil šofer v ekipi, da bo igral Nemca med vrati. Izvežban vojak je, bo že pravi čas padel po tleh. Razen tega — je pristavil z obešenjaškim humorjem — je ujetnik in bo škoda manjša, če zadene njega kot koga drugega. Če je preživel šest let vojne, bo tudi tale film, ni vrag! Nagnali smo ga nazaj v kamion, nazadnje pa smo, neumni kakor smo bili, le pristali na njegov predlog. Tudi Stane Sever je zaupal v svoj refleks. Po dolgih in natančnih pripravah je padlo polvelje: »Kamera!« Nič hudega ni

bilo, le Peter je padel prezgodaj in je bilo treba posnetek ponoviti. »Jetzt wird schon gut sein,« se zagotovil Peter. Sever strelja, se obrne in spusti rafal proti vratom. Peter se zamaje. Severju pade brzostrelka iz rok, zgrabi se za glavo. Mi onemimo. Potem, ker le ni bilo komande »Stop!«, Peter dvigne glavo in mirno vpraša: »Ist schon fertig?«

Se danes me spreleti, če se spomnim na ta posnetek. Bili smo pravi norci!

Nevarnih posnetkov smo imeli dovolj v zalogi. Često smo imeli na glavah čelade, saj pri naši pirotehnikih nikoli nisi vedel, kako bo usekala mina. Snemalec je bil skrit za kamero, mi smo se skrivali za njim, na najslabšem pa je bil ostrilec — ta se ni mogel skriti za nikogar.

Ce je bilo prej kaj preveč o snemalcih, upam, da je zdaj poravnano.

### Tehnika narodu

Rečemo še danes, kadar se ukvarjamo s pokvarjeno kamero ali čim drugim, kar iz naše tehnične baze ni v redu. V glavnem snemamo filme namreč tako, kot smo posneli prvega: z zastarelimi in iztrošenimi tehničnimi sredstvi. Na isti način. Vsak količkaj kompliciran posnetek je problem. Ker nam ne preostane drugega, se tolažimo: »Dokler nam ne bo treba snemati na mlinček za kavo in na trak od gat, bo še kar šlo!« No, zdaj smo že prekleto blizu tega.

Pri Na svoji zemlji so nas prepričevali, da tehnika ni vse. Važna je ideja filma. Ampak, kaj danes, ko se pojavljajo še brezidejni filmi?

Sicer pa — razvoj organizacije in tehnike bo posebna povest, ki še pride na vrsto.

Zdaj ostanimo še v »zlati dobi« našega filma.





Levo: Svojim številnim filmskim vlogam je Bert Sotlar dodal zanimiv lik v Kosmačevem filmu LUCIJA

Spodaj: Alenka Vipotnik v vlogi Lucije. Film so večinoma posneli v Poljanski dolini





# FILMOGRAFIJA SLOVENSKEGA FILMA

PIŠE: D. ARKO

Leto 1947

## FILMSKI OBZORNIK — NOVEMBER 1946, št. 7

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	januar 1947
Točke:	
1. V svobodi gradimo	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod
2. Državni zavod za slepo mladino	
Scenarij . . . . .	Gale Jože
Režiser . . . . .	Kosmač France
Snemalec . . . . .	Cerar France
3. Obisk v državnem opernem gledališču	
Scenarij . . . . .	Marinček Ivan
Režiser . . . . .	Marinček Ivan
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Oprema filma . . . . .	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Kosmač France
Redaktor . . . . .	Kosmač France
Dolžina filma . . . . .	416,5 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

## FILMSKI OBZORNIK — DECEMBER 1946, št. 8

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	marec 1947
Točke:	
1. Zasedanje ustavodajne skupščine LRS	
Snemalec . . . . .	Cerar France,
Montaža . . . . .	Marinček Ivan
2. Novinci (Regruti)	Grobler Mirko
Scenarij . . . . .	Sintič Zvone
3. Na snegu in ledu	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod,
	Božič Drago
	Smeh Anton

Novice:

Ježica - Ljubljana

Zičnica

Mladinske delovne brigade

Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Oprema filma . . . . .	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Skerl Ada, Sotler Albert
Redaktor . . . . .	Kosmač France
Dolžina filma . . . . .	520 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

### FILMSKI OBZORNIK — JANUAR 1947, št. 9

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	25. april 1947

Točke:

1. Ob sprejetju naše ustave

2. Teden knjige

Scenarij . . . . .	Kosmač France
Glasba: komponist . . . . .	Šivic Pavel

3. Medicinska fakulteta

Scenarij . . . . .	Gale Jože
Glasba: komponist . . . . .	Svara Danilo

Novice:

Tvoritev proge Otovac—Bubnjarci

Hokej na ledu

Tekme za ZREN

Snemalec . . . . .	Cerar France, Badjura Metod, Smeh Anton, Božič Drago
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka, Grobler Mirko
Glasba . . . . .	prepis s plošč
Oprema filma . . . . .	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Sotler Albert
Redaktor . . . . .	Kosmač France
Dolžina filma . . . . .	401 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm

### FILMSKI OBZORNIK — FEBRUAR 1947, št. 10

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	23. maj 1947

Točke:

1. Koroška razstava

Snemalec . . . . .	Smeh Anton
--------------------	------------

2. Pevski zbor Matije Verdnika

Snemalec . . . . .	Badjura Metod
--------------------	---------------

### 3. Manifestacija v Mežici

Snemalec . . . . .	Badjura Metod, Cerar France
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Oprema filma . . . . .	Petan Ciril, Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Tory Tugomer
Redaktor . . . . .	Kosmač France
Dolžina filma . . . . .	384 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Sirina filma . . . . .	35 mm

### FILMSKI OBZORNIK — MAREC 1947, št. 11

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdejan . . . . .	30. maja 1947

#### Točke:

#### 1. Obdelali bomo vsak košček zemlje

Snemalec . . . . .	Badjura Metod
Montaža . . . . .	Badjura Milka

#### 2. Les za našo industrijo

Snemalec . . . . .	Cerar France
Montaža . . . . .	Badjura Milka

#### 3. Planica 1947

Snemalec . . . . .	Badjura Metod
Montaža . . . . .	Badjura Milka, Grobler Mirko

Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Oprema filma . . . . .	Gornik Mile, Petan Ciril
Napovedovalec . . . . .	Tory Tugomer
Redaktor . . . . .	Stiglic France
Dolžina filma . . . . .	383 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Sirina filma . . . . .	35 mm

### FILMSKI OBZORNIK — APRIL 1947, št. 12

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	3. julij 1947

#### Točke:

#### 1. Pokop partizanskih borcev

Snemalec . . . . .	Smeš Anton
Montaža . . . . .	Povh Dušan
Glasba: komponist . . . . .	Cvetko Ciril

#### 2. Večer slovenskih književnikov

Snemalec . . . . .	Badjura Metod, Smeš Anton
Montaža . . . . .	Povh Dušan, Grobler Mirko
Glasba: komponist . . . . .	Arnič Blaž

#### 3. Pionirski koncert

Scenarij . . . . .	Adamič Ernest
Režiser . . . . .	List J. Z.
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan

asistent . . . . . Pogačar Viki  
 Montaža . . . . . Povh Dušan,  
 Grobler Mirko

Novice:

Cankarjeva proslava  
 Kolesarski kros

Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi  
 Oprema filma . . . . . Gornik Mile, Petan Ciril  
 Napovedovalec . . . . . Sotler Albert  
 Redaktor . . . . . Mahnič Mirko  
 Dolžina filma . . . . . 414 m  
 Deponiran . . . . . Triglav-film  
 Izdelan v . . . . . slovenščina  
 Širina filma . . . . . 35 mm

### VSE ZA OTROKA

Proizvodnja . . . . . Triglav-film  
 Izdelan . . . . . 7. julija 1947  
 Scenarij . . . . . Gale Jože  
 Režiser . . . . . Gale Jože  
 asistent . . . . . Sintič Zvone  
 Snemalec . . . . . Marinček Ivan  
 asistent . . . . . Vavpotič Rudi  
 Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi  
 Montaža . . . . . Badjura Milka  
 Glasba: komponist . . . . . Svara Danilo  
 vodstvo . . . . . Cvetko Ciril  
 Oprema filma . . . . . Gornik Mile  
 Dolžina filma . . . . . 332 m  
 Deponiran . . . . . Triglav-film  
 Izdelan v . . . . . slovenščina, srbohrvaščina  
 Širina filma . . . . . 35 mm, 16 mm

### FILMSKI OBZORNIK — MAJ 1947, št. 13

Proizvodnja . . . . . Triglav-film  
 Izdelan . . . . . 16. julij 1947

Točke:

1. 1. maj, praznik delovnega ljudstva

Snemalec . . . . . Smeh Anton,  
 Marinček Ivan,  
 Badjura Metod,  
 Cerar France  
 asistent . . . . . Pogačar Viki  
 Montaža . . . . . Badjura Milka

2. Sprejem Korošcev v Ljubljani

Snemalec . . . . . Smeh Anton,  
 Marinček Ivan,  
 Badjura Metod  
 asistent . . . . . Pogačar Viki  
 Montaža . . . . . Badjura Milka  
 asistent . . . . . Vrtačnik Savo

Novice:

Partizanska tiskarna Vojsko  
Odkritje spomenika Vojsko  
Šah v Rogaški Slatini  
Moto dirke v Ljubljani

Montaža . . . . .	Badjura Milka
asistent . . . . .	Vrtačnik Savo
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Oprema filma . . . . .	Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Sotler Albert
Redaktor . . . . .	Mahnich Mirko
Dolžina filma . . . . .	442,5 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm

### NAJBOLJSI SO ZMAGALI

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	27. julij 1947
Scenarij . . . . .	Kosmač France
Režiser . . . . .	Kosmač France
Snemalec . . . . .	Cerar France
asistent . . . . .	Božič Karel
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Grobler Mirko
Glasba . . . . .	arhiv
Oprema filma . . . . .	Kralj Mara
Napovedovalec . . . . .	Sotler Albert
Dolžina filma . . . . .	453 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

### FILMSKI OBZORNIK — JUNIJ 1947, št. 14

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	21. avgust 1947

Točke:

1. Sprejem češke vojaške delegacije

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
--------------------	---------------

2. III. kongres LMS

Snemalec . . . . .	Cerar France, Marinček Ivan
--------------------	--------------------------------

3. Elektrifikacija

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
--------------------	---------------

4. Trahom

Scenarij . . . . .	Štiglic France
Režiser . . . . .	Štiglic France
Snemalec . . . . .	Pogačar Viki
asistent . . . . .	Božič Karel
Glasba: komponist . . . . .	Šivic Pavel

Novice:	
Titova štafeta	
Snemalec . . . . .	Smeh Anton
Stadion	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod
Pionirji	
Snemalec . . . . .	Cerar France
Martuljek	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod
Letalski miting	
Snemalec . . . . .	Božič Karel
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
asistent . . . . .	Vrtačnik Savo
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Oprema filma . . . . .	Gornik Mile
Napovedovalec . . . . .	Pengov Ivan
Redaktor . . . . .	Mahnič Mirko
Dolžina filma . . . . .	494 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 m

## FILMSKI OBZORNIK — JULIJ 1947, št. 15

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	10. september 1947

### Točke:

1. Sprejetje zakona o petletnem planu	
Snemalec . . . . .	Cerar France
2. Elektrifikacija	
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
3. Žetev v Prekmurju	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod
4. Prostovoljno delo	
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
5. Najboljši mladinski aktiv	
Snemalec . . . . .	Smeh Anton, Macarol Dimitrij, Badjura Metod, Marinček Ivan

### Novice:

Ljubljana — proces proti Rainerju	
Snemalec . . . . .	Cerar France, Marinček Ivan
Kostanjevica	
Snemalec . . . . .	Cerar France
I ahkoatletski miting v Celju	
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
asistent . . . . .	Sešek Ivo
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
Glasba: vodstvo . . . . .	Cvetko Ciril
Napovedovalec . . . . .	Pengov Ivan
Redaktor . . . . .	Mahnič Mirko

Dolžina filma . . . . .	442 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

### FILMSKI OBZORNIK — AVGUST 1947, št. 16

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	24. september 1947

#### Točke:

1. Slovenija pozdravlja bolgarske goste Snemalec . . . . .	Cerar France, Marinček Ivan
2. Boj proti koloradskemu hrošču Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
3. Pionirji na počitnicah Scenarij . . . . . Snemalec . . . . .	Jamnik France Marinček Ivan
4. Vojska in alpinizem Snemalec . . . . .	Pogačar Viki

#### Novice:

Lijak Snemalec . . . . .	Cerar France
Kalin Snemalec . . . . .	Pogačar Viki
Kajak Snemalec . . . . . Snemalec zvoka . . . . . Montaža . . . . .	Pogačar Viki Omota Rudi Badjura Milka, Povh Dušan
Glasba: vodstvo . . . . . Napovedovalec . . . . . Redaktor . . . . . Dolžina filma . . . . . Deponiran . . . . . Izdelan v . . . . . Širina filma . . . . .	Cvetko Ciril Pengov Ivan Mahnič Mirko 513 m Triglav-film slovenščina 35 mm

### FILMSKI OBZORNIK — SEPTEMBER 1947, št. 17

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	20. oktober 1947

#### Točke:

1. Zmaga Titovih zavodov Litostroј Snemalec . . . . . Glasba: komponist . . . . .	Badjura Metod Svara Danilo
2. Graditev gozdnih poti Scenarij . . . . . Snemalec . . . . .	Papler Albert Vavpotič Rudi
3. Nov način zidanja opečnega zidu Režiser . . . . . Snemalec . . . . . Glasba: komponist . . . . .	Jamnik France Vavpotič Rudi Arnič Blaž

#### 4. Dečji dom v Mariboru

Scenarij . . . . .	Ovsec Ivan
Režiser . . . . .	Ovsec Ivan
Snemalec . . . . .	Vavpotič Rudi

#### 5. Ovcarstvo na Kočevskem

Snemalec . . . . .	Badjura Metod
Glasba: komponist . . . . .	Pahor Karel

#### Novice:

##### Maršal Tito v Kočevskem Rogu

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
--------------------	---------------

##### Moto dirke v Ljubljani

Snemalec . . . . .	Cerar France
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Badjura Milka
Redaktor . . . . .	Mahnič Mirko
Dolžina filma . . . . .	511 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm

### S TITOVIMI BRIGADIRJI

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	25. oktober 1947
Scenarij . . . . .	Kosmač France
Režiser . . . . .	Kosmač France
asistent . . . . .	Konstantinovič Rade
Snemalec . . . . .	Grčman Zvonko
asistent . . . . .	Marković Milan
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
asistent . . . . .	Kham Franc
Montaža . . . . .	Gröbler Mirko
Glasba: komponist . . . . .	Kozina Marjan
dirigent . . . . .	Cipci Jakob
izvaja . . . . .	Orkester Radia Ljubljana
Oprema filma . . . . .	Scagnetti France
Napovedovalec . . . . .	Kosmač France
Dolžina filma . . . . .	495 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

### FILMSKI OBZORNIK — OKTOBER 1947, št. 18

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	10. december 1947

#### Točke:

##### 1. Naš prvi kinoprojektor

Scenarij . . . . .	Kosmač France
Režiser . . . . .	Kosmač France
Snemalec . . . . .	Cerar France
Glasba: komponist . . . . .	Svara Danilo



2. Savinjski hmelj  
 Scenarij . . . . . Grobler Mirko  
 Režiser . . . . . Kosmač France  
 asistent . . . . . Grobler Mirko  
 Snemalec . . . . . Macarol Dimitrij  
 Glasba: komponist . . . . . Švara Danilo

3. Slovenska Istra  
 Režiser . . . . . Lampret France  
 Snemalec . . . . . Badjura Metod  
 Glasba: komponist . . . . . Bravničar Matija

4. Z naših festivalov  
 Snemalec . . . . . Cerar France,  
 Pogačar Viki  
 Macarol Dimitrij  
 Glasba: komponist . . . . . Sivic Pavel

Novice:

Ocenjevanje plemenske živine na Bledu

Snemalec . . . . . Marinček Ivan

Avto moto dirke v Opatiji

Snemalec . . . . . Badjura Metod

Portorož

Snemalec . . . . . Badjura Metod

Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi

Montaža . . . . . Grobler Mirko

asistent . . . . . Vrtačnik Savo

Oprema filma . . . . . Kos Boris

Redaktor . . . . . Jamnik France

Dolžina filma . . . . . 448 m

Deponiran . . . . . Triglav-film

Izdelan v . . . . . slovenščina

Širina filma . . . . . 35 mm, 16 mm

**PARTIZANSKE BOLNICE**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film

Izdelan . . . . . 12. december 1947

Scenarij . . . . . Sintič Zvone

Režiser . . . . . Sintič Zvone

Snemalec . . . . . Smeh Anton,

Pogačar Viki

Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi

asistent . . . . . Kham Franc

Montaža . . . . . Badjura Milka

Glasba: komponist . . . . . Arnič Blaž

dirigent . . . . . Cipci Jakov

izvaja . . . . . Orkester Radia Ljubljana

Oprema filma . . . . . Jenšterle Jurij

Dolžina filma . . . . . 818 m

Deponiran . . . . . Triglav-film

Izdelan v . . . . . slovenščina,

srbohrvaščina, ruščina

Širina filma . . . . . 35 mm, 16 mm

**BALKANIJADA**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film

Izdelan . . . . . 23. december 1947

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan, Vavpotič Rudi
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Povh Dušan
Glasba: komponist . . . . .	Adamič Bojan
dirigent . . . . .	Adamič Bojan
izvaja . . . . .	Zabavni orkester Radija Ljubljana
Napovedovalec . . . . .	Tory Tugomer
Org. vodstvo . . . . .	Povh Dušan
Dolžina filma . . . . .	657,5 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina, italijanščina, srbohrvaščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

## FILMSKI OBZORNIK — NOVEMBER 1947, št. 19

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	29. dec. 1947

### Točke:

#### 1. Delo rudarjev na razstavi

Režiser . . . . .	Jamnik France
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Šivic Pavel

#### 2. «Gumica» v Kranju

Scenarij . . . . .	Papler Albert
Režiser . . . . .	Marinček Ivan
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Svara Danilo

#### 3. Naša fizkultura

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan, Vavpotič Rudi, Macarol Dimitrij
Glasba: komponist . . . . .	Bravničar Matija

### Novice:

#### Dom oddiha v Ribnem

Snemalec . . . . .	Cerar France, Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Pahor Karel

#### Preizkus daljnovidnega stolpa

Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Pahor Karel
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Grobler Mirko
asistent . . . . .	Vrtačnik Savo
Oprema filma . . . . .	Kos Boris
Redaktor . . . . .	Ovsec Ivan
Dolžina filma . . . . .	401,5 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	28. dec. 1947
Točke:	
1. Izdelava avtobusnih karoserij	
Scenarij . . . . .	Ovsec Ivan
Režiser . . . . .	Ovsec Ivan
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Švara Danilo
2. Naša največja knjižnica	
Scenarij . . . . .	Režek Boris
Režiser . . . . .	Režek Boris
Snemalec . . . . .	Kumar Milan
Glasba: komponist . . . . .	Lipovšek Marjan
3. Šahovski šampionat	
Snemalec . . . . .	Marinček Ivan
Glasba: komponist . . . . .	Sivic Pavel
Novice:	
Centralna lekarna v Ljubljani	
Snemalec . . . . .	Kumar Milan
Glasba: komponist . . . . .	Sivic Pavel
Volitve na Primorskem	
Snemalec . . . . .	Badjura Metod, Pogačar Viki
Glasba: komponist . . . . .	Kozina Marjan
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
Montaža . . . . .	Grobler Mirko
Oprema filma . . . . .	Gornik Mile
Redaktor . . . . .	Ovsec Ivan
Dolžina filma . . . . .	394 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina
Širina filma . . . . .	35 mm

**TUJEGA NOČEMO — SVOJEGA NE DAMO**

Proizvodnja . . . . .	Triglav-film
Izdelan . . . . .	31. dec. 1947
Snemalec . . . . .	Badjura Metod, Marinček Ivan, Smeh Anton, Selhaus Edo, Macarol Dimitrij, Pogačar Viki
Snemalec zvoka . . . . .	Omota Rudi
asistent . . . . .	Kham Franc
Montaža . . . . .	Grobler Mirko
Glasba: komponist . . . . .	Arnič Blaž
dirigent . . . . .	Cipci Jakob
izvajaja . . . . .	Orkester Radia Ljubljana
Oprema filma . . . . .	Mihevc Rado
Napovedovalec . . . . .	Zadnikar Marjan
Dolžina filma . . . . .	330 m
Deponiran . . . . .	Triglav-film
Izdelan v . . . . .	slovenščina, srbohrvaščina, italijanščina
Širina filma . . . . .	35 mm, 16 mm

---

# FILMSKI SCENARIJ

---

PO ISTOIMENSKEM  
ROMANU IVANA TAVČARJA

---

DRAGO ŠEGA

(NADALJEVANJE)

---

# VISOŠKA KRONIKA

---

Okrog visoke, bahave cerkve v Sestranski vasi se je zrak kar tresel od množice človeških glasov, od pokanja iz možnarjev, vriskanja in vpitja in od veselih, poskočnih viž, ki so se glasile vse hkrati, se mešale in kosale med seboj. Po kamnitem ozidju pod cerkvijo se je vsakokrat, ko je počilo iz možnarja, dvignil velik oblak dima. Pod vznožjem ozidja so bili v dolgi, zaviti kačl razpostavljeni semanji šotori in pivnice in tam se je trlo razigranega ljudstva. Tudi niže dolj na travniku ni bila gneča nič manjša. Ljudje so na gosto sedeli za dolgimi mizami iz surovih desk; obilno so pili in obilno jedli. Največ sveta, posebno mladega, pa se je gnetlo okrog vzvišenih plesišč, ki jih je bilo kar troje in koder se je skoraj brez prestanka rajalo in plesalo.

Na srednjem plesišču je muzika urezala potrkani ples. Mladi pari so se vrteli, da so dekletom vigrala šumeča krila in da so jim poškrbljene rute uhajale na zatilnik. Fantje so med plesom s petami udarjali takt, zdaj pa zdaj je kateri med njimi zajuckal dvakrat, trikrat zapored in odgovorilo mu je vriskanje in juckanje z vseh strani.

Tudi Agata je plesala. Nasmejanih oči in gorečih lic je zrla v Jurja, ki je krepko potrkaval s petami ob pod in jo s svojimi močnimi rokami skoraj nosil po zraku. Agati je ušla ruta na vrat in ji razkrila venec svetlih, gosto spletenih kit, povitih okoli glave. Pri tem sta se oba drug drugemu nasmehnila.

Pari so se sukali, da so noge komaj dohitevale, in v divjem plesnem metezu so se mešale svetle, poškrbljene dekliske rute s fantovskimi črnimi širokokrajniki.

Goslač, visok, postaven fant s svetlimi lasmi, je igral na vse kriplje. Ramovžev Stefan je v togi drži priplesal mimo z zalim deklščem. Godec jima je zaigral prav iz bližine. Dekle se je ustavilo na njem s pogledom, ki ni skrival, da ji je čedni godec všeč. Toda ta se je že obrnil drugam in igral dalje, da je plesalcem sapo jemalo.

Drugi godec, debel in zalit nič manj kot bas, po katerem je vneto drgnil, je brundal z vsem svojim obilnim telesom; s tolstim obrazom je rezal vesele spake, tacial z okroglima nogama in se majal in zvijal, kot je terjala viža, da se mu je stresal rejeni in napeti život.

Na klarinet pa je svirala drobna in turobna postavica z izredno dolgim šilastim nosom, tako dolgim, da ni bil dosti krajši od glasbila samega. Postavica je ždela na stolu in otožno strmela predse v svoj klarinet, kot bi igrala pod vrbo kačjim pastirjem in ne bi bilo okrog nje ne plesa ne vriskanja.

Okrog plesišča so pasli svojo radovednost mladi in stari ljudje. Tudi Marks Wulfing je bil med njimi. Stal je ošabno poleg starega Anžona Kisovca in z njim vred zrl na plesišče. Nenadoma mu je zagorelo v očeh. Mimo sta priplesala v veselem razgovoru Juri in Agata.

»Glej no, Juri in visoška nemškuta,« je oživel tudi stari Anžon. »Zala pa je, malo je takih,« je pristavil z zadovoljstvom. Svoje besede je podpiral z zamahi palice, ki mu je tičala v pesti.

Marks pa starca ni do konca poslušal. Pazljivo je sledil Jurju in Agati z očmi, in ko sta se izgubila med plesalce, se je tudi on pomešal med ljudi.

»Kaj se ti zdi, a?« je menil Anžon in se z ročajem palice podrgnil po sivih brkih, toda zaman se je ozrl k sosedu po odgovor.

Za veliko mizo nedaleč od plesišča, so sedeli v razgovoru Izidor, Martin Cebal in Peter Jakopin. Po njihovi vnemi sodeč, so razpravljali tehtne stvari.

»Kaj? Novi škof da pride v Loko?« je streljal Cebal z jeznimi pogledi po Jakopinu, ki mu je sedel nasproti in počasi in preudarno pil iz velike majolike. »Kdo ga je pa klical!« se je hudoval stari mož in srdito grebel s prsti po svoji sivi, razmršeni bradi.

»Klical, ne klical! «ga je zavrnil Jakobin in položil vrč na mizo. »Vsaka hiša bo morala odriniti lep kos mesa za škofovo kuhinjo. Tako je razglašeno, pa si pomagaj!«

»Meso! Čemu pa bo škofu meso?« je Cebal razdražen skočil pokonci. »Škof naj se posti in moli, drugega opraviila nima.«

Pri tem je krilil z rokami okrog sebe, da je moral Izidor umakniti vrč, ki je stal pred njim.

»Nikar no, Cebal . . . « ga je ukoril.

»Kaj?« se je zapičil Cebal v Izidorja, toda takoj je umolknil in sedel. Pred mizo se je ustavil Marks.

»Ali še kuhaš jezo, Visočan?« je zategnjeno vprašal Izidorja.

»Kakšno jezo?« je odgovoril Izidor malce osuplo. Nato se je takoj ovédel. »Sem sedi, Marki, in pij!« ga je povabil in porinil svoj vrč proti njemu.

Marks mu je široko sedel nasproti in prekrižal roke na mizi.

»Kaj pa oče Jeremija? Je pri dobrem zdravju?« se je medtem podvival z vprašanjem Izidor.

»Pri zdravju je že, ali siten je, da ni izhajati z njim,« se je namrdnil mladi Wulffing.

Tedaj se je zasopla ustavila pred mizo Agata. Marksovi nebrzdani pogledi so jo očitno zmedli in v zadregi se je ozirala, kam naj sede.

»Tu sem sedi, nemškuta,« ji je poleg sebe napravil prostor Marks. »In nič se me ne boj, saj ne grizem!«

Agata je tiho sedla. Marks jo je gledal, potem pa se je obrnil k Izidorju:

»Zalo nevesto si si pripeljal z Nemškega, Izidor,« je rekel z nekaj posmehljivo-  
sti v glasu.

»Agata ni moja nevesta,« je zmeden izustil Izidor.

»Je pa Jurjeva, saj je vseeno!« je robato vzkliknil Marks in zamahnil z roko. Nato se je obrnil k dekletu. »Na, pij, dekle!« je dejal glasno in porinil vrč prednjo. »Nihče bi se te ne branil k hiši! Jaz bi te precej pograbil, pa kaj, ko moj oče visi na kmetiji kot klop na pasjem repu!«

Ker se je Agata vrča komaj pritaknila, ga je potegnil k sebi in ga spil na dušek.

»Pojdi, nemškuta,« je zavpil vstajaje, »da se midva enkrat zasučeva, kot se spodobi!«

Še preden je Agata utegnila kaj reči, jo je že zagrabil za roko in jo odvedel.

»Ta ples je moj!« je zavpil Marks na ves glas, ko je z Agato stopil na prazni oder. Porožljaj je z denarjem v žepu in s širokim zamahom vrgel goslaču beneško krono.

Nato je prijel Agata za pas. »Zdaj, telički, glejte, kaj znamo mi!« je izzivalno vrgel fantom in dekletom, ki so se zbirali okrog plesišča. Dve dekleti, ki sta se tiščali tik ob robu, sta se pri tem veselo zahihitali. Fantje — med njimi tudi Juri — pa so ga gledali zaničljivo in izpod čela.

Godec je veselo potegnil po goslih, Marks in Agata sta se prestopila. Sprva sta plesala umirjeno. Hodila sta drug okoli drugega in fleskala z rokami. Agatin obraz je bil hladen in resen. Toda bolj ko je oživljal ples, bolj je oživljal tudi njen obraz; očesa k Marksu pa ni privzdignila.

Ples je postajal urnejši in Marks se je gibčno prestopal okrog Agate. Oči so mu žarele, ko se je oziral k njej, Agata pa — očitno vsa zatopljena v ples — ga ni videla.

Godci so urezali zdaj še hitreje. Marks je jel poskakovati, medtem ko je Agata drobila z nogami na mestu. Poskakoval je čedalje višje in čedalje bolj divje. Ko je skočil posebno visoko, sta se dekleti ob odru zadovoljno spogledali. Juri in drugi fantje pa so ostali mrki še naprej.

Goslač je zdaj igral, da oči niso mogle več slediti njegovemu loku; rumeni lasje so mu razmršeni zlezli na čelo. Basist, čeprav se mu je zaliti obraz ves svetil od znoja, je s prsti kar švigal po strunah. Le godec, ki je sviral na klarinet, je še kar naprej zamišljeno in turbobno strmel v svoje glasbilo.

Marks je zdaj počenjal že prave vratolomnosti. V obraz je bil ves žareč in divji. Ko se je med plesom tako zavrtel, da se je bliskoma postavil na glavo in spet na noge, sta se dekleti ob odru spogledali z občudovanjem, Agata pa kot da ga ni videla.

Ko so godci zasvirali h koncu, je Marks dvignil svojo plesalko visoko nad glavo ter se zavrtel z njo, da so Agatina krila kar vihrala. Hipoma jo je spustil k sebi, jo objel ter se s svojim bradatim obrazom smukal okrog njenega, da bi jo poljubil.

»Moja boš,« je kričal, »moja, in nikogar drugega! Pa mi jo vzemi kdo, če si upa!« Besno je streljal z očmi okrog sebe, zlasti pa tja, kjer je stal Juri in ne daleč za njim — pri mizi — tudi Izidor.

Agata se mu je jezno upirala in ga odrivala z rokami, a ker je ni nehal stiskati k sebi, je začela švrkati z roko po njegovem obrazu, da je tleskalo. Ker so godci ze utihnilli, je bilo jasno slišati, kako je med tleskanjem ostro govorila Marksu:

»Pusti! Pusti me! — Kdo te mara, grdoba grda!«

Marks jo je, ves mehak, v trenutku izpustil. Pri tem se je nehote s prsti pogladil po oteskanem licu.

Zdaj so vsi gledalci bruhnilli v smeh. Krohotali so se fantje, nasmihal se je Juri, po tudi dekleti tik pri odru sta se smejali na ves glas.

Marks je divje gledal okoli sebe. Slednjič je prezirljivo izbočil spodnjo ustnico. »Sleve!« je zategnil z vsem zaničevanjem, kar ga je premogla njegova duša. V trenutku je bil na plesišču Juri in za njim se jih je pognalo še nekaj. Zagrabil je Marksa za obleko na prsih in ga pahnil po odru s tako silo, da je Marksa spodneslo in da je v bližini nekaj ženskih glasov zavrisknilo od strahu.

Marksa so na drugem koncu plesišča pograbilli fantje, ki so z one strani prihiteli na oder. Obdelovati so ga jeli s pestmi, priskočili so drugi in v trenutku se je nabral okrog Marksa gost, razjarjen klobčič.

V ta klobčič sta se vsak s svoje strani pognala Izidor in Jakopin.

»Ubili ga boste!« je klical Izidor in s svojima dolgima rokama razrival gnečo. Slednjič so so pretepači razmaknili in razgreti odstopili od Marksa.

Ta se je, na podu ležeč, pretegnil in zaječal. Lasje so mu bili razmršeni, obleka raztrgana, po obrazu je bil podplut in krvav. S težavo se je spravljaj na noge in stokal. Ko se je le majaje postavil pokonci, je bil njegov obraz ves namršen od jeze in divjega sovraštva.

»Ste me,« je govoril me stokom, »ker vas je bilo preveč! Najhujše pa je, da me je tepla ženska! Hudič naj vas pobere!«

S temi besedami se je obrnil in med molkom vseh navzočih odkrival s plesišča ter se izgubil med ljudmi.

Na plesišču so se vrteli pari, da je bilo veselje. Godba, vriskanje in vpitje so napolnjevali zrak.

Na cerkvenem obzidju je počil možnar in visok dim se je dvignil. Otroci poleg so odskočili. Eden med njimi pa je z roba ozidja nenadoma pokazal z roko vzdolž travnika.

»Ta rejnata gre!« je zavpil.

Štefan Ramovš, ki je z golobradimi fanti sedel za polito mizo, se je vzpel na klopi in pogledal po travniku navzdol:

»Ta rejnata gre!« je zavpil tudi on.

Ljudstvo vzdolž miz je prisluhnilo. Ljudje so jeli obračati glave, nekateri pa so vstajali izza miz, da bi bolje videli.

Ana Renata, v gosposki obleki, na lepem in živem konjiču, je na plitvem mestu prebredla Soro in se pognala preko travnika, za njo pa na rejnem konju hlapec, ki je nosil za pasom dva samokresa. Ko je prijahala do množice, se je spretno spustila s konja. Otroci, fantje in dekleta pa tudi stari možje, ki so se že zbrali na robu travnika, vse jo je motrilo s tihim, neprikritim občudovanjem.

Ana Renata je prepustila konja hlapcu in z bičem v roki odločno stopila po gazi, ki so jo sproti odpirali ljudje pred njo. Bila je ženska lepega, močnega života, temnih las, tenkega, pravilnega nosu in ozkih, stisnjenih ustnic, ki so izražale odločnost. V njeni hoji, kretnjah in sploh v vsem njenem ponašanju se je kazala samozavest, ki bi mejila že na ošabnost, če bi ne bilo v njej nekaj prikupnega.

Ustavila se je pred Izidorjevo mizo. »Boš plesal, Izidor Khallan?«

Izidor je nekaj mencial; tedaj je razkoračen stopil pred Ano Renato Ramovšev Stefan.

»Pojdi pit, ta rejnata,« je dejal širokoustno, »potem se pa enkrat ali dvakrat zasučeva.« Zamahnil je z roko in poizkusil zavriskati.

Ana Renata ga je zaničljivo pogledala.

»Pri nas taki še koze pasejo!« je rekla zviška. Z bičem je švrknila po zraku in Stefan je moral odskočiti, da ga ni zadel. »Tu imaš dve libri, pa si pri cerkvi kaj kupi!«

Iskala je denar v obleki, Stefan pa je osramočen izginitil med glasnim smehom cele družbe.

Zdaj se je Ana Renata spet obrnila nazaj k Izidorju:

»Boš kaj plesal, Izidor?«

»Plesanja nisem vajen!« se je nerodno opravičeval Izidor.

Ana Renata se je nevoljno namršila, nakar se je obrnila k Jurju: »Boš pa ti, Juri!«

Ta je skočil pokonci kot na ukaz in oči so se mu zaiskrile.

»Pa res rad plešem!« je odgovoril zadovoljno.

»V gosli dam jaz, da veš!« mu je z glasom, ki ni dopuščal ugovora, zabičala Ana Renata.

Ljudje so se že malo razredčili, tudi pri sosednji mizi so se počasi odpravili. Tako je bilo sedaj od Izidorjeve mize lepo videti, kako se Juri in Ana Renata lahko sučeta po odru.

»Ta dva pa, ta dva!« je pohvalno vzklilnil Cebal, obrnjen proti plesišču. Tja se je bil okrenil tudi Izidor. S komolcem se je bil naslonil na mizo in si podprl glavo, tako da se je drobna Agata skoraj zgubila v sencni njegovega hrbta.

Mimo je prišel Anžon Kisovec in obstal.

»Kaj!« je rekel in pomahal s palico. »Tak par pa še ni plesal pri naši fari, kar pomnim!« Glavo je zasukal proti mizi in oprt na palico pomenljivo prikimal, kot bi pritrjeval lastnim besedam, nakar je odkrevsal dalje.

Ana Renata in Juri pa sta plesala, kot bi plavala po zraku.

Ko je muzika prenehala, je Jurj še glasno zavriskal, nakar je bilo videti oba plesalca, kako se vračata s plesišča. Spremljala ju je cela čreda vaških fantov. Pred prazno mizo poleg Izidorjeve se je Ana Renata ustavila in položila bič nanjo.

»Za pijačo dajem jaz, da veste,« je rekla. »In pil bo, kdor bo hotel!«

Sedla je in za njo je posedla vsa družčina.

Izidor je pri mizi odvrnil pogled od Ane Renate in njene tovarišije. Globoko je nagnil vrč. Agata je sedela poleg njega pogreznjena vase, s sklonjeno glavo in roke v naročju so se ji razmišljeno igrale s krilom. Medtem ko je Izidor počasi gotal, je bilo čuti od sosednje mize smeh razposajenih fantov. Nato se je jasno razločil glas Ane Renate:

»Je pa Juri tudi plesalec, da se reče!«

»Moja plesalka pa najgorše dekle, kar jih je na svetu!« je bilo čuti navdušen Jurjev vzklil.

Agata se je še bolj sklonila. Drobni prsti so ji krčevito mečkali krilo.

»Tudi ti, Juri, si najgorši fant, kar jih ima dolina!« je glasno oznanila Ana Renata.



Zdaj se je Agata dotaknila Izidorjeve roke.

»Pojdiva domov, Izidor!« ga je zaprosila z besedo in pogledom. Ustnice so se ji tresle in bila je bleda v obraz.

Izidor se je dvignil in se ozrl po Jurju.

»Juri! Čas je, da osedlamo!«

Pri sosednji mizi se je več glasov ozrlo po Izidorju.

»Kdo bo že sedaj domov hodil!« je odgovorila Ana Renata namesto Jurja.

Juri pa je nekam ostro pristavil:

»Saj nisem več otrok, da ne bi sam našel na Visoko, pa čeprav ponoči!«

»Pa ravno ponoči bova mimo prijahala!« je še pribila Ana Renata.

Po ozki, samotni cesti ob Sori navzdol sta na enem samem konju počasi jezdila Izidor in Agata. Dnevna luč je že polagoma ugašala med drevjem, od daleč pa je bilo še vedno slišati možnarje, godbo in vriskanje.

Izidorjev obraz je bil miren in v misli zatopljen. Agata je za njegovim hrbtom dvakrat zapored glaboko vzdihnila in Izidor se je vznemiril:

»Kaj vzdihuješ, Agata? Ti je slabo?« je rekel zaskrbljeno.

»Kaj naj mi bo slabo? Pa vendar ne misliš, da zato, ker Juri pleše s tisto gosposko vlačugo?«

»Vlačuga ji ne smeš praviti!« je osuplo spregovoril Izidor. »Iz grofovske hiše je, kar ni mala reč.«

»Zavoljo mene se lahko pajdaži z vsemi moškimi, kar jih je v dolini,« je s prezirrom rekla Agata, — »kaj meni mar!«

Jezdila sta molče dalje.

»Juri je lahkomišeln in komaj bi bil za gospodarja na takem posestvu, kakor je moje,« je rekel Izidor počasi.

»Naj se pa k 'ta rejnati' priženi, — kaj meni mar!« se je takoj zbadljivo oglašila Agata.

»Tudi meni ne bo drugega kazalo, kakor da dobim gospodinjо na Visoko,« je spet počasi spregovoril Izidor.

»All ti ne gospodinjim dobro?« je zajokala Agata za njegovim hrbtom.

»Ravno zato,« je obotavljaje iztisnil visoški gospodar, »sem mislil, da bi bila ti moja žena, Agata!«

Agata je zastokala, da se je Izidor ozrl k njej. Z roko se je oprijela njegove rame, drobna usta je začudeno odprla in ga plašno pogledala z velikimi očmi.

»Pri ljubem gospodu Jezusu te prosim, Izidor,« je vzdihnila, »nikar mi ne govori kaj takega!« In ko je videla njegove preplašene oči, je dodala: »Beračice vendar ne boš vodil na Visoko!«

»Ti sama premisli, Agata! Če le ni hujšega ugovora...« ji je rekel Izidor in umolknil, še preden je do kraja povedal svoje misli.

Molče sta jezdila naprej.

## 11.

V kuhinji na Visokem je Agata belila peč. Juri je z latvico mleka pred seboj sedel pri mizi in se zaman oziral k njej. Ni ga pogledala.

Mihol Schwaiffstrighk s sabljo za pasom in z veliko, prazno bisago na ramenu je v spremstvu dveh suličarjev koračil čez brv, prekrito s škodlasto streho, in se oziral po Sori navzgor.

Juri je za mizo še vedno pogledoval po Agati.

»Ne bodi huda, Agata,« je pomoledoval čez čas.

Mrzlo mu je odgovorila, s hrbtom obrnjena proti njemu: »Ne vem, čemu naj bi bila!«

Mihol Schwaiffstrigkh je s svojima suličarjema prispel že po tovarni poti do tja, koder se z ovinka lepo vidi na Visoko. Ustavil se je in si z veliko ruto šel preko potnega obraza. Tudi suličarja sta obstala, uprla svoje dolgo orožje ob tla in se zastrmela proti visoki hiši.

Juri za mizo se je zganil.

»Ne bom več plesal z ono, s 'ta rejnato',« je dejal s skesanim glasom in pogledal proti Agati.

Ta se je hladno zasmejala.

»Zavoljo mene lahko plešeš z rabljevo iz Ljubljane! Mene puščaj pri miru, pa bo prav!«

Iz veže je zdaj prišel Izidor. S pogledom je preletel kuhinjo in se ustavil na Jurju in Agati.

Dekle se je takoj sklonilo, pograbilo dračje ter ga jelo metati na ogenj. Juri pa je naglo zilil vase mleko in brez besede odšel skozi vrata.

Tudi Izidor se je obrnil in počasi krenil nazaj proti veži.

Tam mu je noga zastala. Skozi odprta vrata je stopil z oblastnim korakom Mihol, za njim pa oba suličarja.

Medtem ko sta Miholova spremljevalca odlagala sulici v kot, si je Mihol brisal obraz in oziraje se po veži govoril:

»Jesti nam boš dal, Izidor. Smo res lačni!«

Izidor je z nezaupljivim očesom motril Mihola, ki je pravkar nesel vrč k polnim ustom. Tudi njegova spremljevalca sta pridno otepala kruh, ki je ležal na mizi, pri tem pa nista spustila z oči Agate, ki je imela opraviti po kuhinji.

»Je kaj novega v Loki?« je vprašal Izidor izpod čela.

Mihol je najprej pospravil grilžljaj, ki ga je z velikim tekom mlel v ustih, potem pa se je nakremžil, noseč nov zalogaj v usta:

»Kaj! Slabe novice! Zbiranje soldatov bo spet za deželno brambo. Pravijo, da se vojska obeta. Menda Turek nekaj zobe kaže.«

S klopi pri ognjišču je vzela Agata velik vrč in odšla z njim v vežo. Mihol je z očmi skrivaj, ne da bi Izidor kaj opazil, pomignil hlapcema. Suličarja sta se dvignila in odšla za dekletom.

Mihol se je obrnil k Visočanu:

»Kako pa? Si lani kaj prida pridelal?«

»Pičla je bila letina, pičla,« je kislo odvrnil Izidor in sedel.

»Pa je že kaj ostalo,« je kratko odvrnil Mihol. Položil je svojo prazno bisago pred Izidorja na mizo, ta pa se je delal, kot da je ne vidi.

Ječar je zdaj jel z očmi krožiti po stropu.

»Čudni časi so. Pregrehe se gode, in gorje nam, če bi na gradu ne bilo pravice!« je rekel med pomenljivim vzdihovanjem.

Izidor je trznil in se naglo ozrl vanj.

»Svinjsko gnjat bi kupil in nekaj moke, če bi se dobila kje tod,« je rekel Mihol malomarno. »V mestu smo reveži: ne orjemo, ne sejemo, pa tudi ne žanjemo.«

»Kaj pa, kaj pa,« je odsotno zamrmral Izidor in se počasi dvignil, ne da bi pogledal ječarja.

Tudi Mihol je vstal. Stopil je k oknu in rekel:

»Čas je že, da se odpravimo. — Agato poklič!«

Izidor se je sunkoma obrnil.

»Čemu pa?« je vprašal s prepadenim obrazom.

»Z nami bo morala na grad,« je odvrnil Mihol suhotno.

»Za božjo voljo...« je vzkliknil Izidor in umolknil, kajti v tem trenutku se je vrnila Agata. Na glavi je previdno nosila vrč z vodo. Takoj za njo sta bila oba birača, za njunimi petami pa se je radovedno smukal volar Ahac.

Izidor in Mihol sta tako prodirno strmela vanjo, da se je dekle ustavilo z vprašujočimi očmi.

»Pote so prišli, Agata! Na grad te hočejo!« je jeknil Izidor.

»Kaj sem pa storila gradu?« je počasi in brez vsake vznemirjenosti vprašala Agata.

»Kaj naj bi bilo!« je Mihol opravičujoče zmigoval z rokami. »Kaka malenkost, kaka lažniva čenčarija poljanskih babnic!«

Pomignil je hlapcema in tadva sta pristopila k Agati z debelo vrvjo v roki.

Agata je počasi vzela težki vrč z glave, ga položila na klop, nato pa pomolila svoji drobnji roki hlapcema.

Ob tem prizoru se je volar Ahac jel tresti po vsem životu; ves zbeگان se je naglo pobral iz kuhinje proti veži. Izidor pa je v naglici pograbil Miholovo bisago, ležečo na mizi, in stekel z njo skozi vrata.

Ko sta Miholova pomočnika zvezala Agato in odstopila od nje, je iz veže pridrvel Juri.

»Kaj je z Agato?« je zavpil, potem pa strmo pogledal po zvezani Agati, po suličarjih in slednjic po Miholu. »Moj bog, ali ste iz uma?« je zavpil.

Ali Mihol ga je zavrnil s takim grdim pogledom, da mu je zaprlo usta.

Vtem se je vrnil Izidor z Miholovo bisago, ki jo je bil zunaj napolnil:

»Tu imaš, Miholca,« je govoril spehano. »In za boga svetega te prosim, ravnaj po človeško z dekletom,« je rotil ječarja.

Mihola je imel važen obraz, ali svetlega pobliska v očeh ni mogel skriti, ko je iz Izidorjevih rok sprejemal okroglo bisago.

»Ne delaj si skrbi, Izidor!« je dejal tehtno in pomignil suličarju, naj si oprta njegovo bisago. »Če bi bilo kaj hujšega, veruj mi, da bi mi ne ostalo neznano, ker mi gospod glavar vse pove, kar je imenitnejšega.«

Z obema rokama je pomignil suličarjema, naj že odvedeta Agato in se tudi sam obrnil za njima.

Izidorjev glas: »Ko so odpeljali Agato, je bila vsa visoška družina kakor čreda na Blegašu, iz katere je medved odnesel najlepšo ovco. Pred mano pa je vstajalo vprašanje, veliko kot gora: s čim se je le mogla pregrešiti Agata zoper božjo in človeško pravico?«

Izidor se je z dvignjeno glavo počasi dvignil izza velike mize v dolnji hiši. Njegova roka je izgubljeno drsela po goli, debeli hrastovi deski. Nato je stopil k oknu in se s prsti dotaknil rož v glinastem vrču.

Medtem je stopil v izbo Martin Cebal. Podrsal je nekaj pri vratih in pohrkal, ker ga Izidor, s hrbtom obrnjen proti njemu, ni hotel opaziti.

Sele ko je sedel na klop pri peči in se zopet odkašljaj, se je visoški gospodar počasi ozrl proti njemu. Njegov obraz se ni nič začudil, ko je zagledal Cebala, samo čakal je z vprašujočimi očmi.

Cebal je skomignil z rameni in z rokami hkrati.

»Novi škof je včeraj prišel,« je rekel. »Pravijo, da vrešči in ukazuje kot kak švedski general.«

Od strani je z naglim pogledom osvrknil Izidorja, ki je še vedno stoje čakal, ne da bi kaj znil.

»Hm, dve imeni ima,« je rekel spet Cebal, segel z roko pod klobuk in se počohal po razkuštranih lasih. »Imenujejo ga, čakaj, kako ga že imenujejo?«

»O našem dekletu si kaj slišal?« se je boječje oglasil v tišino Izidor.

Cebal je nekaj pomencal na klopi.

»Slišal,« je pritrdil. »Se pravi, Mihola mi je naročil v krčmi, da bi bilo dobro, če stopiš k tistemu oné — k škofu . . .«

Izidorjeve oči so se čedalje bolj širile od strahu.

»Zavoljo dekleta?« je zaječal in se zamajal.

»Pravi, da zavoljo dekleta...« je — čeprav nerad — pritrdil Cebal.

»Za božjo voljo, kaj pa imajo proti njej?« je jeknil Izidor.

Cebal se je nekaj prekladal po klopi, nato pa se je razsrdil.

»Kaj!« je odrezal. »Dolže jo, da je delala točo, da je tvoje prašičke jahala in da se je s hudičem rada imela.«

Izidor je skočil pokonci in razprostrl roke:

»Jesus Kristus! Ali ste nori? Naša Agata...«

Tudi Cebal se je pognal na noge.

»Cigan je, zmerom sem trdil, da je cigan,« je jezno stopical po izbi. In ko se je srečal z Izidorjevimi plašnim, vprašujočim pogledom, je pojasnil: »Pa wijo, da Marks nekaj pričuje in da hoče priseči...«

»Marks Wulffing?« je zakričal Izidor in se s pestmi zagrabil za sence.

»Mihol pravi, da se mudi, da je že prišel rabelj iz Ljubljane in da že grmado postavljajo...« je naglo pripovedoval Cebal in mahal z rokami, medtem ko se je Izidor skrušen zrušil na kolena.

## 12.

Izidorjev glas: »In tako sem s težkim križem sramote na ramenih stopil pred obličje milostnega škofa, ki je bil visok gospod, ne dosti manj od nemškega cesarja.«

Na visoki stenj med obema oknomi škofove sobe sta viseli dve prekrizani sulici in preko njiju je bil obešen velik svetel ščit z vdelanim grbom fraysinških škofov.

Pod tem ščitom je bil širok stol z izredno visokim, rezljanim hrbtom, mizica in krog nje nekaj manjših stolov. Na širokem naslonjaču je sedela neznanstvena oseba, tenka kakor bilka sredi senožeti, v obnošenem talarju. Kar je kazalo na naslednika apostolov, so bili rdeči obšivi, ki je bil z njimi obrobljen talar, rdeči gumbi na prsih, ki se je med njimi svetil velik zlat križ, in slednjič dve mali beli zaplatici na ovratniku. Njegov obraz, ki ga je obdajala majhna, sivka lasulja, je bil droban, toda železne črte in tanka usta, ki so bila vrezana vanj, vse to je pričalo o odločnosti cerkvenega pastirja.

Joannes Franciscus je dvignil k ustom srebrno čašo in pil iz nje počasi in z dopadenjem. Potem je položil čašo na mizo in posegel z roko v pozlačeno skledico, ki je bila nasuta z drobnimi, belkastimi smokvicami.

Ko je nesel smokev v usta, se je ozrl in obraz se mu je pomračil.

»Valet! Valet!« je poklical nestrpno.

Pri vratih se je pokazal starec, tilhostop, z veliko kodeljo na glavi, ter se globoko priklonil.

Škof je z glavo pomignil proti Izidorju, ki je klečal pred njim na tleh, in trdo dodal:

»Pierre, povej temu človeku, da se pred človekom ne kleči!« In ko se je Izidor zmeden dvignil, je dodal med zbadljivim smehom: »Kaj meniš, da sem grajski glavar, ki mu je bog ustvaril glavo, možganov pa ne?«

Sluga je medtem neslišno izginil in Joannes Franciscus je pokazal Izidorju na stol pri mizi: »Sedi!«

Izidor ga je začudeno pogledal, kot da ne verjame, če je prav slišal, ali škof je še vedno kazal z roko proti stolu, zato se je nerodno od strani potisnil nanj.

Joannes Franciscus je pograbil celo prgišče belih smokvic ter jih stresel pred Izidorja na mizo: »Jej!«

Izidor je napravil tako osupele obraz in s tako težko roko je posegel po smokvi, ter jo ponesel k ustom, da se je škof zasmel na ves glas.

Medtem ko si je duhovni gospod pridno nosil smokve v usta, je premetaval neke papirje na mizi.

»Izidor Schwarzkobler?« je vprašal.

»Izidor Khallan, vaša milost!« je odvrnil ponižni Izidorjev glas.

»Torej ni sestra, ampak nevesta?« je z zanimanjem dvignil škof svoj pogled iznad papirjev.

»Gospodar sem dveh visokih kmetij in očeta Polikarpa zadnja želja je bila, naj vzamemo siroto Agato za svojo,« je pojasnil Izidor, zroč v klobuk, ki ga je držal na kolenih.

Drobni obraz škofa Janeza Franciška, pazljivo zroč na Izidorja, se je nekam skrčil in obrvi so mu zlezele skupaj.

»Ni te torej privedla k meni ljubezen do nesrečne ženske, pač pa ljubezen do tvojih dveh kmetij, ki bi prišli v sramoto, če jo obsodimo?« je vprašal.

»Hudo je živeti pod tako sramoto!« je zaječal Izidor in globoko upognil život.

Škof se je suhotno zasmel; naglo se je vzdignil izza mize in se s hitrimi koraki sprehodil po sobi. Nato se je spet ustavil pred Izidorjem, potrkal z roko po papirjih na mizi in glasno nadaljeval:

»Tu piše, da je imela vaša Agata s hudičem pravo zakonsko zvezo, tako da se čudim, da se ni kaj rodilo iz tega peklenskega zakona. — Vsaj kaj prašičkov!« je togotno zavpil.

Spet je napravil nekaj korakov po sobi in se spet vrnil.

»In temu Marksu Wulffingu se je kar zajedla v meso!«

S svojo tanko roko je zavrtal proti Izidorju. Z mize je vzel nato med dva prsta kot pest debel kamen:

»Ta kremen je Marks lastnoročno izvlekel iz svoje rane! Pri nebeških svetnikih,« je zavpil, »vse se ujema, vse je dokazano!«

Spet se je razburjeno obrnil po sobi, medtem ko se je Izidor za njegovim hrbtno prestrašen pokrival.

»Mon dieu,« je kričal škof in talarček je kar plesal okrog njega.

»V teh krajih je treba postaviti eksempl, da ne bodo več Lucifer in njegovi bratje trosili po njih svojih nezakonskih prašičkov. Parbleu!«

Med svojim letanjem po sobi se je nenadoma ustavil pred Izidorjem in z začudenjem zapil svoj očesci vanj:

»Kaj bo sedaj s tvojimi prašički?«

»Šest jih je in dobro se rede,« je Izidor nalahno skomignil z rameni.

»Čemu naj bi se slabo redili, ko jim vendar coprnica daje oblodve?!« se je zadrž Janez Francišek razkačeno.

Nastal je trenutek tišine, med katerim je Izidor prekladal svoj klobuk s kolena na koleno. Ko se je škofov pogled pomiril, je Izidor ponižno pripomnil:

»Če Agato obsodite, jih družina ne bo hotela jesti; pobijem jih ter zagrebem v gozd. Če je ne obsodite, jih bom pač zaklal!«

Škof se je hudobno zasmel: »Tako je prav! Pameten gospodar si, Izidor Schwarzkobler!«

»Khallan, vaša milost!« je skromno popravil Izidor.

»Pa Khallan! Prazen lonec je prazen, naj se imenuje Schwarzkobler ali Khallan!«

Janez Francišek je spet sedel na svoj stol. Bobnal je s prsti po mizi in gledal skozi okno na rumeno obsijano ravnino.

»Sonce sije in dosti lepega vremena imamo,« je mirno spregovoril.

»Vreme je dobro in letina ne bo slaba,« je oživel Izidor.

»Letina — ta je zate prva!« ga je ostro premeril škof in s prsti brenkljal po mizi. Nekaj časa je temno molčal, nato pa je zmehčal obraz, se zaupljivo sklonil naprej ter položil komolce na mizo:

»Izidor Khallan,« je rekel, »misli si, da opravljaš sveto izpoved in mi odgovori: Ali veruješ, da so coprnice ali čarodejke na svetu?«

Izidor se je preložil na stolu in znoj mu je stopil na čelo. Škof pa ga ni izpustil s svojega predirnega očesa.

»Kristus mi je priča, da verujem!« je spravil Izidor iz sebe trudoma, kot bi odvalil skalo.

»Da so čaravnice, da so coprnice?« ga je motril Janez Franciček. »Kako podpiraš to svojo vero?« je vprašal glasneje in posegel po smokvah v zlati posodi.

»Kar pomnim,« je počasi razlagal Izidor, »jih je svet preganjal in gosposka jih je obsojala in sezgajala zaradi njihovega peklenskega hudodelstva. Da bi gosposka vse čas krivico uganjala — greh bi bilo trditi kaj takega!«

Janez Franciček je medtem prinesel čašo k ustom. Pil je in pri tem nepremično upiral svoji ostri očesci v Izidorja.

»Če si tako dobro podkovan,« je rekel nato, »pa mi povej, zakaj se vi, kmetje, še kar naprej pravdate s svojim škofom zaradi robotnega denarja, čeprav vam je gosposka še vse pravde ovrгла?«

In ker je Izidor na svojem stolu topo molčal, je mali škof še bolj zvišal svoj glas:

»Povej mi, zakaj skrivate in poslušate vajvoda Jernača, kadar vas ščuva na punt zoper lastnega škofa?! To je šele peklensko hudodelstvo!« je razjarjeni škofič skočil pokonci in udaril s svojo ročico po mizi, da je poskočila srebrna čaša in da se je Izidor prestrašeno zdrznil. »Delati točo in jahati prašička ni nič, je prava otroška norčija proti Jernačevemu hujskanju, kjer pa ima satan resnično svoje kremplje vmes.«

Janez Franciček se je spet urno sprehodil po sobi, potem pa se je sunkoma ustavil pred zgrbljenim Izidorjem in svoj iztegnjeni palec zapičil proti tlom:

»Jernač, ta je v zvezi s hudicem, ker punt zoper lastnega škofa in vladarja ne more biti drugega, kakor hudičevo delo.«

Nato je spet krenil po sobi.

»Seveda,« je govoril, »moj premodri glavar misli, da je njegova prva dolžnost zasledovati taka sirótišča, kakršno je Agata.«

Spet se je ustavil pred Izidorjem in vprašal z znižanim glasom:

»Ali se ti ne zdi čudno, moj sin, da hudič, ki je — kar mi lahko verjameš — mogočen gospod, ne pomaga svoji nevesti Agati skozi okno odfrčati iz ječe?«

Izidor je vprašujoče in nebojgljeno pridvignil ramena.

»Kaj torej?« je silil škof. »Ali še veruješ, da so čaravnice na svetu?«

»Ne vem,« je zastokal Izidor.

»Poslušaj sedaj, kaj ti pravi tvoj škof,« se je zatogotil Janez Franciček. »Jaz ne verujem.«

Stopil je nekaj korakov po sobi, se vrnil in znova resno premeril Izidorja:

»Jutri bo sodba zoper Agato. Če jo hočeš rešiti... Toda kaj! Ti Agate rešil ne boš! Ti si...«

Obrnil se je in napravil še korak, pa se je ustavil in vrgel glavo nazaj:

»Ti si tepec!« je dejal mirno in brez jeze.

Izidor pa je v zadregi vrtel svoj klobuk na trebuhu.

## 13.

Izidor je v zadregi vrтел svoj klobuk na trebuhu, sklanjal glavo in se krivil, stoječ na odrišču pred krvavimi sodniki.

»Torej he-he, — ali je jezдила tvoje prašičke, he-he, ali jih ni?« je nestržno vpraševal baron Mändl. Tičal je za dolgo, pogrnjeno mizo na mogočnem stolu in visoko nad njim je sijal škofovski grb, pritrjen na velik, grobo tesan kraz. Glavarju sta na vsaki strani sedela po dva asesorja: na eni žitničar Blaž Triller in mestni sodnik Freuberger, na drugi pa prošt Urh Falenič in sodnik iz Ljubljane. Dva helebardirja sta v togi držli stala vsak pri svojem koncu sodne mize z dolgim orožjem v roki.

»Čista resnica, da ne vem. In tudi, ko bi jih, moj mot, jaz o tem nič ne vem!«

Zadaj za Izidorjem je prav grajskemu glavarju nasproti sedela na privzdignjenem prostoru Agata v dolgi, beli srajčki, smrtno bleda in vsa upadla v obraz. Dolgi in svetli lasje so ji razpušteni padali preko suhih, krčevito stisnjenih ramenc prav do tal, drobne roke in noge pa so ji tičale v debelih verigah. Stražil jo je mrk helebardir, ki ni spustil očesa z nje.

Ob zadnjih Izidorjevih besedah se je Agata zdrnila in povešena glava ji je omahnila nizko na prsi.

Spodaj pod njo ob leseni ograji in po vsem prostranem travniku med obema Sorama, kjer je sicer osamljeno čofotalo le veliko kolo Langerholzove kovačije, je sedaj pritajeno šumela nepregledna množica ljudstva; ljudje so se trli ob leseni ograji, ki je varovala odrišče, in glava se je stiskala h glavi, da se je zdelo, kot bi množici ne bilo kraja in kot da bi segala prav tja do Loke, ki se je nekje zadaj s svojim mogočnim gradom na vrhu kopala v prosojni sončni meglici.

»Hm, hm,« je pohrkal glavar in zmajal z glavo. Z glavami so zmajali tudi vsi prisedniki ter se spogledali med seboj. »S tega praznega snopa, he-he,« je zapiskal glavar, »ne bo zrna! Poskusite še z drugim, he-he, višokim snopom!«

Pobrisal je z roko po zraku in Izidor je odtaval z odrišča.

»Juri Khallan!« je gromko oznanil Mihol Schwaiffstrigkh, ki je z nadvse važnim obrazom stal nedaleč od mize.

V svetlih škornjih in razoglav je Juri stopil pred sodnike. Pri tem se je ozrl k Agati in ji glasno in spodbudno rekel:

»Nič se ne boj, Agata!«

Dekle se mu je zahvalilo s toplim pogledom.

»Pričujoči Juri Khallan!« je povzel glavar Mändl in odprl svojo tobačnico, »all veruje on, da so čarodejnice na svetu?«

»Ne verujem!« je bil jasen in razločen odgovor.

Baron Mändl, ki si je ravno nesel tobak v šilasti nos, je od začudenja otrpnil in se negotovo ozrl po asesorjih.

»In to iz razlogov?« je urno vprašal sodnik iz Ljubljane, tenak, črno oblečen možic. Govoril je s pojočim glasom in izrekal zloge s posebno natančnostjo. Pri tem je prebadal Jurja s svojim gosjim peresom.

»Ker še nikdar nobene videl nisem,« je odvrnil Juri lahkotno, obrazi sodnikov pa so se pomračili.

»Da bi obtožena Agata na prašičku letala nad hišo, nisi nikoli opazil?« je zapel črni sodnik.

»Gospod, vi ste učen mož; a da bi znali letati nad višoško streho, ne verjamem, pa čeprav bi sedeli na našem najboljšem prasetu!« je odvrnil Juri.

Učeni sodnik je nabral obraz v kisle gube, medtem ko se je med ljudstvom oglasil zadovoljen smeh. Najglasneje med vsemi pa se je smejala Ana Renata.

Glavar je z jeznim obrazom odmahnil Jurju, naj odide. Na oder je stopil Marks Wulffing. Hodil je ob palci, kakor da bi ga bolela noga. Pred sodniki se je vrgel na kolena in si jel z roko tolči po prsih.

»Pričujoči Marks Wulffing!« je dejal grajski glavar dobrohotno, medtem ko si je z iztegnjenim palcem tlačil tobak v nosnici. »Naj on pove, kako je obtoženo Schwarzkoblerico zalotil pri njenih, he-he, nečistih opravilih!«

»Tako je bilo,« se je z oholo važnostjo pripravil Marks na odgovor. »Vračal sem se mimo Visokega, Luna je sijala.« Govoril je počasi in si pri tem pomagal z rokami. »Kar se mi zazdi . . .«

»Zazdi?« ga je nepočakano prekinil sodnik Freuberger, zelo star gospod z veliko belo lasuljo. Doslej je molčal in mežikal, zdaj pa očitno kar ni mogel pričakati naslednje Marksove besede.

». . . da v zraku nekaj brenči, nekaj krull.«

»Krull!« je važno poudaril Freuberger Blažu Trillerju in ta mu je prikimal z resnim obrazom.

Spodaj ob ograji pa je Marksovi izpovedi z odprtimi usti in z grozo v očeh prislunhlna Špela Kosova in se naglo in strahoma prekrizala.

»Ozrem se proti nebu in tam gori opazim . . .« zavleče malce negotovo Marks.

»Kaj opaziš?« ga prehitil Freuberger zavzeto.

». . . štiri pike . . .«

». . . štiri pike . . .« si zategnjeno narekuje v pero prošt Urh, ostali sodniki pa napeto poslušajo, naslonjeni na mizo.

». . . in te pike so krulile,« nadaljuje Marks sredi grobnega molka. »Potem so se spustile na višoško streho in se tam kakor lastavice igrale med sabo.«

»Kakor lastavice, ho!« se je pikro vtaknil vmes Freuberger.

»Tri so odjezdile, ena pa se spusti na dvorišče,« je vneto nadaljeval Marks. »Ko je skočila s praseta, sem jo natanko spoznal. Bila je Agata Schwarzkoblerica.«

Zdaj so se sodniki spet poravnali nazaj na svoje sedeže.

»Po čem pa sklepaš, da je bila res ona?« je vprašal sodnik iz Ljubljane in s peresom pokazal proti Agati.

Marks se je obrnil k dekletu, ki je sedelo negibno in upiralo oči predse.

»Po rumenih laseh sem jo spoznal,« je odvrnil.

Sodniki so se spet spogledali v znamenje, da se temu ne da oporekati.

Dva seznja od Ane Renate, tik ob ograji, se je razjezila Maruša Stinglova, se obrnila k ljudem okoli sebe in glasno vprašala:

»Ali ste že videli človeka, ki bi tako lagal kakor ta plaščur?«

»Nak, nikoli!« so ji pritrjevali razni glasovi.

Anžon Kisovec, ki se je v gneči s svojim suhim životom tesno tiščal Maruše, je premeril svojo sosedo z užaljenim pogledom.

»Ali on lahko izpriča še katero hudobijo obtožene Schwarzkoblerice?« se je baron Mändl resno obrnil k Marksu.

»Ko me je na plesu udarila, sem kar čutil, kako se mi je tu zanetil ojenj.« Mladi Wulffing je pokazal na svojo levo nogo. »Peklo in žgalo je, oteklo pa ni!« — jc rekel in napravil začuden obraz.

»Ni oteklo?« je mežikal Freuberger proti Blažu Trillerju. »Čudno!«

»Bolečina se je tako pasla po nogi, da sem z nožem zarezal vanjo. Iz zarezja se je zvalil robat kremen, dve igli in dva žeblja.«

». . . dva žeblja,« je momljaje pisal prošt Urh in zmajeval z debelo glavo.

»Ali ste že slišali kdaj, da je golobica kanjo raztrgala?« se je srdito oglasil iz množice Martin Cebal in zamahnil s palico, ki jo je držal v roki.

»Saj,« mu je pritrdil Primož Bergant in več glasov je jelo mrmrati. Toda zganil se je zagovedni helebardir, ki je stal znotraj ograje, in se z mrkimi očmi oziral po ljudeh, pa je spet vse utihnilo.

Blaž Triller je vzel v roke majhno vrečico; iz nje je jemal košček za koščkom.

»Tu je kremen, tako je,« je našteval s svojim sladkim glasom, »tu sta igli, tu sta žeblja. Vse je prepojeno s človeško krvjo, vse se ujema, tako je!«

Mändl je dobrohotno pokimal Marksu, da lahko gre.

»Agata Ema Schwarzkobler iz Eyrishouna,« je trdo zahreščal in se ozrl po dekletu. Agata je na ta klic privzdignila oči k sodnikom, nato pa se je počasi dvignila, da so zarožljale debele verige. In kakor je vstajala, tako so se ji tudi oči dvigale vse više in z dolgim pogledom je polagoma obšla planine, ki se je belil sneg na njih pod sončnimi žarki.

»Agata Ema! Ema!« je nergal sodnik iz Ljubljane. »To ni brez pomena. Prvi dve črki obrnemo in imamo mea, to se pravi,« — je zategnil in s peresom prebodel Agato, — »že pri rojstvu je hudič sklenil zakon z njo.«

»Gotovo, to je silno pomenljivo,« je zaživel stari Freuberger. »Ta mea že skoraj vse dokazuje,« je dodal med mežikanjem.



»Kaj se pa ta dva zabita suhca vmes vtikata?« Je za ograjo zatrobentala Maruša Stinglova, tako da je Anžona Kisovca kar streslo. »Ali je že kdo videl dva tako zabita človeka?« se je obrnila k ljudem.

»Ta uboga žival — pa coprnica!« se je hudoval visok ženski glas.

Tedaj je Anžon Kisovec počasi zategnil:

»Tako govorite, ker se menda same bojíte, da bi prišle na njeno mesto!«

Žensko vpitje je zalilo njegove besede. Nastalo je prerivanje in ženske naokrog so Anžonu v trenutku zbile klobuk z glave. Ana Renata pa je Stinglovi molila svoj bič preko glav in vpila:

»Usekaj ga po tumpasti glavi, da bo pomnil!«

Grajskemu glavarju se je hudo pomračil obraz, ko je vprašal Agato:

»Kje je ona prvič videla hudiča?«

Agata je stala nepremično, svoj mirni pogled je imela uprt predse.

»Ni res!« je zatrdila s tiho odločnostjo in pri tem rahlo odmahnila z glavo, ne da bi dvignila oči k sodnikom.

»In točo? Kje jo je naredila?«

»Ni res!« je spet odvrnila Agata.

»Ali ji je prašička, ki ga je jahala, he-he, posodil satan?«

»Ni res!« je vztrajala Agata.

»Ko bo že na grmadi, pa bo še vedno govorila, da ni res,« se je razjezil suhi Ljubljčan. »Ali pa imaš k izpovedbi Marksa Wulfinga kaj pridati?«

»Da ni res!« je še vedno vztrajala Agata.

»Kakšna trdovratna grešnica,« se je razhudil Freuberger.

»Z Visokega je!« je pikro zategnil baron Mändl. Mračno je gledal dekleta, nato pa se je njegovo lice pretopilo v sladkoben smehljaj.

»Ali je bilo, he-he, kaj nasledkov, ko sta se, he-he, ljubila s peklenkim bratcem?« jo je vprašal in drobno telo se mu je stresalo od tankega smeha.

»Ni res!« je vzdihnila Agata in povесila glavo.

»Tj svinjski prašič ti!« je ogorčeno zavpila Maruša Stinglova, bliskaje z očmi.

Obraz grajskega glavarja pa se je že krčil od jeze:

»Če ona ne pove zlepa,« je grozil, »imamo že pripomočke, da ji razvežemo jezik! — Frajman!« je zaklical in zaploskal.

Na odrišče se je sodnikom izza hrbtov urno pognal rabelj, od glave do peta zavil v črno haljo; le oči in usta so mu skozi luknje v kapuci grozotno režale v svet. Agata se je rahlo zdrznila in iz množice se je zaslišal ženski jok, nakar je nastala smrtna tišina.

»Naj jo denem na čarovniški stol ali naj ji ude razgrejem?« je vprašal z robotnim glasom in se oziral po svoji žrtvi. Iz množice se je oglasil ženski jok.

»Za začetek se mi vidi poizkušnja z iglo, he-he, najpripravnejša,« se je na svojem stolu premikal glavar in se oziral po prisodniku.

»Tako je! Menim, da brez igle ne pojde,« mu je z mehkim glasom pritrjeval Blaž Triller.

»Nadelprob, Nadelprob!« je zaživel stari Freuberger in oči so se mu napele pod celom.

Ta trenutek je stopil na odrišče škofov sluga Pierre in izročil Miholu zapečateno pismo. Ta ga je z važnim obrazom položil pred glavarja. Baron Mändl je odlomil pečat in razgrnil pisanje pred seboj. Takoj nato se je svečano dvignil in odložil pokrivalo. Tudi ostali sodniki so vstali ter se odkrili.

»Prevzvišeni Joannes Franciscus, škof in knez fraysinški,« je s povzdignjenim, hreščečim glasom bral grajski glavar, in škofovski grb se je svetil nad njegovo glavo, »prepričan, da se v pravici zoper Agato Emo Schwarzkoblerico ne bo dobil dokaz, ki bi dognal resnico proti vsakemu dvomu, ukazuje svojemu krvavemu sodišču, naj se nad obdolženko poskusi z vodo. Če pride na kateri koli način živa iz vode, bodi očiščena, če ne, naj se bog usmili njene grešne duše!«

S pogledi, uprtimi predse, so sodniki poslušali škofov ukaz. Plemeniti Freuberger je nekaj zbegano mežikal; žitničar Blaž Triller je imel roke mehko sklenjene na trebuhu in glavo je držal malce postrani; prošt Urh Falenič je imel sila resen obraz in zdaj pa zdaj je prikimal z debelo glavo v znamenje, da soglašaj; sodnik iz Ljubljane pa je z obrazom, nabranim v važne gube, sledil besedilu in pri tem enakomerno trkal s peresom po papirju. Ob odrišču je vase pogreznjen in z globoko sklonjeno glavo ždel Izidor, poleg njega je Juri z rahlo odprtimi usti pazljivo poslušal škofovo pismo, medtem ko Marks, stoječ na drugem koncu, ni mogel pod svojo črno brado skriti krivega smehljaja. Visoko nad vsemi pa je poleg mrkega helebardirja stala Agata. Njen blede, prosojni obraz se ni zganil, le rahlo povešana glava se ji je počasi vzravnila.

Agata je stala vzravnan na svojem mestu in se ni ozrla na Mihola Schwaiffstrigkha, ko ji je odpel verige na rokah, da so ropotaje padle na tla. Premaknila se je; njena drobna, bosa nožica se je izmotala iz verig in poiskala stopnice. Tedaj so se oglasili vsi škofjeloški zvonovi in peli tako žalostno, kakor za mrličem.

Na odrišču sta Agato obstopila dva helebardirja. Tako zastraženemu dekletu je sledil prošt Urh v koretlju in s štolo okrog vratu. Iz debelega molitvenika je molil litanije za umirajoče, za njim so se zvrstili štirje mladi, blede duhovni, tudi v koretljih, in s počmočimi glasovi odgovarjali gospodu proštu.

Ko je Agata s svojima stražarjema stopila z odrišča na travo, so se predno postavili štirje ministranti s cingljajočimi zvončki v rokah. Ves sprevod je krenil počasi po ograjenem prostoru proti vodi. Ministranti so cingljali in njihovi otroški glasovi so se zlivali z glasovi duhovnov, ki so zadaj odgovarjali na molitve prošta Urha. Agata pa je stopala mirno, s pogledom uprtim nekam daleč predse, le zdaj pa zdaj se je sklonila in si sramežljivo poravnala srajčico, če ji jo je sapa hotela privzdigniti nad drobne gležnje.

Malo pred vodo se je sprevod ustavil. Ministranti so se razmaknili. Agata je sama stopila nekaj korakov naprej in se ustavila tik ob vodi. Molitev je utihnila, tudi množica, ki se je bila na obeh straneh ograje zčila proti vodi in napolnila tudi oba bregova na eni strani selške in poljanske Sore, je onemela, edino zvonovi v Loki so turbobno pritrkavali.

Agata se je ozrla okrog sebe. Nato je pogledala predse v vodo. Tu pred njo je bila plitvina, niže doli pa je bila voda globoka in temnikasto zelena; sukala se je in vrtila okrog umazane pene.

Agata je napravila križ, se sklonila, stisnila srajčico okrog nog in pogumno stopila v vodo. Pri kraju je bila drobna sipa in lahko je hodila. Potem so se očitno pričele škripljeve, kajti stopala je stežka in lovila ravnotežje. Ze ji je voda segala čez kolena, da so se pokazali zaokroženi udje in da je že nekaj njenih las plavalo po površini.

Množica je bila še vedno nema. Celo zvonov ni bilo več slišati. Tedaj je iz gneče za ograjo zavpila mati Maruša:

»Obrni se, révišče, saj si že v vodi! Obrni se, da prideš živa na suho!«

Agata pa, kot bi ničesar ne slišala.

»Saj vendar nisi glúha!« se je zatogotila Maruša.

Na travnatem bregu sta drug poleg drugega stala Izidor in Juri. Izidor je ves trd, z izgubljenimi, preplašenimi očmi strmel za Agato, medtem ko je Jurja kar privzdigovalo na mestu. S pestjo je nezavedno tolkel v dlan in ponavljal, kar je zdaj jela vpiti množica:

»Obrni se vendar, obrni se!«

Prav na vrhu brega pa je stal Marks, opiraje se na svojo palico in krivi smehljaj je še vedno igral v njegovih razmršeni bradi.

Agato je kričanje z brega očitno še bolj zmedlo. Naprej je silila, zašla je v curk, da se je voda zapanila in zagrgala okrog nje in da jo je prav hitro izpodneslo. Naenkrate je ležala v valovih, pa se je zopet vzdignila, oblačilce se je bilo tesno oprjelo njenih udov in prav kakor brez vsake obleke je stala pred svojimi sodniki.

Juri je otrpnil z Izidorjem vred, otrpnile so množice ob ograji in niti glas ni prišel iz črnih krdel.

Agata je poizkušala bresti naprej. In res je zabredla kaka dva koraka v močni curek, ki jo je kar majal in zanašal. Nenadoma jo je moč valov izpodnesla in hitro je izginila pod površino.

Ljudstvo je jeknilo od groze.

Tedaj se je Juri pognal v vodo, tako nanagloma, da se je zdrzil okameneli Izidor na bregu. Zapljuskalo je in že je Juri z močnima rokama rezal vodo. Parkrat se je pognal, pa je bil pri njej, ki se je bila sredi globočine spet prikazala. Z močno roko se je je oklenil, z drugo pa je delal mogočne kroge. Na plitvini je postavil dekleta na noge.

»In zdaj, Agata, kot boga te prosim, stopaj, da prideš živa iz vode!« je moldeoval goreče.

Agata se je parkrat prestopila.

Tedaj se je izza ograje utrgalo nekaj žensk z Marušo Stiglovo na čelu. Obstopile so dekleta in ga zakrile pred gledalci.

Ko so ženske dekleta že odnesle, je Maruša še vedno ostala do gležnjev v vodi. Obrnjena proti sodnikom, ki so sedeli zdaj na vzvišenem odrišču, je vpila:

»Ne boste je gledali več, vi stari grešniki! In če hočete s šivankami šivati človeška telesa, krpajte svoja!«

Tačas si je med množico kar moč urno utiral pot proti Loki Marks Wulffing. V obraz je bil bled in nemiren. Ko so ga ljudje spoznavali, so se umikali kar sami od sebe. Jakopinu se je obraz strašno pomračil, ko ga je zagledal. Stopil je vstran, kolikor je le mogel, kot bi se bal dotika s tem človekom.

»Nekam mudi se mu!« je zapel mali pek Feguš, ki je stal poleg in se tudi oziral za šepajočim Marksom.

»Bržčas mu za petami gori!« je mrko pripomnil Jakopin.

Medtem pa je mladi Wulffing že izginil med množico.

Ravno v nasprotno smer kot Marks se je na drugem mestu rinila skozi gnečo njegova sestra Margareta. Bila je videti trudna in upehana, vendar si je s trmasto odločnostjo krčila pot med ljudmi.

Ko je skušala mimo Anžona Kisovca, se je je ta nejevoljno otresel.

»Tak kam pa rineš, burja spodrecana!« se je obregnil vanjo s sitnim obrazom.

»Pustite me!« je vroče moledovala Margareta. »Pred sodnike moram. Vso noč sem že na poti!«

Ljudje so se ob teh besedah razmaknili in dekle je smuknilo pod ograjo proti odrišču.

Za sodniško mizo je že spet resnih obrazov zasedal ves sodni zbor. Margareta je obstala pred sodniki, še preden ji je kdo utegnil preprečiti.

»Šele sinoči smo slišali, da hočete v Loki sežgati Izidorjevo nevesto in da je naš Marks pričal proti njej,« je hitela in lomila roke. Nato se je vrgla na kolena in s privzdignjenimi rokami zaprosila: »Le tega ne! Človek ni žival in ne kurite drv pod njim. Le tega ne!« je zajokala.

»Kdo je ona in kaj hoče?« se je raztogotil baron Mändl za mizo.

»Marksa Wulffinga sestra je, milostni gospod,« se je ponižno vmešal Mihol Schwaiffstrigh.

»Kaj hoče?«

»Marks je krivo pričal. Lagal je,« je še kar naprej hitela Margareta. »Sama sem videla, kako si je pripravil kremen, žeblja in igli, kako si je prebodel meča in kako je vse to namočil v svoji krvi!«

Sodniki so postali pazljivi.

»Počasi, dekle, počasi,« jo je prekinil Blaž Triller. Iz vrečice je stresel Marksove dokaze zoper Agato.

»Ali je bil to dotični kremen?« je vprašal.

»Prav ta je bil! In žeblja in igli tudi!«



Sodniki so se spogledali z mrkimimi obrazi. Le Freuberger je mežikal, kot da še zdaj ne razume, za kaj gre. Baron Mändl se je ozrl na prošta Urha, ki je s pripravljnim peresom v roki gledal glavarja z nekoliko zmedenimi, vprašujočimi očmi.

»Hm, hm,« je pohrkaval glavar. Popravil si je svoj klobuček in obotavlja je dejal: »Seveda, to bo tudi treba zapisati.«

»Lagal je, kostrun črni, da se je Lucifer križal!« je sredi goste množice, ki se je pomikala mimo Langerholzove kovačije, vpil Cebal na vsa usta in krilil z rokami. Bil je silno srdit; oči so mu švigale po ljudeh naokoli, brada in lasje pa so mu bill še bolj razmršeni kot po navadi. »Kje pa je zdaj ta Zlot?«

»Proti Loki je odšvedral, kot bi ga zlodej nosil,« je glasno pojasnil Jakopin.

»Je že vedel, zakaj!« je z visokim glasom zavpila mati Maruša in bliskala z očmi.

»Naj ne bom več Primož Bergant, če ga danes ne prebutam,« je globoko zatrobil stasiti dedec in si z lahtmi poravnal hlače.

»Tako je, Primož, dajmo ga,« se je oglasilo več glasov.

»Kaj prebutati, lažnivi jezik izruvat, jezik!« je zariplo vpila Maruša in se pognala za množico, ki je med glasnim kričanjem udrla za Primožem.

Marks Wulffing je ob palici naglo šepal preko praznega loškega trga. Prispel je ravno do znamenja, ko je začul vpitje in se ozrl.

Na trg se je usula cela čreda ljudstva. Malce se je ustavila, kot da se ozira po trgu. Nekdo, ki je bil bolj spredaj, je s palico pokazal proti Marksu. Kričanje se je podvojilo in množica se je pognala za Wulffingom.

Marks je urno poskakoval ob palici, kolikor je le najbolj mogel s svojo šepasto nogo. Spet se je ozrl.

Množica se je raztegnila v dolgo drvečo vrsto in se mu vztrajno bližala.

Ko je Marks to videl, se je urno pognal za ovinek.

V ozki stranski ulici ni nič več šepal, ampak je stekel z zdravima nogama, kolikor sta ga le nesli; v diru se je izgubil za vogalom.

Vpitle se je silno približalo in po ulici je zdrvel za Marksom topotajoč trop zasledovalcev in tudi izginil za vogalom.

Fred Wohlgeutum se je Marks za trenutek pomišljal, če bi mu ne kazalo skriti se v gostilno; pa se je takoj premislil, ker so mu bili gonjači tik za petami. Pognal se je naprej, a na križišču padel v naročje drugemu, nič manj besnemu tropu, ki se je bil pripodil po glavni cesti in ki ga je s prvimi vred v trenutku objel in zagnil.

Množica se je nekaj sukala in polglasno grgrala, nato pa je poglavitni metež urno sunil po glavni cesti navzdol.

Na kapucinskem mostu, ki se je vrtoglavo bočil visoko nad Soro, ni bilo živega človeka. Le izza mestnega ozidja je bilo čuti zamolke glasove. Nenadoma je skozi mestna vrata po klancu navzdol prišel Marks, brez klobuka, raztrgan in razmršen, tik za njim pa jata razdraženih ljudi. Njihov divji krik je v trenutku napolnil ozračje.

Na mostu so zasledovalci Marksa spet dosegli. Spet se je strnil okrog njega gost, grgrajoč klobčič. Palice in roke so se dvigale in padale. Zdaj pa zdaj je kdo nerazločno zavreščal.

Nenadoma se je Marks pokazal nad gnečo, nešteto rok ga je držalo visoko v zraku. Iz množice se je utrgal vrisk kot iz enega samega mogočnega grla, a je takoj nato že zamrl.

Marks je še trenutek visel v zraku tik nad ograjo. V tišino, ki je nastala, se je nenadoma zarezal njegov grozni, nečloveški krik, z glavo naprej je zdrknil preko roba. Krik je v trenutku spet onemel in Marksovo telo se je sredi smrtnega molka počasi prevračalo v globino. Voda se je belo zapanila in pljusnila visoko, ko ga je sprejela vase, veliki kolobarji so se bliskovito pognali na vse strani, potem pa se je voda spet pomirila, le gosti beli mehurčki so še dolgo vstajali iz nje in vreli na površje.

## 14.

Isidorjev glas: »Neurje, ko je uboga Agata očiščena stopila iz njega, se ni pogleglo. Tisto noč, ko sem se vračal iz Loke, se je razdivjalo nad mojim srcem. In bil sem kot odlomljena veja, ki jo povodenj vleče s seboj...«

Bila je tiha, mesečna noč in bilo je čuti le zamolklo topotanje konjskih kopit po tovarni poti, ki je vodila iz Loke na Visoko, in volto šumenje Sore ob cesti. Na konju je sedel Isidor z Agato v naročju, medtem ko je Juri s plamenico v roki vodil konja za povodce.

Izidor je zamišljeno sedel v sedlu, le kdaj pa kdaj se je nemirno ozrl na Agato. Ta je negibno slonela na njegovi desnici in v široko odprtih očeh, ki so se zdele na njenem upadlem obrazu še večje, ji je glodala en sama vztrajna in neodjenljiva misel.

Globoko je vzdihnila, tako globoko, da je bil njen vzdih že skoraj podoben ječanju, in se rahlo zganila. Izidor jo je nemirno pogledal.

»Izidor,« je spregovorila, zroč še vedno predse in glodajoč svojo misel, »ko bi se ravnala po tvojem, bi bila morala na grmado! Tudi ti — o Jezus — si verjel vse, kar je pripovedoval Marks Wulfing.«

Izidor jo je spet nemirno pogledal, odgovoril pa ni nič.

»In vendar sem te tako rada imela. Sestra brata ne more imeti rajši!« je spregovorila grenko, oči pa je imela še vedno uprte predse.

Spet je bilo čuti samo topotanje konja, medtem ko se je svetloba Jurjeve plamenice igrala na Izidorjevem turobnem, pobitem obrazu.

Agata se je nenadoma vzravnila in pogledala po Jurju.

»Juri težko hodi,« je rekla. »Pusti ga na konja!«

Izidor je takoj obstal. Brez besede je zdrknil iz sedla, vzel Jurju plamenico in povodce iz rok, in ko se je Juri vzpel v sedlo, je z istim turobnim, pobitim obrazom potegnill žival za seboj.

Agata je vdano in z zaprtimi očmi slonela na Jurjevi roki, le kdaj pa kdaj je rahlo trznila.

»Vsa se treseš, Agata!« ji je Juri zamrmral na uho.

»Zebe me,« je rekla in se mižé stisnila k njegovemu ramenu, medtem ko jo je Juri zavil v svojo široko pelerino.

»Toplo je tako!« je rekla čez čas, odprla oči in se mu drobno nasmehnila. Juri je izvelkel roko iz pelerine in šel z njo preko zaručenih las, ki so Agati uhajali izpod rute.

Izidor pa je izgubljeno strmel predse in njegov obraz je bil pust in kakor brez življenja. Spet je bilo čuti samo njegove korake in topot konjskih kopit.

Juri je s pogledom obvisel na dekletovem prosojnem obrazu.

»Si še jezna name, Agata?« je zašepetal.

»Moj bog, zakaj le!« je Agata prestrašeno odprla oči.

»Ker sem takrat plesal z ono, s ,ta rejnato!« je zamolklo spregovoril Juri.

Namesto odgovora se ga je Agata z vso močjo oklenila okrog vratu.

Izidor pa je hodil dalje. Njegov pogled je bil še bolj izgubljen in njegov obraz še bolj grenak in turoben.

Izidorjev glas: »Takrat sem spoznal svojo krivdo. Izgubil sem dekleta, ki sem se ga bil sam odrekel, zato da bi senca ne padla na visoški dve kmetiji. Moja ošabnost je bila močnejša od moje ljubezni. Molil sem mrtve malike in se krivil pred njimi, življenje, ki je največ, kar imamo, pa sem zametal kot berač svoje cunje. Moja roka je dajala pohujšanje, zato sem — kot nekaj Polikarp — posegel po sekiri, da jo odsekam na mah, da odpade od mene, kar je gnilega.«

Tačas pa je Agata mirno zaspala v Jurjevem naročju.

V visoki veži, ki je bila rahlo oblita z mesečino, je narahlo potrkalo po velikih vratih. Volar Ahac je v coklah prištorkljal iz izbe, napol oblečen je v eni roki držal svoje hlače, v drugi pa lojenko.

»Kdo je?« je vprašal proti vratom.

»Ahac, odpri!« je od zunaj zaklical Juri polglasno.

Stari volar je ropotoma odstranil zapahe. Vrata so zaškripala in Ahac, stoječ med njimi, je napravil vzhičen obraz.

»Joja!« je vzkliknil, ko je v Jurjevih rokah zagledal spečo Agato.

»Pst!« ga je prekinil Juri in potihoma krenil k stopnicam, vodečim v gorenjo hišo.

Ahac je nerodno cokljal okoli njega, da bi mu svetil. V bojazni, da s svojim hrupom ne zbudi dekleta, je urno skočil iz cokol in bos stekel po stopnicah za Jurjem. Zadaž za njim, že skoraj v temi, pa se je molče vzpenjal Izidor.

V gorenji veži je krenil Izidor k vratom svoje izbe.

V izbi je naglo ukresal luč, se z dolgim pogledom ozrl naokrog in slednjič obstal pred skrinjo ob stení.

Odpri jo je in naglo začel iz nje metati svoje stvari.

Juri je pazljivo odpahnil vrata in jih potihoma spet zapri za seboj.

»Še kar spi!« je rekel polglasno. Ko pa je opazil, da Izidor razmetava po tleh svojo obleko, je ostrmel:

»Kaj pa to počneš?«

»Grem,« je kratko odvrnil Izidor, ne da bi se ozrl; »še danes!«

»Za božjo voljo, kam?« se je protivil Juri.

»Pod deželno zastavo! Med brambovce se priglasi,« je zamolklo rekel Izidor, se dvignil od skrinje in si šel s hrbtom roke preko čela. »Visoko vzemita vidva z Agato! Jaz si izgovorim nekaž denarja in kot pri hiši, če se kdaj vrnem.«

»Ne nori, Izidor!« je uspelo zdaj reči Jurju, ki je že ves čas z rokami odbijal bratovo govorjenje. »Nama z Agato Visokega ni treba!«

»Ne ugovarjaj, Juri!« je z zamolklo odločnostjo odsekal Izidor. »Tako sem se odločil in niti za korak se ne odmaknem od te steze, dokler je ne prehodim do kraja.«

Juri je nemočno spustil roko ob život, in zamišljen opazoval Izidorja, ki je metal nekaž svojih cunj v majhno bisago in jo vrgel na ramo. Prestopil se je za korak in se spet ustavil, kot bi premišljal, če ni česa pozabil.

»Pozdravi Agato,« je stisnil iz grla, »in reci, če mi more, naj mi odpusti!«

Zgodnje jutro je bilo in somrak je še ležal nad pokrajino, ko je Izidor hodil po tovorni poti proti Loki. Sel je navkreber, napol prazna bisaga mu je visela čez pleča, njegov život pa je bil sključen, kot bi nosil najtežje breme. Vsenaokrog je bila neprodirna tišina, le Izidorjevi samotni koraki so težko udarjali vanjo. Ko je Izidor dospel do loških mestnih vrat, se je ravno dvignila zapora in pod njo je šest oboroženih cesarskih soldatov gnalo iz mesta vajvodo Jernača. Čeprav uklenjen, shujšan in bolj kosmat v obraz, je še vedno stopal s pokončno glavo in samozavestnimi koraki.

»Kakšen pa si, Izidor? Kot bi te kdo s cepcem omlatil!« je grmeče okliknil Izidorja, ki je skrušen čakal ob vratih in ga očitno ni bil spoznal.

»Križ božji, Jernač!« se je zavzel Izidor. »Kam te pa ženejo?«

»Kam!« je zagrmel zaničljivo kmečki vajvod, »Na beneške galeje. Tisti tvoj škof me je prodal za trideset dukatov!« je še zavpil nazaj, medtem ko so ga vojaki tirali dalje.

Izidorjev glas: »Šel sem in moje srce je bilo do vrha in čez zalito z grenkobo, zakaj domača zemlja je kot zvesta mati. In gorje tistemu, ki umira daleč od nje. Siromak je, pa čeprav bi imel sedeti na zlatem stolu nemškega cesaria.«

Na vrhu klanca, na cesti, ki vodi iz Loke mimo Sovodnja proti Puštalskemu gradu, se je Izidor ustavil. Še enkrat se je z očmi poslovil od Loke, ki je v tem zgodnjem, sončnem jutru vsa bleščeča ležala na mehkem perju belih, rosnih meglic, ki so vstajale iz Sore in gostó prekrivale vznožje starega mesta.

Izidor je dolgo strmel v to pravljíčno podobo, potem pa se je počasi obrnil in se spustil po klanecu navzdol.

Na vrhu klanca se je sedaj zasopla ustavila Margareta Wulffingova.

»Izidor, Izidor!« je zavpila, ko so ga njene oči zagledale in že je stekla navzdol po cesti.

Izidor se je obrnil in osupnil.

»Margareta!« se je začudil. »Kaj pa ti tukaj?«

Dekle je v zadregi s povešeno glavo stalo pred njim.

»V Loki so mi rekli,« se je nekaj obotavljala, »da greš v vojsko,« je spregovorila strahoma in ga pogledala s svojimi velikimi očmi. »Zakaj greš, Izidor?« je tiho zaprosila.

»Margareta, verjemi mi, da je tako še najbolj prav,« je trpko odvrnil Izidor, ne da bi umaknil svoj pogled.

Gledala ga je še trenutek, potem pa je počasi povescila glavo.

»Tudi jaz bi šla! Kam daleč, ko bi mogla,« je zajokala.

»Potrpi, Margareta! Počasí se vse izravna, samo potrpeti moraš,« jo je tolažil.

»Vem, vem,« je zadrževala jok in si brisala oči, »ali vendar je težko.«

Spet se je s pogledom ustavila na njem, kot bi čakala, da bo še kaj rekel. Potem ga je vprašala:

»Ali imaš še faceleteljček, ki sem ti ga dala?«

»Se,« je tiho potrdil Izidor.

Žalostno je odkimala.

»Kako si mogel tako pozabiti name!« je trpko rekla, z očmi, uprtimi nekam preko Izidorjevega ramena.

»Margareta,« je zamolklo dejal Visočan in jo pogledal. »Ko sem plezal vrh drevesa, se je pod mano zlomila veja, in sedaj nisem več gospodar svojega življenja,«

»Nič ne rečem, ali pozabiti te ne morem,« je tiho rekla in zajokala deklica in si zakrila obraz z roko.

Izidor se je zganil in se z okorno roko dotaknil njenega ramena.

»Srečna bodi, Margareta!« je rekel.

»Vrni se, Izidor!« ga je zaprosila s solznimi očmi.

Gledala je za njim, kako je šel po cesti.

»Čakala te bom!« je zaklicala. »Mogoče te le pričakam,« je jeknila skozi solze.

Dogorevajoča sveča osvetljuje Izidorjev pult z razloženimi papirji. Izidor dokončuje svoje pisanje in pero mu škriplje v roki. Z mirnim, spokojnim glasom prebira, kar zapisuje njegova roka:

»In v resnici me je pričakala! Kajti velika ljubezen je kot voda, ki ozeleni še tako golo in siromašno drevo. In tako siromašno drevo sem bil takrat jaz, Izidor Khallan, nekdanji gospodar dveh kmetij na Visokem!«

Izidor umolkne, zatakne pero v črnilnik in se zlekne na svoj stol. Njegova roka pa se počasi stegne k dogorevajoči sveči ob strani in jo utrne.



# KAZALO

# ekran 64

## ZAPISKI, MISLI, ESEJI, ŠTUDIJE

Aleksić Zivojin: Film in kriminaliteta	18 — 1600
Bachmann Gideon: Ermano Olmi Film kot industrijska kultura	19/20 — 1784
Barkan Raymond: Ali stopa film na pota abstraktno umetnosti?	12 — 1087
Bazin André: Antologija fotografske slike	12 — 1057
Bazin André: Avtorska politika	12 — 1063
Bazin André: Razmišljanja o filmski kritiki	19/20 — 1732
Bishop Christopher: Razgovor z Buster Keatonom	11 — 971
Bogdanović Žika: Bazinu v pozdrav	12 — 1052
Bogdanović Žika: Intimni odlomki	13/14 — 1182
Bogdanović Žika: Pariško pismo	19/20 — 1826
Calenić Dara: Igralec pred kamero in na odru	13/14 — 1170
David André: Zarometi na Hollywood	15 — 1331
Dimitrijević Vojin: Družba — film — družba	18 — 1583
Douchet Jean: Umetnost ljubezni	19/20 — 1742
Hoveyda Fereydoun: Samokritika	19/20 — 1748
Klopčič Matjaž: Lindsay Anderson in »free cinema«	19/20 — 1818
Koch Vladimir: Možnosti slovenske kinematografije	11 — 930
Koch Vladimir: Za profesionalne odnose	19/20 — 1795
Kosmač France: Nekaj značilnosti montaže v sodobnem filmu	13/14 — 1188
Kosmač France: O naši filmski kritiki	19/20 — 1720
Kosmač France: Retrospektiva naših filmov v Parizu	19/20 — 1864
Kracauer Siegfried: Rusi v očeh Hollywooda	18 — 1604
Lukić Sveta: Objektivni faktorji in ocena vrednosti našega filma	18 — 1592
Mardore Michel: Kaj je s filmskim igralcem	13/14 — 1156
Martin André: Zive klice pozabljenega filma	11 — 944

Musek Vitko: S 36. sedeža levo v Areni	18 — 976
Okorn Božidar: Pariški zapiski	11 — 986
Petrić Vladimir: Dva estetska principa	12 — 1076
Petrić Vladimir: Dva estetska principa	15 — 1399
Pretnar Igor: Kod in kam — domači film	12 — 1043
Steiger Rod: Anatomija igralca	13/14 — 1162
Šest Josip: Kako postanem igralca	15 — 1340
Štiglic France: Stari bomo dvajset let I.	16/17 — 1570
Štiglic France: Stari bomo dvajset let II.	18 — 1692
Šuklje Rapa: Znova odkriti smeh	11 — 936
Vargas Alain: Filmski in gledališki igralec	13/14 — 1174
Weyergans François: Stirje problemi	19/20 — 1740
— Actor's Studio	13/14 — 1142
— Kaj menijo o filmu in gledališču	13/14 — 1154
— Paradoks igralca (Misli — izjave)	13/14 — 1176
— Časi ... ljudje ... dogodki...	15 — 1331
— Filmski kritiki o filmski kritiki	19/20 — 1698
— Jean Mitry govori o kritiki	19/20 — 1754

## KRITIKE, REGENZIJE

Bogdanović Žika: Ljubezen pri dvajsetih	15 — 1385
Bogdanović Žika: Živeti svoje življenje	18 — 1667
Duletič Vojko: Možje danes, jutri in ...	11 — 1018
Duletič Vojko: Mož s fotografije	13/14 — 1246
Gerlovič Alenka: Ljubimca iz Teruela	16/17 — 1540
Koch Vladimir: Streljajte na pianista	11 — 1024
Koch Vladimir: Jules in Jim ali zgodba o ženski	15 — 1382
Milošević Miča: Iz oči v oči	12 — 1118
Milošević Miča: Nevarna pot	13/14 — 1244
Musek Vitko: Ženske čakajo	11 — 1021
Musek Vitko: Samorastniki	13/14 — 1242
Musek Vitko: Jules in Jim	13/14 — 1249
Musek Vitko: Fotogenične slovenske gore ali — Srečno, Kecek	15 — 1378
Musek Vitko: Divje jagode	15 — 1383
Musek Vitko: Mrk	16/17 — 1532
Musek Vitko: Če pride maček	16/17 — 1544
Obradović Branislav: Zadeva Tizian	16/17 — 1530

Okorn Božidar: Mrk — Salvatore Giuliano	16/17 — 1534
Paš Ingo: Aljoškina ljubezen	11 — 1019
Paš Ingo: Polnočni sestanek	11 — 1025
Paš Ingo: Vso dolgo noč	12 — 1124
Paš Ingo: Razkošje v travi	13/14 — 1247
Paš Ingo: Sence	15 — 1381
Paš Ingo: Pasje življenje	16/17 — 1538
Paš Ingo: Psycho	16/17 — 1546
Paš Ingo: Dve noči v enem dnevu	18 — 1660
Paš Ingo: V spopadu	19/20 — 1848
R: Dve noči v enem dnevu	12 — 1121
R: Človek in zver	12 — 1122
R: Desant na Drvar	12 — 1123
Sestan Giorgio: Salvatore Giuliano	13/14 — 1253
Smolej Maja: Ljubimca iz Teruela	16/17 — 1539
Smolej Maja: Hudičevo oko ali hudomušni Bergman	18 — 1664
Suklje Rapa: Hudičevo oko	18 — 1662
Tršar Toni: Zgodilo se je v Rimu	12 — 1120
Tršar Toni: Upor na ladji Bounty	18 — 1665
Tršar Toni: Ko bi bila ljubljena	19/20 — 1845
— Ekranovi kritiki o filmu Zarota (Inkret, Musek, Okorn, Paš, Tršar)	19/20 — 1836

## FESTIVALI

Grabnar Boris: Science-fiction v Trstu	11 — 992
Klopčič Matjaž: Tours 1963	15 — 1344
Majdak Nikola: Leipzig 1963	15 — 1353
Musek Vitko: X. Oberhausen	15 — 1357
Musek Vitko, Sluga Tone, Tršar Toni: X. Oberhausen	16/17 — 1498
Musek Vitko: Krakow 1964	19/20 — 1772
Okorn Božidar: Pulj 1963	12 — 1046
Paš Ingo: Človek in film	18 — 1619
Smolej Maja: Med Scilo in Karibdo	18 — 1624
Sremec Rudolf: Mannheim 1963 (Variacije realizma v dokumentarnem filmu)	13/14 — 1206
Suklje Rapa: Preskok v kvantiteto	18 — 1616
tm: Berlinski festival	11 — 1002

Tršar Toni: Jubilejnemu Pulju na rob	11 — 980
Tršar Toni: Beneški zapiski	13/14 — 1196
Tršar Toni: Ob letošnjem Beogradu	18 — 1610
Tršar Toni: XVII. Cannes	19/20 — 1756
— III. mednarodni filmski festival v Moskvi	12 — 1104
— X. festival azijskih dežel	12 — 1105
— Nagrade XI. festivala jugoslovanskega kratkega filma	18 — 1626

## FILM, ŠOLA, KLUBI

M. B.: Film v šoli	18 — 1674
Maček Marika: Samorastniki nam pišejo	18 — 1676
Martin Marcel: Filmski pouk?	12 — 1126
Maurer Neža: Televizija in otroci	19/20 — 1852
Paš Ingo: O obetajočem nazivu in manj veseli resnici ali kaj je s študijem filma in TV pri nas?	19/20 — 1856
Podgornik Jovita: Za prijatelje dobrega filma od 16 do 60 let	13/14 — 1256
Podgornik Jovita: Mannheim 1963 za pedagoge	13/14 — 1259
Podgornik Jovita: Zvezdniki, božanstva našega časa?	15 — 1388
Podgornik Jovita: Poglejmo k sosedom	18 — 1670
Pogačnik Jože: Osrednji filmski klub v Kranju	19/20 — 1862
— Izkušnje in obeti	11 — 1028
— Poljski filmski klub Iluzjonik išče prijateljev	13/14 — 1262
— Veliko zanimanje za filmsko vzgojo v šoli	13/14 — 1262
— Pomoč Pionirskega doma	13/14 — 1263
— Otrok, televizija in cenzura	16/17 — 1548
— Filmsko vzgojni seminarji v Bosni in Hercegovini	16/17 — 1552

## ANKETE, RAZGOVORI

Aristarco Guido: Kaj je moderni film	19/20 — 1832
Broz Jaroslav: Imaginarni intervju z jubilantom	19/20 — 1808
Deset najboljših filmov	16/17 — 1518
Ekranova okrogla miza: Položaj slovenskega filma v družbi in njegovo ustvarjalno okolje	16/17 — 1414

Kaj je moderni film (France Kosmač, Renzo Renzi, Peter Bogdanovich, Vinicio Beretta, Lorenzo Pellizzari, Ante Peterlić, Branko Belan, Zika Bogdanović, Gianni Rondolino, Jerzy Plažewski, Herman G. Weinberg, Bengt Idestam-Almquist, Denis Marion, Rangel Vlačanov, Branislav Obradović, Monika Gajdošova, Istvan Nemeskürty, Mića Milošević, Leif Krantz, Hrvoje Lisinski, Michel Mardore, Vojteh Jasny, Aleksander Petrović, Raymond Bellour, Matjaž Klopčič, Boleslaw Michalek, Marcel Martin, Dušan Stojanović) 16/17 — 1434

Klopčič Matjaž: Razgovor z Jean-Lucom Godardom 16/17 — 1488

Klopčič Matjaž: Kratak razgovor z Raoulom Coutardom 18 — 1641

— V pogovoru o modernem filmu sodelujejo 16/17 — 1485

## LEKSIKON

— Mali leksikon najpomembnejših komikov 11 — 1032

## IN MEMORIAM

Majdak Nikola: Omnia labor vincit 18 — 1628

mkv: Umrl je Peter Lorre 18 — 1653

— Pedro Armendariz 1912—1963 11 — 1005

— Umrl je Lojze Potokar 19/20 — 1792

## PARAGRAF NIČ

Kosmač France: Filmske hiše (Osutek scenarija) 15 — 1282

Musek Vitko: Filmska kultura — razmišljanja ob IV. kongresu Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije 18 — 1578

Petrović Aleksander: Pripovedujem ti zgodbo ali: moderni film 16/17 — 1410

Poljanšek Miloš: Film na Slovenskem 13/14 — 1138

# PORTRETI

- K. A. C. Duška Počkajeva 13/14 — 1172  
— Mack Sennett — kralj komedije 11 — 950  
— Buster Keaton — Osamljeni osvajalec 11 — 961

# ZA AMATERJE

- Cvetković Velibor: Klub ljubiteljev filma — koristna iniciativa 11 — 1039  
Makavejev Dušan: Pet dobrih razlogov za snemanje filma na vaši šoli 18 — 1688  
Smolej Maja: Rožnati realizem (z nekaterimi temnimi pegami) 16/17 — 1562  
Subić Mario: Skok s črte 19/20 — 1866  
Tadić Zoran: Nesporazumi in slabosti — Geff — Zagreb 63 16/17 — 1568  
— Kamera Quarz 13/14 — 1270

# TELEVIZIJA

- Bazin André in Marcel Moussy: Pogovori o televiziji 12 — 1132  
Bogdanović Žika: Svetovni festival televizije — London 16/17 — 1557  
Bogdanović Žika: Televizija in jaz 18 — 1678  
Bunjac Vladimir: Televizija in film 15 — 1396  
Grabnar Boris: Izobraževanje in poneumljanje na TV 13/14 — 1264  
Grabnar Boris: Pogled v ameriško televizijo 19/20 — 1970  
Kraigher Dragana: Zapoznele marginalije na tednu TV dram 11 — 1012  
— Televizijski pisatelj Paddi Chayefski — Izbira snovi II. 11 — 1014

# NEOBVEZNO

- mkv: Weekend slovenskega kratkega filma 15 — 1371  
mkv: Zapiski ob nekaterih domačih dokumentarnih filmih 15 — 1373  
mkv: Pogovor s samim seboj 16/17 — 1525

Pavlović Živojin: Izjave avtorjev o filmu	13/14 — 1237
tm: Jules in Jim	15 — 1372
tt: Cenzura — zaprta vrata	19/20 — 1812
Zupan Vitomil: Ob filmu Mesto	13/14 — 1233
— »Iz oči v oči« s filmskim svetom	12 — 1115
— Film Mesto in naš tisk	13/14 — 1235

## TELEOBJEKTIV

Brenk France: Odprto pismo uredniškemu odboru Ekrana	19/20 — 1815
Cocteau Jean: Verujem v prevzetost	13/14 — 1218
Gajdošova Monika: Pogled na slovaški film	15 — 1360
Koch Vladimir: Stroheim v kinoteki	16/17 — 1526
Koch Vladimir: Eno leto kinoteke v Ljubljani	19/20 — 1804
Koren Marta: Sidney Poitier	19/20 — 1781
Kosmač France: Bolgarski film	16/17 — 1523
Logar Dušan: Krivda	18 — 1645
Mahnič Mirko: Zmagovalca X. Pulja — Branko Bauer, Majda Potokarjeva	11 — 998
mkv: Nov »zlati rudnik« v naši filmski proizvodnji	18 — 1644
mkv: Nenavadno presenečenje	18 — 1649
Plaźewski Jerzy: Film brez primere v zgodovini ki- nematografije (Posmrtno delo Andreja Munka)	13/14 — 1213
Purvis Harry: Nezglašljivi recepti za dialoge	13/14 — 1225
Tršar Toni: Marcel Martin: Filmski jezik	11 — 1009
tm: Jean-Paul Belmondo	16/17 — 1515
tt: Zmagovalca v Benetkah (Delphine Seyrig, Albert Finney)	12 — 1102
tt: Program domačega festivala	19/20 — 1798
tt: Nove knjige, Vodnik	19/20 — 1813
Uredništvo Ekrana: Zaključujemo polemiko	19/20 — 1817
— Novo: Srečno Kekec	11 — 995
— Korajža velja	11 — 1006
— Honorirani ptiči	11 — 1007
— Pokop	11 — 1007
— Epska komedija	11 — 1007
— Scenarij 2063. leta	11 — 1007
— Novo: Benetke 1963	12 — 1096

— Včeraj in danes	12 — 1106
— Nekaj zapiskov o brazilskem filmu	12 — 1112
— Novo	13/14 — 1210
— Hollywoodska čenča za vedno utihnila	13/14 — 1222
— Na samotni otok bi vzeli	13/14 — 1223
— Zaradi denarja	13/14 — 1240
— Rekord v Hong Kongu	13/14 — 1240
— Kinoteka Mary Pickford	13/14 — 1240
— Drobnji zapiski	13/14 — 1240
— Komercialnost Grete Garbo	13/14 — 1241
— Car Hollywooda mrtev	13/14 — 1241
— »Cosa nostra« in Frank Sinatra	13/14 — 1241
— Rekordi družbe Columbia	13/14 — 1241
— Novo	15 — 1358
— Doris Day	15 — 1369
— Humor skozi statistiko	15 — 1374
— Dotekajo devize	15 — 1375
— Kam bi Truffaut uvrstil samega sebe	15 — 1376
— Novo	16/17 — 1508
— Nagrada Delluc 1964	16/17 — 1527
— Novo — Oscarji 1964	18 — 1634
— Skozi kamere	18 — 1650
— Srečanje v kinoteki	18 — 1654
— Iz časopisov in revij	18 — 1656
— Novo: Filmi v Pulju	19/20 — 1776
— Patricia Neal	19/20 — 1780
— Animirani film v svetu	19/20 — 1800





# ekran 65

