EVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

ekran 66

31-32

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 18 N. Din. Posamezna številka 2 N. Din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad

Na naslovni strani Lojze Rozman, ki igra glavno vlogo v prvem celovečernem igranem filmu Matjaža Klopčiča ZGODBA, KI JE NI.

Na zadnji strani ovitka v novem celovečernem igranem filmu Vatroslava Mimice PONEDELJEK ALI TOREK igra tudi Jagoda Kaloper.

k a z a l o

IZ FILMSKEGA SVETA

FILM — KLUBI — ŠOLA

GRADIVO ZA POGOVOR: Devet dni nekega leta 122

ZA AMATERJE

EKRANOV LEKSIKON

PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

ekranova priznanja prvič podeljena

Predsednik Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije Branko Babič odpira mednarodno razstavo filmskega plakata v Moderni galeriji v Ljubljani

Trinajsti festival kratkega filma v Beogradu letos marca je bil tisti filmski dogodek, s katerim je povezana prva podelitev priznanja naše revije. Hkrati je naše priznanje doživelo v Beogradu tudi svoj »krst«. Ko so filmski kritiki in ustvarjalci imeli priložnost videti okusno skulpturo kiparja Boljke, so ji takoj vzdeli ime »Ekranov žaromet«. Skoraj soglasno so bili mnenja, da zelo domiselno simbolično izraža namen, ki ga želi naša revija s podeljevanjem svojega priznanja doseči.

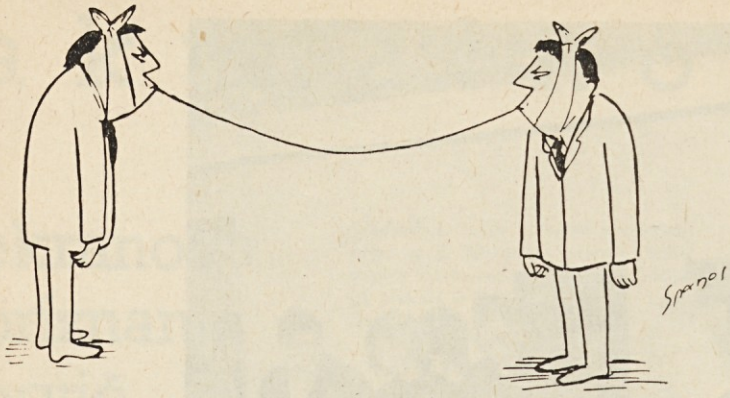
Uredniški odbor je za podelitev našega Žarometa na XIII. festivalu kratkega filma v Beogradu imenoval žirijo v sestavu Stanka Godnič, filmski kritik »Dela«, Marija Majdak-Marinčić, Ekranov dopisnik iz Beograda, Vojko Duletič, filmski režiser in redni sodelavec naše revije, Ranko Munitić, filmski publicist in redni sodelavec naše revije iz Zagreba ter Brane Šömen, filmski kritik in redni sodelavec naše revije. Žirija je soglasno sklenila »v pomanjkanju filma, ki bi s svojimi vrednotami popolnoma zadovoljil motivaciji nagrade, podeliti Žaromet filmu **Mati, sin, vnuk in vnukinja** režiserja **Puriše Djordjevića,** ker se je v največji meri približal zastavljenemu cilju. Žirija je mnenja, da film pomeni konec zlorabe filma-resnice na jugoslovanskem filmskem platnu, ker je zavzel do njega sveže, racionalno in kritično stališče«. Istemu filmu so podelili svoja priznanja in nagrade še žirija jugoslovanske filmske kritike, Centralnega komiteja Zveze mladine Jugoslavije, mednarodnega komiteja za širjenje kulture in umetnosti s pomočjo filma (CIDALC), medtem ko je oficialna festivalska žirija filmu dodelila samo diplomo.

Nekaj dni pozneje je Žaromet podelila žirija mednarodne razstave filmskega plakata v Ljubljani. Žirijo, kateri je predsedoval član našega uredniškega odbora ing. arh. Mirko Lipužič, so sestavljali umetnostni zgodovinar Aleksander Bassin, arhitekt Jože Brumen, umetnostna zgodovinarka Jelisava Čopič, arhitektka Majda Dobravec, filmski režiser in član našega uredniškega odbora France Kosmač, publicistka in članica našega uredniškega odbora Rapa Šuklje, umetnostni zgodovinar Nace Šumi in filmski kritik ter član našega uredniškega odbora Božidar Okorn. Žirija je podelila naš Žaromet skupaj z nagrado tri tisoč novih dinarjev in tri enakovredna priznanja.

Pri izboru in ocenjevanju razstavljenih plakatov se je žirija ravnala po naslednjih kriterijih: izvirnost avtorjevega dela; izrazitost likovne interpretacije, ki jo nakazuje filmska tema; grafičen pristop, ki sledi sodobnim oblikovalnim tehnikam.

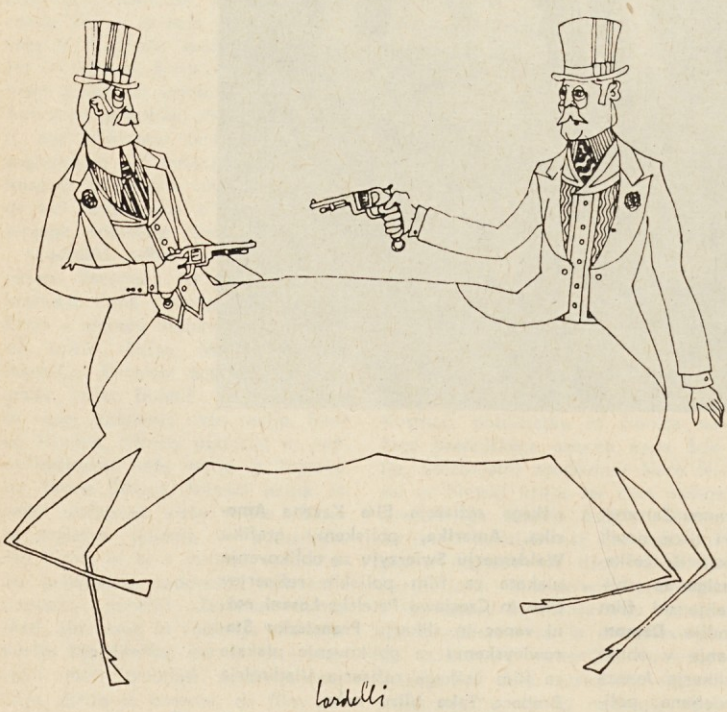
Glavno nagrado — Ekranov Žarometer denarno nagrado tri tisoč novih dinarjev — je žirija podelila češkemu avtorju **Karlu Teissigu** za oblikovanje plakata za italijanski film režiserja Brunella Rondija **Demon.** Tri enakovredna priznanja v obliki grafičnih listov akad. slikarja Janeza Bernika pa so bila podeljena: poljskemu grafiku **Mareku Freudenreichu** za oblikovanje plakata za film ameriškega režiserja Elie Kazana **Amerika, Amerika,** poljskemu grafiku **Waldemarju Swierzyju** za oblikovanje plakata za film poljskih režiserjev Ewe in Czeslawa Petelski **Leseni rožni venec** in slikarju **Franciszku Starowieyskemu** za oblikovanje plakata za film češkega režiserja Vladimirja Brebera **Tako blizu neba.**

Vsem nagrajencem čestita tudi uredniški odbor Ekrana.



IZPOSOJENI KARIKATURI

. . . asociacije na nekatere pojave v slovenski kinematografiji . . .



(Izposojeno pri Arts)

mladini (ni) prepovedano

V zadnjih letih vse producentske hiše bolj mrzlično kot kdajkoli prej snemajo filme, za katere upajo, da jim bodo prinesli velike dobičke. Na Japonskem na primer posnamejo letno skoraj sto filmov, ki bi jih lahko označili za polpornografske. Takšno proizvodnjo opravičujejo nizki proizvodni stroški in veliko zanimanje med njihovimi filmskimi gledalci takšnih »filmov«. V Evropi in v ZDA so malo bolj konservativni, zato so taki filmi polni prikrite erotike, bondovskega nasilja, ali pa so osladne štorije o urejenih, nekonfliktnih družbenih razmerah. V filmu je nastopilo obdobje, ko filmski ustvarjalci na eni strani dosegajo veliko stopnjo umetniške dovršenosti in izpovednosti in ko na drugi strani producenti vključujejo v svoje programe komercialne zmesi akcije, erotike in brutalnosti. Obdobje Prodajalke vijolic in Mati, poslušaj pesem mojo sta prerastla James Bond, najrazličnejše limonade in nešteti filmi posneti po kriminalnih romanih Edgarja Wallacea. Gledalci v Ljubljani so odločili: Lani v Marienbadu in naš film Tri sta komercialno slaba filma (v Ljubljani so ju kaj hitro umaknili s sporeda), medtem ko si je inkriminiranega Kozla v raju ogledalo preko petdeset tisoč »ljubiteljev filma«.

Zanimivi so vzroki za takšno ekspanzijo filmske plaže. Koren za to brez dvoma tiči v človekovi odtujenosti, zaprtosti in dehumanizaciji, pogojeni z družbenimi odnosi, ki marsikje zaostajajo za materialno bazo. Pri nas se vsem tem vzrokom pridružuje še mačehovska skrb družbe za kulturo, ki so ji odmerjena borna sredstva. Vse to pogojuje človekovo splošno neaktivnost in v skrajnosti še duševno lenobo. Rezultat je jasen: gledalčeva zahteva po pasivni zaznavi sveta.

Še hujša posledica nekulturne politike najrazličnejših omejevanj je človekova potreba kompenzacije vsega tistega, kar pogreša. Ta kompenzacija, tudi tokrat nujna, vendar povsem nepotrebna, vodi v skrajnost, saj zahteva sproščanje človekovih najnižjih, prikritih nagonov in kompromisarstvo za njegovo čutno dojemanje. Potreba po kompenzaciji je včasih celo tako velika, da ustrezajo njenemu namenu celo po umetniški ravni dobri filmi. Dogajanje na platnu mora, če hoče biti komercialno, ustrezati vsem tem zahtevam sodobnega človeka.

Zahodni svet plove proti vse večji meri erotike, takšne težnje opažamo tudi v filmih. To samo po sebi ni slabo, seveda če gre v filmih za normalne humane odnose med ljudmi ali pa za kritiko pačenja človeških čustev. Vedno večje je človekovo zanimanje za spolnost, kar je posledica odmiranja konservativnih omejevanj na tem področju. Hkrati pa to osvobajanje prinaša najrazličnejše odklone, kot je na primer pornografija in zanemarjanje človekove aktivnosti na drugih področjih predvsem humanistične dejavnosti.

Pri vsem tem igra film, ki je množično komunikacijsko sredstvo, pomembno vlogo. Nevarnost je prav zaradi množičnosti in kvalitetne različnosti filmov še posebno velika. Pri mnogih, predvsem neumetniških filmih pasivno spremljanje dogajanja

na filmskem platnu povsem zadošča neaktivnemu, izoliranemu človeku.

Posebno pomemben in tolikokrat podcenjevan je vpliv filma na mlade filmske gledalce, saj jih ta lahko kultivira in humanizira, ali pa do skrajnosti dezorientira in zmede. Obdobje zorenja in vzgojnega procesa je sila občutljivo. Človekova narava je pač taka, da izbira vedno lažje poti, še toliko bolj pa je nagnjen k izbiranju lažjih poti mlad človek v obdobju procesa zorenja, ki ni zanj niti najmanj lahko. Če upoštevamo mnogotere slabosti našega vzgojnega sistema in pomanjkljivosti domače vzgoje, starši so namreč v neprestani gonji za standardom tudi prisiljeni v najrazličnejše kompenzacije, potem je strah, da je naša mladina za kvarne vplive filma še posebno dostopna in da je napačno razlaganje poslanstva filmskih umetnin tudi možno, povsem upravičen.

V imenu kdo ve česa, morda pod parolo, da prepovedan sad najbolj diši, da naši cenzorji že poskrbe, da v našo deželo filmi ne prineso pohujšanja in da v socializmu filmov res ne gre prepovedovati, ker bi to pričalo o naši nevzgojenosti, je bil zakon, na osnovi katerega je bilo nekatere filme mladini mogoče prepovedati, ukinjen. Pri kinematografskem podjetju v Ljubljani zatrjujejo, da ni nobene zakonske osnove za prepoved filmov določeni starostni skupini (in samoupravne pravice? — nanje se zaradi denarja kaj rado pozabi).

Toda, dokler naš vzgojni sistem ne bo zelo izpopolnjen, dokler Zveza mladine in druge mladinske organizacije ne bodo aktivneje posegale v vzgojo mladih, dokler starši ne bodo temeljiteje vzgajali svojih otrok in dokler naša kulturna klima ne bo takšna, da bo onemogočala najrazličnejše deformacije pri mladini in pri naših ljudeh, toliko časa bi morali takšen zakon imeti in ga tudi drastično izvajati. Pa tudi potem, ko bodo vsi ti pogoji izpolnjeni, nekateri filmi ne bodo primerni za tiste filmske gledalce, ki jim še svečke vise od nosa in se jim sline cede iz ust.

Pri vsem tem imamo v Ljubljani Pionirski dom, pod njegovim okriljem sta Pionirski in Mladinski kino, vendar oddelek za filmsko vzgojo na repertoarno politiko teh dveh kinematografov skoraj nima vpliva. Prav v Mladinskem kinu so si mladi gledalci lahko ogledali filme Ljubim, ljubiš . . ., Noč za nočjo Novo leto, Salvatore Giuliano . . . Seveda brez komentarja in tiste filmske vzgoje, o kateri smo že tolikokrat pisali in na široko govorili. Možnosti za filmsko vzgojo Pionirski dom ima, toda zakaj je ne uvaja v svoja dva kinematografa?

Posledice kvarnega vpliva sredstev množične kulture, med drugim tudi filma, so že opazne. Verjetno ni potrebno, da jih naštevam, saj imajo naši vzgojni zavodi, Uprava za notranje zadeve, zdravstvene postaje in starši že tako dovolj opraviti z njimi.

V zadnjem letu smo si v Ljubljani ogledali veliko število filmov, za katere ne bi mogli dvakrat reči, da so primerni za mladino vseh starosti. Prav v zadnjem času smo videli francoski film Sreča in nam v posmeh, ki smo ga dovolili prav širokosrčno vsem starostim, na kopiji piše, da je film prepovedan za mladino pod osemnajstim letom. Tako delajo v Franciji, tako delajo tudi v Italiji (sicer pa nima smisla, da se zgledujemo pri klerikalcih) in še marsikje. Njihovi filmi morajo na domačih in tujih tržiščih komercialno uspeti in vendar uporabljajo takšne ukrepe. In pri nas?

Nesmiseln bi bil zaključek, da naj takšnih filmov poslej ne odkupujemo. Z dogajanji v svetovnem filmu in tokovi, ki delujejo v njem, se moramo seznanjati in se s tem vključevati v že tako integrirano svetovno kulturno klimo. Tudi cenzuriranje filmov je nesmiseln izhod, kaj bi denimo rekli, če bi vam cenzorji iz knjige izrezali nekaj listov? Zakon, ki bo omejeval obisk določenih filmov za mladino določene starosti, bi torej moral obstajati, hkrati z njim pa bo potrebna tista vsestranska vzgoja, ki bo omogočila njegovo postopno sproščanje. Ta vzgoja pa se mora pričeti sedaj, prav ta hip, če ne bo spet prepozno.

Matjaž Zajec

PARAGRAF NIČ

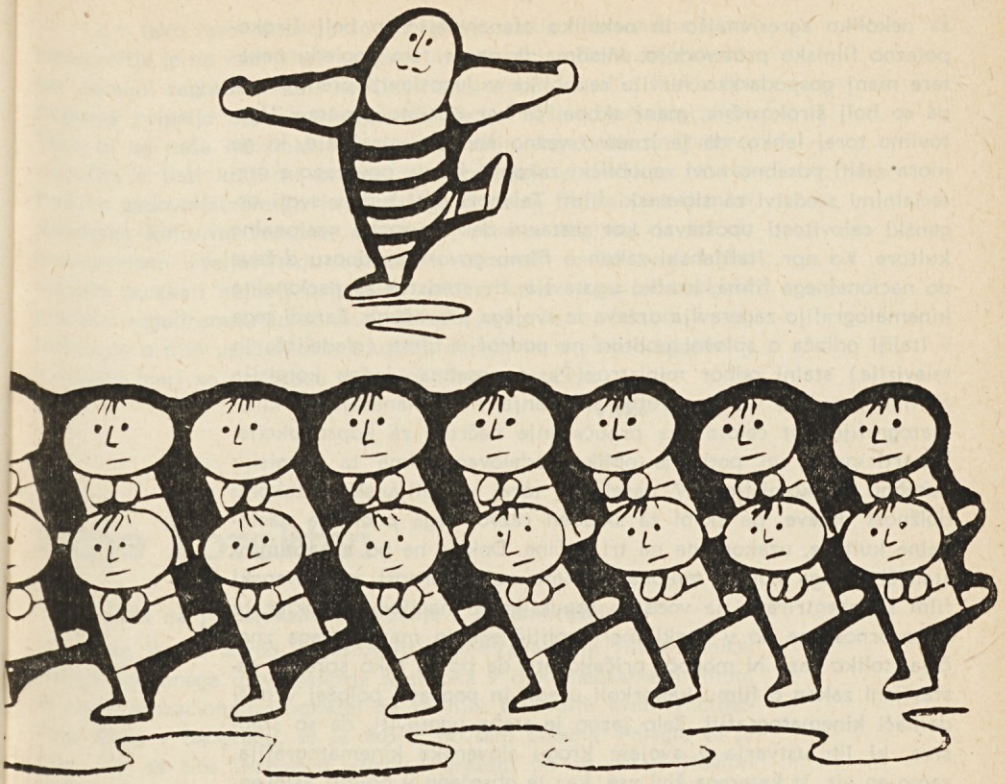
za novi zakon o filmu

Razprave o načelih novega zakona o filmu, ki naj bi po dvajsetletnih izkušnjah postavil v naši kinematografiji stvari na pravo mesto, stopajo v novo fazo. Zdaj bodo o predlogih in načrtih razpravljali v posameznih republikah. V zveznem merilu bi vsekakor kazalo sprejeti le tista načela, ki naj bodo tehten pobudnik posameznim republikam, da položaj v svojih nacionalnih kinematografijah uredijo s podrobnejšimi zakonskimi predpisi. V teh pa naj se zrcali odgovoren odnos družbe do filma oziroma kinematografije.

Ob zadnjih razpravah se v mislih pogosto zadržujem pri naših dosedanjih zakonih in pri zakonih, ki urejajo področje kinematografije v drugih deželah. Dostikrat mislim na italijanski zakon o filmu, ki sta ga parlament in senat sprejela lani (v parlamentu je od 507 poslancev glasovalo za zakon 277, proti njemu pa 229 poslancev, kar kaže živahen politični boj) in o katerem smemo reči, da je za sedaj v zahodnem svetu gotovo najbolj napreden zakon o problematiki kinematografije. V njem je mogoče najti marsikatero dragoceno stališče, o katerem bi kazalo premišljevati v zvezi s pripravami na naš zvezni, posebno pa še na republiški zakon o kinematografiji.

Ko razpravljamo o našem novem zakonu o filmu, so največjega pomena nekatera načela, ki bi morala biti izhodišče zakonskim predpisom. Dokler ta načela ne bodo povsem jasna, nam nič ne zagotavlja, da bo novi zakon o kinematografiji kaj boljši od dosedanjih. Med načeli je na prvem mestu tako imenovani status filma. Končno bi vendar že morali odgovoriti na preprosto vprašanje: **kaj je film!** Dvajset let odgovarjamo nanj. Najbolj žalostna bilanca teh dvajsetih filmskih let je zmeda, ki vlada v odgovorih nanj, povzroča pa jo v prvi vrsti nenačelnost »ljudi iz stroke«, ki se kakorkoli ukvarjamo s kinematografijo. V odgovoru na odločilno vprašanje smo načelnost nadomestili s stališči, ki jih narekujejo drobne trenutne koristi. Zaradi tega odgovori na vprašanje o primarnem statusu filma danes bolj kot kdaj prej nihajo med konceptom o izrazito kulturnem značaju in vlogi kinematografije ter med konceptom o industrijsko trgovskem značaju in nalogah posameznih področij kinematografije. Medtem ko prvi vključuje celovit pogled na kinematografijo in jo ima za nedeljivo ter funkcionalno dopolnjujočo se, nasprotni koncept kompleksnost in nedeljivost kinematografije negira, zato pa skuša drobnjakarsko utilitaristično izolirati posamezna področja in spraviti nekatera izmed njih v odvisnost in podrejenost drugim. Zanimivo je, da se je o načelnih pogledih na kinematografijo mogoče mnogo laže in hitreje dogovoriti v krogu, ki ni neposredno udeležen v kinematografiji. Spomnim naj na pogovor za okroglo mizo, ki ga je organizirala naša revija in ga objavila v svoji 16.—17. številki (Položaj slovenskega filma v družbi). Med drugim je tovariš Stane Kavčič tedaj ugotovil: »Mislim, da imamo v naši filmski proizvodnji v resnici opraviti z nekimi protislovji. Hkrati ko imamo vendar za seboj prve pozitivne izkušnje v umetniškem, estetskem, organizacijskem in v proizvodnem pogledu, ko ugotavljamo že nekatera mednarodna priznanja jugoslovanskega in slovenskega filma, se čedalje bolj pogosto slišijo glasovi, da je filmska proizvodnja v krizi. Kaj pravzaprav kaže to protislovje? Menim, da so, kar se tiče osnovnega statusa in osnovnega družbenega gledanja na film, najbrž stvari postavljene na glavo. **Mislim, da je nevzdržna trditev in kriterij, da je film predvsem gospodarska panoga.** Brž ko se postavimo na stališče, da je predvsem gospodarska panoga, potem temu sledi vrsta posledic, praktičnih, organizacijskih, ekonomskih, idejnih itd. **Zame je film, posebno pa še slovenski film z ozirom na vlogo, ki naj jo ima, predvsem idejno-estetski in kulturno-umetniški pojem«** (podčrtal V. M.). Ali ni kratka definicija dovolj jasno izhodišče za sporazum o statusu našega filma, o odgovoru na vprašanje »kaj je film?« Zavedajmo se, da koristnega zakona o filmu ne more biti brez jasnega pogleda na status filma.

Načelno je tudi vprašanje o porazdelitvi nalog v nacionalni kinematografiji, kar z drugimi besedami pomeni specializacijo in težnjo k čim večji strokovnosti. Takoj ko nedvoumno odgovorimo na



Prizor iz risanke NEUMNA NOGA režiserja Branka Ranitovića (proizvodnja Zagreb film)

prvo in osnovno vprašanje, bo mnogo laže odgovoriti na drugega in na vsa naslednja. Ni pa dovolj, če smo si vsi edini v teh sekundarnih načelih, kadar gre za načelno vprašanje mnogo širšega pomena. V že omenjenem pogovoru ga je tov. Kavčič nakazal z besedami: »Enostavno povedano: teza, da naj bo film predvsem gospodarska dejavnost, je seveda nekoliko demobilizirala tiste republiške oziroma družbene faktorje, brez katerih si ni mogoče zamisliti normalnega napredka slovenskega filma . . . **Hočem reči, da se mora odgovornost za slovenski film skoncentrirati na vodstvu republike in nacije** (podrčrtal V. M.), ne pa na vodstvu občine . . . Seveda je vprašanje, kaj nam bodo možnosti dopuščale, ampak osebno sem

za nekoliko agresivnejšo in nekoliko ofenzivnejšo in bolj širokopotezno filmsko proizvodnjo. Mislim, da nas v tem pogledu nekatere manj gospodarsko razvite republike v Jugoslaviji prehitevajo, da so bolj širokosrčne, manj skope, če kar odkrito povem.« Ugotovimo torej lahko, da je izredno važno načelno vprašanje, ki ga mora rešiti posebno novi republiški zakon o filmu, povezano z materialnimi sredstvi za slovenski film. Ta mora biti tudi v svoji organski celovitosti upoštevan kot sestavni del slovenske nacionalne kulture. Ko npr. italijanski zakon o filmu govori o odnosu države do nacionalnega filma, kratko ugotavlja, da sredstva za nacionalno kinematografijo zagotavlja država iz svojega proračuna. Zaradi tega v Italiji odloča o splošni politiki na področju filma (gledališča in televizije) stalni odbor ministrov(!), a posebna vladna komisija za film proučuje vsa konkretna vprašanja, ki se nanašajo na kinematografijo kot celoto (za proučevanje načrtov za koprodukcije, koparticipacije in podobne oblike sodelovanja ima ta komisija posebno podkomisijo). V načelu je torej v italijanskem zakonu dolžnost države, da skrbi za skladen razvoj tega področja nacionalne kulture, uzakonjena na tri načine. Dokler ne bo z načelnimi stališči našega novega zakona o filmu »odgovornost za slovenski film skoncentrirana na vodstvu republike in nacije« in dokler ta odgovornost ne bo v enaki meri političnega in materialnega značaja, toliko časa ni mogoče pričakovati, da bo še tako spretno sestavljeni zakon o filmu kakorkoli uredil in popravil položaj v naši domači kinematografiji. Zelo jasno je treba ugotoviti, da so sredstva, ki jih ustvarja v svojem krogu slovenska kinematografija, samo en vir, iz katerega živi vse, kar je obseženo v pojmu »slovenski film«. Vsaj tako pomemben delež pa mora v razvoj in napredek nacionalne kinematografije kontinuirano vlagati republika iz svojega proračuna. To pomeni zagotoviti v celoti sredstva, potrebna nacionalni kinematografiji za njen razvoj (proizvodnji za kontinuirano snemanje filmov v obsegu, o katerem se je mogoče dogovoriti; reproduktivni kinematografiji za razširitev mreže kinematografov in za neobhodno potrebno modernizacijo na srednjeevropsko raven ter stimulacijo za prikazovanje kvalitetnega programa; filmski publicistiki za kontinuirano dejavnost; filmski vzgoji za kontinuiteto v delu in za izpopolnjevanje; strokovnemu filmskemu šolstvu za kvalitetno pripravo kadrov itd.). Nobenega smisla nima sklicevati se na odnose vodstva republike in nacije do drugih področij nacionalne kulture. **Novi republiški zakon o filmu naj končno jasno in nedvoumno razglasi, da je tudi film sestavni del slovenske nacionalne kulture,** da ima slovenski narod do svoje neokrnjene nacionalne kinematografije polno pravico in da mora torej skladno s tem osnovnim načelom vodstvo republike in nacije tudi temu področju nacionalne kulture zagotoviti potrebna sredstva. Še enkrat: ta pa ne morejo biti zreducirana na sredstva, ki jih kot »samoprispevek« zbere v svoj filmski sklad slovenska kinematografija sama.

Le v tako jasni situaciji in ob takem statusu nacionalne kinematografije je na vseh njenih področjih mogoče smotrno načrtovati, kar pomeni zagotoviti tisti kontinuirani razvoj, ki edini lahko postopoma pripelje do vsestranske afirmacije naše kinematografije. Tako bi se naša nacionalna kinematografija angažirala in tvorno vključila v tisti kulturni proces, ki napolnjuje s smislom in notranjim zadovoljstvom življenje našega človeka, hkrati pa afirmira slovensko kulturno tvornost doma in v svetu. Mislim, da bo ob nedvoumnem uveljavljanju nakazanih osnovnih načel zelo lahko mogoče poiskati najbolj pripravne načine, kako naj z zakonskimi predpisi reguliramo nadrobnosti. Seveda je koristno, če tudi v razmišljanju o njih upoštevamo izkušnje drugih in skušamo ugotoviti, v kakšni meri so uporabne za našo kinematografijo.

Vitko Musek

štirje korektivi

Pogled na jugoslovanske izkušnje s filmom-resnico

Prva burja okrog jugoslovanske interpretacije filma-resnice, tistega posebnega ustvarjalnega postopka v dokumentarnem filmu, ki se je senzacionalno pokazal na zadnjih festivalih kratkometražnega filma v Beogradu, se je skoraj povsem polegla. Polegla se je vsaj, kar se tiče verbalnih vetrov, nerešeni pa so ostali številni problemi, ki jih je rodil ta novi način filmskega dokumentarističnega odnosa do naše aktualne življenjske vsebine.

Ostala je naloga, da praksa po prvih poskusih odgovori predvsem na vprašanje, ali je dokumentarist-ustvarjalec, sledeč sugestijam filma-resnice, dolžan resnico samo **provocirati**, pa pri tem ostati bolj ali manj nevtralen pred njo, prevzet samo od ambicije, da dejstva o njej registrira »po koščkih« — ali pa je njegova ustvarjalna dolžnost, da pod skorjo resničnih pojavov odkrije imanentnejše zakonitosti, da razkrije zamaskirana, vendar v bistvu integralna obeležja stvarnosti. Bi mar moral avtor, izhajajoč iz tega, resnico omejiti na eno samo od njenih dimenzij in se pri tem morda celo samovoljno opredeliti, ali je njegova dolžnost, da predstavi kolikor mogoče celovito, čim popolnejšo, pravzaprav — dialektično resnico? In končno, ali naj ga prevzamejo vzvodi formalno-tehničnega mehanizma v realizaciji filma-resnice (kamere brez šuma, skrivanje kamer, občutljivi mikrofon, teleobjektiv itd.) ali vsebinski smisel poseganja v plastnato tkivo življenjskih aktivitet, ki so vzpodbodle njegovo ustvarjalno fantazijo?

Odgovore na ta in druga vprašanja iz nevelikega kroga praktičnih jugoslovanskih izkušenj s filmom-resnico lahko dá edino bodočnost, vedno novi poskusi in novi rezultati. Na ta ali oni način

se bodo te izkušnje uveljavile kot najprimernejši inštruktor ustvarjalcem pri njihovih nadaljnjih poskusih s filmom-resnico. Izkušnje bodo ustvarjalcu postavile tudi svoje korektive, ki lahko postanejo koristna opora pri njegovem nadaljnjem spoznavanju tako prednosti kakor tudi slabosti metod filma-resnice.

Zdi se, da imajo v tem trenutku prednost štirje korektivi. So plod prvih, začetnih asociacij, izvirajočih iz avtonomnih, domačih razmer, pod katerih vplivom se bodo poti ekspanzije filma-resnice v bližnji bodočnosti brez dvoma razvejale.

KOREKTIV DRUŽBENE PRAKSE — Emancipacija družbenih pogojev, v katerih delujejo filmski dokumentaristi, je z objektivov njihovih kamer snela rožnata očala. Danes javnost vse glasneje in nestrpneje zahteva od ustvarjalcev, da svojo pozornost usmerijo na človeka kot glavnega akterja družbenih sprememb. Zahtevamo prodornejši in treznejši pogled v prizore vsakdana, kritičnejši odnos do resnic aktualnega življenjskega trenutka. Javnost si prizadeva dokumentariste pripraviti do največje družbene objektivnosti. Vendar so avtorji, ki so se oprijeli izraznih sredstev filma-resnice, reagirali, vsaj kot kažejo dosedanje izkušnje, najpogosteje zelo enostransko in dokaj nerodno. Sliko našega sodobnika so proicirali v stilu obskurne atrakcije. Junaka našega časa iz domačega filma-resnice prežemajo taka družbena in etična razpoloženja, ki ga vežejo bolj na preteklost kot na sedanjost, najmanj pa na bodočnost. V kader dokumentarnega filma je napadalno vdrl polvojaško oblečen heroj, neobrit, kosmat, izpuhtevajoč alkoholne hlape, **primitivec** par excellence! Njegova zaostalost je postala predmet nezadržanega navdušenja dokumentaristov.

Pozitivna družbena praksa bo brez dvoma vplivala na družbeno dozorevanje dokumentaristov, s čimer bo njihov skupni kreativni potencial dosegel višjo vrednost. Resnici na ljubo, avtorji domačih dokumentarnih filmov so bili leta in leta predmet vzgoje (in samovzgoje) h glasnemu prepevanju hvalnic socializmu, kar je v dobršni meri slepilo njihov ustvarjalni vpogled v konkretno družbeno prakso. Ko pa so začeli vihteti orodje filma-resnice, so zaorali v drugo skrajnost: kot reakcijo na »bleščečo« izključnost so izbrali »temno« izključnost. Namesto belega uporabljajo črn lak. Vendar je vredno biti optimist in verjeti v možnost uveljavitve najboljših možnih kriterijev v nadaljnjem dozorevanju novega dokumentarističnega postopka.

KOREKTIV KRITIKE — Ko je spremljala začetno uveljavljanje domačega filma-resnice, je filmska kritika največkrat zelo dokumentirano poudarjala njegove enostranskosti in zablode. Eden od osnovnih očitkov je letel na napačno prepričanje nekaterih protagonistov nove smeri, da je faktografija resnice bistvenejša kot pa njena kreativna nadgradnja, katere cilj je osvetliti popolnejše aspekte stvarnosti, in da je mogoče poljubno ujetemu in naslikanemu trenutku življenja dati prednost pred univerzalnejšim živ-

ljenjskim dogodkom. Razen tega je kritika opozorila, da jugoslovanska šola filma-resnice ne vzpodbuja dovolj k uveljavitvi elementov intelektualnosti v kreaciji, da zapostavlja sestavine intelektualne predstavne zmožnosti, ki so bistveni činitelji modernosti filma-resnice.

KOREKTIV PUBLIKE — Bodočnost filma-resnice bo v našem prostoru žal prikrajšana za dejavni vpliv afinitet gledalcev. To pa iz preprostega razloga, ker je jugoslovanska »mala kinematografija« že več let ločena od širokega kroga gledalcev zaradi absurdnega nezanimanja kinematografa za naše kratke filme. To bo tudi filmu-resnici onemogočilo, da bi svoje idejne, etične, družbene, emotivne in druge lastnosti preizkusil na reakcijah simpatij in antipatij gledalcev. Gledalci, zaradi katerih so končno filmi delani, torej ne morejo bistveneje vplivati na ustvarjalno usmeritev dokumentaristov. To je vsekakor zelo dramatična pomanjkljivost naše kulturne stvarnosti, ki učinkuje na ustvarjalce izredno slabo. Ta vakuum, ki zapolnjuje relacijo med avtorji in publiko, lahko v znatni meri onemogoči zagovornike filma-resnice in jih nedvomno tudi že onemogoča.

AVTOKOREKTIV — Sodeč po izjavah in zagovarjanju stališč v različnih strokovnih pogovorih in debatah, katerih predmet je bilo proučevanje filma-resnice, so v tej vrsti dokumentarističnega dela najpogosteje zastopane teze, iz katerih je mogoče sklepati, da številnim avtorjem niso povsem jasne teoretične predpostavke medija, katerega so se lotili. Izkazalo se je namreč, da so realizatorji v praksi pravzaprav zanikali »teorije«, ki so jih v razpravah zagovarjali. Konkretna ustvarjalna dejanja so zanikala njihove govorne tirade in to je bil razlog več za trditev kritike, da je intelektualna nepripravljenost avtorjev **celovito** dojeti in doživeti občutljivi kompleks filma-resnice, očitna. Vendar je to neskladje med besedami in akcijo lahko tudi razumljivo z ozirom na raziskovalni značaj našega dosedanjega dela s filmom-resnico. Protislovnosti lahko odstranijo samo nove izkušnje, ki bodo na eni strani prispevale k odločnejšemu teoretičnemu osmišljanju kreativnih ambicij, na drugi strani pa bodo okrepile tiste njihove bistvene vrednote, ki so pozitivno preizkušene s praktičnimi merili.

* * *

Film-resnica je postal stvarnost našega dokumentarnega filma. Poskusi, da bi mu odrekli **vsako** pravico obstoja v mnogočlenski družini žanrov in stilov naše kratkometražne kinematografije, lahko da bodo zaman, kot bodo zaman tudi prizadevanja, da bi mu zagotovili **izključne** pravice na tem delovnem področju. Ostaja nam torej vera, da bo naš domači film-resnica pravo besedo o sebi najbolje potrdil z delom, v nenehnem spopadu z žilavim gradivom stvarnosti, ki jo bo poskušal prikazati na svoj način in jo s tem že tudi progresivno — spremeniti.

Aco Štaka

NAŠE FILMSKE TEME

kroki o poklicu, ki mu pravijo režija

Dobro se še spominjam prvega predavanja režiserja Bojana Stupice nadobudnim študentom režije na takratni Akademiji za gledališko umetnost v Ljubljani. Bilo je to prvo leto po osvoboditvi, polni zaupanja v bodočnost in v lastne umetniške sposobnosti smo sedeli v šolskih klopeh. V to veselo in optimistično razpoloženje so nepričakovano trdo in rezko zazvenele Stupičeve besede: »Fantje, izbrali ste si režiserski poklic, zavedajte se, da ste s tem žrtvovali nekaj let svojega življenja!« Verjetno takrat nihče izmed nas, ki smo ga poslušali, ni preveč resno vzel njegovih besed. Danes, dvajset let pozneje, ko zdavnaj nismo več študentje in smo že na tem, da nas prično prištevati med starejšo generacijo, se šele prav zavedamo tehtnosti in resničnosti teh besed.

Prav tako mi je ostalo dobro v spominu prvo predavanje na Visoki filmski šoli v Moskvi. Eden izmed profesorjev je dejal: »Družbena funkcija, položaj in odgovornost filmskega režiserja so enaki družbeni funkciji, položaju in odgovornosti ministra!« Takrat smo to jemali zelo resno in se nam je zdelo tudi strašno imenitno. Danes, osemnajst let pozneje, se zavedam, da bi tako sicer moralo biti, toda pri nas prav za gotovo ni!

Kaj je režija? Predvsem strast, k cilju težeča zavestna sila, katera z železno roko formira življenje in ga obuja. Kaj pa je to življenje? V prvi vrsti ideja, kajti človek brez idej ne živi, samo obstaja. Režija je neprekinjen boj za uresničevanje zamisli, generalni boj pa ima režiser takrat, ko je njegovo delo predvajano gledalcem. Toda takrat je v bistvu režiser že neaktiven, njegov izdelek je že na celuloidnem traku in tako postane samo opazovalec in registrator tega boja.

Zame je najlepši tisti del bitke, ko si aktiven, delo samo, kajti potem ko je dela konec in ko ne moreš ničesar več napraviti, potem se počutiš majhnega in nebogljenega pred mogočnim nasprotnikom — občinstvom.

Toda naj začnem pri tistem, zame tako razburljivem trenutku, ko dobiš v roke scenarij bodočega filma, ki naj bi ga realiziral. Na eni strani strah, da mi scenarij ne bo všeč in potem tudi filmske realizacije ne bo, vsaj z moje strani ne, in po drugi strani velika želja in upanje,da bi bil scenarij dober, da bi me navdušil! Večkrat zavisi od vtisa, ki ga dobiš pri prvem čitanju, vse. Zato se prvega čitanja nikoli ne lotim takrat, kadar za to nimam najboljših možnih pogojev. Ti so: zbranost, mir, dobra volja in dosti časa, da lahko delo preberem v celoti, na en mah. Kakšna radost, če je scenarij dober! Že se pojavljajo vizije scen, likov, režijskih prijemov, slišim glasbo, vidim igralce v posameznih vlogah. To so seveda spontani občutki, ki so pozneje podvrženi kontroli treznega premišljevanja, študija in analiz. Potem pride delo s scenaristom. Pri proučevanju scenarija ugotoviš navadno še nekaj pomanjkljivosti, ki jih je treba popraviti in pa scenarij je treba predvsem uglasiti na režiserjeve strune. Pri tem pa hočem vedno ohraniti osnovno avtorjevo misel, njegova hotenja in slog. Tako delo mi je ljubše, kakor pa da bi si pisal scenarij sam, kar sicer prakticirajo mnogi režiserji. Zdi se mi, da bi se pri pisanju scenarija že preveč izčrpal in mi ne bi ostalo več dovolj ustvarjalnih sil za režijsko nadgradnjo. Kot avtor bi tudi težje opazil napake v scenariju, ki ti sicer kot neavtorju takoj padejo v oči. Izjema so scenariji po literarnih predlogah, kjer je ustvarjalni proces bistveno drugačen od tistega pri pisanju originalnega scenarističnega dela.

Seveda pa o scenariju ne odločata samo avtor in režiser, temveč nastopajo tu še razni sveti ter producent. Skratka za ustvarjalce napočijo navadno najbolj mučni trenutki odločanja o tem, ali se bo film realiziral ali ne, kaj je treba še popraviti, spremeniti z ozirom na mnenje tega ali onega in ne nazadnje pereče vprašanje, ali bodo sredstva za realizacijo ali ne, ali je projekt predrag, kje bi se dalo kaj poceniti in temu podobno. Včasih minejo pri reševanju teh vprašanj tedni pa tudi meseci. To obdobje »čakanja« kakor ga imenujemo, ni prav nič stimulativno za avtorsko ustvarjalnost in elan. Včasih res z dolgotrajnim popravljanjem dosežemo, da se

izboljša kaka podrobnost, morda dosežemo tudi pocenitev, toda pri tem nihče ne pomisli, da je že preveč izčrpal in ohromil režiserja-ustvarjalca in mu pristrigel peruti, ki so mu potrebne za ustvarjanje celote!

Če so viharji končno bolj ali manj srečno previharjeni, začnem z etapo v filmskem ustvarjanju, ki mi je nekako najljubša — pisanje snemalne knjige. Tu, v tem procesu, po mojem film pravzaprav nastane. To je obdobje, v katerem je režiser v vsem svojem delu najbolj sam s seboj in s svojimi junaki, najbolj svoboden in najbolj ustvarjalen. Tu se odloča za koncept v celoti in v podrobnostih. Tu dobijo v celotni kompoziciji svojo veljavo posamezni prizori, posamezni liki. Porajajo se montažni zametki, likovne kompozicije, vloga glasbe, zaživi mizanscena v celem in se razdeli na posamezne kadre. To so lepi trenutki, ko vse nastaja v domišljiji, tam nekje zunaj Ljubljane, v hotelski sobi, kjer lahko pozabim na vse drugo, kjer sta dan in noč napolnjena samo z bodočim filmom in njegovimi junaki, z reševanjem umetniških in tehničnih nalog, ko včasih ure in ure iščeš idejo kako najbolj uspešno izraziti določeno misel. Nato pa ropot pisalnega stroja, ko z mrzlično naglico prenašam zamišljeno na papir.

Rad imam temeljito obdelano snemalno knjigo, zdi se mi, da v tistem miru hotelske sobe in med sprehodom po tihem gozdu lažje premišljam in se za nekaj odločim kot pa pozneje v ateljejskem vrvežu. Nikoli ne morem napraviti mizanscene, če nimam živo pred očmi prostora, v katerem se bodo gibali igralci. Zato je moj prvi sodelavec scenograf, ki mi napravi skice objektov. Prostor zaživi pred menoj, igralci se pričnejo gibati po njem. Vidim jih, kako hodijo, kaj delajo, skušam ujeti njihove karakteristike, kajti vsakdo se giblje v skladu s svojim značajem in trenutnim psihičnim stanjem.

Žal nisem dober risar, tako da si kompozicij posnetkov ne rišem. To nadomestim s podrobnim opisom posnetka, ki si ga zelo živo in plastično predstavljam. Moji zapiski o kompoziciji posnetka drugemu ne povedo dosti, toda meni pozneje v ateljeju vzbude docela jasno predstavo tistega, kar je bilo zamišljeno v procesu obdelave snemalne knjige.

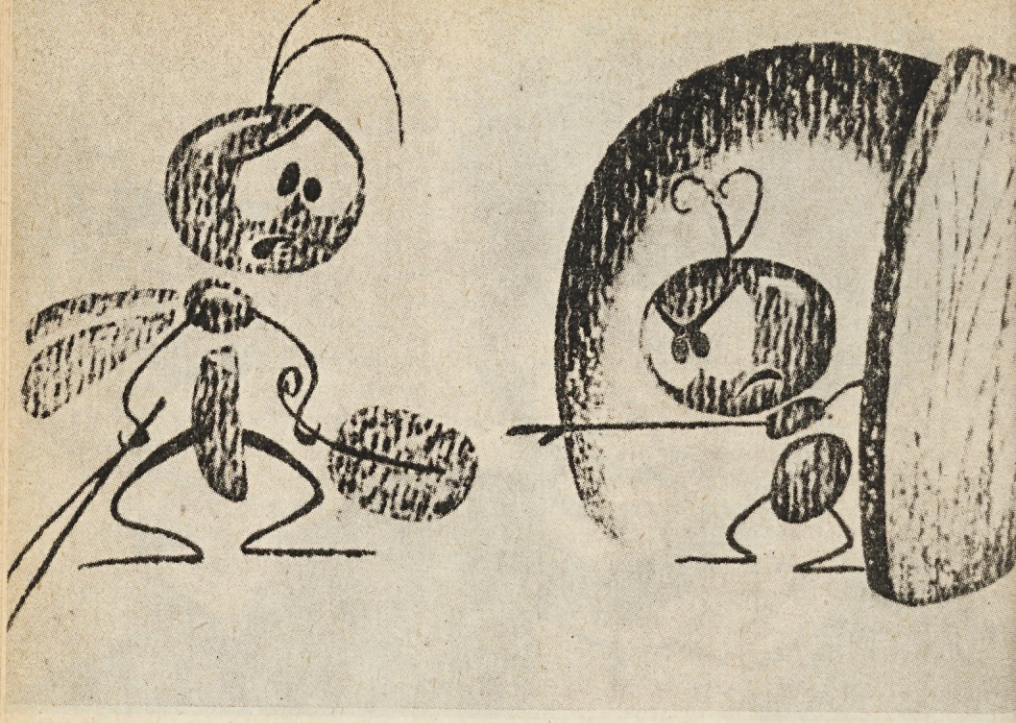
Ko je snemalna knjiga končana, me vedno obhaja mešanica sreče, zadovoljstva in žalosti. Končano je neko delo in povrh tega prijetno delo. Ta prijetna zavest ostane, pojavi pa se tudi vprašanje, ali je delo dobro opravljeno. Dileme, ki so pri ustvarjalcih večno prisotne.

Iz tihe in mirne hotelske sobice se preselim v prostran in hrupen atelje. Prične se snemanje, delo z ekipo, sodelavci, umetniškimi in tehničnimi. Režiser postane veliki general male vojske. Prične se bitka. Zamisli iz snemalne knjige uspešno prenašati na filmski trak. To je osnovna naloga. Na prvi pogled preprosto, a v bistvu zelo težko. Vendar ima tudi to delo svoj veliki čar. Pod

Prizor iz filma ČLOVEK IN KLOBUK, ki ga je po lastnem scenariju režiral za podjetje Dunav film iz Beograda Radomir Šašarnović

lučjo reflektorjev ustvarjaš življenje, vse se giblje in vse deluje po tvojih navodilih, kamera pa vse to fiksira na filmskem traku. Snemanje mi nudi največ veselja pri delu z igralcem. Mislim, da je to eno izmed najvažnejših režiserjevih opravil. Od dela s posameznikom, do težnje ustvariti homogen igralski ansambel. Rad imam igralca, imam ga za svojega osnovnega sodelavca, njegov uspeh štejem kot svoj uspeh in enako njegov neuspeh kot svoj neuspeh.

Tečejo razburljivi dnevi, noči. Ure in ure v ateljeju, v projekcijski dvorani, v montaži za montažno mizo. Dva, trije meseci minejo tako v peklenskem tempu, brez redne prehrane, brez rednega počitka. Toda vsega tega v ustvarjalni strasti takrat ne občutiš. Zdržiš napore, ki jih v običajnem življenju sploh ne bi prenesel.



Prizor iz risanke MRAV DOBREGA SRCA, ki sta ga za Zagreb film režirala po scenariju Braneta Crnčevića Aleksandar Marks in Vladimir Jutriša

Bolezni, ki bi te sicer prikovala v posteljo, si ne moreš privoščiti. V ateljeju ali v eksterieru te čaka skoraj sto sodelavcev, ki brez tebe ne morejo delati. Vsak izgubljen snemalni dan pa stane okoli milijon dinarjev! Ta odgovornost mobilizira do skrajnosti vse psihične in fizične moči. Seveda pa se kasneje, ko je film že posnet, večkrat pokažejo posledice takega dela.

Končno ugasnejo luči v ateljeju, snemanje je končano, napoči trenutek slovesa z večjim delom ekipe, poženem se v zadnjo etapo dela, v montažo in zvočno obdelavo filma. Iskanje ritma, zaporedja posnetkov, iskanje boljših rešitev, kot pa so bile zamišljene, delo s komponistom. Posamezni prizori že zaživijo na montažni mizi, na filmskem platnu projekcijske dvorane. Poraja se celota, posamezni prizori se medsebojno vežejo. In slednjič se rodi film.

Ko tako stojim pred končanim delom in ga gledam na platnu, sem poln nejasnih občutkov. Preveč sem še v delu samem, preveč ga poznam, vsak posnetek, vsako podrobnost, da bi si lahko ustvaril jasno sodbo o njem, ali odgovoril na tolikokrat zastavljeno vprašanje: »Kako si zadovoljen s filmom?« Sodbo prepustiš kritiki in občinstvu. Prične se tista generalna bitka, v kateri si že brez moči, oziroma je tvoje edino orožje ustvarjeno delo. Nastopi trenutek, ko vsakdo lahko napiše o tebi in tvojem delu vse, kar hoče in kar se mu zazdi, kajti kritika običajno ni podvržena kritiki in je zato verjetno najmanj odgovoren poklic med poklici. Tako si večkrat deležen tudi osebnih žalitev, dobro čutiš, kako je kakšnemu kritiku všeč, da si te je lahko »privoščil«, veš, da so temu večkrat vzrok tudi tvoje idejne pozicije, ki si jih sicer večinoma ne upajo napasti odkrito, ampak skrivajo bistvo svojih napadov za plaščem estetskih kriterijev. Seveda obstaja tudi poštena in objektivna kritika. Tudi tako takoj spoznaš, večkrat tudi ta ni ugodna zate kot avtorja filmskega dela, toda taka kritika te ne žali, kvečjemu koristi ti, ne povzroča morečih noči brez spanja kot ona nepoštena.

Ostane ti presoja občinstva kot poslednjega sodnika. Tu lahko dobiš nekaj zadoščenja za neprijetnosti kritike, kajti naposled delaš film le za ljudi, hočeš jim nekaj povedati, neko resnico, nekaj novega, ali pa jih hočeš razvedriti, zabavati. Če si našel pot do src in razuma gladalcev, če si jih pripravil do razmišljanja, jih pretresel ali razvedril, potem se tudi uničujoča kritika razblini v nić. Če pa tega nisi dosegel, če nisi vzbudil zanimanja gledalca, potem ti tudi najbolj superlativne kritike ne morejo pregnati zavesti, da si delal film za — nikogar! To je seveda najhujši poraz, ki ga lahko doživiš pri svojem delu. Kajti film je umetnost ljudskih množic in ne peščice snobov, ki znajo sicer močno trobentati, pa vendar ljudi ne pretrobentajo. In tu je največja odgovornost filmskega avtorja, tu je boj ali dobljen ali pa zgubljen. Razume pa se, da je treba bojevati boj z umetniškimi sredstvi in zdravim okusom, kajti tisti ustvarjalec, ki se bori za občinstvo z nepoštenimi sredstvi, je izdajalec svojega poklica.

Nekaj let zatem ko si film končal, tedaj lahko v miru polagaš račun sam pred seboj. Sam sebi si neizprosen sodnik, vidiš napake, ki jih drugi niso niti opazili. Bogatejši z izkušnjami skušaš premagati trpka razočaranja in se poženeš v novo delo, zopèt zbereš vse svoje sile in pričneš z zanosom, kakor da bi delal svoj poslednji film. In tako je pravzaprav vsak tvoj film — zadnji.

Igor Pretnar

o poklicu filmskega režiserja

Če bi se poklicu filmskega režiserja nenadoma zahotelo, da bi se pogledal v zrcalo, potem se v enem samem najbrž ne bi ne prepoznal ne priznal. Nemara bi dejal: »Mnogi drugi človeški poklici so zrcala, ki se v njih odražajo črte moje podobe. Na primer — poklici tehnikov . . .«

Mar se filmski režiser ne znoji obenem z mojstrom trika ob izračunavanju sličic, ko jih snema eno po eno, drugo za drugo, dneve in dneve, s skupnim animiranjem zornih kotov, luči, figur?

Mar ne nosi filmski režiser ali kamero ali akumulator ali svetlobno telo ali stojalo za kamero, kadar se majhna filmska ekipa podaja v hribovita in pusta področja, v sneg ali v dež in veter? Mar ni filmska ekipa ob takih priložnostih živ primer enovitosti umskega in fizičnega dela?

In kadar snuje osvetlitve in pretapljanja in prehode, zasuke in zorne kote kamere, mar se ne podaja s fizikom skozi leče in prizme, mar se ne spreminja v svetlobni žarek, ki se prebija skozi celoluide, da bi razjedel srebrove bromide?

In kadar v samotnem svetu gora ali v globinah voda prisluškuje utripu narave, ali ga ne razvnema v teh trenutkih prava lovska strast? Pa ko se podaja spet in spet na dolga pota tako imenovanega eksteriernega snemanja, ali ni vajen pogledovati v oblačno nebo, v rosno travo ali v stoletno pratiko z istim zaskrbljenim očesom kakor kmet? In kakor kmetov je tudi filmarjev delež — neskončno potrpljenje in ravnodušnost ob presenečenjih in razočaranjih.

Kadar izbira svojo snov, kadar jo oblikuje in preoblikuje, kadar jo črta ali brani — ali se ni preobrazil v politika? Če pa se je omejil na obveščanje, bodisi kot dokumentarist — interpret, bodisi kot reporter (tudi ta je filmski režiser) — ali ni oblekel novinarske suknje?

Pa — kadar se zapre v laboratorij, da bi v dolgotrajnem etapnem snemanju strnil velike časovne enote, v katerih se odpirajo bube in rože in se razcvetajo kristali in kadar upodabija številne možnosti za hitro tekočimi kamerami (ki jih sicer pri nas še ne poznamo) — in zavre tok običajnega gibanja, razkrivajoč človeškim očem sicer nepregledne procese in nove ritme — ali mu pri tem ne poganja brada znanstvenika?

Včasi pa odkriva z magično močjo vizionarja neskončne pokrajine človeške duše in jih razkazuje v značajih in zgodbah ali tudi brez njih — v čistih odnosih med svetlobami in sencami, s pomenljivo muziko barv in z izbranimi barvami zvočnega sveta. Tvegano je samo v tem zadnjem primeru priznati filmskemu režiserju — umetniški poklic. Saj umetnost ni poklic, temveč jasnovidno stanje duha, ki se javlja kot nasledek dolgotrajnega iskanja in priprav, kopičenja energij, kot zavestna ali kot nezavedna ljubezen.

Pravzaprav pa je poklic filmskega režiserja — likovni poklic. Ne le zaradi tega, ker se nam kaže film predvsem kot vizualno izrazilo, temveč tudi zaradi njegove časovne razsežnosti. Prav gmota časa, ki ji filmski režiser zasnuje in daje obliko (sem sodijo seveda poleg kompozicijskih vrednosti v izrezu tudi oblike zvočne snovi, različno ritmizirane sekvence, kompozicije značajev, razpleti in zapleti, tišine), prav gmota časa torej, ki jo oblikuje v enkratno obliko filma, uvršča filmskega režiserja med likovnike.

Poklic filmskega režiserja se je rodil s prvimi izraznimi sredstvi filmske slike. Rodil se je takrat, ko je veselje gledanja s pomočjo filmske gibljive slike prešlo v zavestno interpretacijo ustvarjalčeve notranjosti, spočetka seveda pretežno s pomočjo zgodb in nastopajočih igralcev, kasneje v vedno bolj izrazitem, v vedno bolj osebnem JEZIKU FILMA, ki je postal znamenit med jeziki izražanja tako zaradi svoje gibkosti in spremenljivosti kakor zaradi svojih posebnosti in neponovljivih izvirnosti. Ta razvoj traja komaj nekaj deset let. Zato sodi poklic filmskega režiserja med tako rekoč neudomačene, med nove in ponekod komaj porajajoče se in še nepriznane poklice.

Ob vsakem resničnem uspehu se filmski režiser lahko počuti kot zdravnik. Kot zdravnik, ki je ozdravil sebe tesnobe in ki je publika njegovo zdravilo sprejela. Včasih filmsko delo ne doseže publike. Takrat pomaga kritika.

Poklic filmskega režiserja je tipični koordinatorski poklic: koordinirati je treba gibanja oseb pred kamero in za njo, gibanja kamere, luči, tehnike, muzike, dialogov in šumov, finančne in politične zahteve in možnosti. Če postaja film v rokah režiserja sredstvo orientacije v svetu in sredstvo sporazumevanja med ljudmi, je poklic filmskega režiserja pomemben poklic. In izjemno težak in lep. Izjemen — kot mnogi drugi ustvarjalni poklici.

France Kosmač

filmski režiser

Dokumentarni film mi je pri srcu, ker nastaja tako rekoč sredi življenja in lahko spremlja bistvene družbeno konfliktne situacije, ki so značilne za naš čas in ki terjajo od nas nenehno odločitev. Motivov s senčne strani ceste nisem izbiral iz neke apriorne volje, da bi iskal temó zaradi teme same, pač pa zato ker menim, da se nevralgični pojavi v nas in okrog nas morejo in morajo preseči. Tega seveda ne mislim tako, da bi delil moralističen poduk in nasvete, kako naj se stanje predrugači, ne, mislim, da že sama kritična diagnoza vsebuje take elemente, ki kličejo po resnični humanizaciji človeških odnošajev. S tem pa je že izpovedan moj subjektivni odnos do snovi, zakaj doslednega verizma tudi v filmu ni.

Družbeno angažirana umetnost je sicer teoretično zelo zaželena in tako rekoč vsak dan deklarirana, iz lastne izkušnje pa vem, da se težave pri dokumentarnih filmih pojavljajo tako pogosto in strnjeno, da brez dvoma presegajo okvir slučajnosti.

Jože Pogačnik

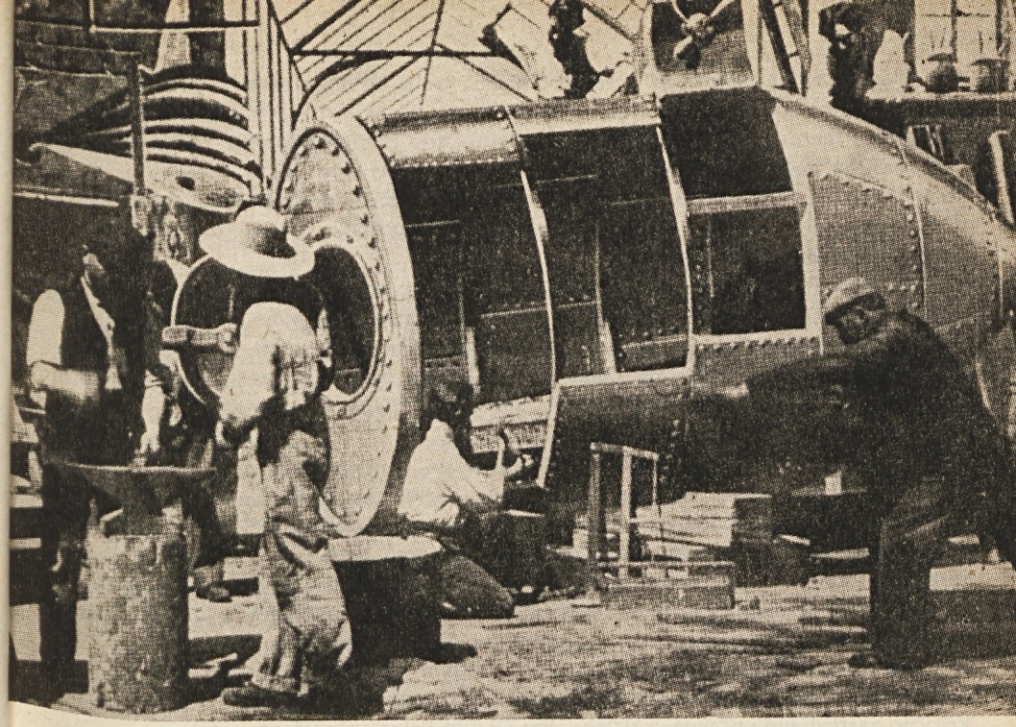
science-fiction na platnu

zgodovinska preteklost, relativna sedanjost in negotova prihodnost tega žanra

I. Obljubljena vizija

Pisanje o znanstveni fantastiki v filmu lahko temelji na dveh osnovnih izhodiščih: po eni strani na ljubezni do žanra kot takega, do njegove nenavadne vizionarne lepote, po drugi pa na zaskrbljenosti spričo počasnega nastajanja njegove kinestetične fiziognomije, saj je ves njegov obstoj bolj čarobna obljuba kot pa rezultat, ki bi z uresničitvijo zamisli dokazal upravičenost upanja, zaupanja in vere v njegove možnosti.

Zares, »science-fiction« že več kot 60 let obljublja neko novo kinestetično vizijo prihodnosti. Vendar pa se ta obljuba nikakor ne izpolni, tako da avtorji te vrste filmov zelo pogosto uporabljajo rezultate drugih področij »science-fictiona« (na primer literature) — pri čemer spreminjajo vizualni svet znanstvene fantastike pogosto v komaj navadne ilustracije tekstov. Na ta problem se bomo še povrnili. Bistveno je to, da se spričo takšne notranje nesamostojnosti filmsko delo precejkrat organsko veže na literaturo in na resnejša dela, posvečena »science-fictionu«, tako da potem v vizualnem svetu filma vidijo samo odrastek, nadaljevanje literarnih pobud, samo učinkovito ilustracijo tistega, kar je bilo že ustvarjenega in je prešlo v klasiko žanra kot celote.



Georges Méliès: POTOVANJE NA MESEC (1902) — prva vsemirska ladja na filmskem platnu. Podoba rakete se še ni posebno oddaljila od idealov Julesa Vernea

Ne soglašam s takšnim stališčem in pazil bom, da v tej analizi ne bi pomešal tistega, kar je ustvarjeno na raznih področjih domišljijske emancipacije žanra. Zato, kadar govorim o le delno izpolnjeni obljubi — mislim predvsem na filmsko obljubo, na vizijo, ki bi na platnu strnila vse notranje obilje problemov (domišljijskih in znanstveno zasnovanih), na katerih mora tak podvig temeljiti, če hoče biti popolen odsev določenega časa, njegovih tako znanstvenih kot imaginacijskih moči.

Toda, vse to postane na platnu nekako relativno, ker do danes ni mnogo avtorjev, ki bi z izključno filmskimi sredstvi in cinematično interpretacijo gradiva skušali izrabiti tiste nove možnosti, ki jih je imel »science-fiction« na razpolago, kakor hitro je bil uveden in artistično artikuliran novi medij, filmska slika.

Zato v tej analizi ne bom toliko našteval rezultatov kolikor postavljal vprašanja glede njihove relativne končnosti in pomanjkljivosti; z drugimi besedami, skušal bom podčrtati vse tisto, kar v tem žanru še ni bilo uresničeno, kar pa bi lahko ali celo moralo nastati na podlagi anticipiranih in potencialnih možnosti. Tudi ne mislim braniti teze o celoviti fiziognomiji, ki naj bi jo »science-

fiction« ostvaril na platnu: zdi se mi, da bi bilo treba od tega žanra terjati in pričakovati mnogo več, kot pa je do danes dal. Kajti znanstvena fantastika v filmu v tem trenutku očitno išče neke lažje poti svojega razvoja v kompromisih in preskušenih receptih, s katerimi bi ob minimalnih ustvarjalnih naporih obdržala popularnost in aktualnost žanra, ki temelji že v samem področju in načinu obravnavanja tega področja.

»Science-fiction« v filmu je že dalj časa v krizi; tovrstna dela resno težijo k temu, da bi se povsem spremenila v atraktivno kinematografsko beletristiko in se tako odrekla globljim vrednostim, ki bi jih bila morala pokazati. Čeprav je ta proces opaziti že lep čas, nas njegova navidezna logika in odtod prepričljivost nikakor ne smeta zavesti.

Seveda so bile izjeme, ustvarjalni prijemi — in ravno tu je nastala misel o obsežnih možnostih tovrstnega filma v prihodnosti — ravno tu je namreč kriterij, ki nam omogoča, da odvržemo ves komercialni balast s tega žanra in obravnavamo samo tisto, kar v resnici anticipira njegov pomen v sedanjosti ali prihodnosti. Takih del pa je, kot smo že rekli, malo in so odločilna bolj v teoretičnem kot v praktičnem pomenu. Tako bodo vsa priznanja, omenjena v tem sestavku, zadela hkrati ob dvom v končnost uresničenih vrednosti, zato se bo vse nadaljnje pisanje verjetno spremenilo v zelo kritično zastavljeno obravnavo tistega, kar je bilo delno uresničeno, in tistega, kar je bilo povsem neostvarjeno. Avtor je pripravljen spričo te kritičnosti žrtvovati velik del svojega resničnega navdušenja za ta žanr, to pa v skladu s prej postavljeno tezo o viziji, ki je ostala obljuba in ki še ni v celoti uresničena.

Nekaterim se utegnejo zdeti takšna izhodišča skrajno skeptična; zgubiti utegnejo njihovo naklonjenost, ker vztrajajo pri obravnavanju napak in zgrešenih ciljev namesto pri doseženih uspehih. Tako naj tudi bo, zakaj naš namen ni preštevati dosežke, temveč opozarjati na možnosti, ki so komaj načete. Zgodovina žanra in njegovih dosežkov bo zato samo kritična podlaga za to, da predpostavimo njegov prihodnji razvoj, tisto, kar je šele treba ustvariti in kar utegne — če ne bo uresničeno — razveljaviti še to, kar je bilo že storjenega. Zakaj pri dosedanjih rezultatih se »science-fiction« ne more ustaviti, razen če noče žrtvovati svojega ugleda in upanj v svoj razvoj. Samo podlaga za končno fiziognomijo nekega žanra, pripravljalno obdobje, vse, kar je do danes s tega področja preneseno na platno, bolj odseva anticipacijo in napoved kot pa končno prisotnost kinestetičnega »science-fictiona«.

Seveda je mogoče, da so ta predvidevanja bolj posledica nestvarnih želja kot pa praktičnih danosti in pogojenosti: nemara filmska zvrst znanstvene fantastike nikoli ne bo podala globljih vrednot, ki jih skušamo tu raziskati. V tem primeru naj bo to eden izmed dokumentov, ki vztraja pri tem, da prihodnje izpopolnjevanje in notranjo rast žanra postavlja kot pogoj za vrednotenje njegove

sedanjosti in preteklosti. Možnosti »science-fictiona« v filmu nam nedvomno dovoljujejo predvidevati takšne plodne perspektive, seveda pa je žanr sam kot dinamična celota tisti, ki naj to uresniči.

2. Bistvena dilema: med filmskim in literarnim

Precej siromašnejši kot tovrstna književnost opira »science-fiction« v filmu večjih del svojih zasnov ravno na kategorije te literarne zvrsti. Med mnogimi liki, zapleti in situacijami na platnu bomo le stežka našli pomembnejši del, ki ne bi bil tematsko ali problemsko prevzet iz literature in bolj ali manj spretno prenesen na filmsko platno. Vrsta vsebinskih celot iz književnih del se je celo v tolikšni meri vpletla v zavest filmskih proizvajalcev, da so se posamezni zapleti spremenili v prave ikonografske sheme, ki se ob določenih variacijah ponavljajo iz filma v film.

Poglejmo najpomembnejše tovrstne vplive: od **Verna** (motiv skrivnostnih naprav, aparatov, neznanih in misterioznih elementov — Dvajset tisoč milj pod morjem, Gospodar sveta, Skrivnostni otok) preko **Wellesa** (potovanje na mesec, invazije s tujih planetov, potovanja skozi čas), **Doyla** (Izgubljeni svet — raziskovanje različnih skrivnosti v raznih delih našega planeta) do **Čapka** (motiv nevarnih iznajdb in njihove nekontrolirane uporabe — Krakatit), **Alekseja Tolstoja** (Aelita — poetična transpozicija človekovih traum v kosmos, Hiperboloid ing. Garina — genialni učenjak in njegova nevarna iznajdba), **Beljajeva** (Človek amfibija — motiv metamorfoze človeškega bitja kot nadaljevanje tradicije Wellesovega Nevidnega človeka) pa do vseh tistih sodobnih pisateljev, ki tovarnam filmov dajejo neizčrpne količine reprodukcijskega materiala.

Toda »science-fictionu« v literaturi je ob vsej modni hiperprodukciji uspelo pokazati prepričljiv obseg vrednosti v lastnih okvirih, tako da ta dela vedno bolj resno začrtujejo področje samosvoje literarno miselne kreacije.

V filmu je stvar žal drugačna. Medtem ko pisatelji v skladu s svojimi futurističnimi vizijami variirajo skoraj vse vrste in načine človekove eksistence, film trmasto vztraja pri zunanji podobi novih tehničnih in eksistenčnih dimenzij, zelo redko pa zaide v esencialne splete problemov, pa še to največkrat pod vplivom literature in njenih že doseženih uspehov.

In medtem ko »science-fiction« v literaturi variira veliko število aspektov pri preučevanju notranjega človekovega sveta in njegove narave, ki se prilagaja novim svetovom prihodnosti, — pri čemer posreduje razmišljanja o njegovi psihi, emocijah, etiki in relativni funkcionalnosti starih načel bivanja — film trmasto ostaja pri površnih, eksplicitnih kategorijah, katerih ilustrativnost dostikrat nima nikakršnih globljih pretenzij. Elementi **prihodnjega (v spektakularnem smislu)** in **neznanega (v afektivnem smislu)** so še vedno konstantne osi, ki usmerjajo vsak podvig »science-fictiona« v filmu. Nobenega **miselnega elementa** ni v tej strukturi. In v res-

Zgoraj: Georges Méliès: POTOVANJE SKOZI NEMOGOČE (1904) — secesijska stilistična manira je bila likovna predloga prvih fantastičnih vizij na filmskem platnu

Spodaj: Georges Méliès: OSVAJANJE SEVERNEGA TEČAJA (1912) — načrt za kulminacijo filma, za ogromno maketo »snežnega starca«

nici film po eni strani uporablja le najenostavnejšo možno relacijo do prihodnosti in sicer atrakcijo, senzacionalnost, sejemski spektakel (zato je vizija prostranstev prihodnosti na platnu zelo pogosto podobna kulisam iz psevdozgodovinskih štorij), po drugi strani pa elemente skrivnostnega, zastrašujočega, pretečega, vzete kot podlaga za ceneno katarzo, ki jo izkoriščajo dela slabše vrste v mnogih drugih žanrih.

In medtem ko je literatura že zdavnaj pustila za sabo takšne elemente atraktivne odtujenosti do problemov in jedro teh problemov zrelo proučila in prikazala — film še vedno neguje in skuša v gledalcu vzbuditi presenečenje kot tako, začudenje, namesto da bi miselno prodrl v bolj zapletene smiselne komplekse. Celo najbolj elementarni vsebinski rekviziti (na primer polet rakete v vesoljski prostor), ki jih tovrstna literatura že zdavnaj jemlje le kot obrobno dejstvo, pripadajoče že sami materiji in njenim dimenzijam — skušajo na platnu učinkovati z nenavadnostjo kot takšno, s spektakularnostjo popolnoma površne slepilne narave.

Tu pa je tudi izhodišče vseh drugih problemov: filmska vizija prihodnosti se nikakor ne more odtrgati od zunanjega videza stvari, nikakor ji ne uspe prek učinkovite podobe čudes v prihodnosti prodreti v njihovo morebitno vsebinsko vrednost, v njihov humani in filozofski pomen. Zato je na filmskem traku posneta skoraj izključno površna, rekonstruktivna stran prihodnosti (prikazuje le golo rekonstrukcijo morebitnih zunanjih dimenzij prihodnosti), medtem ko literatura na veliko uporablja čisto ideativne vrednosti, to je določeni smisel in potrebo, ki ju ti elementi manifestirajo v svoji notranji utemeljenosti.

Ker režiserji filmov s področja »science-fictiona« na zelo določen način občutijo, da njihovemu gradivu nekaj manjka, skušajo napolniti praznine v svojih zgradbah z elementi nekaterih drugih filmskih zvrsti, pri čemer nevešče prenašajo tuje kategorije v svoje strukture, ki tako nikoli niso organske celote. In če že obidemo razvojno nujnost vsega mejnega področja med »filmom groze« in »science-fictiona«, kjer se vrednosti in nianse mešajo in prepletajo, nikakor ne smemo mimo cenenega sociologiziranja, nastalega zaradi pomanjkanja boljših in izvirnih misli (to posebej velja za filme tega žanra v vzhodnih državah), ali mimo očitno v hollywoodskih melodramah najslabše vrste izposojenih elementov (spomnimo se samo slabega ljubavnega intermezza iz sicer uspelega filma, kot je Prepovedani planet F. Wilcoxa).

In spet smo na področju, kjer moramo uporabiti primerjave. Ko sem pred nedavnim v tej isti reviji pisal o »filmu groze«, sem z zadovoljstvom ugotavljal, da so vse teme in motivi žanra — celo, kadar so bili posredno vzeti iz literature — imeli na platnu svoj povsem nov, filmski, prej nevsebovan pomen. Velika zasluga režiserjev »horrorja« je v dejstvu, da so akutalizirali in kratko malo vzeli književnosti vsa tista dela, v katerih se je pisateljeva fantazija

Levo: Jakov A. Protozanov: AELITA (1924) — nenavadna dinamična vizija, v katere službi je konstruktivizem

ustavila na pol pota (Frankenstein Marry Shelleyeve, Dr. Jekyll in Mr. Hyde R. L. Stevensona) in sami dogradili potrebni notranji pomen teh del, da ne govorimo o vseh izvirnih celotah, ki jih je ta žanr prikazal na filmskem platnu. Zato tudi ni čudno, da je »film groze« v svojem razvoju dal bogato skalo stilističnih, poetskih in estetskih kategorij — in upravičeno lahko trdimo, da je ta žanr, čeprav že navzoč v literaturi, doživel svojo kulminacijo prav na platnu.

Na prvi pogled ni razloga, da se ne bi enako zgodilo tudi s »science-fictionom«, vendar pa se na žalost to ne dogaja. Nemara je razdalja med literarno in vizualno mslijo v tem primeru teže premostljiva, kajti literarna zvrst znanstvene fantastike že ima svoj sistem vrednot in idej. Morebiti film potrebuje več časa, da se odtrga od zunanje eksotike gradiva, medtem ko se pisatelj takoj znajde sredi notranje utemeljenosti svojega sveta. Vendarle pa se je težko znebiti vtisa, da se ta žanr na platnu ni razvijal v skladu s svojimi možnostmi. Žalostna je na primer ugotovitev, kako je filmu groze« iz nekega tipično znanstveno fantastičnega motiva uspelo ustvariti lastno celoto originalne zgradbe in pomena: pri tem mislim na filme James Whaleja o Frankensteinu in njegovih pošastih, posebno na prvi dve deli, ki tvorita pravo majhno miselno parabolo o človeku kot tvorcu ter o materiji njegovega dela, ki gre po lastnih samosvojih poteh in na koncu celo dozori do samouničenja, torej do povsem človeške sposobnosti reagiranja na življenje in okoliščine. Zato sta Frankenstein in Frankensteinova nevesta točki, ki jih je neki žanr neupravičeno izgubil, drugi pa ustvarjalno oblikoval in definiral. Toda povrnimo se k temi tega sestavka.

V tematski nesamostojnosti je pogojena, kot smo že omenili, tudi izrazna nemoč, tako da so filmi s področja »science-fictiona« največkrat tudi po režiji, igri in montaži vezani na principe ilustrativnosti, prikazovanja in pripovedovanja, ne da bi imeli namen razvijati neposredne elemente izraza in notranje, poetske asociativnosti snovi. Filmski sliki, pred katero je področje najširših možnosti vizije, dostikrat manjka celo osnovna poetska slutnja. Prav tako poenostavljena, kar se le da skromna simbolika (vezana na ideje Darwina, Freuda ali na skrajnje poenostavljene misli zgodovinskega materializma) spet kaže tesno povezanost s prototipi zunaj okvira samostojne filmske misli. Psihologija, etika in emocionalna struktura človeškega bitja (s čimer literatura na veliko eksperimentira

v funkcionalni povezanosti z novimi pogoji življenja, ki jih predvideva) so na platnu največkrat komaj blede, nedorečene zamenjave pravih vrednosti — pa še takšne izposojene iz drugih žanrov in situacij.

Zakaj potem, bo kdo vprašal, sploh pisati o tem žanru, če tako očitno ne dohaja tistega, kar je bilo na področju znanstvene fantastične problematike doseženega drugje? Na to vprašanje je spet možno odgovoriti s pomočjo tistih dveh občutkov, ki smo ju omenili v začetku: zainteresiranost za obstoječe možnosti nas lahko prisili, da se vprašamo, zakaj te možnosti niso bile v popolnosti uresničene, odtod izvirajoča zaskrbljenost pa nas mora pripeljati do tega, da preskusimo svoje domneve in proučimo praktične možnosti njihove uresničitve. Zato bom skušal v zgodovinskem pregledu žanra, ki zdaj sledi, pokazati na vse tiste uspehe filma na področju »science-fictiona«, ki bi lahko bili odlično izhodišče za uresničenje optimalnih vrednosti — pa so iz meni neznanih razlogov ostali neizkoriščeni. Naj bo ta potencialna pričujočnost vrednosti zagotovilo tako vere v njihovo uresničenje kot nujnosti, da do tega nekoč res pride, ali pa da vztrajanje na sedanji črti pripelje do razveljavljenja žanra kot celote, kot nezrelega pojava, ki mu ni uspelo preiti začetnih dilem. Upajmo vendarle, da je takšna prognoza prečrnogleda. Izhodišče tega sestavka je bil kljub vsemu optimizem, namen kritične ostrine pa je pokazati v pravi luči nedvomno možnost, perspektivo, ki je ne bi bilo prav negirati, čeprav tako počasi gradi svojo celovito fiziognomijo.

3. Znanstvena fantastika v filmu: njena zgodovina, vsebina in perspektive

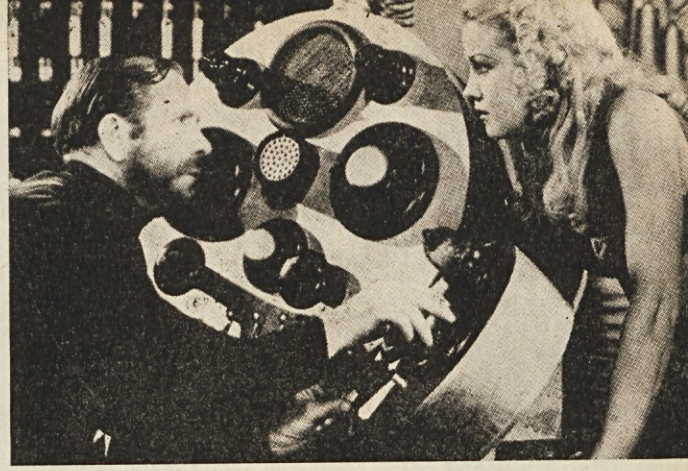
Zgodovino filma na področju »science-fictiona« lahko razdelimo v tri obdobja.

Za prvo obdobje od leta 1902 do 1930 je značilna vrsta razmetanih poskusov na tem področju, veliko posameznih motivov, ki se pojavljajo v različnih zvrsteh in gibanjih filmske umetnosti. Čeprav žanr še ne obstaja kot celota v svetovni kinematografiji, so v tem času nastale nekatere izmed najzanimivejših njegovih stvaritev.

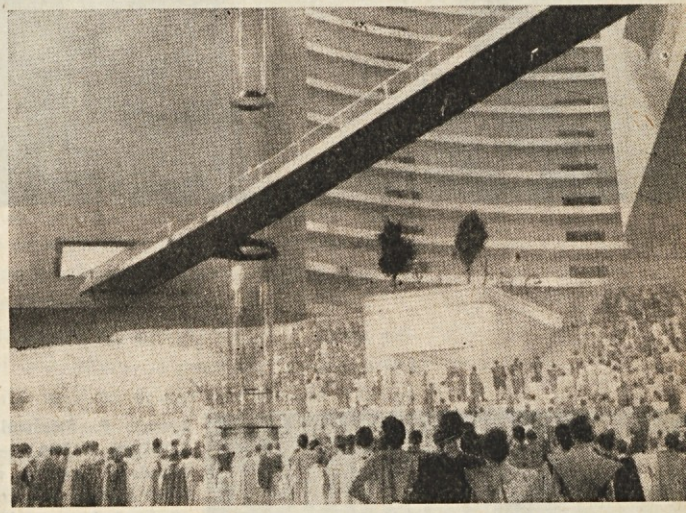
V drugem obdobju od leta 1930 do 1950 se žanr postopoma kristalizira, nastane specifični vizualni inventar in poseben tematski krog.

V tretjem obdobju od leta 1950 do danes lahko spremljamo obsežno razširitev tega žanra po vsem svetu kot tudi znatno večjo tovrstno proizvodnjo, tako da je v novejšem času »science-fiction« ena najpopoularnejših filmskih zvrsti.

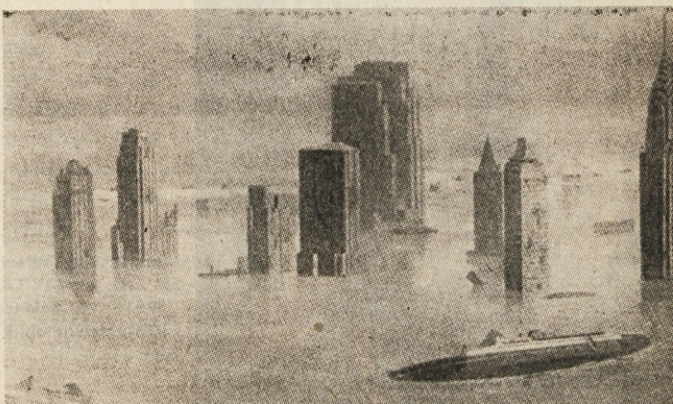
Zanimivo je, da se je v svojem filmskem razvoju žanr znanstvene fantastike omejil (gledano na splošno) na tri osnovne tematske cikluse. Prvi obsega motiv poleta na kak drug planet, na



Desno zgoraj: W. C. Menzies: KAR BO PRIŠLO (1936) — svetlo dejanje v krizi, narativni elementi stila se združujejo v enostavno, nekoliko hladno in likovno prepričljivo vizijo



Desno: W. C. Menzies: KAR BO PRIŠLO (1936) — kompletni inventar modernega science-fiction filma — spektakl, stilizacija, množični prizori, gibanje in veličastne vizije prostora — vse to v smislu zaokroženega izraza stila



Desno spodaj: Rudolf Maté: TRČENJE SVETOV (1951) — sugestivna vizija katastrofe, ki uničuje svet

Zgoraj: F. Stéphani: FLASH GORDON (1936) — vrh v dekadenci zvrsti, science-fiction opereta kot izraz uničenih simbolov ameriške tovarne sanj

Levo: Robert Wise: DAN, KO SE JE USTAVILA ZEMLJA (1951) — science-fiction v iskanju novih oblik dramatičnosti

katerem pride do določenega zapleta in dramatskega vrha. Ob razvijanju elementov medplanetarnih potovanj je ta žanr v največji meri uporabljal bogate možnosti filmske iluzije in tehnike. Za drugi ciklus je značilno prikazovanje neznanih predelov Zemlje, osrednji motiv so tajinstveni kraji, različne skrite pošasti in presenečenja, posledica tega pa je zaplet, poln napetosti in dostikrat cenene atraktivnosti. Tretji ciklus obsega različne nenavadne izume, procese njihovega nastajanja v laboratorijih učenjakov-čudakov kot tudi ves hrup, ki nastane v zvezi z izumom, kar spet pelje v mnoge dinamične situacije.

Oblikovanja vseh treh omenjenih motivov najdemo že v prvih dneh nastajanja filma na področju »science-fictiona« v opusu starega mojstra filmske iluzije **Georgesa Mélièsa**. Njegovi filmi **Pot na mesec** (1902), **Pot skozi nemogoče** (1904) in **Osvajanje severnega tečaja** (1912) označujejo prave prototipe žanra, trdna izhodišča posameznih tematskih kompleksov, ki so se kasneje organsko vpletli v zgradbo in razvoj filmske znanstvene fantastike.

Pot na mesec (Le voyage dans la lune) je vsekakor najslavnejše **Mélièsovo** delo, ob vsej naivnosti in skoraj otroški neodgovornosti glede obravnavanja snovi je še dandanes začuda čisto in tematsko zrelo. Z dramaturškega stališča se tu v malem prvič pojavi shema, ki bo pozneje postala ena izmed osi žanra: obdelava načrtov o medplanetarnem potovanju, odprava vsemirske ladje, spektakel izstrelitve, pot po vesoljskem prostoru in pristanek na tujem planetu, srečanje z nenavadnimi prebivalci, zaplet, boj in končna rešitev — vrnitev na Zemljo.

Vse, kar je kasneje vplivalo na ta filmski žanr, je tu že pričujoče in asimilirano. V prvi vrsti literarna predloga, dramaturška konvencija, faktor spektakularnega in faktor grozljivega (ki ga vsebujejo nenavadni **Mélièsovi** Seleniti, prve majhne pošasti na platnu). Ta prvi primer filmskega »science-fictiona« pa ima še nekatere vrednote, ki se kasneje žal niso razvile v globljem smislu. S tem predvsem mislim na docela specifični humor, na duhovito ironijo, s katero **Méliès** spremlja svoje junake, pri čemer sam ohranja zelo določeno distanco do dogajanja: krč luninega obraza v trenutku, ko ga zadene raketa v oko, vsebuje neizrecljivo fino ironijo, s katero so veliki vizionarji vedno požlahtnili svoje stvaritve, saj so vseskozi ohranili sposobnost zabavati z zasnovanimi situacijami in liki. Resnična, svobodna domišljija vedno vključuje malo naivni element igre, prav ta neobremenjenost in nepretencioznost ji pomagata, da tudi mnogo pozneje ohrani enako svežino, neposrednost ter impozantnost, ki jo je izžarevala v trenutku nastanka. Kot prototip ravno takšne spontane, elementarne fantazije je **Méliès** v tem trenutku lahko zelo koristen primer vsem hermetičnim duhovom, ki »science-fiction« počasi, toda vztrajno spreminjajo v učinkovito, toda hladno konvencionalnost, v stilno maniro brez poleta in duha.

Pot skozi nemogoče (Le voyage à travers l'impossible) vsebuje motiv neobičajne iznajdbe: inženir Mobulov konstruira čuden aparat, ki združuje elemente različnih vozil, plovnih objektov in letal. V tem zares naivnem sklopu vseh mogočih karakteristik in prednosti gibanja je začetek vseh kasnejših strojev in tehničnih stvaritev, s katerimi se bodo junaki tega žanra podali na svoja nenavadna potovanja; inženir Mobulov je prvi v vrsti genialnih izumiteljev, ki se njihov psihološki habitus prav tako vključuje v strukturo žanra v najrazličnejših variacijah. Sprva še dobrodušen in preprost se ta lik kasneje spremeni v nevarne, nore zanesenjake, ki težijo k tiraniji in vzpostavitvi oblasti nad vsem svetom in celo nad vsem kosmosom. Čeprav je bila tudi v tem primeru literarna predloga uporabljena kot vir navdiha (Verne: Gospodar sveta), je distanca očitna in **Méliès** je dosegel določeno originalnost tudi na tematskem področju.

Popolno neodvisnost od literarnih vzorov je **Méliès** dosegel tudi v zadnjem delu te vrste, v slavnem **Osvajanju severnega tečaja (A la conquête du Pôle)** iz leta 1912. Čeprav vsebina lahko spominja na konec nenavadnega Poejevega romana Avantura Gordona Pima, morebitni vzor povsem preraste svobodna igra, ki jo Méliès razvija iz kadra v kader v tem bizarnem filmu, polnem naivnega optimizma.

Osrednji motiv tega dela je raziskovalna odprava v neznane predele ob severnem tečaju. Dramaturška obdelava spet sega v najmanjši detajl, zato so pred potovanjem prikazane obsežne scene priprav, izdelava načrtov in širjenje potrebne reklame za tak podvig. Pot pripelje učenjake v skrivnostne predele, pokrite z ledom, tam pa se iz prepadov prikaže pošast, pozneje obvezni rekvizit tega ciklusa. Ogromen, hudoben »snežni starec« požre enega izmed članov ekspedicije, kar povzroči preplah med učenjaki. Ko pa na sceno privlečejo top in ko streljanje prisili požrešno spako, da izbruhne pogoltanega človeka, se vse dobro konča — prav v stilu **Mélièsove** lahkotne igre.

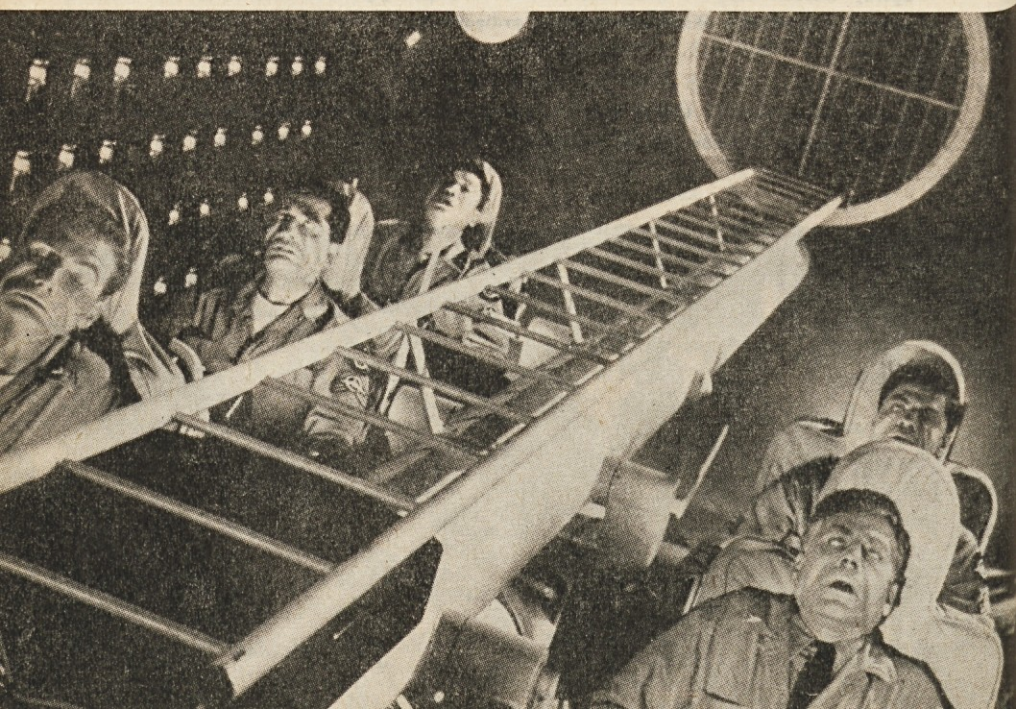
Vsi trije filmi so v svojem času imeli veliko uspeha in so zelo vplivali na kasnejši razvoj žanra.

Epigonov ni manjkalo. Tako že leta 1903 **Secundo de Chomon** posname svojo verzijo **Poti na mesec (Voyage dans la lune)**. Potem je **Gaston Velle** s **Potjo na neko zvezdo (Le voyage dans une ètoile,** 1906). Serijo spet nadaljuje **Chomon** s filmom **Pot na Jupiter (Le voyage à Jupiter,** 1906) in tako se kasneje začne bogata serija vesoljskih potovanj. Tudi sam **Méliès** se nekajkrat vrne k fantastičnim motivom z znanstvenimi pretenzijami, na primer v filmu **Dvajset tisoč milj pod morjem (Les 20 000 lieues sous les mers,** 1907) ali v filmu **Predor pod La Manchem (Le tunnel sous la Manche,** 1907).

Po sledovih njegove **Poti skozi nemogoče** nastane leta 1917 na Danskem zelo zanimiv film **Nebeška ladja (Himmelskibet)** re-

Zgoraj: Gordon Douglas: TEDAJ . . . (1953) — napad gigantskih mravelj je opomin neprevidnim eksperimentatorjem prihodnosti

Spodaj: Byron Haskin: VOJNA SVETOV (1953) — invazija iz vsemirja se je tokrat končala pogubonosno za napadalca



Levo: Jack Arnold: PRIŠLO JE IZ ZUNANJEGA PROSTORA (1953) — na pragu nove poetične realnosti

Levo spodaj: Byron Haskin: OSVAJANJE VSEMIRJA (1955) — človeški organizem in njegovi problemi v novih pogojih bivanja

žiserja **Holgerja Madsena,** ki je tudi eden prvih čistih primerov žanra.

Če sta **Pot na mesec** in **Pot skozi nemogoče** začela celo serijo podobnih motivov in pomenita nastanek posameznih tematskih ciklusov z zelo določeno fabulo in principi zapleta, pomeni **Osvajanje severnega tečaja** s svojim zanimivim in zapletenim tkivom začetek celega mejnega področja med žanri, kjer se elementi »science-fictiona« mešajo in prepletajo z motivi »filma groze«. V teh delih s področja raziskovanja in prodorov v neznane predele na Zemlji (ali na kakem drugem planetu) pride do različnih srečanj s pošastmi in spakami, ki povzročajo strah in napetost. S tem, da na skupni podlagi združujejo elemente znanstvene vedoželjnosti in grozljivih presenečenj — pomenijo ti filmi prehod med žanri in jih smemo imeti za sintezo nekaterih elementov teh dveh žanrov. Najsi bo človek tisti, ki s svojim posegom v stvari povzroči nastop omenjenih pošasti, najsi bo posredno delovanje drugih pojavov (radioaktivno izžarevanje, tektonski premiki ali spreminjajoči se pogoji, v kakršnih živijo) — njihovo pričujočnost označujejo isti pojavi: presenečenje, groza, upiranje in končna človekova zmaga nad elementarno simboliko osvobojene življenjske energije, ki jo nosijo v sebi.

Kot potrdilo tega omenimo filme, ki so kasneje obravnavali enake vsebine, kakršne je predhodno **Méliès: Izgubljeni svet (The Lost World,** 1925) **Harryja D. Hoydta,** ZDA, nato **Milijon let pred Kristusom (One Million B. C.,** 1940, ZDA) **Hala Roacha, Godzilla, Inošira Honda** (Japonska, 1955), **Pošast z dna morja (It Come from Beneath the Sea,** 1955, ZDA) **Herberta Gordina,** potem filmi **Jacka Arnolda (Pošast iz črne lagune — Creature from the Black Lagoon,** 1954, **Maščevanje pošasti — The Revenge of the Creature,** 1955 in **Tarantulla,** 1955, ZDA). Omenimo na koncu serije **Skrivnostni otok (The Mysterious Island) Cyrila Endfielda,** 1960, ZDA. Prazgodovinske pošasti, velikanski hrošči, hobotnice ali insekti označujejo invazijo nekega podivljanega in deformiranega elementa življenja na zemlji in njegove energije.

Omenimo tu še posebno vrsto kriminalnih filmov, ki so se tedaj pojavili pod vplivom novih možnosti in sredstev iz »science-fictiona«. **Fantomas** (1913), **Judex** (1916), oba **Feuilladova** ter **Langov Dr. Mabuse** (1922) so tipični primeri serijskih filmov, v katerih nastopajo močni, vražji kriminalci, ki s pomočjo najraz-

ličnejših tehničnih izumov izpeljejo svoje velikokrat fantastične zamisli. Ampak o teh likih bomo govorili kasneje, tedaj, ko jih bomo v drugačni preobleki srečali v modernem filmu, še vedno zasnovane v skladu s prvotno zamislijo Mélièsovega inženirja Mobulova in njegove nenavadne nadarjenosti.

Dva filma sovjetske porevolucijske kinematografije sta posebno poglavje tega žanra, eno najzanimivejših etap v njegovem razvoju. Obe deli sta bili posneti po romanih Alekseja Tolstoja. To sta **Aelita Jakova A. Protozanova** iz leta 1924 po istoimenskem delu, in **Žarek smrti (Luč smerti,** 1925) **Vladimirja Kulešova,** po romanu Hiperboloid inženirja Garina. Iz nenavadnih vizionarnih digresij tedaj zelo angažirane mlade sovjetske kinematografije sta ta dva filma uporabila pomembne izkušnje na področju filmskega izražanja in oblikovanja.

Aelita sodi med zahtevnejše romane iz žanra, v katerem je napisan, njegova zgradba je odsev neke notranje obsedenosti človekove emocionalne narave, ki človeka spremlja in ga preganja med vsem njegovim bivanjem, celo med njegovo potjo skozi vsa prostranstva in kosmos. Inženir Los, ostroumen učenjak, obenem pa občutljiv, osamljen in nesrečen človek, zaman išče pomiritev v uresničevanju svojega gigantskega načrta — poleta na Mars. Pa tudi ko prispe na ta čudni planet, ga še vedno teži njegova človeška tragedija; njegova čudna ljubezen z Aelito, hčerko marsovskega vladarja, pa mu bo še bolj poglobila občutek izgubljenosti in osamljenosti. Ta intimni del motiva je **Protozanov** v svojem filmu samo nakazal, težišče pa je prenesel na upor, revolucijo, ki jo prispeli Zemljani začnejo na Marsu, da bi osvobodili podjarmljeno ljudstvo. Načrt pa ne uspe, upor je v krvi zadušen, Los in njegov grobijanski bojni tovariš Gusjev pa si komaj rešita življenji in se vrneta na zemljo.

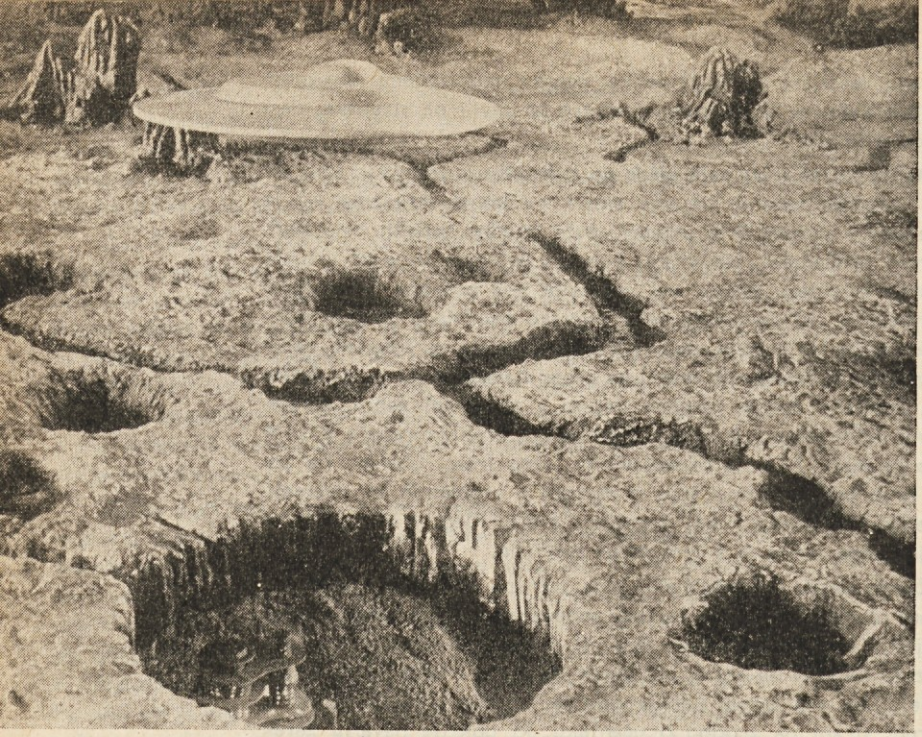
Pomembnost filma je med drugim v njegovi ideji o brezpomembnosti človekovih teženj in meril v velikanskem vesoljskem prostoru. Zdi se, kot da je hotel **Protozanov,** uporabljajoč osnovno idejo romana, že takoj na začetku obračunati s plitvim optimizmom, ki je značilen za mnoge tovrstne stvaritve. Zapletenost nalog, ki jih postavlja pred človeka prihodnost, predvsem nujno terja od njega, da razširi svoje principe, navade in notranje razsežnosti; to je pogoj sveta, v katerega človek vstopa. Obenem je s tem uveljavljeno eno izmed najpomembnejših odkritij tega žanra — da je človek odločilni faktor pri vseh spremembah sveta v prihodnosti ter da sta njegova spoznavna rast in razvoj pogoj teh sprememb. Ob takšni zasnovi problemov je »science-fiction« spremenil odnos do svojih motivov: zakaj resnična vizija prihodnosti ni v opisovanju zunanjih kategorij in njihovega nenavadnega videza, temveč v tem, da spoznamo in predpostavimo tiste notranje, pri človeku bistvene procese, ki določajo njegovo osebnost in naravo v tem spremenjenem kontekstu. Zato je bil ta poseg v intimnost človekovih dilem

na pragu vesoljske večnosti velika, čeprav neizpolnjena obveznost kasnejših avtorjev tega žanra: prehitro so zavili na stranske, dasi učinkovitejše poti.

Aelita je zanimiva tudi glede na stilistične značilnosti. Uporabljajoč izkušnje tedanje likovne smeri — konstruktivizma — je **Protozanov** v svojem delu ustvaril vrsto izredno uspelih množičnih prizorov: razčlenjeni, strukturni koncept prostora in vešči režijski poudarek celotnega platna sta napravila vtis posebne, vibracijske ornamentalike, ki podčrtuje neko estetsko neodvisno gibanje vizualne materije in njenih delov. Kot meditacija o tragični usodi nepremišljenih človekovih teženj na pragu novega sveta — bo **Aelita** ostala zapisana kot pomemben datum v zgodovini žanra, zgrajenega na ustvarjalnem dvomu v človeka kot proklamiranega nosilca zmage in moči. Film je razveljavil to lažno frazo, obenem pa pomeni prvo resno razmišljanje o notranjih problemih in dilemah, ki prežijo na človeka zunaj njegovega sveta: njegova pomembnost v mejah tega žanra je s tem ostro začrtana.

Žarek smrti. Pri adaptaciji tega romana si Kulešov skoraj v ničemer ni vezal rok, sicer pa tudi nenavadna zgodba romana nima temeljev v kaki globlji ideji. V svoji dvosmerni vizualni izpeljavi prikazuje Kulešov na eni strani potek delavske stavke, ki jo fašisti razbijejo, ter vse zaradi nasilja nastale nesreče tlačenih delavcev, na drugi strani pa zgodbo o učenjaku, ki odkrije nevarni žarek z rušilno močjo, in ga dogodki potegnejo v narazličnejše zaplete, ker se hočejo vsi dokopati do njegovega odkritja. Na koncu to orožje le pride v prave roke in fašisti so v odločilnem spopadu uničeni.

Ta zunanja vsebina pa je režiserju samo osnova za razmišljanje o globljih straneh človekovega boja, opredelitve in resnične izpolnitve njegove dolžnosti. Snov, značilna za »science-fiction«, je bila znova uporabljena zares problemsko, elementi »science-fictiona« služijo tu idejnemu boju, ki ga izbojuje film glede na svojo družbeno vlogo. Vendar pa **Kulešov** ne zdrkne niti v propagando niti v idejno vulgarizacijo: zaplet je vitruozno prikazan ob uporabi vseh emocionalnih elementov napete filmske zgodbe, ki ima vso potrebno romantiko, prepričljivost in fantazijsko dinamiko oblik. Celo naivna ločitev temeljnih sil zapleta — delavcev in fašistov (kot jih imenuje sam režiser) — je preplavljena s kinestetičnim dihom snovi, prepričljivostjo nenavadne, vendar resnične realnosti, ki jo režiser skozi svoje delo prikazuje s fino, kritično distanco do vsake dobesedne teze. In pred našimi očmi nastaja nenavadno vešče režirana in še bolj vešče montirana zgodba, katere niti se prepletajo, trgajo, znova združujejo in spajajo v široko, enotno gibanje, polno samosvoje lepote in pomenov. Celo takrat nevsiljiv, ko propagira proklamirane ideale revolucije — je **Kulešov** suveren **filmski avtor,** nenavadna lepota stila in obravnavane teme v tem bogatem filmu pa še danes ne učinkuje zastarelo.



Zgoraj: Joseph Newman: BOJ V VSEMIRJU (1955) — opomin bodočim generacijam

Levo spodaj: Inoširo Honda: GODZILLA (1955) — prazgodovinska pošast kot simbol sproščene atomske energije in apokaliptična vizija sveta, ki je lahko posledica nesmotrnosti

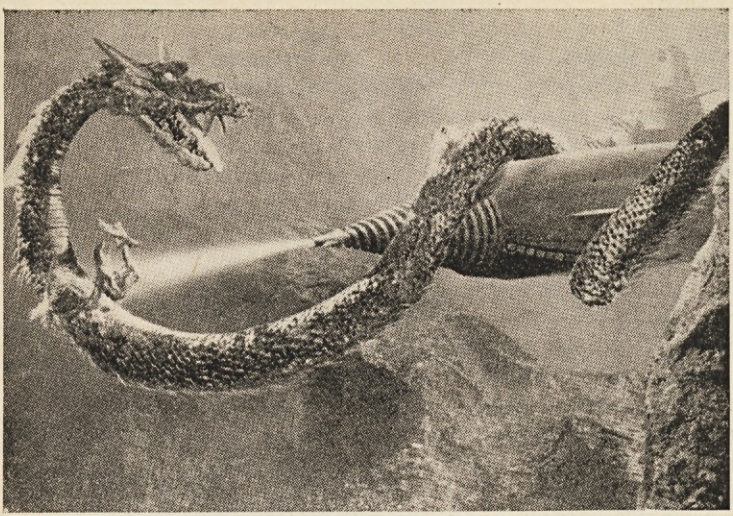
In tako smemo to posebno, manj znano poglavje sovjetskega filma jemati kot potrdilo povsem novih odlik tu obravnavanega žanra: njegove kategorije so obogatili ustvarjalno obravnavani problemi, življenje in človeške dileme so zajete v kadrih, ki vizionarno načenjajo nekatere zelo aktualne teme. Dvom v to, da bi bil človek uspešen povzročitelj vesoljskih bitk, bo ostal kot ena najbolj konstruktivnih in najbolj realno spoznanih dilem na pragu novega časa: uporni, samozavestni, vendar pa surovi Gusjev iz **Aelite** je poražen prav tako kot preobčutljivi Los. Oba sta še nezrela za to, da bi izbojevala zmago, o kateri sanjarita in tako se »revolucionarni« podvig konča kot vsi človekovi nepremišljeni podvigi. V **Žarku smrti** so že popolnejši liki, ki jih ne omejujejo nevarne notranje človeške težnje: v njihovi naravi se polarizira sila, moč, tako glede zunanjega kot notranjega delovanja osebnosti. Voditelj delavcev in poveljnik fašistov sta po svoji koncentrirani sili bližja elementarnima simboloma Dobrega in Zla in vzvišenost teh dveh pojmov ju opredeljuje kot začetka tistih prizadevanj, spričo katerih bo človek na koncu izšel iz zemeljskih omejitev in se razgledal po širših obsegih svojega delovanja. Nekje v nadaljnji obdelavi te teze o potrebi po novem, močnejšem človeku se bo v Ameriki porodil mit o futurističnem nadčloveku, ta misel pa se bo spet nadaljevala v sodobnem filmu, v likih osvobojenih relikviarijev in možnih gospodarjev.

V teh svetlih trenutkih svoje zgodovine, v letih 1924—1925, pa žanr ne obstaja več kot fikcija: spremeni se v močno sredstvo angažirane misli, rezultati, ki jih dosežeta **Aelita** in **Žarek smrti**, popolnoma nevtralizirajo dozdevno fantastiko dogajanja, dasi filma iznajdljivo izrabljata njen šarm in svobodo: bistvo odseva resnico in ta povezanost misli in sredstev je do danes ostala eden izmed vrhov v razvoju »science-fictiona« na področju filma.

V kasnejšem obdobju je treba vsekakor omeniti dva filma slavnega **Fritza Langa:** 1926 nastane znani **Metropolis,** leta 1929 pa slabša **Žena na Mesecu (Frau im Mond)** — oba pomembna za nastajanje žanra.

Z **Metropolisom** nadaljuje **Lang,** v mejah svojih teženj, na najboljši način plodne tendence »science-fictiona«, kakor so bile uresničene v svetovni kinematografiji.

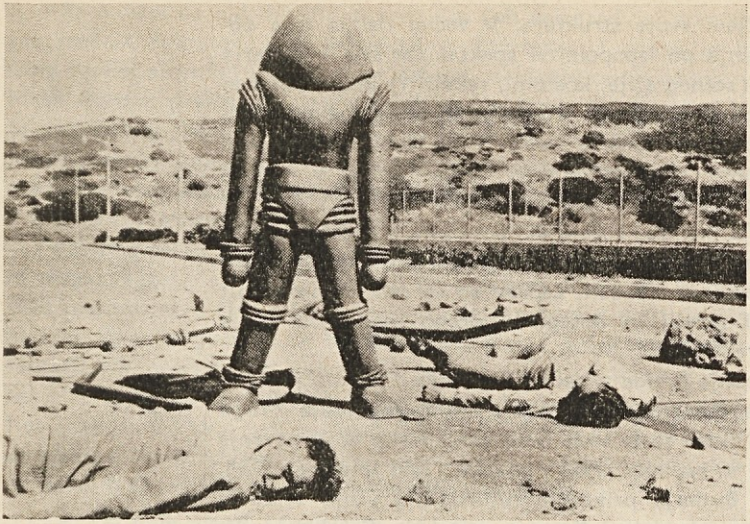
Kot vizija nekaterih socioloških problemov prihodnosti analizira ta film družbeno strukturo nekega velemesta: ločitev med močnimi in tlačenimi v njem pripelje do oboroženega spopada, skoraj do uničenja mesta, vendar pa pride do pomiritve pod okriljem cerkve, ko sklenejo voditelji razredov sporazum, da se medsebojno ne bodo izkoriščali. Vsekakor bomo tu zanemarili rešitev problema, ki jo **Lang** najde v očitnem kompromisu; pomen **Metropolisa** je drugje, in sicer v sami zastavitvi problema. Očitno je namreč, da je vsakršen resnični napredek nemogoč, dokler v določenem okolju ne prenehajo notranja trenja in nasprotja družbene strukture.



Inoshiro Honda: ATORAGON (1963) — pošasti starih japonskih mitov se spopadejo z modernim svetom in hkrati simbolični spopad mračne in zaostale podzavesti s sodobnim intelektom

Tako se tudi **Lang** na svoj način poteguje za razvoj in izpopolnjevanje človeka in njegovega sveta in njegov flim kot prvi zastavlja nekatere zapletenejše sociološke aspekte prihodnosti. Medtem ko **Aelita** sugerira propad nerazvitega posameznika, prikazuje **Metropolis** propad stare oblike družbe, ki se v prihodnjih pogojih življenja ne bo mogla obdržati. Delo je znano in videli smo ga tudi pri nas, zato se nam ni treba zadrževati pri njegovem posebnem stilu: specifična sinteza elementov secesije in ekspresionizma spet razodeva **Langa** kot prvovrstnega vizualnega esteta. Omenimo še prizor, v katerem stari učenjak ustvarja žensko-robota, motiv, ki se do neke mere navezuje na ekspresionistične filme o velikanu, kasneje znova uporabljen v filmih o Frankensteinu pa tudi v nekaterih poznejših delih »science-fictiona« na področju filma.

Žena na Mesecu je narejena neprimerno slabše in večina **Langovih** misli se popolnoma zgubi med papirnatimi kulisami Luninih pejsažev. Pa vendar je v jedru dela zelo zanimiv problem, namreč ideja o brezpogojni nujnosti, da se spremenijo vsi ozkočloveški, individualni in osebni kompleksi v mejah zapletenih vesoljskih prijemov; le z do kraja razvitim sodelovanjem, uskladitvijo vseh teženj in naporov lahko človek doseže uspeh na tem področju. Kot svojevrstno nadaljevanje nekaterih tez iz **Aelite** je tudi **Žena na Mesecu**



Fred F. Sears: ZEMLJA PROTI LETEČIM KROŽNIKOM (1956) — še eden izmed robotov v svojem uničevalnem pohodu proti našemu planetu

pripoved o tem, kako propade vsak posameznik, ki se ne vključi v aktivno skupnost:kot nemočni hrošči se v vesolju izgubljajo ljudje, ki se krčevito oprijemajo svojih zemeljskih, drobno človeških določenosti. Omenimo tudi edino dobro sekvenco filma, bravurozno orkestrirani prizor izstrelitve vesoljske rakete: **Langov** izraziti smisel za vizualni ritem in sintezo vseh kinestetičnih razsežnosti izraza še enkrat, pa čeravno samo za hip, opozarja na navdihnjenega vizionarja filmske iluzije.

Nastalo ob koncu obdobja nemega filma delo hkrati zaključuje prvo fazo prikazovanja fantastike na platnu, celo načenja nekatera kasnejša manjša raziskovanja na področju zunanje plati stila. Čeprav žanr še ne obstaja kot celovito gibanje in izraz, so vsi elementi njegove miselne strukture zaobseženi v opisani tradiciji: od **Mélièsa** prek **Protozanova** in **Kulešova** do **Langa** — označuje tematska in idejna parabola zasnovo vseh bistvenih oporišč novega pogleda na svet, človeka in njegovo prihodnost. Toda ta slavna tradicija je še do danes ostala obveznost, ki ni našla popolne izpolnitve in zadovoljivega nadaljevanja.

Obdobje 1930—1950 glede filmske proizvodnje s področja »science-fictiona« ni posebno plodno: kot da bi bil fantazijski polet nenadoma zastal, začel stagnirati in se prepustil čisto zunanjim,

nebistvenim področjem svoje strukture. V večini del iz tega obdobja je opazna težnja po izpopolnitvi spektakularnega inventarja žanra, vsi elementi (scenografija, kostumi, rekviziti) imajo poseben zunanji videz, kot da bi s površno atrakcijo in bizarnostjo skušali prikriti notranje upadanje pomena žanra. V tej dobi nastane tako imenovani »kostumirani science-fiction«, serija filmov, v katerih razen pozornost vzbujajočih in ceneno nenavadnih rekvizitov ni ničesar globljega. Ta manira, suženjsko povezana z najbolj površnimi, formalističnimi elementi žanra, je do danes ostala ena izmed njegovih ponavljajočih se slabosti, čeprav so se ceneno pozornost vzbujajoči elementi razvili in dosegli določeno modernost oblik in celovitosti manire.

Težišče proizvodnje preide v Veliko Britanijo, Francijo in Ameriko. Leta 1930 je **Maurice Elvey** posnel film **Veleizdaja (High Treason,** Vel. Brit.), kjer se že kaže čisto akademsko obravnavanje zunanje plati stvari in zapletov. **Prava podoba (Just Imagine,** 1930, Vel. Brit.) **Davida Butlerja** prikazuje futuristično vizijo sveta iz leta 1981, **Abel Gance** pa daje s **Koncem sveta (La fin du monde,** 1930, Franc.) svoj prispevek k tem pretencioznim vizijam prihodnosti.

Omeniti je treba še nekaj filmov iz tega obdobja, dasi njihova vrednost ni posebno velika: vsi po vrsti iščejo neke nove tematske in atraktivne elemente, vedno bolj uporabljajo možnosti filmske tehnike in iluzije nenavadnega. Ta iluzija pa je le zunanja, papirnata in ne seže niti v eno globlje področje žanra in njegovih resničnih možnosti. Tako posname **Robert Siodmak I. F. I. ne odgovarja (I. F. I. without Answer,** 1933, ZDA) z motivom plavajočega otoka — strateške trdnjave. **Serge de Poligny** uporabi nekatere motive iz alkimije in posname **Zlato (L'or,** 1934, Franc.), **Lambert Hillyer** pa vulgarizira temo nepoznanih žarčenj v filmu **Nevidni žarek (The invisible Ray,** 1936, ZDA). Kot pretežno slabi režiserji ti cineasti znatno poenostavijo strukturo žanra in reducirajo njegove kategorije na naivno, zunanjo iluzijo atraktivnega in komercialnega. Nenavadni zapleti postanejo sami sebi namen.

Vrh komercializacije doživi »science-fiction« po letu 1936 v serijah, kjer se pojavijo liki futurističnih herojev, to so pravzaprav poenostavljene koncepcije nadčloveka, proicirane na platno. Prvi v tej vrsti je bil znani junak iz stripov Flash Gordon, in to v filmih: **Flash Gordon,** 1936, ZDA, režija **F. Stéphani, Flash Gordon na Marsu (Flash Gordon's Trip to Mars,** ZDA, 1937) in nato v celih serijah in nadaljevanjih. Kmalu so temu junaku sledili drugi podobni liki, tako **Batman** iz leta 1943, **Dick Tracy contra Gruesome** iz leta 1947, **Superman** iz leta 1948, **Atom-man contra Superman** iz leta 1950 itd., itd.

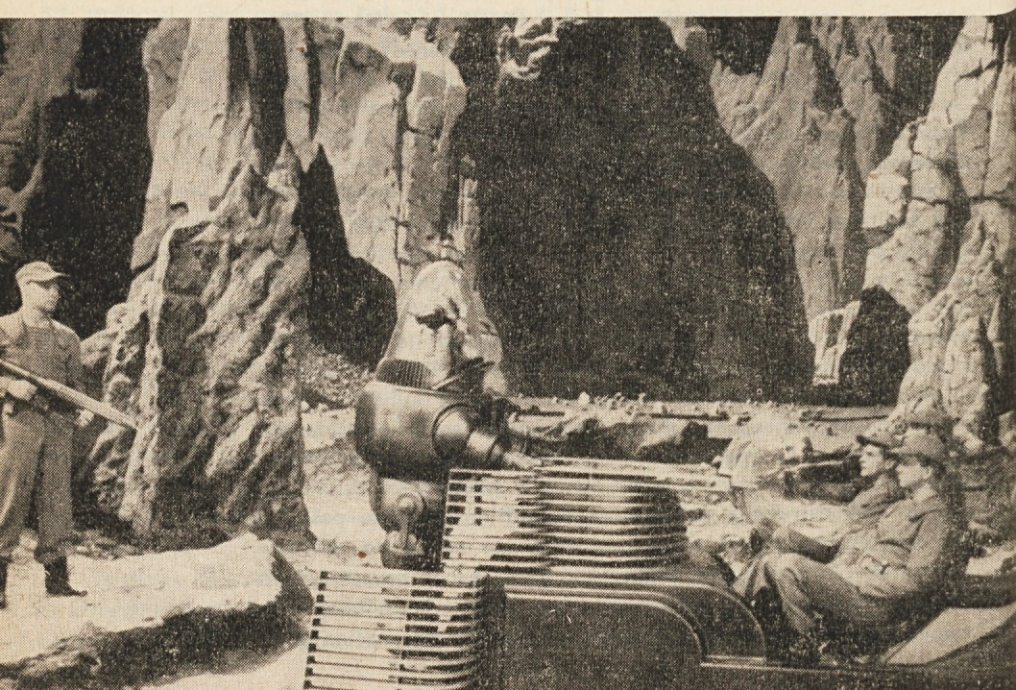
Ta druga faza nenavadnih zvezd, avantur in fantastike (po malo arhaičnih Fantomasih, Mabusejih, Mabulovih itd.) vsebuje tudi povsem nove, precej vulgarizirane zasnove likov in situacij.

Zasnovani na glorifikaciji surove sile (ob neiznajdljivi pomoči fantastičnih aparatov, letal in tehničnih dovršenosti) pomenijo ti filmi tipični ameriški ideal pretencioznega osvajanja celo v vesolju: Flash Gordon predstavlja isti simbol gole, primitivne energije, ki jo kažejo tudi filmi o Tarzanu — z zunanjo silo, ki s svojimi omejenimi, vendar intenzivnimi sredstvi hoče rešiti vse morebitne dileme prihodnosti. Ni neobičajno, da je lik doktorja Zarkova, simbol znanstvenega spoznanja in razuma zraven Gordona, ločen od njega kot posebna celota. Tako sila in um tvorita zunanjo, neprepričljivo in megalomansko sožitje, zasnovano na tipičnem površnem in grobem optimizmu, s čimer je Hollywood operiral tudi v vrsti drugih žanrov. Filmsko gledano so ta dela samo bedna, papirnata izraba fantazijskih prostranosti žanra. Pozneje, v tretji — sodobni fazi takih junakov bomo srečali iste, dasi znatno izpopolnjene elemente. Kot vsak žanr tako tudi »science-fiction« ustvarja svoje vizualne embleme in komercialne simbole, vseeno pa mu zamerimo, ker dela to daleč bolj nespretno od vseh drugih žanrov.

Križarjenje zvezd (Croisières sidérales, Franc.) iz leta 1942, režiser: **Andre Swobada** je prav tako bedna ilustracija nezahtevnega hotenja. V Veliki Britaniji posname **Basil Dearden** osrednji film **Prišli so v mesto (They Come to a City,** 1944). K isti stopnji sodi **Noeva krsta (L'arche de Noe,** 1947, Franc.) **Henrija Jacquesa.**

In prišli smo do leta 1950, ki pomeni svojevrstno prelomnico, vendar pa bolj v zunanjem smislu glede tehnike in dovršenosti žanra kot glede širših posegov v globlje sfere snovi. Po eni strani označuje v tem letu film **Smer Mesec (Destination Moon,** ZDA) **Irvinga Pichela** popoln debakl »kostumiranega science-fictiona«: ob ob vsej množici lepenke in obarvanih rekvizitov je film bližji teatru Georgesa Mélièsa kot kakršnikoli drugi sodobni cinematični viziji. **Stvar z drugega sveta (The Thing from another World,** 1950, ZDA) **Christiana Nybyja** je povsem povprečen rezultat. Po drugi strani pa eden izmed filmov iz istega leta na svoj način sintetizira nekatere pozitivne težnje preteklega obdobja: **Rocketship XM** ima precejšnjo dovršenost zunanjih sredstev stila in se tako uspešno navezuje na neki prej nastali film, ki ga namerno omenjam prav na tem mestu: **Kar bo prišlo (Things to Come,** 1936, Vel. Brit.) **W. C. Menziesa.** Ta dva filma sta boljši del tistega, kar je bilo posneto v obdobju »kostumiranega žanra«: v njiju ni prejšnjih nespretnosti in ne uporabljata slepilnih, lahko razpoznavnih kulis. Oba celo imata suvereni zunanji stil, jasno, prečiščeno in estetsko poudarjeno vizijo prostora, ki ima neko hladno, sintetizirano lepoto. Posebno **Menziesov** film pomeni napredek zunanjih sredstev žanra: kot gigantska rekonstrukcija prihodnjega časa film resda ne poseže v notranje strani problematike, uporablja vse stilizirane rekvizite, na primer posebne oblike oblek (kar ga vsekakor povezuje z obdobjem »kostumiranega science-fictiona« ali s »science-fiction opereto«), vendar pa je opaziti tehnično dovršenost tega načina prika-


7924-11



Levo: Virgil Vogel: LJUDSTVO ČRVOV (1956) — nevarnosti preže tudi pod našimi nogami, saj tudi iz notranjosti zemlje lahko nenadoma ogroze življenje neslutene pošasti

Levo spodaj: Fred M. L. Wilcox: PREPOVEDANI PLANET (1956) — problem sproščene podzavesti in element samouničenja visoko razvite rase

zovanja snovi in popolno obrtniško izvedbo. To, da mu manjka misli in občutkov, mu je treba vsekakor šteti v slabo, delo je pa vendarle še najboljše, kar je bilo v tem obdobju dekadence narejenega. V svojevrstni klasicistični maniri je bila oblika žanra s tem popolnoma dodelana: ni veliko razlik med **Rocketshipom XM** in večino sodobnih filmov te vrste, razen seveda kup novih atraktivnih detajlov, ki se venomer pojavljajo v velikem številu kot zunanja obnovitev žanra.

Od leta 1950 do danes je težko v popolnosti slediti razvoju »science-fictiona« na področju filma: ko je dosegel tehnično dovršenost in integracijo stilne manire, se je žanr naglo razširil po vsem svetu in se uvrstil glede na proizvodnjo med najbolj popularne zvrsti. Vešče uporabljajoč vse elemente svoje vizualne strukture — s tem mislim na izpopolnjene zunanje rekvizite žanra — je znanstveno-fantastični film v večini primerov solidna manira, ki napeto in atraktivno ilustrira (tehnično vedno bolj dovršeno) nekatere priljubljene motive, komercializirane in žanrsko shematizirane vizije prihodnosti.

Zato bo naše zaključno obravnavanje tega vprašanja omejeno predvsem na to zunanjo razvojno črto — v tematskem in tehničnem smislu — pri čemer bomo skušali opozoriti na častne izjeme, ki so uresničile ali načele nekatere zahtevnejše aspekte »science-fictiona« in njegove problematike.

V vsakem posameznem letu tega obdobja je nekaj uspešnejših primerov žanra.

Leta 1951 je **Rudolf Maté** posnel **Trčenje svetov (When Worlds Collide,** ZDA), kjer prikazuje katastrofo, ki zadene Zemljo, ko trčita obnjo dve nevarni nebesni telesi. Posnet po istoimenskem romanu odpira ta film epoho, ko so začeli na široko transponirati na platno vse mogoče literarne zaplete, seveda le njihovo zunanjo, akcijsko plat. Delo je še danes ostalo čisto, zelo uspela barvna fotografija pa je potrdilo o določeni etapi tehnične zrelosti žanra. Isto leto režira **Robert Wise Tistega dne, ko se je Zemlja nehala vrteti (The Day the Earth Stood Still, ZDA),** v katerem se pojavi gigantski robot z nekega drugega planeta, filmski potomec velikana, Frankensteina in King-Konga. S posebno uporabo svetlobe in sence (posebno v

interierih) skuša film ustvariti nekatere nove elemente napetosti, s sodobnim vizualnim okvirom. V tem času posname **Arch Oboler** film **Pet preživelih (Five,** ZDA). Leta 1953 nastane **Takrat... (Them...) Gordona Douglasa,** ZDA, v katerem velikanske mravlje napadejo veliko mesto: tema prihajajočih nevarnosti, ki kot posledica nekih nepremišljenih znanstvenih prijemov ogrožajo človeštvo, je vsekakor ena najpogostejših opsesij »sicence-fictiona« na področju filma. Ti filmi pripovedujejo o nevarnostih, ki prežijo na nepremišljene učenjake med njihovimi podvigi. Sledi **Magnetna pošast Roberta Siodmaka (The Magnetic Monster,** ZDA,), ki obravnava staro temo, kako stvar (aparat, robot, pošast ipd.) nastopi proti tistemu, ki jo je napravil in ga spravlja v nevarnost. Znan še iz filma groze in iz ekspresionizma (Velikan, Frankenstein) bo ta motiv v tovrstnih filmih doživel številne variacije: tako se v **Siodmakovem** delu pojavi ogromen elektronski aparat, ki ga nobeden izmed izumiteljev ne more kontrolirati. Strah pred sproščeno energijo, ki uhaja človekovim rokam, je motiv te skupine del. **Byron Haskin** posname tehnično izredno izdelano **Vojno svetov (War of the Worlds,** ZDA), ki prikazuje invazijo Marsovcev na Zemljo v vsem spektakularnem razkošju filmske iluzije. Najboljše delo tega režiserja, vendar pa film odpove v trenutkih, ko bi bilo treba zunanjo dinamiko poglobiti s človeškimi motivi, resničnimi dilemami, ki bi utegnile nastati v človeku v takšnih trenutkih. **Jack Arnold** posname to leto še en film o neznani pošasti iz vsemirja — **Prišlo je iz zunanjega prostora (It Come from Outer Space,** ZDA), **Spencer G. Bennet** pa **Izgubljeni planet (The Lost Planet,** ZDA). **V filmu Tobor Veliki (Tobor the Great,** ZDA) **Leeja Sholema** se pojavi nov osvajalec sveta, francoski film **Alarm na jugu (Alerte au sud)** režiserja **Jeana Devaivreja** pa je eden redkih novih francoskih prispevkov temu žanru. Film pripoveduje o nenavadnem učenjaku (Erich von Stroheim), ki v Sahari preizkuša svoja nevarna odkritja.

Leta 1954 posname **Richard Fleischer** novo verzijo **20.000 milj pod morjem,** ki skuša obravnavati nekatere nove probleme človekove osamljenosti v svetu — seveda pod vplivom Julesa Verna in njegovega istoimenskega dela. **Phil Tucker** posname **Robot-pošast (Robot Monster,** ZDA), **Herbert L. Strock** pa film **Gog.** V teh delih variira tema, ko se aparati upirajo človeku. Zlasti **Gog** dobro ilustrira tovrstne filme znanstvene fantastike: s tem, da zreducira vsako gibanje, Strock omeji dogajanje na prostore modernega, mrzlega laboratorija. Med glacialnimi stenami in steklenimi pregradami se bije boj proti nevidnemu, zunanjemu sovražniku, ki delovanje vseh strojev usmerja proti učenjakom v laboratoriju. **Gog** skuša prikazati neomejene možnosti glede komuniciranja na ogromne razdalje, s čimer znova opozarja na nemoč posameznika v njegovem boju z modernimi sredstvi tehničnih znanosti. Film je eden najboljših primerkov v svojem času in po svoje govori za enostavnost in mero stila in vsebine.

Leta 1955 nastane **Osvajanje vsemirja (Conquest of Space,** ZDA) **Byrona Haskina:** tu hoče bravurozna tehnika doseči čim večjo prepričljivost, napravi skoraj dokumentarni vtis prihodnjih potovanj in gibanj po vesoljskem prostoru. **Robert Gordon** posname film o velikanski hobotnici, ki napade svet — **Prišlo je z dna morja (It Come Beneth the Sea,** ZDA), **Jack Arnold** pa z delom **Tarantula** nadaljuje motiv gigantskih insektov in njihovih usodnih pohodov.

To leto nastane tudi eden najbolj pretencioznih primerkov žanra — **Otok Zemlja (This Island Eearth,** ZDA), ki je bil pri nas predvajan pod naslovom **Boj v vsemirju.** Režiser **Joseph Newman** skuša podati nekatere dileme sodobnega sveta ter jih proicira v fantazijski prostor svojega filma. Boj posameznih svetov v vesolju simbolizira napeto situacijo na Zemlji: politika blokov in neprestana nevarnost pred njihovim medsebojnim spopadom se v filmu porazno konča. Napadalcem Metalune, planeta, ki se bori za nove vire energije in teži k razširitvi svojega prostora v vesolju — v zadnjem hipu preprečijo predvideni napad na Zemljo. Kot opozorilo svoje vrste pripoveduje **Otok Zemlja** o nevarnosti razširitve spopadov v vesoljska prostranstva: propad posameznih svetov je zgolj logična konsekvenca takšne nevarne igre, kjer strateški prijemi pripeljejo do nepredvidenih katastrof širokih razsežnosti. Omenimo tudi fantazijsko realizacijo filma: pejsaži na Metaluni, sekvence potovanja skozi vesoljski prostor in prizori na tujem planetu sodijo med najboljše, kar je sodobni »science-fiction« prikazal na platnu. Vendar pa filmu manjka utemeljenost problema, ta je še vedno vezan na znane, konvencionalne idejne sestavine.

Isto leto posname na Japonskem **Inoširo Honda** svoj prvi znani znanstveno fantastični film: **Godzilla** (1955) pripoveduje o velikanski prazgodovinski pošasti, ki pride z dna morja in uničuje svet, potem ko so jo z atomskim žarčenjem spravili iz njenega večnega brloga. Očitna iluzija na nevarnost pred nepremišljeno uporabo atomske energije, razen tega pa je film presenetil s tehnično veščino vseh posebnih in tehničnih sodelavcev pri snemanju filma. Honda je še naprej snemal filme v tem žanru in danes je najbolj znan vzhodni predstavnik na tem področju; posnel je deset del s fantastično tematiko.

Po eni strani je treba v njegovi ustvarjalnosti opozoriti na vrsto tipičnih japonskih elementov, ki jih prevzema iz nacionalnih legend, ver, kultov in bajk: odtod imajo njegove pošasti, spake in fantastična dogajanja vedno nekaj primarnega, mitološkega, legendarnega in se ne opirajo samo na zunanjo, tehnično bizarnost, temveč v sestavine prihodnosti presajajo nekatere davninske fantazijske vizije japonske religije in mitologije, v kateri se kar tre raznih zmajev, pošasti in spak. Po teh starih motivih japonske fantastike je Honda posnel najboljša dela, ki v svojih kadrih kažejo vizijo sveta, kjer ima fantastično kot tudi realno povsem drugačno obliko, kakor pri nas v svetu zahodnega duha. Omenimo s tega področja

John Sherwood: KAMNITE POŠASTI (1957) — napad velikanskih kristalov je še ena variacija na temo materije in njenega upora proti človeku

filme kot **Mothra** (1961), **Gorath** (1962), **Atoragon** (1963) in **Matango** (1963), ki vsekakor sodijo v ožji izbor **Hondinega** opusa in znanstveno fantastičnega filma nasploh.

Po drugi strani pa **Inoširo Honda** večkrat zapade pod vpliv Hollywooda in njegovih komercialnih kalupov. Odsevajoč tako dvojnost neke kinematografije, ki je ujeta med svoje močne duhovne tradicije in sodobne, brezobzirne zakone kapitala in profita — **Honda** dostikrat klone pred temi zakoni in snema filme na izključni komercialni podlagi. Ti pomenijo obenem tudi absolutni padec njegove ustvarjalne domišljije — dokaz, da mu trgovske sheme in omejitve nikakor ne ustrezajo. Omenimo te vrste filme, kot so **Ljudje s skrivnostnega planeta** (**The Mysteriens**, 1959) in **King Kong contra Godzilla** (1962), ki sta v resnici samo prazna tehnična dovršenost in bravuroznost.

Leta 1956 posnamejo v Ameriki še nekatere zanimive filme te vrste. Tako je **Fred F. Sears** režiral delo **Zemlja proti letečim krožnikom (Eearth vs Flying Saurces)**, v katerem je ves priljubljeni inventar žanra, od čudnih letečih predmetov do jeklenih robotov in vesoljskih spopadov. Prevlada tehnične plati pa spet zaduši vse druge komponente, pa nam tudi ta film ostane v spominu samo kot vznemirljiva avantura brez globljega smisla. Isto leto režira **Virgil Vogel Ljudstvo črvov (The Mole People)**, v katerem pridejo na zemeljsko površino ljudje-črvi, spačeni prebivalci Zemljine notranjosti.

To leto nastane tudi **Prepovedani planet (Forbidden Planet) Freda M. L. Wilcoxa**, v katerem vidijo filmski teoretiki fantastičnega filma njegov sodobni preporod. Vendar pa, ne glede na vse vrline, ki jih utegne delo vsebovati (te pa imajo temelje v romanu, po katerem je bil film posnet), je obenem dokaz velikih praznin v strukturi žanra. Resda film po eni strani, med redkimi te vrste, seže v nekatere probleme zavesti, podzavesti, njunih razsežnosti, impulzov in moči, ki se razvijajo v skladu z novimi pogoji in možnostmi supercivilizirane družbe. Motiv zavesti, ki postane zmožna samostojnega ustvarjanja in delovanja — nato pa uničuje samo sebe prek materializacije strašnih mor, skritih v podzavesti — vsebuje nekatera zanimiva preučevanja o novih razsežnostih človeškega duha, vendar pa tudi prežeče nevarnosti v tej vrhunski sferi evolucije. To pa je šele ena stran filma, uresničena v zares impresivnih prostorih fantastičnih laboratorijev in ogromnih podzemeljskih naprav. Po drugi strani pa gre režiser takrat, ko za to ni osnov v elementih samega žanra, naposodo drugam in tako dopolnjuje nedokončano strukturo z vrsto motivov, ki očitno ne sodijo tja, kjer jih uporabi. Omenil sem že revni melodramski koncept Morbiusove hčere Altaire in mladeniča, ki ga spozna na svojem planetu: dodajmo k temu še nekatere elemente plitkega humorja, ki dostikrat poruši resni ton dela, ker je neobdelan vključen v materijo.

S tem pa smo se dotaknili ene izmed vidnih značilnosti žanra, ki jo je mogoče opaziti v vrsti njegovih stvaritev: kadarkoli ne najdejo lastne, izvirne rešitve, prevzemajo režiserji »science-fictiona« nekatere elemente drugih žanrov in jih bolj ali manj uspešno vključujejo v svoje zasnove. S tem v zvezi sem že omenil izposojene elemente iz »filma groze«, navajam pa tudi nekatere stilne označitve »thrillerja« (opazne v filmih **Dan, ko se je Zemlja prenehala vrteti, Robot pošast, Gog**). Bolj pogostni so žal tipični plitvi melodramatični motivi, največkrat v ljubezenskih prizorih, izpeljani plitvo in brez navdiha ravno tako kot v **Prepovedanem planetu.** Kot tipičen pojav za žanr, ki šele išče svojo notranjo vsebino in metode za njeno interpretacijo, je to čestokrat dokaz, kako zelo nezreli so še posamezni režiserji, ki se začuda hitro motijo in razbijajo notranjo enotnost svojih del.

Leta 1957 je nastal zanimiv film **Kamnite pošasti (The Monolith Monsters,** ZDA) **Johna Sherwooda**, prikazuje pa vdor ogromnih

kristalov, ki se hranijo in večajo ob vlagi. Isti režiser je malo pozneje posnel film **Pošast je med nami (The Creature Walks among Us)**, v katerem se spet pojavi lik spačenega robota-ubijalca.

Od ostalih režiserjev omenimo dva znana mojstra »filma groze«, ki se občasno ukvarjata tudi s »science-fictionom«. Tako je **Roger Corman** posnel v Ameriki tri uspele filme, in sicer **Ono je osvojilo svet (It Conqured the World,** 1956), **Zadnja ženska na Zemlji (The last Woman on Earth,** 1960) ter **Človek z X-žarki v očeh (The Man with the X-Ray Eyes, 1962).** V Veliki Britaniji je **Terence Fisher** režiral dela **Vsemirske poti (Spaceways,** 1953) in **Zemlja tuleč umira (Earth Dies Screaming,** 1964). Med ostalimi je posebno zanimiv **George Pal** s filmom **Pot v prihodnost (The Time Machine,** 1959, ZDA) posnetim po Wellesu in s filmom **Sedem obrazov doktorja Lao (7 Faces of Dr. Lao,** 1964, ZDA). **Pot v prihodnost** vsebuje nekatere zelo zanimive cinematične vizije fantazijskega gibanja skozi čas in posamezne sekvence lahko jemljemo kot svojevrstne vrhove transcendentne poetičnosti znanstvene fantastike; nažalost se vizija daljne prihodnosti v filmu (svet Morloca) izčrpa v izposojenih pošastih iz »filma groze« ter v sentimentalnih, sladkobnih likih lepotic iz hollywoodskih melodram.

Vendar tudi smisel za čisto avanturo in akcijo ni zamrl v mejah »science-fictiona«: zanimivo je spremljati, kako so se ti elementi občasno osamosvojili v strukturi žanra, kjer so vedno zavzemali pomembno mesto. Po Fantomasu, Mabuseju in Judexu (osebah iz kriminalnih romanov, ki v sebi združujejo tudi nekatere naivne možnosti uporabe supertehničnih sredstev in ki so nastali kot tipični plodovi fantazije na začetku našega stoletja) in po ameriških junakih stripov (ki so bili s svojo poenostavljeno strukturo preneseni na platno brez vsakršnih dobrih novosti) — se v novejšem času poleg nekaterih novih verzij teh filmov (**Judex, Fantomas, Mabuse**) pojavljajo tudi povsem novi liki, na primer nepremagljivi obveščevalec, borec za pravico **James Bond,** ki se je bil prvič pojavil prav v filmu »science-fictiona« (**James Bond contra Dr. No**), pa tudi kasneje je obdržal nekatere elemente tega žanra (smrtni žarki, mašinerije in invazije ob uporabi tehničnih izkušenj v **Goldfingerju**). Močan, neuničljiv, ciničen in očarljiv — združuje ta lik v sebi na eni strani vse vrline, v katerih neka doba vidi svojega simboličnega heroja, po drugi strani pa uporablja vse sodobne možnosti in sredstva, ki mu jih razvita civilizacija daje na razpolago. Dovršeno narejeni, zelo izraziti glede na vsebovane elemente, pa so ti filmi vendar le odlični vizualni stripi.

Po drugi strani omenimo še enega junaka, prenesenega v vesoljske spopade v novejšem filmu **Jeana-Luca Godarda Alphaville:** to je Lemmy Caution (Eddie Constantin), ki se s silo svoje človeške moči upre skrajni stopnji mehanizacije in urejenosti v »popolnem mestu« na nekem oddaljenem planetu. Ne tako vešče narejen kot filmi o James Bondu je ta film povrh še silno pre-

Jean-Luc Godard: ALPHAVILLE (1965) — pustolovec v vsemirju in v bogati tradiciji poenostavljene zvrsti

tenciozen in nima lahkotnosti prej omenjenih; očitno se **Godard** spoprijema z žanrom, ki ni tisto, kar on misli da je, zato njegov izlet v vesolje kljub velikim pretenzijam ne doseže uspeha in celo dokazuje, da režiser počasi zgublja tla pod nogami in skuša najti navdih v nekaterih elementih zunaj meja svojega zanimanja. Film je bil posnet leta 1965.

Danes zavzema »science-fiction« del filmske proizvodnje v vrsti držav, tako v Italiji, Španiji, Kanadi. Med zadnjimi filmi tega žanra omenimo **Zadnji človek na zemlji (L'ultimo uomo della terra,** Ital., 1963) režiserja **Ubalda Ragona, Planet ljudi-pajkov (Il planeta degli uomini spenti,** Ital., 1961) **Anthonyja Dawsona, Leteči krožnik (Il disco volante,** Ital., 1965), nato v Ameriki **Upor v zunanjem prostoru (Mutiny in Outer Space,** 1964) **Huga Grimaldija, Fantastično potovanje (The Fantastic Voyage,** 1965) **Richarda Fleischerja** ali dva prejšnja filma: **Prvi človek na Mesecu (First Man in the Moon,** 1964) **Nathana Jurana** in **Robinson Crusoe na Marsu (Robinson Crusoe on Mars,** 1963) **Byrona Haskina.**

Omenimo tudi poskuse vzhodnih kinematografij na tem področju.

Sovjetska zveza: **Skrivnost dveh oceanov (Tajna dvuh okeanov,** 1955) **Konstantina Papašvilija,** špijonsko fantastični thriller, nato naivna utopija **Nebo kliče (Nebo zovet,** 1955) **Kozira Marjuskova.** Sledijo pomembni uspehi kot **Človek amfibija (Čelovek amfibia,** 1959) **G. Kazanskega** po romanu **A. Beljajeva,** kot tudi zelo uspel film **Planet Burja** režiserja **P. Klučanceva.** Po odličnem dekoru in atmosferi ta film v celoti dosega najboljše zahodne primerke tega žanra.

Češkoslovaška: poleg velikega vizionarja **Karla Zemana (Rušilno odkritje,** 1958) omenimo **Krakatit Otokarja Vavre** iz leta 1948 (po Čapku), v novejšem času pa **Človek iz prvega stoletja (Muž prvniho stoleti) Oldricha Lipskyja,** kot tudi uspeh **I. Polaka** s filmom **Icaria XB1.**

Poljska: uspeli film **Zvezda tišine (Milczaca gwiazda,** 1959), koprodukcija z Vzhodno Nemčijo v režiji **Kurta Maetziga,** nato **Profesor Zazul** (1962) — režiserja **Nowicki** in **Stawicki, Prijatelj** (1963) istih avtorjev, **Tatovi meseca (O dwoch takich co ukradli ksiezyc)** film za otroke **Jana Batoryja** iz leta 1962 in na koncu **Velika, večja, največja (Wielka, wielka i najwielsza,** 1962) Režiser: **Anna Sokolowska.**

In tako nadaljuje »science-fiction« svojo rast na svetovnem platnu: in kljub vsemu je treba verjeti v njegovo prihodnost, ki bo presegla sedanjo stagnacijo.

4. Še pogled v prihodnost

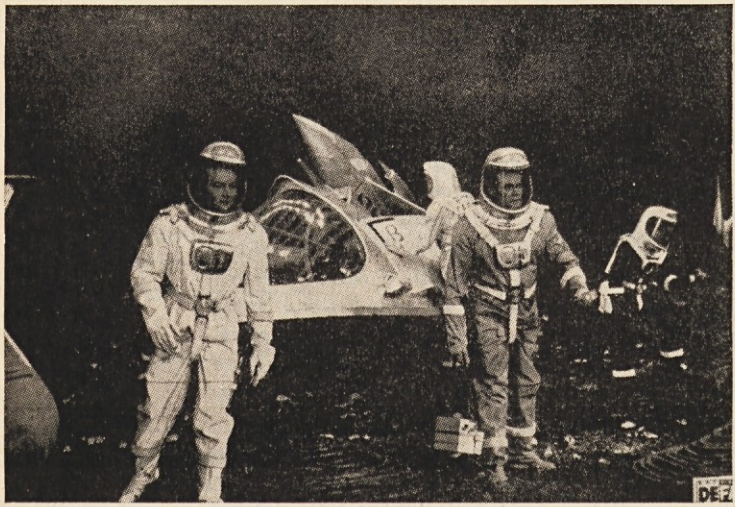
Ob koncu te analize je prav, da se še enkrat ozremo nazaj in v sintezi pregledamo pot, ki smo jo prešli skozi filmsko fantastiko in fikcijo. Dva najizrazitejša eksponenta takih stremljenj, »film groze« in »science-fiction«, tvorita s svojimi deli spoznavno parabolo, ki odseva svojevrstni notranji razvoj človeka dvajsetega stoletja in določata posebni spoznavni domet, ki ga je v tem razvoju dosegel. Na eni strani »film groze« kot poetični pogled v preteklost, kot sinteza in končni obračun s preteklostjo, s podzavestnimi traumami in opsesijami, ki določajo človekovega duha v njegovih nemirnih globinah, v vzburkanem morju zavesti (in podzavesti), ki menjavata svoje oblike bivanja in razrešujeta nekatere večne komplekse notranje vezanosti in zaprtosti; na drugi strani »science-fiction« kot pogled uprt v novi, dinamični, perspektivni čas v najširšem pomenu te besede: vzlet duha v nove prostore fantazijskih projekcij, v realnost novih dimenzij, ki se polagoma uresničujejo pred očmi pesnikov, učenjakov in ustvarjalnih vizionarjev.

V skupni rasti, prepletanju in divergencah teh dveh žanrov je mnogo notranje logike; njuno srečanje in kontrapunkt kot da

na svoj način označujeta zapleteno notranjo atmosfero človekovega duha, njegov razvoj prek preseganja določenih nasprotij, nazorov in prepričanj. Fantazija, silna domišljijska moč se vsiljuje po eni strani kot sredstvo osvoboditve, prek katarze opravljenega obračuna s strahom kot primarnim povzročiteljem človekove usode; na drugi strani pa fantazija skozi tako odprta okna odpira prve poglede v prostranstva novih svetov, novih pogojev in možnosti. Morda je v tem, da »film groze« ponazarja fantazijsko vizijo osvoboditve podzavesti in da je »science-fiction« most k novi obliki neodvisnosti in integraciji duha — razlog, da ta drugi žanr s svojimi rezultati ne dohaja prvega. Morda pa taista razvojna črta, ki sega prek novih strani znanstvene fantastike — določa tudi zadnje poglavje »filma groze«, poetskega boja s strahom prek notranjega očiščenja in preseganja njegovih grozljivih kategorij: potem ko je bil izpolnil svojo nalogo, se ta žanr danes počasi spreminja v artistično konvencionalnost efekta in vznemirljivosti in prepušča svoje mesto mlajšemu, še neobdelanemu, vendar gotovo perspektivnejšemu »science-fictionu«. Vendar pa v tem ni treba iskati argumentov za njegovo negacijo: film groze ostane pomembno in zanimivo poglavje filmske umetnosti — za njegove kategorije je značilna jasna spoznavna težnja po osvoboditvi, po prevladi nad nagoni in impulzi, ki se nekontrolirano prepletajo v človekovi notranjosti. To pa, da njegovi elementi z aktualne scene polagoma prehajajo v zgodovinsko dediščino — je lahko samo potrdilo o njegovi dialektični izpolnjenosti, torej nujnosti v razvoju sedme umetnosti. Na teh temeljih gradi sodobni »science-fiction« svojo strukturo in se manifestira kot odraz osvobojenega, reinkarniranega duha, ki teži k novim razsežnostim, za sabo pa pušča stare komplekse in môre. V tem smislu mu pripada prihodnost na platnu, kot je preteklost dala prvenstvo žanru, ki je bil pred njim.

In tako se organski, dialektični boj na celuloidnem traku nadaljuje prek novih vrednosti, nasprotij in dilem. Fantastični film si v svojih različnih emanacijah uresničuje lastno krivuljo ostvarjenega smisla — in očitno bo že mimo čas, ko so se gledalci prezirljivo obračali od takšnih del, ker so jih imeli za nekaj, kar je a priori nižje in manj vredno. Nepretencioznost, s katero se avtorji pojavljajo na prizorišču svojega časa, še ni dokaz njihove manjvrednosti; nasprotno, enostavnost in spontanost jim pomagata izraziti in bolj popolno občutiti tisto, kar se čestokrat izmakne iz rok velikim mislecem.

Ob koncu tega razmišljanja bom, kot še eno potrdilo postavljenih tez, citiral angleškega učenjaka in pisca znanstveno-fantastičnih romanov Arthurja C. Clarka, oziroma njegovo izjavo, ki jo je dal, ko je prejel nagrado »Kalinga« UNESCO za svoje književno delo; to nagrado je dobil za posebne zasluge v širjenju znanstvenih spoznanj. Ob tisti priložnosti je dejal: »‚Science-fiction' je predvsem književnost spremembe — sprememba pa je edina stvar,


DEZ

Levo zgoraj: Anthony Dawson: PLANET LJUDI-PAJKOV (1961) — še ena izmed nenavadnih vizij neznanih svetov, ki pričakujejo človeka

Levo v sredini: Kurt Maetzig: ZVEZDA MOLKA (1959) — še eden med ustvarjalci v isaknju nove podobe zvrsti

Levo spodaj: Zaključni prizor filma Fritza Langa METROPOLIS (1926) — kdaj bo moderni science-fiction ustvaril lepoto in smisel, ki bosta dostojna tradicije te zvrsti?

v katero smo lahko popolnoma gotovi spričo neprestane in vedno bolj nagle znanstvene revolucije. Dela, ki v tem trenutku tvorijo največji del književnosti — dajejo v glavnem statično vizijo sveta, ukvarjajoč se z analizo nekega trenutka, zaustavljenega v njegovem gibanju. Kar se tiče literature ‚science-fictiona' pa ta kaže na to, da bo prihodnost povsem različna od preteklosti, čeprav ne skuša — kot to dostikrat mislijo — prihodnosti predvideti v podrobnostih. Pisce ‚science-fictiona' navdihuje v njihovi ustvarjalnosti vizija idealne, svobodne in združene družbe.«

To pa se na določen način navezuje na smisel tistih predpostavk, ki smo jih opazili v filmski zvrsti znanstvene fantastike, v gibanjih in težnjah njenih avtorjev in posameznih del. Toda ravno zato, zaradi možnosti, ki nedvomno so in čakajo na realizacijo, ne gre popuščati pred vabljivostmi in privlačnostmi te filmske zvrsti, temveč je treba predvideti vse tisto, kar je žanru »science-fictiona« na platnu še potrebno za uresničenje njegove polne in zrele fiziognomije. Področje vizualne intrepretacije vizionarnih motivov je na filmskem platnu komaj načeto; različni modusi novih prostorov, časovnih razsežnosti in njihovih razmerij v drugačnih sistemih gibanja, merjenja in prepletanja — vse to šele čaka na svoj cinematični izraz. Povrhu vsega pa — tu je človek, njegov lik in notranja struktura, tu je vprašanje o usodi in metamorfozi vseh notranjih kategorij njegovega duha — ki se bodo prej ali slej morale prilagoditi novim pogojem, pri čemer se bodo razvijale in rasle z njimi.

Prava usoda sveta in človeka šele mora najti svoje mesto v mejah fantazijskega žanra; in dokler do tega ne pride, ostaja problem nerešen: neki žanr še vedno išče svoj pravi, resnični obraz. Upajmo, da ga bo našel, preden se bodo izčrpale moči fantazije, radosti in navdušenja, ki so njegova gonilna sila, ali so to vsaj bile v določenih obdobjih njegovega razvoja.

RANKO MUNITIĆ

ekranove nagrade v beogradu

Prvo priznanje naše revije Žaromet je dobil režiser Puriša Djordjević (zgoraj desno) za svoj film MATI, SIN, VNUK in VNUKINJA (spodaj)

beograd 66

FESTIVALI

trinajsti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma

I

Za nami je letošnji pregled jugoslovanske filmske misli. Vseh šestdeset kratkih filmov, predvajanih v konkurenci, je sestavljalo najlepši, resnično sodobni jugoslovanski film, v katerem so preteklost, sedanjost in prihodnost povezane med seboj. Podtekst tega nenavadnega filma je vera v boljše življenje. Ti kratki filmi pa so vsak zase le del celote in jih je treba oceniti kot samostojen nacionalni, umetniški in filmski prispevek jugoslovanskemu filmu.

Ob podelitvi nagrad je žirija v svoji deklaraciji pozdravila usmeritev našega kratkega filma k sodobnim, problemskim in družbeno angažiranim temam. Z nagradami pa tega ni v celoti potrdila pri tistih filmih, ki niso razumeli sodobne problematike in družbene angažiranosti tako kot žirija.

Filmi so bili iz zvrsti: NOB in zgodovina, sodobno življenje mesta in vasi, življenje mladine, posebni dogodki, življenje v Skopju, gospodarstvo, kultura in umetnost, etnografija, turizem, potopisni filmi, življenje narave, šport, poučni filmi, svobodne teme, kratki igrani filmi, risani in lutkovni film.

Žirija je poudarila pomanjkanje izjemnih stvaritev v vseh žanrih in solidno, zelo izenačeno raven pri večini filmov, izbranih za konkurenco.

Festival pa je bil tudi pregled moči posameznih producentskih hiš in posameznih ustvarjalcev, ki so vezani na okolje, v katerem živijo in delajo.

II

V kvaliteti so se merili predvsem filmi iz Zagreba in iz Beograda, ki so bili najmočneje zastopani tudi po številu. Spremljali so jih filmi iz Sarajeva po lastni, dobro začrtani poti; ob strani pa še filmi iz Skopja in za njimi filmi iz Ljubljane.

III

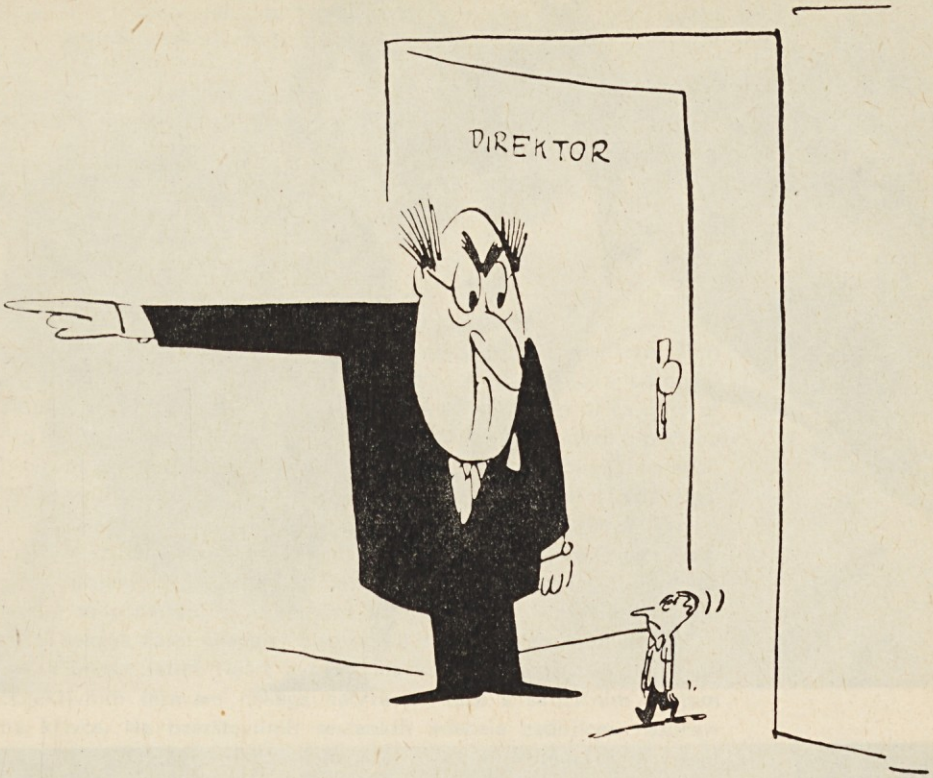
Filmi iz Zagreba so v vseh žanrih obravnavali družbeno etični problem.

V filmskem eseju Me slišiš? je avtor Ante Babaja obdržal stališče iz prejšnjih filmov: Komolec, Pravica, Nesporazum, Žirija. V navidezno poučno vzgojnem filmu Me slišiš?, ki prikazuje delo enega izmed centrov za rehabilitacijo gluhonemih, je razkril dehumanizacijo odnosov za navideznim človekoljubjem. V poslednji sekvenci filma osamljeni gluhonemi otrok drži dlan ob membrani zvočnika, da bi razumel tresljaje, toda nikogar ni, da bi mu jih razložil. Mi poslušamo Beethovnovo simfonijo.

V filmski satiri Naš vsakdanji Matoš avtorja Branka Majerja so izbrani kritični fragmenti pisatelja A. G. Matoša preneseni v sedanji čas. Matoševa kritična misel iz preteklosti je bila presenetljiva tudi za gledalce, ko so ob koncu filma zaslišali: Nama nije ništa oprošteno, a Beogradu sve.

Kratki igrani film Naj živi mladina avtorja Lordana Zafranovića je prvenec ustvarjalca, za katerega je rekel direktor programa filmskega festivala v Oberhausnu Willi Wehling, da je velik talent. Režiser razmišlja o mladem možu, ki je spoznal absurdnost v življenju in sam sebe prisili v moralni konflikt, ki se izraža v krčeviti želji, da bi nekaj storil, čeprav bi bilo to na meji nasilja (spolni akt). Po tem pride pomirjenje in resignacija. Film so izžvižgali.

Zadnji del trilogije o delavcih s podeželja Sezonci avtorja Rudolfa Sremca pripoveduje o delavcih, ki iz raznih predelov Bosne in Hercegovine vsako leto odhajajo čez Savo na bogata polja Slavonije in Vojvodine na delo na velikih posestvih. Na zimo se vračajo. Podčrtana je zadnja sekvenca, ko sezonci brodijo po blatu



Prizor iz filmske risanke HUDIČEVI POSLI režiserja Zlatka Grgića (Zagreb film)

proti domu in se utrujen glas sprašuje: Kaj bo, ko nas ne bodo več poklicali na delo. Prvi del, Na kolesih, je bil ves v izrezu kadra, v katerem je bila poudarjena človekova moč, v drugem delu, Kmetje, je bilo v izrezu toliko prostora, da se je človek še spopadel z okoljem in samim seboj, v Sezoncih pa so delavci izgubljeni v totalu nemoči.

Filmska satira Most avtorja Zlatka Sudovića predstavi prebivalce nekega modernega naselja, ki morajo preko nezavarovane železniške proge, če hočejo od doma. Zgradijo jim most, a pri tem ne upoštevajo želja prebivalcev in most ostane prazen. Ljudje hodijo še vedno čez progo. Ukazi, predpisi, bodeča žica, vse to ne pomaga, most ostane neobljuden. Med projekcijo filma je bilo slišati odobravanje. V zadnjem kadru gredo ljudje že naravnost po progi.

Levo: Miće Miloševića film ZA ZELENO MIZO je bil posnet na ljubljanskem svetovnem namiznoteniškem tekmovanju

Levo spodaj: MODERNO BASEN sta po scenariju Šime Šimatovića režirala za Zagreb film Aleksandar Marks in Vladimir Jutriša

Viški ocean avtorja Mate Bogdanovića je dokumentarni film po posnetkih in filmski esej po izvedbi. Med vožnjo s potniško ladjo z enega izmed dalmatinskih otokov k obali smo priča potovanju skozi noč v jutro in spoznamo sociološko in psihološko podobo prebivalcev nekega našega otoka, ki potujejo kot ubogi izseljenci. Nič ni velikega, vse je združeno z resignacijo, trpljenjem in upanjem.

Režiser Edvard Galić je svoj prvenec Sunt Lacrimae Rerum ustvaril kot eksperimentalni film — izprehod po starodavnem Trogiru. Subjektivni pogledi, labirinti ulic, praznine, strah, starodavne lepote so pomešani s pogrebnim sprevodom kot simbolom minljivosti nekega časa. Gledalci niso hoteli razumeti, negodovali so.

Filmska satira Načrt avtorja Slavka Goldsteina se posmehuje objektivnim težavam nekega načrta in kaže s satiričnim prstom na krivce. Na brezštevilnih sestankih »debele zadnjice« razpravljajo o načrtu imenitnega letovišča. Vsak diskutant doda nekaj slabega in nekaj vzame. Projektant je nemočen in upogiba hrbet bolj in bolj. Načrt se spreminja toliko časa, da namesto predvidenega letovišča za delovno ljudstvo postavijo kip, posvečen delavcu. Satira je sprožila odobravanje v dvorani Doma sindikatov. Film nas bo letos zastopal na festivalu v Cannesu.

Filmski esej Telo je drugi film Ante Babaja na festivalu. Tudi tu njegov prodorni, jedki razum razmišlja o veličini in minljivosti telesa, od trenutka, ko je iztegnjeno v mrtvašnici in do trenutka, ko se rodi. Obakrat mu na nogo pritrdijo razpoznavno številko. Gledalci so bili osupli nad grenkim razmišljanjem in so skoraj pozabili ploskati.

Filmski esej Maturanti Bogdana Žižića je avtorjev prvenec. Razmišlja o maturantih I. gimnazije v Zagrebu, ki so se zbrali k proslavi petdesetletnice mature. Obiskali so nekdanji razred in sedli v klopi. Njihov profesor, razrednik, osemdesetletnik pa je prebral sedežni red. Mnogo jih že manjka. Zvečer še malo posedijo, se spominjajo, nato odidejo drug za drugim. Ostane prazna dvorana. Hvaležen, emocionalen odziv pri gledalcih.

Stiliziran igrani film Slavka Goldsteina Človek, ki je odveč je satira na aktualni problem hipertrofije v birokratizmu. Delavec marljivo dela pri stroju. Okrog njega se veča število uradnikov, ki

Levo: prizor iz Dragoslava Lazića filma MLADOST NOROST (proizvodnja Dunav film, Beograd)

Levo spodaj: prizor iz filma CIRKUS REX nadarjenega zagrebškega režiserja Zlatka Boureka (Proizvodnja Zagreb film)

zapisujejo in ocenjujejo njegovo delo. Ti kmalu zavzamejo ves delovni prostor in končno delavca s strojem vred izrinejo iz kadra. Smeh, ploskanje, ki ne pojenja.

Risani film Moderna basen avtorjev A. Marksa in V. Jutriše odkrije rezervat Nature et. compani, v katerem živali živijo v vsem udobju. Ko kdo kupi dovoljenje za odstrel, se morajo postaviti za cilj. Bogati lovec si kupi leva, ubogi pa zajčka, ki pobegne v svobodno prirodo. Tam pa doživi preveč težav in se raje vrne v udobje rezervata, kjer ima vse, dokler ne pride nanj vrsta za odstrel.

Risanka Zid Ante Zaninovića je črtica o zidu, ki zaustavi lepo oblečenega gospoda, da ne more dalje. Prepreke ne bo sam premagal, pa sede in čaka pomoči. Pritopota neandertalček, ki poizkusi vse, nazadnje se zaleti z glavo v zid, ga predre, a ruševine ga pokopljejo. Gospod, ki je vse to mirno gledal, vstane in odide skozi odprtino. Ko pride do nove prepreke, takoj sede in čaka. Gledalec že ve, kdo bo prišel . . .

Risanka Muzikalični prašiček avtorja Zlatka Grgića prikazuje prašička, ki poje lepe arije in je sploh imeniten talent, a ljudje vidijo v njem le slastno pečenko. Razočaran tava, dokler ne najde sorodne duše pesnika. Skupaj odideta proti neizmernemu, lepemu obzorju, a pesnik se kmalu vrne sam in na presenečenje gledalcev drži v roki še neobrano gnjat.

Kostumirani rendez-vous avtorja B. Dovnikovića je naročena risanka, ki zabavno in poučno prikazuje razvoj kostuma skozi čas. Gledalci so se zabavali in bili hvaležni za poduk.

Filmi iz Zagreba so eseje, probleme in teze razvili s sredstvi filmske estetike in z jasnim stališčem ustvarjalcev. Zagrebška risanka danes ni več tisto kot nekoč, toda njene izkušnje ustvarjalci kratkih filmov uspešno prenašajo na svoje področje. V takem filmskem okolju ni mogoče uspeti samo s temo in idejo, temveč je treba idejo oblikovati s filmskimi sredstvi. Tudi v tehničnem pogledu ni površnosti: železna snemalna knjiga, kamera na stativu, načrt v režiji in kvaliteten filmski trak. Ustvarjalci znajo misliti na filmski način. Ni nevarnosti, da bi zašli v estetski formalizem, če jim bo dovoljeno tako misliti še naprej.

IV

Filmi iz Beograda so tudi imeli problem za osnovo, le da so ga razrešili pred gledalcem z optimistično protiakcijo. Ti filmi kažejo smer nove beograjske šole, ki so ji pripravljali pot Makavejev in drugi. Ta filmska estetika je postala zakon mladim ustvarjalcem pa tudi starejši avtorji iščejo v nji pomladitev. Tu je sonce osnovni žaromet, na razpolago sta kamera in občutljivi filmski trak, ki ni omejen v metraži; snemajo iz roke in resnico iščejo na cesti, v vsakdanjosti okoli sebe. Ta prijem se ne bo razvrednotil, če ne bo preveč služil le vsakdanjim potrebam. Prevladujeta reportaža in dokument ob zelo močnem nacionalnem obeležju, kar je pri gledalcih sproščalo spontane, a nekritične reakcije. V teh filmih nastopajo mesto in vas, staro in mlado, intelektualci in ljudje z dna, razmišljajoči in emocionalni zanesenjaki, rojstvo in smrt, vse povezano v nekako filmsko kolo. Nad filme za vsakdanjo rabo se ponovno dvigajo dela že znanih ustvarjalcev: Milenka Štrbca, Krste Škanate, Puriše Djordjevića, Dragoslava Lazića.

Za pročeljem Milenka Štrbca je reportaža, ki odkriva in zapisuje, kaj se skriva za pročelji modernega mesta Beograda. Staro ob novem, novo ob starem in nato novo, novo . . .

Pritepenec Krste Škanate je bil nagrajen na lanskem filmskem festivalu v Leipzigu in dobil II. nagrado (Srebrnega goloba). Trinajst minut si staro in novo stojita nasproti; napredek in zaostalost. Lepota zaostalosti in krutost napredka . . .

Odrekam se svetu je film istega avtorja in razmišlja o življenju deklet, ki so pobegnila za zidove samostana. Ko stopimo za obzidje, spoznamo drugo življenje; tudi tu staro ob novem, pogled obrnjen naprej, skozi line samostana ven. V obeh filmih strpnost, čist izraz in kadri kot potrdilo.

Filma Mladost-norost Dragoslava Lazića in Selitev predstavljata samoniklega avtorja v novi smeri. V Mladost-norost sledi mladoletnikom na večernih potepanjih in iskanju zadovoljstev, v Selitvi pa se zaustavi pri ljudeh, ki so odšli pred mnogimi leti v Vojvodino, a sedaj pred smrtjo ne vedo, ali naj ostanejo ali naj se vrnejo v rojstni kraj. Kot v filmu Zadušnica Lazić ponovno razmišlja o stanju praznine.

Mati, sin, vnuk, vnukinja Puriše Djordjevića je bil nenavaden film festivala. Režiser je izpoved matere narodnega heroja povezal z generacijo mladih na preprost način; spomnil se je laterne magike, češkega filmskega izuma, in ga na svoj način presadil k nam. Bil je morda tudi edini film, ki je obstal na razgubanem, osamljenem človekovem obrazu dalj, kot bi si upali drugi, in nastal je trenutek resnice med gledalcem in filmom. Čas pa bo seveda samo obliko kmalu zamenjal z boljšo.

Mića Milošević je veselo in prešerno registriral kmečki sejem v Požarevcu in še Svetovno prvenstvo v namiznem tenisu v Ljubljani.

Filmi, ki niso imeli korenin v nacionalnem in so se preizkušali zunaj reportaže in dokumenta vsakdanjosti, niso prepričali. Izjema je bil le Moderna galerija Vladimira Basare.

V

Filmi iz Sarajeva so neposredno registrirali stanje, v katerem sta človek in narava drug nasproti drugemu in to na televizijski način. Žirija je nagradila producentsko hišo Sutjeska film iz Sarajeva za najboljši izbor. Predstavili so štiri filme.

Veteran Žika Ristić je razgibal gledalce s filmom Vseeno je to eno mesto. Dokumentarno in satirično je opozoril, kaj se vse lahko zgodi, če imajo mejo med dvema občinama.

Kesonci so prvenec snemalca Bakira Tanovića. Vidi se, da je sam držal kamero v roki tudi kot režiser in sam izbral izrez in svetlobo. Ves se je osredotočil na ljudi, ki se spopadajo s prirodo trideset metrov pod zemljo, na dnu reke pod pritiskom atmosfere, v blatu in vodi, ko gradijo stebre za most.

Vladko Filipović, gledališki režiser, je napravil dva prvenca: V zavetrju časa, ki mu je prinesel diplomo na letošnjem filmskem festivalu v Oberhausnu, in Žejno polje. V prvem je posnel na filmski trak življenje v gorski vasi Lukavac pod vrhom Bjelašnice, na kateri je TV oddajnik, a pod njim teče življenje kot pred sto in sto leti. V drugem nam je odkril največjo ponikalnico v Evropi na Popovem polju in znoj ljudi, ki živijo ob pokrajini, na katero nenadoma pronikne talna voda. Zaslišali smo tudi novo besedilo stare pesmi: ... ko bo moj fant odšel v Nemčijo na delo.

Vsi štirje filmi so registratorji različnih skrajnosti, ko se človek spopade s prirodo. Najzanimivejša sta filma Vladka Filipovića, ki pa bo moral odvreči vse, kar je literarnega, da bo prišel do slike, ki govori sama.

VI

Filmi iz Skopja so bili skromni in lirični, čeprav so pozabljali, da imajo opraviti s filmskim medijem. Odlikoval se je režiser Dimitrij Osmanlji s filmom Dvanajst iz Papradnika. To filmsko poročilo je predstavilo mlade učiteljice, ki živijo v zaostalih hribovskih vaseh in sanjajo in pišejo pisma v vse kraje Jugoslavije. Odgovori prihajajo, slišimo vsebino in čutimo, da veljava in narodnost nista nobena prepreka, če se ljudje hočejo razumeti med seboj. Najbolj jugoslovanski film.

VII

Filmi iz Ljubljane so se izgubili med drugimi. Konkurirali so: Jože Pogačnik z dvema filmoma, Matjaž Klopčič s prvim filmom po vrnitvi s študijskega bivanja v Parizu, Vlado Troha, slušatelj Akademije za gledališče, film in televizijo, František Čap, režiser celovečernih filmov, Dušan Prebil, režiser na televiziji, Mako Sajko, lanskoletni nagrajenec, in edini veteran Zvone Sintič. Ni bilo Jožeta Bevca in Franceta Kosmača, pogrešali so tudi Dušana Povha.


OLIMPIJA
MARIBOR
v Krizi za Tock
mi pa NE

Levo: prizor iz Matjaža Klopčiča filma LJUBLJANA JE LJUBLJENA (proizvodnja Viba film)

Levo spodaj: prizor iz Jožeta Pogačnika filma DERBY v proizvodnji Viba filma

V filmu Jožeta Pogačnika Derby in Naročeni ženin so nastopili navijači na nogometni tekmi in upokojenci, ki so se približali groteski. Fant in dekle sta nastopila v filmu Matjaža Klopčiča in v filmu Vlada Trohe. Osamljeni, razmišljajoči fant pa v filmu Dušana Prebila. Nobeden ni pripadal resničnemu svetu. V filmu Ljubljana je ljubljena je dvojico vodila vidna režiserjeva roka, v filmu On, ona in čas ju je vodila domislica, razmišljajoči fant v Sam pa se ni našel.

Mesto Piran je bilo predstavljeno v filmu Františka Čapa, Mako Sajko je posnel jelene, Zvone Sintič pa je zbral in primerjal stare dokumente z novimi v gospodarstvu.

Najbolje režiran film je bil Ljubljana je ljubljena, najboljši scenarij je imel Piran, najbolj samosvoj pa je bil film Sam.

Lokalni po miselnosti, filmsko izrazno nedognani in neosveščeni, ko so prikazovali zunanji svet ali tok notranjega dogajanja, slovenski filmi niso zmogli koraka z drugimi na letošnjem festivalu. Jasna stališča drugih in flimske osebnosti drugih so jih razvrednotili skoraj vse — kot f i l m.

VIII

Slovenski kratki film na festivalu jugoslovanskega kratkega filma je dokazal, da v Ljubljani ni filmskega gibanja, ki bi ga vodila navdušenje in znanje, niti šole, saj Akademija s svojim predstavnikom spet ni izpolnila pričakovanj.

Letošnji natečaj za financiranje kratkega filma pri Skladu za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov pa je zadevo ob razvoju slovenske filmske misli in slovenskega filma še zaostril. Sklad se je omejil na to, da bo podprl le družbeno koristne teme, ne da bi razložil, kaj misli o filmski umetnosti. Letošnji festival je ponovno dokazal, da družbeno koristne teme same po sebi še niso jamstvo za dober film. Sklad je porabil za zahtevano tematiko skoraj vsa sredstva, slovenska filmska podjetja pa si iz lastnih finančnih sredstev ne upajo posneti nobenega kratkega filma zaradi finančnega tveganja. Zanimiv bo pregled slovenskega kratkega filma na filmskem festivalu v Beogradu leta 1967.

Vojko Duletič

filmski plakat

ob prvi mednarodni razstavi v ljubljani

Za prvo mednarodno razstavo filmskega plakata v Ljubljani, ki je bila od 15. do 25. aprila letos v Moderni galeriji, sta poleg predstavljenih držav (Češke, Poljske, Švedske, Danske, Zahodne Nemčije, Japonske, Finske, Španije, Sovjetske zveze in Jugoslavije) poslali svoj izbor tudi še Nizozemska in Vzhodna Nemčija. Rigorozna selekcijska žirija je njune plakate povsem izločila, tako da niso našli prostora poleg prav tako skrbnega izbora, pripravljenega in poslanega gradiva ostalih držav. Podeljena priznanja in še posebno priznanje revije Ekran — ki je bila poleg Odbora za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije, organizator razstave — so dala prireditvi samo še dodaten, enako smiseln pečat: opozoriti na dober, najboljši filmski plakat, na njegovo funkcijo in izrazne možnosti hkrati.

Ob interpretaciji plakatov Zagrebčana Ivana Piclja, pravzaprav njegove metode, sem nekoč izhajal iz naslednje, zelo splošne utemeljitve — ki se tiče plakata nasploh, ne samo filmskega: avtor plakata mora najti pravilno razmerje med funkcijo plakata kot golega obvestila, pri čemer naj ne bi bila zapostavljena estetsko kreativna komponenta, oziroma kot gole slike, kjer bi sicer manjkala plakatu tako imenovana čitljivost. Vprašanje, ki bi ga nadalje postavil, se nanaša predvsem na **specifično vsebino** filmskega plakata in na mesto, stopnjo, ki jo zavzema filmski plakat danes. Pričujoča razstava je kljub navidez skromnemu številu razstavljenih plakatov nudila jasen in točen odgovor.

Branko Šömen je v uvodu v razstavni katalog povsem zanesljivo postavil trditev, da razpada moderni filmski plakat danes v tako imenovan komercialni in umetniški plakat. Prepad oziroma obe skrajnosti, ki obstojita, sta nič drugega kot rezultat razvoja sodobne filmske proizvodnje; le-ta se je — morda bolj kot katerakoli umetniška izrazna zvrst — prav z ozirom na to, kako jo sprejema množica, razvijala (zelo splošno rečeno) v dveh smereh: v proizvodnjo filmov izrazito komercialnega in pa umetniškega žanra. Zadnji sam, zlasti pa oba skupaj, sta po vseh znakih sodeč komaj lahko definirala, kaj šele oblikovala tako imenovano **filmsko kulturo** kot integralni del splošnega kulturnega nivoja sodobnega človeka.

Prehajamo torej iz vprašanja v vprašanje; toda zdi se, da postaja prav definicija filmske kulture ključna in izhodiščna hkrati. Ne definicija **sedme umetnosti,** temveč integralnejšega pojma! Odkriti prave, smiselne besede za vsebinsko opredelitev pojma filmska kultura je vsaj tako težko, kot je težko odkriti jih za izraz kultura nasploh. Sam njen oblikovni, to je na vizualno optičnih pojavih grajen način izražanja lahko navaja zavestno dojemajočega gle-

dalca na kompleksnejše »čiščenje« njegovih nazorov, preprosteje in bolj neposredno ga uvaja v komuniciranje s svetom, ki v njem živi, oziroma ki je v njem zmožen živeti — skratka, namen in smisel (tudi) filmske kulture je odkriti in na pravo mesto postaviti človeka sploh, ne le človeka te ali druge dobe.

Funkcija filmskega plakata, njegova naloga v okviru oblikovanja filmske kulture je tedaj v svojevrstni interpretaciji filma, v posredovanju njegove psihe z izbranimi simboli, s čistimi likovnimi valerji, ki jih nudi tako karakteristična fotografija kot ekspresivna risba, slika ob vključitvi enakovredne selekcije grafičnih znakov.

Češki, poljski in **zahodnonemški** plakat je najštevilneje zastopan. Kompleksni pregled pa je odkril še eno važno dejstvo, osnovno značilnost modernega plakata. Gre namreč za **metodo dela** pri konkretni izvedbi plakata — ne še prav pri začetku, pri tistem primarnem odnosu, ki ga dobi avtor plakata ob gledanju filma in ki ga vedno bolj sili v kreativno, avtentično interpretacijo. Vsekakor igra pri tem sicer važno vlogo vsebinski tretman filma, na primer komedijski in kriminalistični (češki plakati Smeh, ki ubija, Skrivnost kitajskega nagelja, Ko je kraljevala komedija, poljski Možje, Tetina druga mladost, Billy lažnivec, Ne joči, Peter, nemški General, Ubijalec iz Alabame, Lov za zlatom, Demon) kot najizraziteje zastopan na razstavi, vendar samo kar se tiče izbora tistih simbolov, ki naj posredujejo že omenjeno psiho filma. Vsa ureditev, tako teh simbolov kot grafičnih znakov, pa zahteva disciplino točno in konstantno ugotovljenih razmerij, katerih očitnejša sprememba ima lahko za posledico vse kaj drugega kot likovno interpertacijo čistega filmskega jezika. Metoda dela se mora izražati tudi v samem stilnem konceptu; avtorji nagrajenih plakatov so se opredelili v neke vrste surrealizmu (češki plakat Demon), ekspresionizmu (poljski plakat Leseni rožni venec) in simbolizmu (poljski plakat Tako blizu neba, Amerika, Amerika). Z oziroma na čistost in jasnost koncepta, četudi izraženega samo preko skrbno izbranega detajla, ki pa v grafično likovni interpretaciji pridobi tako univerzalno vrednost, kot jo ima lahko v filmu en kader, celo ena sama izrečena misel, je treba omeniti med poljskimi plakati še Osebni opis, Kraljico Kristino, Zakonsko posteljo (simbol je izredno psihološko stilizirana glava glavne igralke), Privatno življenje, Helena Trojanska, Trije mušketirji, Beatles, Ofelija, Človek s fotografije, V deželi Komančev, med nemškimi pa Muriel in Molk (z zanimivim grafičnim, povsem nevsiljivim komercialno-propagandnim opozorilom, v katerem sploh vodi zahodnonemška distribucija Atlas). **Švedski** plakat se — kot vse kaže — prav tako bori z razpetostjo med komercialno propagandnim sporočilom in umirjeno, racionalno interpretacijo (Nežna koža, Zaljubljenca). Podobno je z **danskim** (Dva), medtem ko ohranja raven **japonskemu** samo še zanesljiva barvna uglašenost. Še beseda dve o **sovjetskih** in **jugoslovanskih**, pravzaprav samo o **slovenskih** plakatih. V množici naših, sicer diletantskih in kičastih, različic so razstavljeni plakati (zlasti Lažnivka in Kala) zelo osamljeni, skromni poskusi — da o zavestnem oblikovanju in o metodi sploh ne govorimo. Kdo je tu kriv — predvsem ne tisti, ki jih kot edino kvalificirane strokovnjake distribucijska in proizvodna filmska podjetja niso povabila. Potrebna bi bila posebna razstava jugoslovanskega filmskega plakata, pri čemer naj bi iz anonimnosti prišli na dan vsi tako imenovani avtorji, kot tudi tisti, ki so odobrili njihovo delo. Tako pa se danes zadovoljimo z na prvi pogled sicer nostalgično (lepi, stari časi), a žal sugestivno primerjavo dveh starih švedskih plakatov iz filmskega muzeja s slovenskim za prvi film Triglavske strmine: skoraj povsem enakovredni so si! To je pa tudi edina komparacija, ki jo slovenski plakat zdrži.

Aleksander Bassin

KRITIKA

očarljivost stila

IRMA LA DOUCE (Sladka Irma). Scenarij: Billy WILDER in I. A. L. DIAMOND po odrskem delu Alexandra BREFFORTA in Marguerite MONNOT. Kamera: Joseph LA SHELLE. Scenografija: Alexandre TRAUNER. Kostumi: Orry KELLY. Glasba: André PREVIN. Montaža: Daniel Mandell. Igrajo: Shirley McLaine, Jack Lemmon, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Herschel Bernardi, Hope Holiday, Joan Shawlee, Grace Lee Whitney, Tura Santana, Harriet Young, Ruth in Jane Earle, Susan Woods, Dick Lerner, Herb Jones. Proizvodnja: Billy Wilder. Sistem: Panavision in Technicolor; 1963.

Nenavaden film, drzen po temi, ki jo obravnava, decenten v izvedbi, hkrati resen in zabaven, obdelujoč s humorjem motive, ki spadajo v realističen ali celo naturalističen prikaz, scensko postavljen kot musical, komedija s potezami burleske in parodije — vse to je novo Wilderjevo delo, v katerem spoznamo njegov osebni stil in stil ameriškega filma. Sladka Irma je lahko nastala

samo v Ameriki, in čeprav je Wilder po rodu iz Evrope, je to pustilo kaj malo sledov v njegovem delu. Za njim stojijo ZDA s svojo staro filmsko izkušnjo, velik narod, ki si lahko privošči tudi kakšno brezobzirnost na račun drugih narodov, ter velika svobodnost in sproščenost, s katero ob takšni miselnosti snemajo filme. To zadnje je pa za umetniški uspeh filma najbolj pomembno.

Francija je vedno bila za Amerikance dežela greha, svobodne ljubezni, vselej je dražila njihovo puritansko zadržanost in predstavljala zaželeni cilj turističnih eskapad. Pariz je Sodoma, Pariz je središče umetnosti, je mikavno mesto dobrega okusa, Pariz vabi in razburja. Vabi in razburja tako ameriškega turista kot režiserja Wilderja, ki se obnaša v svojem filmu tako, kakor da bi ga hotel s samozavestno kritiko nekaterih odnosov premagati ter si ga podrediti tudi z izzivalnostjo slabega okusa in grobosti. A zanimivo: kar je v vsakdanjem življenju neprijetno in odbijajoče, lahko postane v rokah rojenega režiserja element pristnega umetniškega izraza. Ko nastaja film, niso več važni motivi, ki so ga porodili, psihološke pogojenosti, ki so ga obarvale, ampak le moč fantazije in oblikovalnega daru. Tega pa Wilderju ne manjka.

A vendar, kako združiti v istem filmu toliko različnih stvari, ne da bi porušili enotnost dela? Kako čisto resno odkrivati nasilnost in podkupljivost pariških policistov, samoumevno eksistenco »makrojev«, ki živijo od zaslužka javnih deklet, in hkrati z zavzetostjo pripovedovati skoraj sentimentalno zgodbo o poštenem, naivnem stražniku, ki postane sam nehote »makro« in se resno zaljubi v prostitutko Irmo, ne da bi to motilo? In povrh, kako naj sprejmemo sicer sijajno »iznajdbo« lorda X, ki se razvije iz komedijske osebe na koncu v vizionarno figuro čiste fantazije? Enotnosti ne more ustvariti žanr filma, saj gre v tem primeru za mešanico realističnih, komedijskih, burlesknih in surrealističnih prijemov; ustvarja jo osrednja zgodba o policistu Nestorju Patouju in sladki Irmi. Vendar pa bi to ne bilo dovolj, če ne bi Wilder z avtonomnostjo in ekspresivnostjo svoje režije stopil čez razpoke, ki jih ni malo, in tolikanj prevzel gledalca, da jih ne opazi in da ga ne motijo. Potemtakem je iskati kvaliteto in uspeh Sladke Irme predvsem v izrazitem Wilderjevem osebnem stilu.

Brž ko se v začetku filma odpre pogled na realistično rekonstruirano uličico v okraju pariških tržnic z vrsto stilizirano oblečenih javnih deklet, ki čakajo na svoje kliente, na značilno pariško kavarnico, v kateri se zbirajo »makroji« in kjer streže natakar sumljive provenience, nam tipiziranost oseb kljub realizmu dekora nedvoumno sporoča, da smo bližje komedijski kot realistični obravnavi. V tem nas potrdi tudi način, kako naivni policist nastopi proti prostitutkam, jim grozi z revolverjem in ga te v policijskem avtomobilu pohodijo. Čeprav slutimo, da se je kaj takega mogoče kdaj resnično zgodilo, pa nas čarovnija režiserjeve transpozicije

prenese v sfero, v kateri se lahko sprejemljivo dogajajo neverjetne reči. Sicer pa je neverjetna tudi sama zgodba. V tem filmu je vse mogoče od trenutka, ko mirno sprejmemo, da se fant zaljubi v prostitutko in gre opravljat težaška dela v pariške Halles, da bi preoblečen v lorda X kot petičen gost lahko ohranil Irmine usluge le zase in njej zaradi preživljanja ne bi bilo treba več iskati drugih moških. Preoblačenje kot komedijski element seveda odpira mnogo možnosti in sprošča fantazijo. Wilder pozabi ob tem na svoje začetne kritične pripombe in se docela prepusti imenitnim kombinacijam, ki mu jih sam ustvarja lord X. Lord X — alias Patou — zahteva od Irme samo ljubeznivo družbo ob kartanju, češ da za kaj drugega ni sposoben. Tedaj se oglasi v Irmi profesionalna vest; ona mora odpraviti radodarnemu gostu hibo, mu vrniti vero v lastno moškost. To ji »uspe«, z njim celo zanosi in je tako Patouju nezvesta z njim samim, kar mu tudi pove, in prizna, da je otrok čisto gotovo lordov in ne njegov, to ona kot ženska že ve — priča smo torej vrste komedijskih situacij, ki se dajo primerjati z najboljšim, kar zmore ameriška komedija. Treba je poudariti, da je komedijski efekt čist, ker ga ne moti spotakljiva realizacija. Wilder se ne zadržuje na nagoti, Irma je slečena največ do kombineže, ki samo odkriva njeno lepoto, ne da bi posebej poudarjala njene čare. Shirley McLaine je privlačna in navzlic svojemu poklicu učinkuje »čisto«. Snažnost in prisrčnost ji zagotavljata simpatijo občinstva; to pa je bilo pri takšni snovi nujno. Prostitucija je v Sladki Irmi bolj teoretična, prikazana od daleč, pač v stilu filma, ki vse bolj prerašča v burlesko. V tem smislu je najbolj značilen prizor, ko lord X, ki je baje izginil v Seini, čerpav to ni res, v pravem trenutku zopet prikoraka iz njenih globin, ne da bi to povzročilo kakršnokoli začudenje pri stražnikih. Na koncu, ko sta Irma in Patou pred oltarjem, zadobi lord X svojo lastno eksistenco, pride celo na poroko, seveda pa je to drugačna zgodba, ki zaradi svoje fantastičnosti z dosedanjo ne more več imeti opravka. Do tod se je razvil v začetku kar se da realistično zamišljeni film.

Realizem razbija Wilder tudi z grotesknimi detajli. Patou se na primer pojavlja med odrtimi živalmi v klavnici, vtakne zdaj tu zdaj tam glavo med stegna ubitih volov in to v ritmu glasbe, kakor da gre za točko v plesni reviji. Razen tega režiser ne izpusti nobene možnosti, da bi bil film slikovit, pa najsi gre za »makroja« z dvojčicama, za skupino zvodnikov, za prej omenjenega natakarja-advokata, za kar se izdaja, za dekleta v kavarni. Prizori z njimi so koncipirani izrazito, čisto ameriško.

Kar odlikuje ameriško komedijo je sproščenost režije, z ničimer zadržana igra protagonistov, otroška predanost vsemu, kar je smešno, četudi gre za spoštljive, resne, svete stvari, norčevanje celo iz smrti, kar vse včasih nasprotuje dobremu okusu. Wilder ni proti dobremu okusu, ni pa pristaš pretirane skrbi zanj, ker

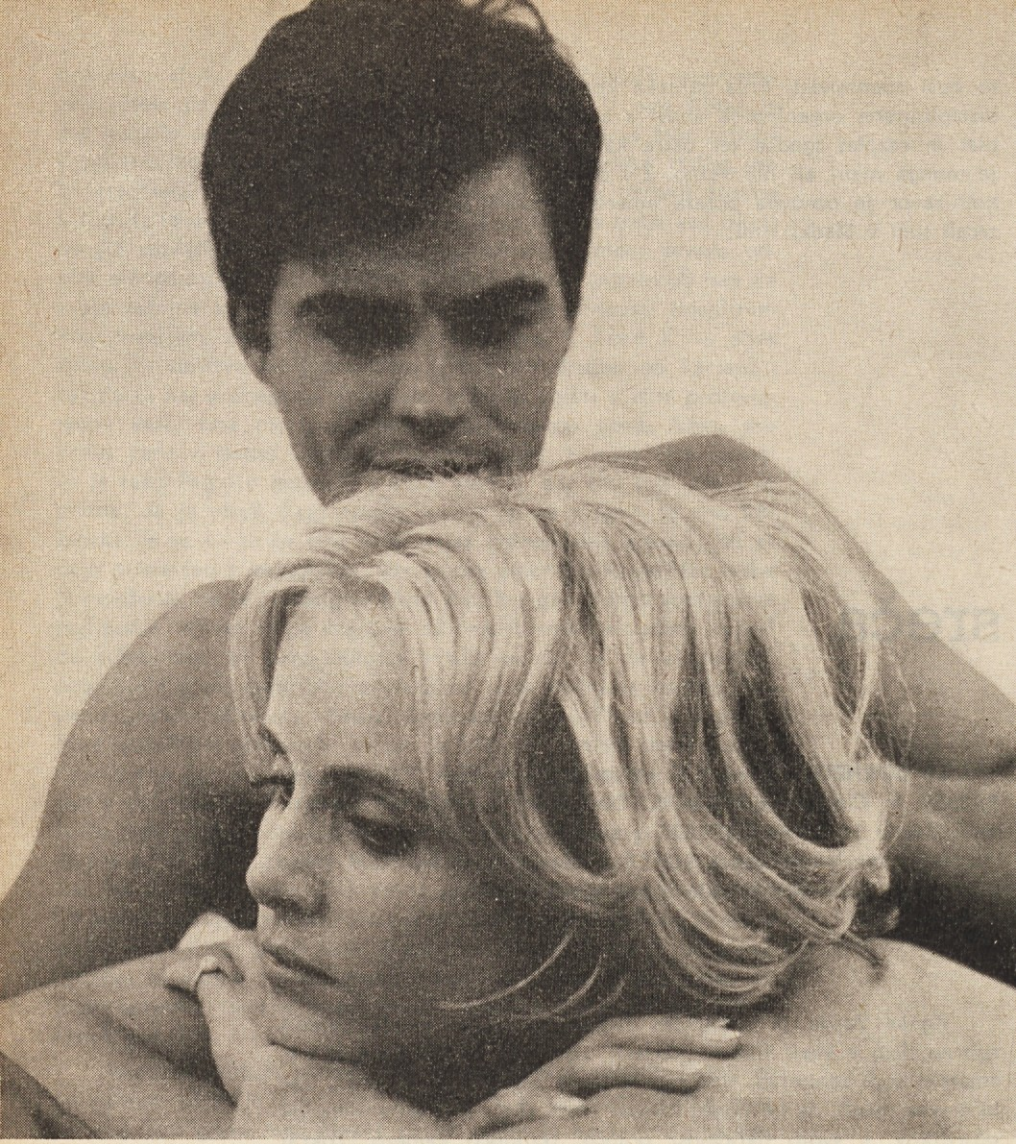
to duši spontanost. Prva zahteva komedije je spontanost, druga disciplinirana organizacija snovi s smislom za dober zaplet, preplet in razplet zgodbe ter ostra karakterizacija oseb. Vse drugo je mnogo manj ali nič važno. Živ odnos do snovi brez kakršnih koli zavor je osnovna poteza ameriške komedije. To se izrazito zrcali tudi v Sladki Irmi.

Vladimir Koch

sreča

LE BONHEUR. Scenarij in režija Agnès VARDA. Kamera Jean RABIER in Claude BEAUSOLEIL. Glasba W. A. MOZART. Igrajo: Jean-Claude in Claire DROUOT s svojima otrokoma Sandrino in Olivierom ter Marie-France BOYER. Proizvodnja PARC FILM (Mag BODARD), 1965. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Agnès Varda je s filmom SREČA ustvarila menda najbolj sporno delo v svoji filmski karieri; »sporno« pa se pravi skoraj zmerom tudi zanimivo. Nasprotovanje je sprožila že s tistim, kar bi človek mislil, da bo konec koncev vsem všeč: z izrazito »lepoto« posnetkov, s svojo naravnost pojočo, božajočo kamero. Tokrat nam je Agnès Varda pokazala »la vie en rose«, pariška predmestja, podobna drhteči lirični poeziji, fontainbleauški gozd kot mogočno simfonijo poletnega bogastva in jesenske prelesti, družinske praznike, sosedske obiske in občinska »žegnanja« z zrelo, zlato ljubeznijo kakega Renoira. Da, celo predmestna stanovanja so postala v svoji tesnosti idilična in serijska moderna arhitektura stolpnic je odkrila lepoto svoje beline. Vse, vse v tem filmu, ki naj govori o sreči, dosegljivi današnji sreči »malega« človeka, je lepo; lepo z lepoto odlične barvne fotografije: estetsko zadovoljivo in hkrati dokumentarno resnično. In kot pri barvni foto-



grafiji, ki ji verjamemo in ne verjamemo, nas spravlja ta lepota v rahlo neugodje: življenje je tako in ni; svet je tak in ni; tak je lahko za hip, prirejen,»postavljen« za kamero; nima pa obstanka. Fotografija je v trajnost spremenjen trenutek; bistvo življenja pa je razvijanje v času — spreminjanje, odmiranje, nastajanje. Zato ne more biti nikoli preprosta vsota harmoničnih trenutkov, kot je lahko serija fotografij; zmerom vsebuje vsaj tudi tesnobne zmedene hipe prehodov. Kdo pozna to resnico bolje

Levo: prizor iz filma SREČA režiserke Agnes Varda. Na sliki Jean-Claude Drouot in Marie-France Boyer

kot režiserka, ki je izšla iz fotografije in prešla na film? V njenem prvem filmskem poskusu (»poskusu« samo subjektivno) VAS NA OBALI celo še živo občutimo to dvojnost: poln je statičnih, fotografskih, »simboličnih« posnetkov — trenutkov, spremenjenih v večnost — kraj mirno tekočega življenjsko filmskega dogajanja. V SREČI so prehodi izglajeni, neopazni. Ostane samo nelagodni občutek, ki ustvarja osnovno razpoloženje filma. Nobene laži ne pripoveduje fotografija in vendar čutimo: tako ne more biti; ali bolje: to ne more trajati; ali vsaj: to ni objektivna, temveč subjektivna podoba dogajanja. Tako lahko »montira« film svojega življenja samo človek, ki je trdno odločen nič drugega videti kot tisto, kar mu je prav in lepo. Kdo je ta človek? V trenutku, ko nastopi ob zakonskem paru Françoisa in Thérèse — in njunih dveh otrok — poštarica Emilie, »druga ženska«, pa se sončno zaporedje cvetja in petja nič ne spremeni, vemo: ta srečnež je mož, François, skozi njegove oči gledamo in bomo gledali film o sreči.

Presenetljivo je, koliko gledalcev se lahko poistoveti s Françoisom in sprejme zgodbo, moralo in zunanjo podobo filma z njegovih predpostavk. Prikupno ženo ima in jo ima rad; sreča prikupno dekle in jo ima rad; žene zaradi tega nima nič manj rad; kdo trdi, da to ni mogoče? Človeško srce je široko, v njem je prostora za dve — in več žensk. Nič v Françoisovi naravi se ne upira zakonu v troje; in ker ljubica ne ugovarja energično in ker žena ničesar ne ve, bi se Françoisova sreča lahko mirno nadaljevala v nedogled. Sreča barvnih fotografij; trenutkov, ki zagotavljajo varljivo trajanje. Agnès Varda in njen film ne trdita, da to ne bi bilo mogoče — za ljudi, ki pač znajo tako občutiti. In nikakor ne izreka prekletstva nad njimi.

Samo: naj si je za prikazovanje dogajanja tudi izbrala subjektiven, Françoisov pogled, dogajanje samo je veliko širše, Françoisa obdajajo ljudje drugačnih občutkov in nazorov. Četudi njegovih ne morejo spremeniti in jih kvečjemu za trenutek omajejo, vnašajo v njegov srečni svet ljubeznivega egoista brez fantazije bežne sence svojih odločitev in dejanj. Prsenetljivo je, če vrže

najtemnejšo senco lastna ljubljena žena, ki zve, da je njen zakon postal zakon v troje, spozna, da tega s svojim orožjem mile, krotke in obzirne ženske ne bo mogla spremeniti, in čuti, da tega ne more prenesti. Ko bi bila Thérèse razmišljajoča narava, bi tako ali drugače nemara krizo prebrodila. Toda Thérèse je — kot François — prvenstveno nagonska. Nagon jo požene v nesrečno smrt, ki je bržčas napol nesreča, napol samomor.

Še zmerom gledamo s Françoisom: Thérèsinega boja nismo videli, vidimo samo poletno naravo, po kateri oče z otrokoma išče mamo — naravo, ki se je za trenutek popolnoma spremenila. Še zmerom je skupek fotografij, a zdaj vse nakazujejo nebrižnost, topost, surovost človeka do človeka, narave do človeka, vseh do vsega. Skupina nedeljskih ribičev, ki pač ribarijo in Thérèse niso opazili, postane v Françoisovih očeh zbirka karikatur, groteskna podoba brezčutnosti sodobnega sveta. In ko Thérèse najde, se njegovo gledanje spremeni v sanjski privid: ne da bi doumel, ne da bi pristal na tisto, kar je res, pa tako prav nič »lepo«, doživlja kretnjo, kako si vzdigne njeno glavo v naročje, spet in spet. Vse, kar sledi, pogreb, pogovor s Thérèsinimi starši, počitnice z otrokoma na morju, je razbito v prave fotografije. Spomin živi samo v nekaj trenutkih, vse drugo je tema. Potem ko se vrne domov in začne življenje na novo, tokrat z Emilie, pride vse v stari tir. Nekaj težkega, mučnega, je mimo, zdaj pa je spet vse prav. Za dežjem, s katerim nam življenje ne more prizanesti, je znova posijalo sonce.

Ne samo François — in z njim se identificirajoči gledalci — še marsikdo drugi občuti, da je zdaj vse prav. V okviru filma nedvomno Emilie. Thérèsina smrt je prinesla zaželeni happy end njeni zvesti ljubezni. Oba otroka: premajhna sta še, da bi pogrešala mater kot osebnost; kot varuhinja in skrbnica prevzame Emilie prav dobro njeno vlogo. Narava. Njej je veličastno vseeno, kdo se sprehaja pod zlatimi bukvami, François s Thérèse ali z Emilie. Ljudje so zanjo potrošno in poljubno med seboj zamenljivo blago. Mlada ženska z materinskimi instinkti, Emilie mirno lahko nadomesti mlado žensko z materinskimi instinkti, Thérèse. Mladička bosta ob njej prav tako lepo rasla. Melodram navajeni gledalci: nič kolikokrat so že pogoltnili podobno skonstruirane happy ende, ne da bi se jim zataknili v grlu; čeprav nemara z majceno nelagodnostjo (Agnès Varda je v doseganju svojih učinkov zelo subtilna) bodo tudi tega.

Ne mogla bi se s tem strinjati Thérèse: dala je svoje najboljše in zvedela natančno ceno svojega najboljšega v očeh ljubljenega človeka: prijetno je, toda privajeno in zato samoumevno; in če lahko dobi kaj podobno dobrega, pa novega in zato zanimivega drugod, ne bo zamujal stegniti roke. In ko bi mogla gledati poznejše dogajanje, bi videla, da niti njena smrt, ta obupni po-

skus protestirati, priklicati se možu v zavest ne kot samoumevnost, temveč kot svoj, živ, čuteč človek, ni dosegla tega učinka, vsaj ne dlje kot za hip. Za njo ni ostala zevajoča praznina; prav kmalu se sploh več poznalo ne bo, da je kdaj bila.

Ta protest, ta krik po »morali«, po formirani človečnosti v naših življenjih visoko razvitih živali je tisto, kar sliši iz filma druga plast gledalcev, tista, ki se ne poistoveti s Françoisom, temveč obdrži odprte oči za vse življenjske resničnosti, prikazane v filmu. In med resničnosti sodi tudi svojevrsten pretres za tiste, ki so se nemara poistovetili z Emilie, to najzavestnejšo, najbolj »odraslo« med nastopajočo trojico: njena širokogrudna, »svobodna« ljubezen jo je privedla natanko tja, kjer je bila prej Thérèse: k istim drobnim delom in skrbem, k isti negi otrok in strežbi moža — in v natanko isto nevarnost, da ga izgubi — izgubi ne več kot svobodna ženska,temveč kot z dolžnostmi in čustvi privezana »mati«, ki ji preostane pravzaprav kot edini beg smrt.

SREČA pri vsej idiličnosti omota ni prav nič idiličen film. Z nekonvencionalno lucidnostjo zastavlja večno in zmerom novo vprašanje človekove »sfere svobode« in njegove »sfere človeške vezanosti« — v življenjski banalnosti izraženi navadno s konfliktom med moškim, »večnim lovcem« (čigar instinkte družba trenutno — bržčas v obojestransko škodo — prekomerno favorizira), in žensko, »večno branilko gnezda«, ki morata skupaj skrbeti za razvoj novega rodu in — kdo ve, nemara vendarle? — v dvoje dopolnjevati drug drugega človečnost. Problem je v zraku: po svoje ga obravnava Godard (v POROČENI ŽENI pa tudi v filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE in bržčas v najnovejšem MOŠKO-ŽENSKO), in še bolj eden izmed najzanimivejših zahodnonemških filmov, kar smo jih videli v zadnjem času, Schamonijev ES.

Agnès Varda dela, kot povedano, s »fotografsko« kamero. Ne vseskozi: življenje, ljubezen s Thérèse je dano v tekoči, fluidni filmski govorici, govorici »življenja«. Sekanje, ostri rezi se začno od srečanja z Emilie; in telesna ljubezen z njo je vrsta — čudovito estetskih — statičnih posnetkov, »trenutkov, spremenjenih v večnost«. In še v nečem drugem spoznamo tudi v SREČI Agnès Varda VASI NA OBALI: v mešanju dokumentarnih in igranih prizorov, ki dajejo skupaj njen višji umetniški red: zakaj odnos otrok do staršev — in narobe — je v tem filmu dokumentiran, Agnès Varda je uporabila resnično družino.

Kje je tedaj spornost SREČE? V vsem navedenem — v ideji, sredstvih in rezultatu. »Resnice« Agnès Varde so — pri vsej preprostosti — zapletene, ambivalentne resnice; njena spoznanja sodijo med tista, pred katerimi si ljudje radi mašimo ušesa in oči.

Rapa Šuklje

po čem je sreča?

O tem komercialno uspešno razmišlja Agnès Varda. Marsikateri kritik jo ima za nekakega nerazumljenega začetnika novega francoskega vala. Če je Resnais preintelektualen, Malle, Godard, Truffaut pa prepsihološki, ker se ukvarjajo z usodo bolj ali manj izjemnih posameznikov, če Vadim svoje igralke bolj ali manj komercialno uspešno slači pred kamero, ubogi Agnès res ni ostalo drugega kot napraviti novovalovsko podeželsko kroniko.

Lepi François, srečna, presrečna žena in dvoje otrok sredi cvetočega gozda . . . Ali ni to prava sreča? Krepko osladkana diši po družinskih albumih. Postaja vsakdanja in dolgočasna, predvsem pa neverjetna. Zato pošlje Agnès v boj lepo, mlado in na videz hudo nemoralno Emilie. Občinstvo se vznemiri. Treba jo je nekoliko preslikati, da ne bi bila preveč nemoralna (Saj veste, revica . . . nesrečna ljubezen . . . tako ga je ljubila, on jo je pa pustil . . .). Igra se lahko začne.

Sreče imamo na vatle. Merimo jo kot bele rjuhe, ki pokrivajo golega Françoisa in nekoliko bolj golo Emilie (ona si to pač lahko privošči). Da ne bi kdo stvari napačno razumel, nas François pouči o različnih tehnikah ležanja pod rjuho. Toda lepi samec ni pomislil, da bi lahko ženkica delala težave. Kar naenkrat noče več sodelovati v zanimivi igri (pranju njegovih spodnjih hlač, kuhanju kosila, likanju, šivanju in za spremembo včasih celo ležanju pod rjuho). Sredi nedeljskih ribičev in izletnikov, sredi cvetja ti napravi samomor! Françoisu in Agnès se kar odvali kamen od srca. Oba tudi vesta, kaj se v tem trenutku spodobi. Ubogi François potoči nekaj solz. Celo oba otroka hoče obdržati pri sebi. Junaško eno celo poletje vzdrži, ne da bi ležal z Emilie pod rjuho (morda s kakšno drugo. To pa ne spada v zgodbo!).

Po tolikih duševnih pretresih se tudi občinstvo da omečiti. Uvidi, da je Emilie naravnost idealna mati za oba otroka. Tudi François to uvidi. Še prej pa nekoliko blodi po jesenskem gozdu in obuja spomine. S tem potolaži vse tiste, ki jim je bila Thérèse preveč pri srcu (— pa jo je imel vendarle rad . . . žal mu je . . .).

Hudo pri vsej stvari je, da Varda ni poštena. Ni poštena do Françoisa, ki ji služi le za utelešenje njene ideje o moškem. O moškem — samcu, ki se goni vse leto brez prestanka. Ni poštena niti do Thérèse niti do Emilie. Obe sta le oprava, ki jo po mili volji uporablja François. Otroka sladkata prekisli zvarek. Najhuje pa je, da Varda ni poštena do občinstva. Polna je kompromisov.

Malomeščani po vsem svetu so blaženi, kajti Varda dela po receptu — Konec dober, vse dobro. Namenoma ostaja na pol poti. Tak način dela prinaša mastne denarce. In nikomur se ne zameriš. Čistiti umazanijo ni prijetno. Sicer smo je pa že navajeni. Postaja lahko celo komercialna. Prevlečeš jo s tanko skorjo flaubertovsko mirnega podeželskega življenja. Tako ne smrdi. Prebarvaš jo še s pisanimi barvami kakega Renoira ali Cezanna. Dobiš sloves originalnosti in svežine.

Agnès Varda je novi val, novi komercialni val. Da lovi denarce z osupljivo spretnostjo in predrznostjo, tega ji pač ne moremo odrekati. V plitvem je pač kaj lahko ribariti.

Maja Smolej

nevarna razmerja 1960

Režija Roger VADIM. Scenarij Roger VADIM, Roger VAILLAND in Claude BRULE. Dialogi Roger VAILLAND po noveli Choderlosa de Laclosa. Glasba Thelonious MONK. Igrajo: Gérard PHILIPE, Jean MOREAU, Jeanne VALERIE, Anette STROYBERG, Simone RENANT, Jean-Luis TRINTIGNANT.

Leta 1960 je Roger Vadim posnel film Nevarna razmerja 1960. Po projekciji filma se je razvila v Franciji burna polemika. Predvsem je francosko Društvo književnikov obtoževalo Rogera Vadima, da je do skrajnosti potvoril delo Choderlosa de Laclosa iz leta 1782 in ga prilagodil komercialnim potrebam svojega filma. Film so nato nekajkrat prepovedali in tako ga gledamo šele šest let po njegovem nastanku.

Pred nami je film. Na njegovi špici beremo med drugimi tudi ime Gérarda Philipa, skoraj nehote se spomnimo simpatičnosti njegovih likov iz najrazličnejših filmov, v katerih je ustvaril tip očarljivega ljubimca stare šole. Njegovo delo je pretrgala smrt. Prav zato bo njegov lik Valmonta v filmu Nevarna razmerja marsikomu simpatičen, to pa lahko ogrozi dobro razumevanje filma.

Ob filmu, ki se sicer prav nič ne loči od prav povprečne Vadimove ustvarjalne šablone, se odpira niz vprašanj in problemov, ki so vredni temeljitejšega razmišljanja. Med bistvenimi se mi zdi Vadimov odnos do temeljnega problema filma Nevarna razmerja

1960. Gre za problem odnosov v kapitalistični družini in med ljudmi sploh.

Človek človeku sredstvo, tako tragična dominanta v odnosih v buržoazni družini in na tako lahkoten način obdelana v Vadimovem filmu. V množici nehumanih odnosov in človeške tragike Vadim ne najde svojega osebnega odnosa do vsega tega, zateka se h koketiranju z gledalci, katero ob koncu filma zvodeni v kompromis, ki brez dvoma izhaja iz ustvarjalne nemoči. Roger Vadim se namreč v nasprotju z nekaterimi režiserji francoske mlajše generacije imenovane tudi »novi val«, ki se opredeljujejo za akcijo (Jean Luc Godard), za odločitev (Alain Resnais), opredeli za družbeni status quo, za neakcijo, za kompromis. Ne potrudi se niti toliko, da bi vsem določil pravično odmerjeno mesto.

V svojem filmu nam Vadim slika določen sloj buržoazne družbe, morda njen srednji sloj. V okviru te skupine ne najde pozitivnega lika. Vsi stopajo v najrazličnejša razmerja, Vadim ne bi bil Vadim, če ne bi bila večina ljubezenskih, in v vseh svojih akcijah in reakcijah kažejo svojo gnilost in preživetost. Dva človeka, zakonski par Juliette in Valmont, sta zli duh te družbe. S človeškimi usodami se poigravata v neizprosni igri medsebojne iskrenosti in nihilističnega nepriznavanja in nespoštovanja kakršnegakoli človeškega povezovanja, ki se mora v imenu njunih sebičnih hotenj nujno podrejati njima, se razkrojiti, zničiti . . . G n i l o s t d r u ž b e j i m a t o o m o g o č a.

Simbol čistosti, ljubezni in preprostosti Vadim, prav kot glavna krivca Valmonta in Julietto, kaznuje. V svoji moralnosti, ki je skoraj bogaboječa, ostaja le pri glavnih krivcih, utelešenju kužnosti družbe kot celote, ne napravi pa tistega koraka, ki bi ga privedel vsaj za stopnjo više, ne obsodi celotne klime, ki omogoča takšnim Juliettam in Valmontom, da nemoteno zadoščajo svoja sadistična nagnjenja. Vadimu torej primanjkuje tiste ustvarjalne moči, ki bi ga spremenila iz obrtnika v prizadetega ustvarjalca. Zdi se, ko da mu gre res le za atrakcijo, katere namen je v skrajnosti komercialnost. Menda Vadimu primanjkuje odločnosti, akcije in ljubezni, da bi poiskal tiste poti, ki vodijo naprej.

Vadim-obrtnik je boljši. Nekateri prizori, na primer prizori Valmontove notranje borbe na privatni zabavi, ko sam spozna nesmiselnost in nevarnost igre, ki jo z ženo igrata, so zrežirani domiselno. Vsemu navkljub pa Vadim marsikaj podreja komercialnosti in zato ne izkoristi vseh možnosti, ki mu jih snov dopušča.

V svojem kompromisarstvu in meščanski moralnosti je film za marsikoga lahko nevaren, nepripravljenega namreč zmedejo surovi odnosi in igra resnice s za okolje tako hudimi posledicami. Z malo več prizadetosti pa bi ta film lahko bil velika kritika in angažirana filmska izpoved Rogera Vadima.

Matjaž Zajec

... in peti jezdec je strah

Marsikaterega sodobnega umetniškega, sociološkega ali političnega vrednotenja imaginarnih, obenem pa že skoraj otipljivih človeških (še bolj pa nečloveških) odnosov, ki se izražajo v čustveni in miselni stiski posameznika našega časa, si skorajda ne moremo zamisliti brez prisotnosti tolikšne količine strahu, s kakršnim se je z vso grozljivostjo v moderni svetovni književnosti srečal Jozef K. ali njegov avtor sam. Abstraktne in fantastične dogodivščine v Kafkovem PROCESU so prav zato, ker so bile resnične in ker so še vedno uresničljive, z leti človekovih izkušenj pridobile simbolično posplošitev tistega posebnega, negotovega stanja, ko človek ni več sposoben obvladati lastna razumska ravnanja in fizične akcije, ko nenadoma postane odvisen od neopredeljivih sistemskih odnosov, ki ga degradirajo kot osebnost, mu odvzamejo sleherne osnovne človeške pravice. Sodobna češkoslovaška kinematografija je, da bi dokončno obračunala s posledicami kulta osebnosti in ponovno poiskala človekovo svobodno individualnost (Josef Kilian), prišla prek Brynychove molske interpretacije človeka in njegove odvisnosti oziroma neodvisnosti od strahu (... In peti jezdec je strah) do intelektualnega seciranja politične vrednosti socialističnega humanizma in demokracije v drugem filmu Jana Nemca (Gostija in gostje), zame najboljšem filmu modernega češkoslovaškega filma, ki sem ga videl.

Filmska interpretacija in vrisovanje strahu v filmske kadre Brynychove izpovedi predstavljata že sama po sebi tisti ustvarjalni napor, pred katerim bi se morali domači filmski avtorji globoko zamisliti: to je nazorna filmska lekcija, kako se v filmu s tako malo akcije povzpne stanje strahu v vlogo glavnega junaka, petega apokaliptičnega jezdeca.

Čas, kraj in ljudje v Brynychovem filmu so podrejeni osnovni avtorjevi težnji interpretirati dimenzijo strahu kot določeno ideologijo. Kljub temu, da režiser enkrat ali celo dvakrat pokaže nalepljene plakate s seznami streljanih talcev, na njih pa nemškega

Prizor iz Brynychovega filma ... IN PETI JEZDEC JE STRAH

orla in svastiko; čeprav slišimo radijsko obvestilo, ki apologetsko poziva k lojalnosti, pa so vsi odnosi med ljudmi, prazne ulice in vzdušje celega mesta takšni, da preraščajo determinirani čas in se simbolično spuščajo do streh današnjih dni.

Kališeva kamera je znala poiskati tiste nadčasovne, vizualne simbole, s katerimi se je filmska zgodba, sicer postavljena v konkreten čas (leto 1941) in konkretno mesto (Praga), odtrgala od tal in se dotaknila gledalcev z opozorilom, da štirje apokaliptični jezdeci, vojna, lakota, kuga in smrt, katerim se je v avtomatiziranem svetu življenja in smrti pridružil še strah, jezdijo večno in povsod.

Uvodne filmske sekvence nas privedejo v skladišče, kjer sredi mrtvih predmetov, oštevilčenih prav tako, kot so njihovi bivši lastniki v koncentracijskih taboriščih, dela anonimni docent Braun. Izoliran Žid je, kljub temu pa ima svoja načela: ostati živ, pa čeprav je to tako nepomembno, nekoristno, pa čeprav je izobčenec,

ki ima od skladišča do doma in od doma do skladišča odmerjeno pot kot nevarna zver v zverinjaku civilizacije. Soba ima bele stene, skozi okno se vidi nogometno igrišče kot simbol iger in kruha ali simbol življenja, ki teče normalno — v tej inačici film samo pridobi na intenziteti strahu in absurdnosti — potlej je še linica in skoznjo viden tovarniški dimnik in črni dim — mar je to naključje ali asociacija na krematorij?! Človek je ujet v času in prostoru in strah ga je smrti in strah ga je življenja.

Hiša, v kateri živi docent Braun, ima več nadstropij, ki ljudi razdvajajo po socialni strukturi, zbližuje pa jih občutek osamljenosti in negotovosti, katerih si nočejo priznati in ne pokazati. Navzočnost strahu si preganja hišnica z nerganjem, ovaduh s prisluškovanjem, intelektualec z nezvestobo, mesarjeva žena s pomerjanjem klobukov, postarana vdova z igranjem na klavir. Ko se v hišo zateče ranjen aktivist, se z njim prikradejo štirje apokaliptični pešci: uslužbenci tajne policije, oblečeni v črno, kot da so prišli po Josefa K. Dramatična napetost pa ni samo v izjemno nevarni situaciji, v kateri je aktivist, marveč v **odnosih** posameznih ljudi do njega: v egoističnih opredelitvah, v konkretni, humani akciji, v katero zaide samo docent Braun, osveščen kot zdravnik in intelektualec, ki je znova, čeprav samo za kratek čas, našel samega sebe. V iskanju morfija ga je pot zanesla na plesišče, v mrtev vrtinec nočnega življenja in iz njega še dalje in še globlje, v psihiatrično kliniko. Nenadoma v Brynychovem filmu ni več mitskih nebes, so samo mitske vice in pekel. Vice kot »čakalnica na železniški postaji« za tiste, ki si domišljajo, da se še vedno lahko vozijo v prvem razredu. Ne glede na to, ali čakajo na smrt ali na svobodo, oboje je zanje več od vsakdanje spremembe — opredeljeni za neopredeljenost se zdijo docentu Braunu kot zbirka zaplenjenih ur iz njegovega skladišča: ur, ki so se ustavile, ljudi, ki so zgubili občutek za časovnost in mero za humanizem, kateremu se lahko reče tudi okupacija, vojna, streljanje, smrt . . . ali strah pred vsem tem. Brynychov pekel je norišnica in podaljšana pot v smrt. Tukaj se režiserjeva misel povzpne v intelektualno kulminacijo njegove ideje: vsaka duševna bolezen je posledica nekakšne prekinitve z družbenim okoljem. Sleherni človeški egoizem, nekomunikativnost in družbena nesocialnost so prazne stanovanjske hiše, v katere vstopajo apokaliptični jezdeci z rokami v žepih po svoj umazani krvni izkupiček.

Junaštvo glavnega junaka, ki pomaga neznanemu človeku in s samomorom edini protestira zoper konkretno nasilje, vojno in smrt, je v bistvu označeno z zametkom eksistenčnega absurda in režiserjevega protesta proti trojni kategorizaciji ljudi: na štiri može v črnem, na docenta Brauna in na vse tiste, ki smo jih videli v hiši, v lokalu in norišnici. Docent Braun ni idealist, je samo enačaj za človeško dostojanstvo in moč, ki se lahko upre apokaliptičnemu nasilju vsakršnega časa in sistema.

Zbynek Brynych se je rodil 13. 6. 1927 v Pragi. Končal je srednjo šolo in po vojni tri leta sodeloval v praškem studiu dokumentarnih filmov in v gottwaldowskem studiu. Na Barrandovu je začel kot asistent režije pri J. Weissu (Poslednji strel 1950, Vstajajo novi borci 1951). Po dveh letih dela pri Armadnem filmu, kjer je snemal kratke filme, se je vrnil na Barrandov kot pomočnik režije. Sodeloval je z M. Hubačkom, M. Cikanom in V. Čechom. Leta 1958 je posnel svoj prvi samostojni umetniški film o življenju mladih ljudi, ŽIŽKOVSKA ROMANCA. Igralci in junaki tega filma so nastopili v njegovem drugem filmu, sestavljenem iz petih zgodb PET IZ MILIJONA (1959 — Zlata medalja na Svetovnem festivalu mladine in študentov na Dunaju, Druga nagrada na MF dokumentarnega filma v Benetkah 1959). Film POLZENJE govori o človeku, ki se je prodal v službo sovražnega vohunstva (nagrada za režijo na MFF v Karlovih Varih 1960. leta). Leto dni kasneje je posnel film SLEHERNA KRONA JE DOBRA, toda k življenju mladih ljudi se je vrnil v filmu NE BOJTE SE, KADAR DEŽUJE (1962). Istega leta je posnel film TRANSPORT IZ RAJA in prejel zanj Zlato jadro na MFF v Locarnu 1963. Za filmski omnibus treh režiserjev MESTO V GRUČI je prispeval zgodbo z naslovom MESTO. K okupacijski temi se je vrnil s filmom IN PETI JEZDEC JE STRAH (1964) po besedilu Hane Belohradske. Zanj je prejel nagrado v Mar del Plati 1965. Pravkar snema ljubezenski film z modernega vojaškega letališča, ZVEZDNA DEKLICA.

Branko Šömen

služabnik

Zadnja leta je bilo na straneh našega filmskega tiska precej polemike okoli Josepha Loseya in njegovih del; slavljen v tujini, celo počaščen s posebno številko filmske revije Cahiers du cinéma se je Losey po nabranih epitetih in pohvalah zelo približal nekaterim izbranim režiserjem, ki danes simbolizirajo jedro in vitalno silo modernega filma.

Vendar pa se zdi, da usodo tega režiserja v resnici določajo nenavadne zaobrnitve in perturbacije v prvotni usmeritvi. Komaj smo prebrali omenjene hvalnice in si zapomnili ime tega režiserja, ki je precej dolgo delal v Ameriki — že so na naše platno začeli prihajati njegovi filmi — in v kratkem času jim je uspelo porušiti mit, ustvarjen okoli njega. Toda komaj je bilo že v drugo videti, da je Loseyeva usoda definirana s pravimi argumenti — s

slabimi filmi, ki smo jih bili videli — že je na naš program prišel Služabnik, začuda uspelo delo, ki znova do neke mere spreminja naš odnos do tega režiserja.

Zdi se, da se človek pač le stežka znajde v opusu tega nenavadnega umetnika, ki očitno suvereno obvlada svojo obrt in ki v resnici zna kdaj opraviti tudi več kot to.

Pravzaprav je videti, kot da si omenjene teze nasprotujejo, kar govori proti njihovi prepričljivosti, tako da že vidim nasmeh na ustnicah tistih, ki se navdušujejo za Loseya: kajti s kakšno logiko se da opravičiti vrednost Služabnika, če so prejšnja dela precej slabša? Če so bila res taka? Ali pa je treba v prid temu delu prevrednotiti stare sodbe — ali pa pojasniti nesorazmerje med prejšnjimi Loseyevimi deli in tem, ki ga imamo zdaj pred seboj.

Zakaj dve stvari sta očitni: Služabnik (posnet v Veliki Britaniji) se niti ne navezuje po svojih tematskih kategorijah na prej posnete filme, niti ni mogoče izraznega registra in metode interpretacije primerjati s prejšnjim obdobjem Loseyevega dela.

Odkod to preusmeritev, ki nas bega? Kje so korenine nove Loseyeve moči in navdiha?

Očitno je na umetnika zelo ugodno vplivala okoliščina, da je snemal v Veliki Britaniji, kjer so mu kategorije vizualno plastičnega pojmovanja sveta zdaleč bolj ustrezale kot tiste, ki jih je moral uporabljati v Ameriki: podrobna analiza Služabnika bi zelo hitro pokazala anglosaške značilnosti estetike in psihologije tega filma.

Menim, da je bilo za režiserja, o katerem govorimo, usodno to, da se je vključil v ameriški kinematografski stroj, v stroj, ki diktira in si podreja vse duhove, nagnjene k avtoriteti in dogmi. Loseyu očitno nikoli ni uspelo v celoti uresničiti svojega pogleda na svet, čeprav je še kar spretno uporabljal nekatera dana sredstva in jim navidez dal nov smisel in pomen.

Leta 1948 je Losey posnel svoj prvi dolgometražni film za ameriško družbo R. K. O.; to je bil Deček z zelenimi lasmi — čudna zgodba malo paraboličnega značaja, pravzaprav drama zavesti in morale, izpeljana na robu fantazije. Sledili so mu The Lawless leta 1949, nato The Powler (1950), M (1950), The Big Night (1951), nakar je odšel v Italijo in posnel film Encounter (1951), dokler se ni dokončno ustavil v Veliki Britaniji. Ves ta čas bi lahko označili kot obdobje, v katerem Losey obvladuje režijo in kompozicijo materije, vendar zaman išče smisel in pravi razlog svojega ukvarjanja s filmom. Že takrat nastanejo nekateri popolnoma napačni pojmi o njegovem delu, vidni tudi v kasneje posnetih filmih: to je teza o njegovi neusmiljenosti, brezkompromisnosti in hladni ostrini, s katero v filmih secira družbo in činitelje njene nepravične egsistence. Vendar pa gre — kot bodo kasnejša dela v celoti potrdila — izključno za napako, ki je Losey v celoti nikoli ni pre-

magal; to je popolna neprizadeta distanca do materije, tako da skuša na precej umeten način napraviti vtis nadmočnega in nad svet povzdignjenega avtorja. Enako viden v Dečku z zelenimi lasmi kot tudi v M ali v filmu The Big Night — ta element bolj priča o umetniku, ki sam konstruira svoj svet in nato s kritičnim očesom in z distanco preskuša njegovo prepričljivost, kot pa da bi nas prepričal, da avtor veruje v ta svet in ustvarja z močjo čiste domišljije in domišljijske domiselnosti.

Vse omenjene značilnosti prevladujejo v delih, ki jih je Losey posnel, ko je odšel iz Amerike. Po delu The Intimate Stranger (1955), ki ga je posnel pod psevdonimom, in enega dela za družbo Hammer snema Losey Čas brez usmiljenja (1956) in v njem popolnoma brezuspešno skuša na umeten način asimilirati iz osnov angleške kinematografije nekatera izkustva estetske in psihološke narave. Rezultata, vsaj po mojem mnenju, ni bilo nobenega in pred nami je delo, ki je podobno kupu strohnelih sekvenc iz kinoteke. Močno pretenciozno, stilno neizčiščeno kaže delo popolnoma hladnega artista, ki svojo domišljijo izpolnjuje na umeten in nekoristen način: na napačni osnovi zaman spaja klasični duh angleškega filmskega izraza s svojimi shematskimi okviri, ki jih je bil prinesel iz Amerike, in tako v celoti zamuja priložnost, da bi napravil prav tisto, kar mu bo v Služabniku popolnoma uspelo. Sledi Usodna ciganka (1957), v kateri je očitna avtorjeva komercialna težnja po posnemanju serijskih, zgodovinsko razgibanih filmov, ki jih imajo Angleži tako radi . . . Naposled Nenapovedani sestanek (1959) do kraja pokaže neoriginalnost in mrtvilo Loseyeve koncepcije: vzet neposredno iz opusa Fritza Langa, iz sistema njegovih »neverjetnih resnic«, ki jih je ta avtor genialno izpeljal v kriminalističnih filmih iz svojega ameriškega obdobja — Chance Meeting zaman skuša najti originalnost v zunanji sintezi stila in shematski predstavi o registru in niansah modernega filmskega izraza. In končno Betonska džungla (1959/60), ki zaključuje (za zdaj) to obdobje ameriškega vpliva na Loseyevo delo: v tem filmu bomo še enkrat našli zbrane vse bistvene izkušnje ameriškega gangsterskega filma, od Moža z brazgotino do Asfaltne džungle in še nekaterih. Kljub temu pa je omenjena hladna resignacija, ki pri Loseyu ni samo sredstvo ali filozofska poanta gradiva, temveč izraz osebne brezvoljnosti in hladnosti, mnoge gledalce prepričala, da je Losey režiser izredne kritičnosti in ostre misli. Na žalost se zablode same najbolje pokažejo v hladnem, mrtvem tkivu teh filmov, ki odsevajo samo maniro, stilno shemo in mizanscensko montažno konvencionalnost.

V dosedanjem Loseyevem delu torej vidimo dve bistveni pomanjkljivosti. V prvi vrsti njegova mehanična predstava modernega filmskega izraza nikakor ni v ravnotežju s hladnimi brezživljenjskimi zapleti, ki jih uporablja, kajti odtujenost, ki odseva iz materije, ni rezultat zavestnega režiserjevega odnosa do časa, temveč

posledica njegove notranje hladnosti in zaprtosti. Z druge strani pa ga to, da nima osebne originalnosti idej, znova in znova pripelje v evidentno odvisnost od drugih avtorjev ali smeri, kar tudi po svoje jemlje vrednost njegovemu delu.

Ni mogoče reči, da se te napake v majhni meri ne ponavljajo tudi v Služabniku, treba pa je priznati, da se ta film zelo odmika od prejšnje nevarnosti teh napak ter mu je uspelo nevtralizirati jih v bistvenih točkah. Losey spet ni izviren, ne tematsko ne vizualno, toda vse od drugod vzete elemente je spojil v celoto, ki živi sama po sebi in priča, da je režiser vedel, kaj hoče.

Zgodba o gospodarju in njegovem služabniku, ki v kratkem uresniči svojo morbidno, perverzno tiranijo nad svojim delodajaicem, nedvomno vsebuje mnogo elementov angleške klasične literature, ki je tu izpovedana v modernem jeziku in oplemenitena z modernimi mislimi. Kajti osrednja ideja filma — motiv zaprtega, nezdravega okolja, v katerem tavajo in se medsebojno grizejo človeške kreature — je eden najpogostejših umetniških prizorov našega stoletja, ki ga srečujemo tako v gledališču kot v filmu, literaturi in likovnih umetnostih. Potem ko opazi v malem, zaprtem univerzumu nekatere splošne in usodne nujnosti modernega sveta in moderne človekove eksistence — Losey nadaljuje z iskanjem v tej smeri in se vključuje v specifični bizarni tok, ki je ena vodilnih smeri umetnosti našega stoletja.

Po drugi strani se prvič odpove svojemu konvencionalnemu vizualnemu izrazu pri kompoziciji kadra in mizansceni in morebiti prvič v svojem delu skuša kinestetično realnost uresničiti ne s stilizacijo zunanjih elementov, temveč s posegom v notranji ritem materije, tistih vibracij, ki so bile v Času brez usmiljenja in Nenapovedanem sestanku napačno materializirane v čisto zunanjih, lažno filozofskih dimenzijah gradiva.

Tako je uporaba svetlobe in sence, igre, okolja, prostora in mizanscene kadra v prvi vrsti podrejena konkretni notranji vsebini — to pa je v tem primeru psihologija. In čeprav ta težnja na neki način vodi Loseya nazaj — ker ga sili, da uporablja skoraj klasična sredstva anglosaške filmske estetike (znane že iz filmov Davida Leana in Hitchcocka) — mu ravno ta asimilacija pomaga ustvariti nekaj, kar je dosti več vredno kot vse prejšnje psevdomoderne konstrukcije: to je notranje življenje snovi, ki v tem delu raste s polno močjo, to je kontinuiteta ritma, misli in vizualne nadgradnje — skratka tista celovitost, ki brez nje ni mogoče govoriti o celovitem delu.

Preostane nam seveda še, da vidimo, v katero smer se bo Losey razvijal po Služabniku. Morebiti pomeni ta film njegov novi začetek — ali pa je to tisto delo, v katerem sta prvič in zadnjič zablesteli avtorjeva domišljija in moč. O tem pa bodo najbolje pričali filmi, ki jih bo še posnel.

Ranko Munitić

TELEVIZIJA

žika bogdanović

film na televiziji

Presenetljivo je, da televizija kot dovršeno sredstvo vizualne komunikacije daje znatno večje možnosti za prenos ostalim umetniško publicističnim zvrstem, kakor filmu, ki je vizualna umetnost sam po sebi. Pri vseh umetniško publicističnih zvrsteh se bo namreč prej ali slej pojavilo vprašanje ustreznosti, ki se bo zatem izkazalo za vprašanje vsebine. Edinole vprašanje predstavljanja tistega, kar tvori umetnost filma, ne bo moglo biti zreducirano na ta najmanjši skupni mnogokratnik.

Televizijska oddaja lirike na primer mora utelešati vzdušje in doživljanje poezije in pesnika z vizualnimi in avditivnimi sredstvi. Če pri tem dosega ustrezno slikovno in zvočno napetost, menimo, da je dosegla tudi svoj cilj. Fingalovo votlino Slavka Vorkapića lahko v tem smislu imamo za idealno televizijsko oddajo, zasnovano na glasbeni kompoziciji, a se nam istočasno vsiljuje misel, da je film posnet za televizijo preteklosti ali prihodnosti, nikakor pa ne za televizijo sedanjosti. S tem hočem reči, da bi bila Fingalova votlina primerna za predstavljanje televizije nedolžnosti ali televizije skrajne formalne uglajenosti. Današnja pa je, kakor je dobro znano, izgubila prvo, a ji še ni uspelo najti druge.

Torej ni slučajno, če moramo pri slikarstvu, o katerem sicer dobivamo čutno ali racionalno predstavo z vizualnim posredovanjem in predvsem z opazovanjem, priznati majhen odklon. V primerjavi z literaturo ali glasbo ima slikarstvo znatno manjše možnosti uresničevanja s pomočjo televizijskega predstavljanja. To pa predvsem zato, ker je slikarstvo konkretnejša umetnost od prejšnjih dveh in se zavoljo tega postavlja verodostojnost pred vprašanje ustreznosti prikazovanja. Zame je očitno, da je televizija zdaj v položaju, v katerem je bil film na eni izmed stopenj svojega razvoja: pred vprašanjem kako celostno utrditi polno in zadovoljivo likovno fakturo. Menim, da je film z uporabo barv to vprašanje deloma rešil, iz česar lahko sklepamo, da bo televizija z uporabo barv prav tako dosegla takšno stopnjo prikazovanja.

Z navedenimi primeri se lahko sklicujem na Slo po življenju in na Skrivnost Picassoja, kakor tudi na nepregledno množico kratkih filmov z likovno tematiko in zgradbo kinematografske tehnike. Mogoče si je torej predstavljati, da bo kakšen Minelli ali Clouzot dosegel nekoč tehnično zmožnost razložiti Oljo Ivanicko s psihoanalitične, sociološke in likovne plati, saj je vsak od njih pomemben predmet slehernega celostnega opazovanja pojavov naše dobe.

Potrudil pa se bom prikazati razloge, ki mi branijo sprejeti možnosti in celo teoretične predpostavke, da je film kot umetniško delo uresničljiv tudi v televizijskem prikazu, pri čemer ni važno, ali se le-ta naslanja na metodo izvirnosti ali metodo ustreznosti. Moja prva pripomba je, da mora biti film v tehničnem kakor tudi v estetskem smislu funkcija prostora, torej sorazmerje platna. S tem, da delo, ustvarjeno za klasično velikost (npr. Državljan Kane) spravimo v občutno manjše razsežnosti televizijskega ekrana, motimo ne le tehnično-estetsko medsebojno povezanost izvirnega filmskega dela, temveč tudi njegovo naravo in čutne ter razumske predstave o njem. Vsekakor priznavam, da obstaja način, ki lahko razvrednoti to trditev s predpostavljanjem, da bo v dogledni prihodnosti obseg televizijskega ekrana povečan za nekolikokrat, ker bo to, po doslej znanih napovedih, naravni razvoj televizije. Seznanjeni s takim nasprotnim dokazom moramo vnesti v te postavke nekoliko več natančnosti.

Predvsem je popolnoma jasno, da bo razvojna pot povečevanja televizijskega ekrana še dolgo zaostajala za razsežnostjo kinematografskega platna, ki že pozna razmere cinemaskopa in cinerame. Poleg tega je lahko dvomljivo tudi osnovno stališče, po katerem bi se moral odnos širine in višine pri televizijskem ekranu, ki ustreza elementom klasičnega filmskega platna, obvezno spremeniti, vzporedno z očitno pokazanimi težnjami v kinematografskem razvoju (znatno povečanje širine na račun višine). Kajti televizija, za razliko od filma, ni funkcija prostora, temveč človeškega bitja vzetega iz prostora. Njen cilj ni odnos človeka do okolja in odnos okolja do njega samega, kar zajema tudi vpliv okolja na skupno vsoto človeške zavesti, morale in podzavesti. Njen cilj je odnos človeškega bitja do drugega človeškega bitja, posamični odnos, ki ne razkriva stanja njegove družbenosti, temveč njegove psihe, njegove intime. Med filmom in televizijo obstaja ontološko nasprotje, ki ga najpregledneje dojamemo z opazovanjem smeri njunih metodoloških silnic: film izraža notranje z zunanjim, televizija pa s tem, da zunanje odstranjuje. Torej bo tudi s tehničnim povečanjem televizijskega ekrana mogoče prikazovati le filme v zastareli kinematografski obliki.

Zaradi istočasnega obstajanja čutnega in racionalnega vidika doživljanja je treba z druge strani gojiti zadostne rezerve možnosti, da ostane učinkovitost kakor tudi celostnost kinematografske metode neomajna, ko se določeno filmsko delo predvaja po televiziji, pa čeprav se bomo čez nekaj časa pogosteje srečevali s »televizijo velikega ekrana«. Kar spomnimo se, da ima danes veliki plan v kinematografski obliki drugačne zmogljivosti in celo drugačen namen kakor veliki plan v tipični, sodobni televizijski obliki. To razločevanje se bo moralo obdržati tudi pri televiziji velikega ekrana, ker bo sicer obstajal samo ekran brez televizije; obstajal bo hišni kino.

Moja druga pripomba na problem utelešanja filmskega dela v televizijski izvedbi temelji na zunanjem videzu dojemanja, na odnosu gledalca do dela, ki vpliva na njegovo zavest in njegove čute. Prepričan sem, da je, ko gre za film, ta odnos takšne narave, da se gledalec vedno, pa čeprav le v najmanjši meri, zaveda istovetenja, h kateremu ga navaja filmsko delo. Zaveda se torej, da stopa v namišljen svet; morda pa svet, ki je, po vsem, kar ga tvori, oblikuje in barva, kar v njem utripa, tudi zelo stvaren. Vendar kljub temu že pred tem ustvarjen — zasnovan in uresničen. Na področju ontologije in tudi na področju metod televizija tega ne priznava in se temu celo upira. Znano je dejstvo, da televizijski film, še prav posebno pa dokumentarna televizijska oddaja, vplivajo na to, da se bistveno spremeni značaj in celo sama vsebina gledalčevega dojemanja. Kar spremlja gledalec po televiziji, pojmuje kot dogodke, ne pa kot videz, zaradi česar se njegov odnos ne izenačuje, temveč le utemeljuje. Ohranja edinole primerno oddalje-

nost, ki mu jo narekuje njegova zavest. Prav kritični mehanizem njegove zavesti pa mu omogoča dostop do spoznavanja stvarnega, časovnega in predmetnega v televizijskem predstavljanju. Tako se dopolnjuje namen televizije, ki je v tem, da utrjuje dano stvarnost in ne namišljeni svet, zasnovan na utvarah in intelektualnem razglabljanju. Za dosego tega cilja uporablja televizija na svojevrsten način splošna sredstva — splošna sredstva, če smemo verjeti teoretičnim zasnovam, ki jih brani Duško Stojanović. Televizija torej jemlje s filmom, književnostjo in likovno umetnostjo iz skupne blagajne sredstva, s pomočjo katerih bo zgradila lastno obliko in samonikel izraz. Razlike se pojavljajo v načinu in metodologiji, s katerimi se sredstva uporabljajo. Čeprav enaka filmskim, so ta sredstva različna po morfologiji in po posledicah, ki jih nosijo v sebi. Iz tega vzroka neko sredstvo, ki ga uporablja filmsko delo, ne more imeti ustrezne oblikovne vrednosti pri televizijski predstavi. Izgublja se ali pači, vsekakor se spreminja.

Tako nimamo vpogleda v izvirno filmsko stvaritev, vendar: ali televizijsko prikazovanje, spremenjeno prav od korenin, odpira kakšne nove poglede na njegovo nadaljnje spoznavanje?

To je vprašanje, ki odpira drugi ciklus analize.

Dosedanja razglabljanja sem vsaj deloma podprl s primerom Wellesovega Državljana Kanea. Morda ni dopustno spoznavati splošnost in se pri tem naslanjati na film tolikih posamičnosti, kljub temu pa Državljan Kane vsebuje precej izkušenj, krepak prikaz oblike, dovršeno skladnost zgradbe in nenadkriljivo skladnost namišljenega in možnega, notranjega in zunanjega; v nekem smislu pojasnjuje sleherno delo, ki je nastalo pred tem in tudi dolgo časa po njem. Za Državljana Kanea sem se odločil zato, ker nosi v sebi zbir preteklosti, a tudi zasnovo idej, ki šele prihajajo, pri čemer zajema televizijo tako s prvimi kakor tudi z drugimi. Potrudil se bom, preden dospem do tistega, kar po mojem mnenju televizija danes doprinaša Državljanu Kaneu, ali kar televizijsko predstavljanje razkriva z ustreznejšo in učinkovitejšo očitnostjo, začasno navezati na zgodovinske in kinematografske vzporednice tega znamenitega dela, kajti tokrat izhaja tolikšno zmagoslavje Wellesovega prvenca tudi iz tega dejstva.

Televizija obuja danes zgodnja Wellesova dela, predvsem pa Državljana Kanea. Čeprav ostaja pri tem le v skromni vlogi posrednika, je mogoče v tej dejavnosti opaziti nekaj, kar jo določa v njeni nenavadnosti. Ponovno ustvarja nekoč že izoblikovano umetnost, ji daje pristnejši, pristopnejši videz in jo predstavlja v spremenjeni in morda prav zato popolnejši celoti.

Bili smo prepričani, da je Državljan Kane (1941) revolucionarni zapis v zgodovini nove umetnosti, da predstavlja in označuje preobrat zato, ker odpira pojem modernega filma in, zrevolucioniran, znova oblikuje pojem njegove bitnosti. Takšno prepričanje je bilo v preteklih letih povsem naravno upravičeno, saj prvega Welle-

sovega dela ni bilo mogoče opredeliti in tudi ni imelo zasnov, na katere bi naslonili svoj odnos, ne da bi le-te bile obrnjene v preteklost. Vse je tako kazalo, da je Državljan Kane v svoji osnovi, po svoji opredelitvi in zgradbi ves obrnjen v neko novo, prihajajočo dobo.

Medtem pa smo vse desetletje živeli v novem kinematografskem srednjem veku. Pričakovali smo, da bodo predpostavke, ki jih je Državljan Kane, kakor se nam je zdelo, nosil v sebi, končno utelešene in s silnim veseljem smo branili vse tiste redke primerke, v katerih so, tako je bilo videti, te predpostavke dobile odločnejšo ponazoritev. Bili pa so vendar samo plamenčki, razsuti v temi, ki nas je vsepovsod zagrinjala. Zato smo vse do pojava modernega filma živeli v prepričanju, da je pomenil Wellesov prvenec začetek in ne zaključek določenega bogatega in kolebajočega obdobja.

S prihodom modernega filma smo se končno lahko odkupili — spoznali, da Državljan Kane sam po sebi ni predstavljal razcepa s preteklostjo, temveč njeno popolno sintezo. Prvo Wellesovo delo torej ni pripadalo prihodnosti, temveč preteklosti, ni odkrivalo filma, ki šele prihaja, temveč film, ki je že bil in ga ne bo več. Državljan Kane uteleša najzanesljivejše izkušnje tradicije, ki so se oblikovale v preteklih petdesetih letih, predstavlja se kot mojstrovina, kot brezhiben izdelek ustvarjalnega duha, temelječega na klasični filmski zgradbi.

Ta sprememba vodi do druge, ki je morda še širšega pomena zato, ker obsega in določa novo pojmovanje filmskega razvoja. Resnični konec tiste koncepcije filma, ki se je pričela z Griffithom, ni v umiku nemega filma, temveč v nastanku tistega, v kar je vnesel Welles vso svojo rahločutnost, svoje navdahnjenje in brez dvoma tudi svoj genialni duh.

Senzibilnost, navdih in genialni duh: vse to je vendarle dalo filmu vsaj rahel prizvok vnaprejšnjosti. Kajti sedaj, ko sprejemamo Državljana Kanea v svojem mediju, v televizijski predstavi, brez nekdanjih posebnih preroških pravic, nam predstavlja novo vrsto preroštva, katerega v preteklih desetletjih ni bilo mogoče razumeti.

Pri tem mislim na posamezne vidike filma, ki se dobro povezujejo z natančno strukturo televizijske oblike. Mislim na del filma, ki napoveduje televizijo in ki istočasno rojeva dvom v vse, kar predstavlja njeno neodtujljivo samoniklost; v mislih imam uvodni del filma v obliki filmskega dnevnika, iznajdljivo dramatiziranega z glasom Orsona Wellesa, posebne številke March of Timea, v kateri je objavljena jedrnata pripoved o življenju in življenjskem uspehu Charlija Foesterja Kanea. Televizijske oblike ne izraža nobena stvar bolje od tega prikazovanja in na noben drug način si televizija ne bi mogla postaviti lepšega spomenika. March of Time pomeni danes več kot kadarkoli doslej. Medtem ko je predstavljal posebni, improvizirani filmski dnevnik že prej dokaj uspešno opredmetenje Kaneovega življenja in uspeha, vzbuja March of Time v

televizijski predstavi v gledalčevi zavesti prepričanje, da gre par excellence za dokumentarno predstavitev resnične osebnosti. Poleg tega montažnega panoptikuma so v Državljanu Kaneu posamezni odlomki, ki sijajno ponazarjajo osnovno televizijsko zgradbo, npr.: Kanoova volilna kampanija kakor tudi celotna zgradba filma, zasnovana na anketi, ki jo vodi anonimni novinar.

Vemo, da je Kane izmišljena osebnost, kakor tudi, da je njegova podobnost z nekdanjim mogotcem ameriškega rumenega tiska Heartsom povsem slučajna ali le mimogrede namerna. Vendarle usmerja ta življenjepis (v televizijski predstavitvi) našo zavest k sklepom, ki potrjujejo, da je March of Time in tudi Državljan Kane v celoti le razčlenitveni delček izvirne sodobne resničnosti: hladni pogled na civilizacijo, na odtujevanja, tesnobe in bolesti duše, odsev nestrpnosti in lažnega domoljubnega zanosa in intelektualne zakrnelosti. Wellesove preroške raznoterosti nas navajajo k razmišljanju: da niso morda fragmenti o resničnih osebnostih našega današnjega sveta, graditeljih sodobnosti in projektantih prihodnosti, ki nam jih televizija v obilni meri predstavlja kot nepreklicno resnico, izmišljeni v svoji osnovi in še posebno v svojih posameznostih? Da niso prenarejeni za prikrivanje prave resnice, kakor se je to zgodilo v primeru Charlija Foesterja Kanea? Zgodi se včasih, da se celo človeško življenje ali vsa prizadevanja določenega časa skrčijo na to, da zgradijo o sebi predstavo, v kateri ni ničesar več resničnega in človeškega.

Televizijsko srečanje z Državljanom Kaneom nas s tem sili v dvome, ki izpodjedajo neokrnjenost televizijske resnice. Dvomi so lahko pogubni, za našo zavest kakor za televizijo, če se izkaže, da so upravičeni. Kje je torej resnica, če je celo dokumentarna slika le slepilo, okras, za katerim se skrivajo groba, robata spoznanja — ali morda le človeka plemenitost, ki je prikrita zato, ker zlohotnost sveta in mračni nečloveški mehanizmi imajo njeno lepoto za slabost?

(Dalje sledi)

iz filmskega sveta

oh, ta godard ...

meditacije na temo o nekem avtorju in njegovem delu

Mislim, da nima nikakršnega smisla začeti ta članek z analizo vseh okoliščin, lokalnih kriz in nerešenih dilem, ki postavljajo Jeana-Luca Godarda za daleč najpopularnejšega, najbolj znanega in najbolj upoštevanega režiserja sodobne francoske kinematografije. Brez dvoma so mu pri tem pomagale, poleg lastne izvirnosti in velike iznajdljivosti v doseganju takšnih pozicij, tudi mnoge vnaprejšnje danosti, ki že nekaj let drže francoski film v krizi; v krizi misli in poetičnosti, v krizi tistega »esprita«, o katerem nenehno toliko govorimo.

Prav zares, če boste imeli kdaj priložnost pogovarjati se s kom od razumnejših pariških kritikov ali cineastov, stavim, da boste slišali izjavo, zelo podobno tisti, ki sem jo mnogokrat slišal sam: »Eh, francoski film ... to ni nič več Truffaut niti Chabrol, ki sta nas izdala; to ni niti modri Resnais, ker nas je vse utrudil s svojo pametjo; to tudi niso Demy, Varda in niti Broca, ker tudi nimajo kaj povedati ..., toda veste, zato je tu Jean-Luc, zato je tu Le mépris, zato je tu Pierrot le fou ...«

Vsakemu prepuščam, da si sam ustvari sklepe iz teh besed. No, kar je pri tem gotovo, je popolna nadvlada Godarda v tem času na francoskem platnu. Njegovi filmi združujejo v vrstah svojih pobornikov vse zvrsti gledalcev, od malomeščana do Aragona, Sadoula in Malrauxa. O njem se pogovarjajo, ob njem začenjajo razprtije, njegove filme gledajo in znova gledajo . . .

In ne enkrat sem se vprašal, če ni pred nami znova ena tistih očarljivih oblik histerije, ki od časa do časa obkrožajo novega idola pariške umetnosti? Mar ni Godard mnogo pomembnejši in zanimivejši gledan v kontekstu situacije, ki ga je povrgla in dvignila na piedestal; zanimivejši, kakor v okvirih svojih filmov — svoje umetnosti torej? In s tem sem stopil na rob strašnega dvoma, ki izpodjeda vsako moje srečanje z novejšimi deli tega avtorja. Naj mi zato vnaprej oproste vsi njegovi oboževalci. Ne želim veljati za zagrizenega nasprotnika častilcev svetinj; še posebno pa ne pred obličjem avtorja, za katerega so mnogi poborniki modernega filma pripravljeni dati obe roki v ogenj . . .

Sicer pa je sam Godard dejal: »Vedno sem bil bolj časnikar kot cineast in novinarstvo bo tudi ostalo moja prva in edina prava aktivnost.« Dovoljeno naj mi bo, da s tem vsekakor zlobnim citatom začnem nekatera svoja razmišljanja o avtorju, ki je brez dvoma ena največjih osebnosti med avtorji današnjega filma, razmišljanja o umetniku, ki mu gredo le stežka od rok prizadevanja, da bi postal to v pravem pomenu besede. In tu je istočasno še vaba za diskusije cinéfilov: ali se mora avtorjeva samosvojost res vedno skladati z njegovo umetniško vrednostjo? Zdi se mi, da to ni nujno. Z ene strani zato tudi dajem priznanje Godardu kot avtorju, ki dela natanko tisto, kar hoče, a tudi kritiziram umetnika, ki ne ve, kaj vse žrtvuje svoji neizpolnjeni samoniklosti in oblikovni spretnosti.

Zato navajam nekatere temeljne teze, ki podpirajo moj odnos do Godarda. Eden redkih režiserjev, ki je dosegel neodvisnost svojega vizualnega sistema, je istočasno hazarder, kateri zelo domiselno prepušča gledalcu, da sam dopolnjuje ta sistem z ustrezajočimi vrednotami. Vse bi bilo torej v redu, saj je pri modernem filmu tako, da je vse vrednote, ki jih posamezniki poudarjajo, resnično mogoče v njegovih filmih občutiti, zaslutiti in predpostaviti. Kajti lahko in brez nevarnosti je sprejeti snobovsko igro, da mora biti v vsem, kar ima moderno obliko, tudi kaj aktualnega v globljem smislu. A Jean-Luc igra prav to igro; in kakor je zanimivo spremljati njene neobvezne tokove, tako je tudi nevarno pripisovati jim, česar nimajo in kar mi, majhni snobi, odkrijemo, da ne bi veljali za nezrele pred deli, ki so očitno modernistično zasnovana in tako kriče po hitrem, preverjenem in zajamčenem spoznavanju modernega filma . . .

Treba je pač ceniti spretne igrače in včasih sprejeti pravila njihove igre. Jaz počenjam to zlobno, z izrazitimi razdiralnimi nameni, zato ta članek ni za tiste, ki Godarda cenijo; s tem pa ne trdim, da ga morajo prebrati tisti, ki ga ne cenijo prav posebno.

NEKAJ O GENEZI MODERNEGA FILMA . . .

Brez dvoma bodo prvi igrani filmi, ki jih je Godard posnel, lahko izredno dobro služili vsakemu zgodovinarju pri določanju smeri in bistvenih predpostavk modernega filmskega izraza. Prav res, kar vzemite dela, kakor so A bout de souffle (Do zadnjega diha, 1960) in Le petit soldat (Mali vojak, posnet približno v istem času, toda prikazan šele 1963) in v njihovi formalni osvobojenosti, razigrani kameri in zelo lagodni vizualni sestavi boste našli enega bistvenih vzrokov za rojstvo modernega filma. Z druge strani pa vzemite dela, kakor so Lani v Marienbadu, Deviški vrelec in Osem in pol, pa boste našli v njihovi stilizaciji, vizualni zgradbi in načrtni zaprtosti oblike drugo točko ali, bolje rečeno, drugo skrajnost metode in interpretacije. Povežite ti dve točki in začrtajte simetralo med njima. Smer vrednosti, ki se tvori na enaki središčni oddaljenosti od njunih kategorij, je smer modernega filma, tistih elementov izraza, ki so se okoristili z osvobojenostjo prve skupine in sistematičnostjo druge in tako oblikovali globoko prepričljive organizme, pesniško prirodne in lagodne pa hkrati uravnovešene in natančno zasnovane, kakor so Noč, Mrk ali Molk in kakor bi bili nekateri Godardovi filmi (Živeti svoje življenje, Prezir, Poročena žena), če bi v sebi nosili vsaj malo vreden smisel.

Resnično dela kakor so Do zadnjega diha, Mali vojak, Sence (Casavetes) označujejo zanimivo opustitev klasičnih, v glavnem statičnih predpostavk realistične dramaturgije, metod snemanja, mizanscene in montaže. Ti filmi, revolucionarni v svoji izvirnosti, na zelo lagoden način pripovedujejo o labilni strukturi svojega časa in njih sproščena zgradba oblik in misli prav zares žene gledalca v to, da sam oblikuje svoj vrednostni in filozofski odnos do njih.

Tu je Godard po mojem mnenju najvrednejši in, če se je kdajkoli resnično znašel na avantgardnih pozicijah filmske umetnosti, potem je bilo to prav v trenutkih, ko je snemal omenjena dela.

Toda, kakor se to vedno dogaja v času, ki se hitro preoblikuje in razvija svoje težnje, se je tudi moderni film do popolnosti razvil drugje. Omenjena dezintegracija izraznih sredstev, osvoboditev kamere, ritma in mizanscene, vse to je pripomoglo modernemu filmu, da je prodrl iz zunanje v notranjo resničnost sveta in da je na njenih kategorijah zgradil natančno sestavo novega ritma, novega prostora in novih vizualno plastičnih kompozicij. In medtem ko so avtorji kakor Resnais v Marienbadu, Bergman

v mitični trilogiji in v Divjih jagodah in Fellini v Osem in pol skušali svoje vizije ustvariti z natančno zgradbo in stilizacijo, je, kakor sem dejal, moderni film zgradil svojo osnovo na najboljših izkušnjah teh skrajnosti: svoboda, ki ostaja vedno funkcija smisla, sinteza, ki niti za trenutek ne ogrozi življenjskosti prizora. Režija, montaža in kompozicija ponovno vzpostavijo harmonične zakone svoje interpretacije. Toda vsi ti zakoni so enako daleč od mrtve statike likvidiranega realizma, kakor tudi od prostorne improvizacije Senc, pesniške zgradbe Marienbada ali Deviškega vrelca. Vse to so seveda le začetna izhodišča za razvijanje temeljite analize modernega filma in njegovih raznorodnih tokov v razdobju 1956—1966. A vrnimo se sedaj k našemu avtorju in sprejmimo ta kratki odklon za sredstvo kar najboljšega preciziranja njegovega mesta v celuloidnem labirintu sedme umetnosti.

Zakaj menim, da je Godard v omenjenih dveh filmih dosegel svoj vrhunec, ki ga nikoli več ni presegel?

Predvsem zato, ker v teh delih govori skozi usta umetnika tista resnica, ki jo vsi iščemo. To je resnica življenja, surovega, grobega, nehumanega, pesniškega in liričnega hkrati, to je razvejana pesnitev o človeku, ki zaman išče svoje pravo mesto in ki zgublja življenjsko bitko kot jamstvo svoje notranje neobveznosti in igre.

Glavni lik filma Do zadnjega diha, kakor tudi tisti iz Malega vojaka, temeljita na prisilnostih, ki jih občutita v svoji okolici. Prvi v Parizu izpolni svoj upor proti dehumanizaciji sodobne družbe, drugi pa v Ženevi prav tako odkloni sodelovanje v diverzantski skupini, ker čuti, da je v to siljen od zunaj, ne pa iz lastnih intimnih potreb. In oba romantika, kajti to sta ne glede na zunanjo hladnost in grobost, izgubita svoj boj. V prvem filmu junak pade, pravzaprav klovnovsko umre, oropan še tiste minimalne herojske note, do katere bi mu smrt nekoč dala pravico. Drugi ostane živ, toda oropan vsega, kar je v nekem trenutku začelo predstavljati njegov neobhodni smisel. Kajti čas in stvarnost današnjega sveta vztrajno delujeta s svojo hladno kombinatoriko in vsak še tako kratek dih idealistične težnje k osvoboditvi je že vnaprej obsojen na propad.

Največ je vredna v omenjenih filmih prav Godardova sposobnost, da z reportersko prepričljivimi kadri ustvari porazno sliko sveta, ki pod zunanjo nervozo, naglico in neusklajenim ritmom skriva pretnjo, odtujenost in smrt. In prav ta brezosebna usoda egsistence, ta obsodba, ki se plete iz vsakdanje proze, tragedija, ki raste iz povsem navadnih absurdno vsakdanjih situacij, je tisto, kar dela iz Godarda pesnika in filozofa hkrati.

Prav kakor življenje predstavljajo v tem trenutku tudi njegovi filmi nevarno igro, usodno improvizacijo, vnaprej obsojeno lagodnost, iz katere ni izhoda niti za žive ljudi, niti za osebe ome-

Levo: Ana Karina je nastopila skoraj v vseh Godardovih filmih. Med drugim tudi v filmu NEUMNI PIERROT, iz katerega je ta njena slika

njenih del. Odtod tisti naivni nasmešek, ki trepeta na umirajočem obrazu preganjanega iz A bout de soffle, odtod čudna, prozaična doslednost, s katero se izpolnjuje krog trpljenja anti-heroja iz Malega vojaka. Tako se na mestu prejšnje realistične iluzije pojavi anti-iluzija, namesto junaka srečujemo anti-junaka in namesto tradicionalnega smisla čutimo anti-smisel egsistence, ki ni identičen nesmislu, temveč nečemu še bolj brezobličnemu, še bolj hladnemu in nevarnemu.

Tisto, kar je v zasnovi gradiva najvrednejše in kar kaže Godardov talent v trenutkih, ko je pravilno usmerjen, je dejstvo, da nikoli ne konstruira, ne gradi, niti umetno ne ustvarja situacij. Godard improvizira, vodita pa ga edinole intuicija in občutljivost, a se v tako ustvarjeni igri, prav po zaslugi njene neobremenjenosti, oblikujejo neke bistvene resnice.

Filozofska reportaža, egsistencialni dokumentarec, improvizacija absurda, potopis odtujitve Do zadnjega diha predstavlja skupaj z Malim vojakom posebno poglavje filma. Resnično prinašata vse, kar označuje moderni svet: zunanjo brezbrižnost, slučajno situacijo, neobvezno dogajanje in istočasno notranjo odpoved, izkoreninjenost in nesmiselnost trajanja. In vse, kar je mogoče iz teh predpostavk izpeljati, predstavlja edino, kar lahko iz teh pogojenosti izide. Odtod usodna moč, ki jo vsebujejo lagodne reportaže, odtod filozofija, ki raste iz izvira in tokov neposredne stvarnosti življenja.

IGRA JE VČASIH SAMO IGRA

Toda v naslednjih letih so nenadoma na čuden in nepojasnjen način izginile tiste lagodne modrosti, ki so oblikovale tako imenovani »novi val« v njegovih začetnih sidriščih. Drug za drugim so avtorji usihali v svoji neposrednosti, drug za drugim so se izgubljali v navadah in shemah, ki resda niso bile nikakršna ponovitev tradicije, so pa, ne glede na svoje novosti, omrtvile in onemogočile svoje ustvarjalce.

Leta 1961 snema Godard svoj prvi barvni flim Une femme est une femme (Ženska je ženska) in s tem daje povod za povsem drugačno razmišljanje o svoji vrednosti.

Ne gre toliko za to, da je ta film zdrsnil pod nivo prejšnjih dveh del. Ženska je ženska ne premore niti njune lahkotnosti niti njunega pomena, a Godard je skušal spremembo svojega izraza obrazložiti s spremembo tematskega imenovalca. Pred nami je igra v svoji primarni vlogi. To pa je zabava, smeh in oddih.

Vizualna nadgradnja postaja ilustracija tako dojete igre. Njena improvizacija je izmišljena, lahkotnost planirana, a smelost natančno tempirana.

Godard je brez dvoma moderno usmerjen cineast in tudi ta film je eden med dokazi za omenjeno oznako. Absurdni tokovi tega filma oslanjajo svojo izvirnost na praznino časa in oseb, njihova odtujenost od smisla pa služi režiserju kot glavna nit, s katero premika svoje marionete. Dopušča svojim osebam, da se pričkajo, zbadajo, drezajo, jokajo, smejejo, modrujejo, da se skratka premetavajo v istem nesmislu, v katerem so se opredeljevale prejšnje osebe, le da je tu, namesto notranje utemeljenosti zamenjana igra temeljna vrednota. Zatorej je logično, da ta igra ostaja samo igra, da njena koketna spogledovanja s filozofijo absurda niti za trenutek ne rojevajo globljih sozvočij v gledalčevi intimi. Tisto pa, kar rešuje to delo anticipirane ničevosti, je prav njegova nepretencioznost. Godard se prvič igra snoba, čeprav to še ni povsem. Toda predpostavka neke izumetničene improvizacije, ki je sama sebi namen, že odriva iskrenost in angažiranost prejšnjih filmov.

Kadarkoli znova vidim film Ženska je ženska, me vztrajno spominja na igro dveh brezdelnežev v neki sekvenci Marienbada. Na gladki mizi razporejata vžigalice in jih zatem izmenično odvzemata upoštevajoč pravilo, da igro izgubi, kdor bo prisiljen pobrati poslednjo. Na enak način izgublja v Godardovem filmu Ženska je ženska tisti, ki skuša najti poslednjo misel tega dela. In to iz preprostega razloga, ker je ni in ker je treba vrednost dela videti v njegovi izumetničeni razigranosti, v ritmičnih, pogovornih, mizanscenskih in montažnih barvnih paradah, za katerimi je samo njihova dinamika, dopadljivost in neobvezno koketiranje z vrednotami, ki jih je Godard že uspešno prikazal.

Toda vzporednica s sekvenco iz Marienbada se po mojem občutku končuje šele, ko sprejmemo brezosebnost in resigniranost igralcev kot sestavne dele igre. K igralcem pa sodi predvsem Godard sam, njegova prizadevanja, da usahlo intuicijo nadomesti s šarmom, smisel z igro in vrednote z dopadljivimi barvnimi odtenki. Kolikor je sam nad to zvočno pantomimo, bo ostal sestavni del njene bleščeče praznine. Ta praznina še ni istovetna z ničevostjo nesmisla, sta pa prva in druga kategorija anticipirani v svoji objektivni prisotnosti — neodvisno od hotenja in namenov avtorja.

In vse, kar bo še nastalo kasneje, je že določeno: izumetničenost napoveduje svoj juriš v svet Jeana-Luca Godarda.

ESTETIKA IN GEOMETRIJA

Naslednja faza Godardovega dela obsega po mojem mnenju šest filmov, posnetih v obdobju od 1962. do 1965. leta. Izključujem deli Les carabiniers (1963) in Bande á part, ker ju nisem

gledal. Kritiki so v nizkih ocenah teh del precej enotni, zato mislim, da njih izostanek ne more bistveno vplivati na moja stališča.

Spregovorimo torej o zgodbi Lenoba (La paresse) iz omnibusa Sedem smrtnih grehov (1962), nato o filmih Vivre sa vie (Živeti svoje življenje, 1962), Le mépris (Prezir, 1964) in Une femme mariée (Poročena žena, 1965).

Omenjena zgodba iz omnibusa mlajših francoskih režiserjev je za Godardovo delo značilna v istem smislu kot Ženska je ženska; kakor bi avtor lastno nezainteresiranost in predanost usodi skrival za vsebino, katero obdeluje. Kajti, kakor je Ženska je ženska komedija o praznini, tako je Lenoba pripoved o dolgočasju in neprizadetosti, ki vodi glavnega junaka celo v seksualnih nagonih. In nič ni lažje kakor predpostaviti, da teh značilnosti ni toliko v izbranem gradivu kolikor prav v osebnosti režiserja. To odkriva njihova izumetničena, mehansko realizirana struktura. Če so tile elementi sprejemljivi v bleščeči in učinkoviti komediji, prenehajo biti to v omenjeni zgodbi. Pa smo na pomolu krize, za katero menim, da odlikuje dela iz tega obdobja. Da bo absurd popoln, že v tem trenutku priznavam, da so dela kakor Živeti svoje življenje in Poročena žena izdelana zelo čisto, filmsko in dosledno Godardovemu hotenju; še v svoji celoti so zanimivi fenomeni v zgradbi modernega filma in njegovega raziskovanja.

V čem je torej tista usodnost, ki oddaljuje Godarda od resnične utemeljenosti umetniškega dela?

Na tej stopnji svojega dela Jean-Luc Godard očitno teži k preseganju prejšnje improvizirane strukture, k vzpostavljanju povsem določenega osebnega sistema sredstev in vrednosti. Ta težnja je vidna že v delu Ženska je ženska, razvija se v Preziru in doseže vrhunec v Živeti svoje življenje in Poročeni ženi.

V čem se razodevajo kategorije tega sistema?

Godard predvsem uzakonja svojo estetiko v določen geometrični sistem pravilnosti. To velja za kompozicijo vsakega kadra (ta postaja sintetizirana, prečiščena, skrčena na bistvene objekte, postavljene po načelih pravilnega razmeščanja), za mizansceno (ki se sedaj razodeva v ustvarjanju zaprtih, geometrijsko dovršenih celot), za montažo (ki sledi določeni likovni zamisli) in za tehniko: črno-bela slika s svojimi niansami in kontrasti vztraja pri ustvarjanju sintetične dekorativnosti, v glavnem splošnega značaja. Kolor (Prezir) kaže isto težnjo, le da je njegova dekorativnost izkoriščena na drugačen, dopadljivejši način, v okviru širokega platna. Ta geometričnost estetike (morda spominja na Mondrianova platna) teži predvsem k vzpostavljanju neke višje, apriorne mere v vizualnem doživetju.

Treba je priznati, da gre Godardu prav zares od rok ustvarjanje organizmov nenavadno čistih, kristalno lepih kadrov, v katerih redukcija inventarja prispeva k likovni harmoniji in usklajenosti celote. In če bi se bilo treba zadržati pri tem, bi našemu

France nouvelle

Levo: Jean-Pierre Leaud in Michel Debord v zadnjem Godardovem filmu MOŠKO-ŽENSKO

Levo spodaj: prizor iz filma PREZIR. Na sliki so Brigitte Bardot, Michel Piccoli in Jack Palance

avtorju izrekel polno priznanje za dosežen uspeh. Živeti svoje življenje ali Poročena žena sta brezhibna prototipa zrele estetike, ki zakonitosti svoje strukture pripelje do dokončnega prečiščenja in predstavlja v vizualno likovnem smislu nedvomno eno od mojstrovin modernega filma.

Zame nastane problem v trenutku, ko dojamemo, da prevzema omenjena estetska geometrizacija univerzalno vlogo v navedenih filmih s tem, da postaja načelo, ki so mu podrejeni vsi ostali elementi oblikovanja; od oseb do njih pomena, od dialoga do njegove važnosti, od temeljnega dela do njegove mehanizirane narave.

Način sistematiziranja in kodificiranja vrednot se v celoti širi tudi na tematsko, dramaturško in miselno zgradbo dela. Liki postajajo premočrtni, a priori podani v svoji pomembnosti, a njihov razvoj (Prezir) ali zlom (Vivre sa vie) je dan v istem premočrtnem, geometrijskem, mehaničnem smislu. Ti liki ne živijo več svojega življenja, kot so to počeli v Malem vojaku ali v Do zadnjega diha, ujeti so v nujnost, da oživijo Godardove ideje, ki v svoji apriornosti odrejajo njihovo sestavo. Zato tudi ni več tistega čudnega neoprijemljivega trepetanja, ki je prežemalo junake prejšnjih del. Od Lenobe do Poročene žene so pred nami nanizane združujoče se, geometrične figure človeških bitij, ki v svojem gibanju, občutenju, prizadevanju in delovanju dopolnjujejo ornamente tistih nujnosti, katere vsiljuje režiserjeva zamisel, izpeljana zunaj njih in njihovih osebnosti. Zato vloga osebnosti trpi in na njeno mesto prihaja geometrijska prispodoba, zato zgublja zaplet svojo dramsko življenjskost in se spreminja v ilustracijo tez, ki zanimajo Godarda. Toda iz vsega tega se rojeva neprijetna nota pretencioznosti, priučene filozofije in etike, ki nima dovolj moči, da bi se uresničila v živem pesniškem tkivu, temveč uničuje njegovo življenjsko silo s tem, da se vsiljuje kot njegova vnaprej določena vodnica.

Kolikor že so vsi ti filmi zrelo angažirani za vprašanja sodobne človekove egsistence, toliko tudi istočasno ostajajo vezani na izumetničeni konstruirani svet geometrije in na mere, ki nadomeščajo življenjsko resnico in prepričljivost.

Samo majhno poglavje iz teorije umetnosti. Zakoni sinteze in abstraktne prečiščenosti niso uporabljeni za misel enako uspešno kot za obliko. Zavrta v svoji rasti in razvoju se ideja strjuje, ne oziraje se na filozofski ali etični imenovalec, na katerem je okamenela. Impozanten na estetski ravni kompozicije oblik, se Go-

Levo: Jean-Luc Godard (desno) pripravlja snemanje prizora v svojem filmu ALPHAVILLE

Levo spodaj: Jean-Luc Godard v družbi z Eddiem Constantinom in Anno Karino med snemanjem filma ALPHAVILLE

dardov sistem izkaže kot uničujoč za pesniško egsistenco gradiva — to namreč skrči na lep, dekorativen, toda mrtev sistem, katerega hladna geometrija lahko nudi formalno ugodje, ne more pa v nobenem primeru vznemiriti.

Poročena žena predstavlja, kakor sem že dejal, vrhunec Godardovega načina in vsekakor najbolj dovršen film, ki ga je ustvaril. V njem je vse precizirano, izmerjeno in tempirano na zaželeni uspeh. Godard sam je dejal: »Želel sem prikazati ljudi na enak način, kot prikazujem hladilnike in ostale objekte.« Že vidim zlobni nasmeh na obrazih Godardovih pristašev, ki hitijo pojasnjevati, da je prav to tisto, kar je avtor hotel in kako njegov film najbolje ponazarja kompleks poustvarjanja, hladnosti in odtujenosti, s katerim se Godard med drugim tudi ukvarja. Sprejemam izziv te vrste in priznavam, da je dosegel Godard v tem popoln uspeh, toda da se njegov rezultat v svojem pomenu tvori zunaj meja umetnosti. Vsaka zrela kombinatorika ima svoj smisel, vsaka natančna zgradba nekaj pripoveduje, vendar tega ne počenja ob pogojih tistih vitalnih odtenkov, ki po vitalnosti in moči, s svojo neizpovedano modrostjo ločujejo artizem od umetnosti, spretnost od poezije in umetno zgrajeni smisel od tistega, ki resnično vzklije iz življenja in človekove prisotnosti v njem.

Priznati moram, da me problemi, o katerih Godard govori v svojih delih, zelo angažirajo, saj so vključeni v čas in njegovo vsebino. Niti malo pa me ne angažira način, s katerim jih razvija, saj je ta metoda v svoji vsebini v tolikšni meri izenačena z mehaničnostjo in hladnostjo, da se v ničemer ne razlikuje od njiju in navkljub svoji spretno pokazani lepoti ne presega obsega njunega smisla. Odtod izredna indikativnost Godardovega sveta v teh filmih, toda tudi njihova popolna pesniška premočrtnost, miselna plehkost in humana ničevost.

KOMERCIALIZEM IN POVRATEK K PROTOTIPOM

Prihodnja filma sta doslej zadnja, ki ju je Godard prikazal. To je Alphaville (1965) in letošnji Pierrot le fou (Neumni Pierrot).

Že v Preziru je bilo mogoče opaziti neko novo težnjo Godardovega ustvarjanja, ki ima svoje korenine tudi v finančnem neuspehu večine filmov »novega vala«.

To je bila določena mera cenene komercialnosti, ki je do tedaj avtor ni kazal in ki se je na srečo manifestirala samo enkrat, v že omenjenem Alphaville. Ta komercialnost se predvsem

kaže v prisiljeni, zunanji dopadljivosti, z uporabljanjem erotičnih prizorov (kajti toliko golote, še prav posebno, če pripada popularni B. B., prav res ne more več služiti odkrivanju nikakršnih filozofskih misli) in končno v tisti skriti želji, ki jo v odnosu na svet, s katerim se ukvarja, prebuja v gledalcu. Prav zato se mi tudi vsiljuje primerjava med Prezirom in Mallejevim Privatnim življenjem. Oba filma kritizirata filmske zvezde in njihovo »sladko življenje«, vendar počenjata to na način, ki gledalca bolj zapeljuje in mami s čari, kateri vejejo iz prizorov, kakor usmerja k razglabljanju o vsebini tega pojava. Seveda mi ne pride niti na misel, da bi vztrajal pri »edukativni pozitivnosti« ali »vzgojnih težnjah« umetniškega dela. Vendar ne sprejemam avtorjev, ki igrajo s skritimi kartami na nepošten način. Vsak od nas ima rad striptizerske spretnosti B. B., toda ne, če so vse učinkovite in privlačne možnosti takšnih prizorov prekrite s prosojno kopreno filozofske in etične nadgradnje.

Alphaville je zasnovan izrazito komercialno. To je tematika kriminalističnega »science-fictiona« po vzoru Jamesa Bonda in njegove parade. V glavni vlogi srečamo Eddieja Constantina, ki se trudi dohajati svojega angleškega tekmeca, pri čemer mu pomagajo tudi vsa tehnična, erotična in dopadljiva pomagala. Obarvan s silovito miselno prezahtevnostjo — Lemy Caution odhaja v vesolje, da se lahko pojavi kot branilec zemeljskega humanizma in občutja — predstavlja Alphaville, vsaj zame, najslabšo Godardovo stvaritev, ceneno po sredstvih, plitvo v prizadevanjih in ničevo po rezultatu. Tudi vsa njegova spretnost ga ne more rešiti poraza. Nedozorel, sodoben filmski »science-fiction« doživlja morda prav tu prvo večjo zlorabo na modernem platnu. Njegove namišljene kategorije, sanjska naivnost in smeli polet služijo izključno kot komercialni mejnik etično lažnega in miselno praznega hotenja. Velik komercialni uspeh je samo pokazal njegove osnovne namene in tu se pomen in problem tega filma zaključi.

Neumni Pierrot označuje svojevrsten preobrat. Godard se, potem ko je dosegel dno v svojem delu, vrača k nekaterim vzorcem prejšnjih stvaritev in priznati je treba, da je storil to prav tako lagodno, drzno in očarljivo, kot je to počel v filmu Ženska je ženska ali celo v Malem vojaku. In četudi ostaja uspeh dela v okvirih omenjenih postavk, označuje morda Neumni Pierrot edino pot, ki je Godardu še ostala. Pogumna, nevsiljiva igra z motivi okrutnosti, nasmejane krvoločnosti, vsepričujoče smrti z uničenjem kot osnovnim imenovalcem sveta in modernega človeka — ta črna groteska ostaja v svojem obešenjaškem humorju in okrutni lagodnosti izredna slika duha nekega okolja, ki vrtoglavo dirja v svoj propad in vzklika od smeha, posmehujoč se tej neizbežnosti. Godardov vizualni izraz se osvobaja prisiljene geometrič-

nosti, njegovi kadri ustvarjajo isto razvejano enotnost, ki smo jo spoznali v prvih filmih. Pozicije so istovetne. Na primer v filmu Ženska je ženska, kjer se praznina bahato lesketa v svojem razkošju, uspešnosti in bogastvu in kjer njen ritem prekaša in prikriva notranje mrtvilo. Po svoje soroden Fellinijevemu delu Giulietta in duhovi, pripoveduje ta dance-macabre o avtorju, ki se zabava z nesmiselnostjo svojega dela, svojega sveta in končno tudi samega sebe. Odtod iskrenost te zgradbe, ki potiska Godarda s podstavka lažnega moralista in filozofa in ga istočasno vrača v stanje lagodnega cinika, ki mu tudi najbolj ustreza. Ta ples samouničenja je sinteza vseh njegovih izkušenj filmske izraznosti, v njem je morda združena vsebina celotnega Godardovega dela. Vse je nesmiselno, toda čemu jemati temu nesmislu lagodnost, dinamiko in atraktivnost? V posameznih trenutkih nas takšen razmak lahko dvigne nadenj, lahko nas naredi za zvišene opazovalce in nas tako reši pred popolnim izenačenjem z njegovo ničevostjo.

Vse kaže, da Godard tako misli in temu komentar ni potreben. Njegovi prihodnji filmi bodo to sami pojasnjevali.

V STILU ZAKLJUČKA

Preostaja mi sinteza tistega, kar je bilo povedano. Ponovno moram poudariti, da je nujno občutiti do Godarda in njegove neobveznosti v odnosu do stvari, s katerimi se ukvarja, določeno spoštovanje. Ta avtor je vsekakor najmočnejši cineast, ki snema v poslednjih letih. To je avtor v pravem pomenu besede, saj mu uspe v vseh delih ustvariti svet po svoji predstavi, z lastnim smislom, vrednotami in sistemi idej. Tudi dober režiser je, saj prenaša svoje vizije na platno v čisti in hoteni obliki. Toda le včasih mu uspe biti tudi umetnik. Ko v določenih trenutkih namesto s priučenimi tezami spregovori z občutkom, ga ni enakega v obvladovanju notranjega iskrenja kinestetske poetičnosti. Ko pa svoja hotenja prenese v območje umetnega oblikovanja, ko ne občuti meje med mrtvo obliko in živo mislijo, se krog zapre v okvire bravure, spretnosti in konstrukcije. V tem je veličina in tragedija Jeana-Luca Godarda, v tem je indikativnost njegovega opusa. Plačati ceno spoznanja z izenačevanjem sebe in fenomenov, s katerimi se ukvarjamo, pomeni istočasno spremeniti se v tisto, čemur se je treba upreti. A v Godardu se pretenciozni tehnokrat vizualnega gradiva še vedno spoprijema s skromnim pesnikom, z mladeničem, ki je nekoč v najtežjih pogojih in z minimalnimi sredstvi snemal filme, boljše od vseh kasnejših del svoje kombinatorike in spretnosti.

To mu seveda ne odvzema pomena in značilnosti, vendar istočasno narekuje skrben izbor rezultatov.

Ranko Munitić

Prizor iz novega Truffautovega filma FAHRENHEIT 451

V novem Truffautovem filmu nastopa v glavni moški vlogi Oscar Werner

novi pomembni filmi

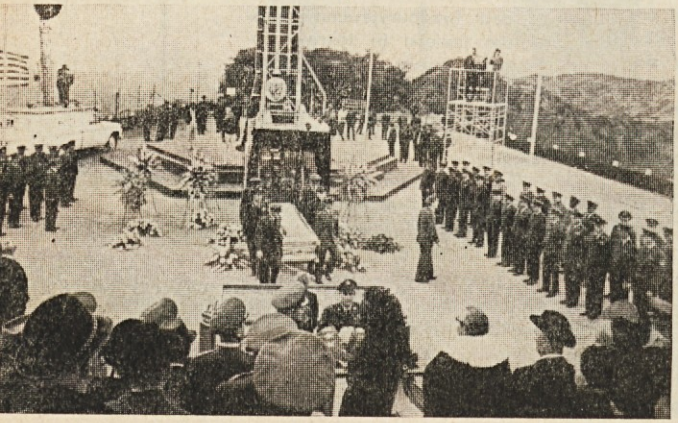
françois truffaut

fahrenheit 451°

Januarja je sloviti francoski režiser novega vala François Truffaut lahko začel v Londonu uresničevati svoj dolgoletni načrt, ki ga je moral doslej venomer odlagati. Gre za prenos science-fiction romana Raya Bradburyja Fahrenheit 451°. V svojem dnevniku s snemanja Truffaut sam pripoveduje: »Bradburyjev roman sem bral konec 1960. leta, pravice za snemanje filma po njem pa sem kupil sredi 1962. leta. Zakaj sem moral tri in pol leta čakati, da sem lahko začel snemati film po njem? Samo denar je bil po sredi. Priznati moram, da adaptacije romana, ki sva jo napisala z Jeanom-Louisom Richardom, ni razen štirih prijateljev nihče sprejel s posebnim navdušenjem. Oscarju Wernerju in Juliji Christie, ki sta medtem postala veliki filmski zvezdi, se moram zahvaliti, da film zdaj vendar snemamo. **Fahrenheit 451°** je zgodba o družbi, v kateri je prepovedano brati in imeti v lasti knjige. Gasilci, ki so sicer v vseh drugih družbah dolžni gasiti ogenj, imajo v tej družbi nalogo zapleniti vsako knjigo, ki jo kjerkoli najdejo, in jo takoj zažgati. Eden izmed njih, Ponedeljek po imenu, ki naj bi v kratkem napredoval, začne prebirati knjige in uživati v branju. Njegova lastna žena Linda ga iz strahu prijavi in Ponedeljek se znajde v polčžaju, ko je prisiljen svojega predpostavljenega dobesedno sežgati. Pobegniti mora . . . Morali boste stopiti v kino, ko bodo pri vas prikazovali moj novi flim, da boste zvedeli, kam je Ponedeljek bežal. Meni je v pravo veselje dati Bradburyjevemu romanu filmsko podobo in tokrat uporabiti tudi barve. Hollywoodski funkcionarji družbe Universal so mi svetovali, naj ne sežigam Faulknerjevih, Sartrovih, Genêtovih, Proustovih, Salingerjevih, Audibertijevih in podobnih knjig, temveč naj v ta namen uporabim tiste, za katere so avtorske pravice že zastarele. Bali so se morebitnih tožba in procesov. Ugledni londonski odvetnik mi je pojasnil, da smem celo citirati posamezne žive pisatelje, kajti v mojem filmu bo vsaj toliko citatov kot v vseh enajstih Godardovih filmih skupaj.«

Prizor iz novega Godardovega filma MOŠKO-ŽENSKO

V novem Godardovem filmu igra glavno moško vlogo J. P. Leaud, ki ga je za film odkril Truffaut



Prizor iz filma LJUBLJENI režiserja Tonyja Richardsona

jean-luc godard

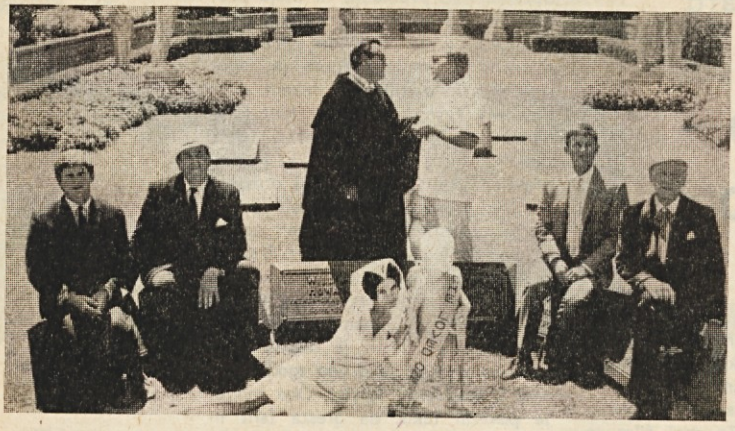
moško - žensko

Za Godarda pravzaprav ni nič posebnega, da je s snemanjem svojega novega filma posekal sam sebe. **Moško-žensko** je namreč posnel v doslej najkrajšem času. Med snemanjem je povedal: »Ta moj film je verjetno najbolj skromna in najmanjša filmska produkcija v zgodovini filma, tako skromna in majhna, da je morebiti ne bodo niti zapazili. Moje izhodišče sta bili dve Maupassantovi noveli. Ena se imenuje Pavlova žena, drugi, ki sem jo prekrstil v **Smeh**, pa je bil naslov Znamenje. Po njej sem že 1957 snemal film na ozkem traku in ga takrat imenoval **Spogledljivka**. Seveda ni mogoče govoriti o ponovitvi tega filma. Temo obeh novel sem tokrat uporabil samo za izhodišče. Kljub temu pa bom ostal zvest duhu Maupassantove literature. Bil je namreč naturalist, jaz pa želim pokazati nekaj trenutkov življenja v naših dneh prav takšne, kot v resnici so. V **Moško-žensko** prikazujem mlade ljudi. Na kratko povedano, pripovedujem o fantu, ki ljubi mlado dekle, ona pa njega ne ljubi. To je prva izmed obeh zgodb, ki sta obseženi v filmu. V drugi zgodbici je prav narobe: moški ne ljubi dekleta. In v tem okviru prikazujem čisto preprosto trenutke njihovega življenja, ki me zanimajo in privlačijo. Prepričan sem namreč, da o mladih ljudeh vemo mnogo premalo. Saj niti ne pomislimo, da je bila pri zadnjih volitvah v Franciji tretjina vseh volilnih upravičencev stara manj kot petintrideset let. Tudi zaradi tega želim govoriti o mladini, o vsem, kar je na njih mladega . . . Mlade pa niso samo osebnosti, ki nastopajo v mojem filmu. Tudi prostor dogajanja in problemi, ki moje protagoniste prizadevajo, morajo biti vključeni v to tipičnost mladosti. Mladenič iz mojega filma je zaposlen v arhivu slik pri nekem mladinskem časopisu. Dekle, kateri je namenjena njegova ljubezen, dela tam kot fotografski model in je pripravljena storiti vse, da bi doživela kariero Françoise Hardy ali Sylvie Vartan . . .« Eno izmed obeh zgodb je Godard v celoti posnel v Franciji in vloge v njej zaupal samo francoskim igralcem (Jean-Pierre Léaud, Marlène Jobert, Chantal Goya, Michel Debord). Nato je odpotoval v Stockholm, kjer je drugo zgodbo posnel s švedskimi igralci. Obe zgodbi je povezal tako, da gresta fant in dekle v Parizu v kino, tam pa vidita zgodbico, ki jo je Godard režiral v Stockholmu z igralcema Evo Britt Strandberg in Birgerom Malmstemom v glavnih vlogah . . .

tony richardson

ljubljeni

Grenka satira po romanu Evelyn Waugh, ki pripoveduje o ameriških pogrebnih običajih in ji je dal Tony Richardson naslov **Ljubljeni,** je bila slabo sprejeta v ameriških kinematografih. Ameriško malomeščanstvo je namreč živo občutilo, da je prišel nekdo iz Anglije in jih preveč pronicavo opazoval. Tony Richardson je v pomenku z urednikom »Sunday Timesa« povedal: »Prepričan sem, da so vsi pričakovali od mene nadaljevanje **Toma Jonesa. Tom Jones** je pozitiven in optimističen film, **Ljubljeni** pa je film o negativnih in precej zvodenelih vrednotah v neki opredeljeni družbi. Film so mi že



Posnetek iz novega filma Tonyja Richardsona LJUBLJENI

dlje ponujali, prebiral sem scenarij, pa nisem mogel z njim vzpostaviti intimnejših vezi. Zato sem tedaj odklonil snemanje in pozabil na scenarij. Zdaj sem z veseljem snemal film, četudi hranim iz časov filma **Sanctuary** spomine na tako rekoč katastrofalno doživetje. Verjetno je bil tisto najbolj nesrečen čas mojega življenja. Bil sem oslepljen od zavesti, da bom lahko režiral v Hollywoodu in v takšnem stanju sem menil, da bom grozotno adaptacijo Faulknerjevega romana lahko pred snemanjem vsaj deloma popravil. Namesto tega so mi zabičali, da moram snemati po adaptaciji, kakršno sem dobil v roke. Počutil sem se kot v prisilnem jopiču. Ko sem zdaj snemal **Ljubljenega**, je bilo povsem drugače. Po uspehu **Toma Jonesa** so mi pustili proste roke in se niso jezili niti tedaj, ko sem prekoračil proračun. Snemal sem samo na avtentičnih mestih, kar v Hollywoodu ni navada. Snemati v ateljeju pomeni zame isto kot sedeti v zaporu. Sicer pa je to odvisno od režiserjevega razpoloženja. Jaz se ogrejem šele tedaj, ko se znajdem na avtentičnih mestih, kjer se lahko z igralci o vsem pogovorim in nato začnemo skupaj improvizirati. Toda začel sem govoriti o **Ljubljenem.** Torej, ko nisem s tem filmom nič več računal, so mi iz New Yorka telegrafirali, da bodo dobili za film Burtona in Taylorjevo. Odgovoril sem jim, naj bo gospa Taylor takšna ali drugačna, kakršno jaz poznam, si je ne morem zamisliti v vlogi revnega dekleta, ki se zaljubi v smrt, zaradi česar pride ob življenje. Torej sem še enkrat odgovoril: ne! Toda niso mirovali in scenarij smo začeli v družbi s Christopherom Isherwoodom ter Terryjem Southernom znova predelovati. Roman je namreč hudo smešen, pri tem pa plod pronicavih in dolgoletnih opazovanj. In tokrat sem imel občutek, da smo se ga lotili s prave plati, posebno še zato, ker sem uporabil nekatere svoje izkušnje iz prvega stika s Hollywoodom. Zdaj je film gotov. Ko so si ga ogledali, so me nekateri prestrašeno vpraševali, s čim so se mi zamerile ameriške ženske in čemu se mi je zamerila Amerika.«

Julie Christie in Omar Sharif v filmu DOKTOR ŽIVAGO, ki ga je po istoimenskem romanu pokojnega Borisa Pasternaka režiral David Lean

oscarji

Akademija za filmsko umetnost in znanost je 18. aprila osemintridesetič podelila svoja priznanja — — Oscarje. Težko bi bilo utemeljiti, zakaj so Oscarji najbolj znano filmsko priznanje in zakaj pomeni razglasitev vsakoletnih nagrajencev s pozlačenim kipcem filmski dogodek svetovnega pomena. Naj bo kakorkoli, tudi letošnja podelitev je v marsičem zastavila vprašanje meril, kajti najbolj pomembne odločitve so za poznavalce ameriškega filma najbolj kritične. Kar pet Oscarjev so člani Akademije namreč priznali filmu **Zvoki glasbe** (The Sound of Music), za njim pa se je s štirimi zla-

timi kipci znašel Davida Leana **Doktor Živago**, posnet po slovitem istoimenskem Pasternakovem romanu.

Nadrobna razdelitev daje sledečo sliko: za najboljši film v angleškem jeziku je bil proglašen **Zvoki glasbe**, za najboljši tuji film je bil izbran češki **Trgovina na korzu** (režiserjev Kadarja in Klosa), najboljša ženska glavna vloga Julie Christie za **Ljubico** angleškega režiserja Schlesingerja, najboljša moška vloga Lee Marvin za **Cat Ballou**, najboljša ženska stranska vloga Shelley Winters za **Modri pečat**, najboljša moška stranska vloga Martin Balsam za **Tisoč klovnov**, za režijo Robert Wise za **Zvoke glasbe** (ki je ameriško nadaljevanje nemške serije o glasbeno nadarjeni družini Trapp), za originalno glasbo Maurice Jarre za **Doktorja Živaga**, za glasbeno obdelavo Irwin Kostal za **Zvoke glasbe**, za popevko Johnny Mandel in Paul Francis Webster za **Sence na tvojem smehu**, za izvirni scenarij Frederick Raphael za **Ljubico**, za scenarij po literarni predlogi Robert Bolt za **Doktorja Živaga**, za črno-belo fotografijo Ernest Laszlo za **Ladjo norcev**, za barvno fotografijo Fred A. Young za **Doktorja Živaga**, za scenografijo v črno-belem filmu Robert Clatwortny in Joseph Kish za **Ladjo norcev**, za scenografijo v barvnem filmu John Box, Terry Marsh in Dario Simoni za **Doktorja Živaga**, kostumi v barvnem filmu Phylis Dalton za **Doktorja Živaga**, montaža William Reynolds za **Zvoke glasbe**, za celovečerni dokumentarni film **Zgodba o Eleonor Roosevelt**, za kratki dokumentarni film **Živeti**.

Največ razburjenja so povzročile nagrade za najboljši film, za najboljšo žensko in moško glavno vlogo in za režijo. Za **Zvoke glasbe** zatrjujejo, da je konvencionalno, malomeščanskemu okusu ustrezajoče glasbeno zabavno delce, katerega po pomembnosti presega vrsta drugih ameriških filmov (npr. Kramerjeva **Ladja norcev**, ki je bila ob podelitvi Zlatih globusov, priznanja filmskih kritikov, med favoriti). Četudi je Julie Christie zelo nadarjena igralka (spominjamo se je iz Schlesingerjevega **Billyja lažnivca**), jo po igralski kreativnosti gotovo presega Simone Signoret, kakor tudi sicer simpatičnega Leeja Marvina Oskar Werner iz **Ladje norcev**. Največje zmagoslavje pa so gotovo slavili Čehi, katerim je Oscar priznanje za njihova vztrajna prizadevanja.

Levo: Lee Marvin in Vivien Leigh v filmu LADJA NORCEV režiserja Stanleva Kramerja

Desno: Shelley Winters je prejela za stransko vlogo v filmu MODRI PEČAT zlati kipec Oscarja

FILM
KLUBI
ŠOLA

filmska vzgoja

kje, kdaj, kako?

Kje — začetek v kino dvorani, nadaljevanje v razredu; kdaj — deloma v času rednega pouka, deloma v času svobodnih aktivnosti; kako — z združenimi močmi vseh, ki so dolžni prispevati svoj delež k vzgoji mladega rodu.

Tale kratka obrazložitev se sliši kar se da imenitno, toda marsikdo se bo takoj vprašal, kako je z njo v praksi (ki mora biti potrditev teorije). Pa si oglejmo to »prakso« — to se pravi, prisluhnimo besedi odbora za filmsko vzgojo pri občinskem svetu Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije v Celju, ki se že drugo leto ukvarja s problematiko filmske vzgoje mladih (doslej res samo še na območju mesta).

Lotili smo se organizacije vzgoje s pomočjo filma in v ta namen organizirali Mladinsko filmsko gledališče. Prva predstava je bila februarja 1965. leta. Ker nismo

bil deležni nobene finančne podpore, smo si zagotovili finančno varnost z abonmajskim sistemom. Naši gledalci so bili dijaki različnih šol druge stopnje (torej precej heterogen profil!); del le-teh si je izbral nedeljski abonma, del pa je hodil ob ponedeljkih k predstavam enkrat mesečno zadnji dve šolski uri — seveda v sporazumu z vodstvi šol. Pri izbiri filmov smo upoštevali kot merilo kvaliteto in pestrost zvrsti ter nacionalnosti, hkrati pa še vodilne režiserje in končno tudi znamenite igralce. Posegli smo v fond Jugoslovanske kinoteke in v fond reprizniih filmov, kajti premiernih si nismo smeli izbrati, pa čeprav so nekomercialni za kinopodjetje in distributorja. To je namreč nenapisan (komercialni!) zakon, ki velja za filmska gledališča. Čuden paradoks — se vam ne zdi?! Paradoks, ki se sploh ne meni za moč in učinkovitost ustne propagande, ki bi mnogokrat lahko spremenila »nekomercialni« (beri: umetniško visoko vreden) film v komercialnega. Vse filme smo predstavili mladim gledalcem z uvodnim komentarjem. Mimogrede: dobiti primeren komentar je resnično najtrši oreh pri tej zadevi — v opozorilo vsem prizadetim in neprizadetim!

Ker pojmujemo filmsko vzgojo kompleksno, smo poskrbeli še za primerno okolje in s tem tudi vzdušje. Filme smo predvajali v estetsko urejeni dvorani kino podjetja, poskrbeli za ozvočenje pri komentiranju in se z abonmajskimi izkaznicami izognili »hooo-ruk« navalu na dvorano, oziroma borbi za sedeže, ki je neljub spremljevalec navadnih šolskih predstav, zlasti zadnja leta. Seveda nismo pozabili na dežurnega pedagoga pri predstavah, ki je skrbel za nemoten potek predvajanj, obenem pa imel priložnost za nevsiljivo opazovanje mladine in njenega odnosa do te vrste filmskih predstav.

In rezultati ob koncu prve, pol leta trajajoče sezone? Precejšnje razočaranje pri delu zahtevne mestne mladine, predvsem gimnazijcev, ki je MFG razumela bolj kot »špektakel« s premiernimi filmi, nastopi igralcev ipd., mnogo manj pa kot sredstvo za brušenje svojega, dostikrat precej problematičnega filmskega okusa. In to kljub našim jasnim besedam o bistvu in nalogah filmskih gledališč sploh. Nasprotno pa so nam pedagogi, ki so skupaj z dijaki hodili na predstave, izrekli priznanje in zahvalo. (In mi jim ob tej priložnosti ravno tako izrekamo zahvalo, ker vemo, da so se na svojih urah spomnili naših filmov v tej ali oni obliki.)

Drugo sezono MFG smo nadaljevali le z abonmajem, ki smo ga organizirali v dogovoru z vodstvi šol predvsem strokovnih, katere v svoje učne programe vključujejo estetsko vzgojo. Sodelovanje je prav prijetno in obojestransko, kljub »beli vrani«, ki se je krepko obregnila ob naš izbor filma Poletje z Moniko. Mladi gledalci sami so bili zadovoljni z izbranimi filmi, čeprav so reprizni. So namreč v precejšnjem številu s podeželja in niso tako na tekočem s filmskim sporedom kot mestna mladina; le-ta je jeseni odločno zavrnila reprize z motivacijo, da je gospodarska reforma prizadela tudi njihove žepe . . .

Naši načrti za sezono 1966/67? Dosedanjo obliko dela, ki že daje prve skromne, toda pozitivne rezultate, bomo razširili in obogatili. Razširili z vključevanjem preostalih srednjih šol v MFG, obogatili pa s še tesnejšim sodelovanjem s šolniki. Tudi o pionirjih razmišljamo in trdno upamo, da bomo imeli jeseni Pionirski kino. In to v vzgojni obliki, a ne kot vir postranskih finančnih dohodkov, za kar si žal tudi pri nas nekateri, s filmsko vzgojo in sploh filmsko problematiko premalo seznanjeni ljudje prizadevajo na različne načine. Pri tem razumljivo mirno prezrejo dejstvo, da je število filmov, namenjenih pionirjem, prav pičlo in ne dovoljuje rednega predvajanja, marveč le občasno.

Na dveh posvetih — s predstavniki kulturnih in družbenopolitičnih forumov ter s pedagogi, zastopniki celjskih osemletk in srednjih šol — smo že razpravljali o spornih vprašanjih in slišali marsikatero zanimivo misel oziroma predlog, zlasti

iz vrst vzgojiteljev mladega rodu. Ne-le da so se strinjali z našimi stališči in nas podprli v našem prizadevanju, konkretno so celo zahtevali delno prepoved ogleda filmov za pionirje in mlajše mladince. Menijo, da so filmi, kot je npr. Godardov Prezir, negativni za razvoj mladostnikove psihe. Mladina, ki že obiskuje šole druge stopnje, pa naj bi si v MFG ogledala tudi take »problematične« filme, ker jih bo dober uvodni komentar pravilno ovrednotil. To je vsekakor boljše, kot nekritično sprejemanje v rednem sporedu. Saj dobro vemo, da bomo težko izvajali pravico veta celo pri pionirjih, predvsem zaradi napačnega odnosa starejših; ti deloma zaradi nevednosti, deloma zaradi udobnosti radi popuščajo svojim vse preveč zahtevnim in razvajenim otrokom. Vsekakor je to tudi problem vzgoje staršev oziroma hvaležno delovno področje za lokalno Društvo prijateljev mladine in Delavsko univerzo.

Na teh smernicah bomo gradili naprej, ker smo trdno prepričani, da bomo le v tesnem sodelovanju s šolo prevrednotili vsaj odnos mladih do filmske umetnosti, če tega že ne moremo več doseči pri predstavnikih starejše generacije — razen pri častnih izjemah, ki so vedno in povsod.

M. D.

le čevlje sodi naj kopitar

režiserju dušanu makavejevu

V knjigi vtisov letovišča filmske mladine Jugoslavije v Pulju leta 1965 je napisal režiser Dušan Makavejev: »Skrajni čas je že, da nehajo pripovedovati zgodbe o kakršnihkoli vplivih filmov na mladino.«

Nova in nadvse izvirna izjava. Celo tako izvirna, da lahko mimogrede posumimo v njeno verodostojnost. Ker pa ta izjava povrh vsega ni slučajna — iz ust režiserja Dušana Makavejeva sem slišala že mnogo podobnih — se mi zdi potrebno, da ji posvetim nekoliko več pozornosti.

Mladi človek oblikuje svoja estetska, etična in moralna načela ter merila v stiku z okoljem, ki ga obdaja in s pojavi časa, v katerem živi. Danes sta prav gotovo to tudi film in TV, ki vplivata na razvoj mladega človeka. Tako sta posebno za nas pedagoge nadvse zanimiva. Zato tudi v trenutku, ko raziskujemo vpliv filma na mladega gledalca, ne pripovedujemo nepotrebnih zgodbic, temveč le izpolnjujemo nalogo, ki nam jo nalaga naše stoletje. Ne razumem pa, zakaj neki naj prenehamo

o tem razmišljati, ko se pa tega sploh še nismo lotili? Doma smo v tem pogledu naredili bore malo. Na mednarodnih srečanjih smo se sicer šopirili s svojimi revolucionarnimi podvigi na tem področju, ni pa se nam zdelo vredno obrniti pozornost na to, do kakšne mere bo gledalec razumel zapletene probleme modernega filma. Ni nam bilo mar, če bo v gledalčevem mišljenju in čustvovanju nastala zmeda zaradi pomanjkljivih življenjskih izkušenj, s katerimi bi lahko razpletal rahločutna razmišljanja avtorjev o sodobnem človeku. To vse skupaj ni važno. Važno je le, da smo za vsako ceno izvirni.

Nekje sem prebrala: izvirnost za vsako ceno je diletantizem. Ali ne prenesemo tega lahko tudi na naše področje? Saj v dvajsetih letih v Jugoslaviji kljub številnim pedagoškim, psihološkim in sociološkim inštitutom še do danes nismo dobili resnejšega dela, ki bi obravnavalo ta problem. Ker le z vikom in krikom prepričujemo druge, da je to, kar počnemo, koristno in pametno, nismo pa zmožni tega dokazati z rezultati resnega in natančnega dela, si tudi dovoljujem zgornjo pripombo in izjavljam, da je naša sveta dolžnost posvetiti vso svojo pozornost vplivom, ki jih ima sodobni film na življenje naše mladine. Pri tem ne mislim obnašanja zvezdnikov, temveč predvsem vpletanje izkušenj, pridobljenih v filmu, v izkušnje posameznika.

Sem pedagog, ki ima rad mlade in film. Zato tudi želim, da mladim postane dober film potreba, kot je bila skozi stoletja potreba dobra knjiga. Če jim hočem to v največji meri omogočiti, moram vsekakor vedeti, kakšen vpliv ima film nanje. Sem za postopnost, s katero puščamo mlade v svet filma. Trinajstletniku ne bom nikoli dala v roke Dostojevskega ali Kafke, pa čeprav ju rada prebiram. Pa tudi mladi bi njune knjige zaprli že po prvih prebranih stavkih. Pri filmih pa ni tako. Otroci iz radovednosti gledajo filme Fellinija, Godarda, Bunuela in Antonionija do konca. Mi smo jim to celo omogočili. Od vsega pa jim ostane le zmeda v glavi, nemir v srcu, gnus v ustih in teža v želodcu. Dojenčku ne damo nikoli kaviarja in majoneze, bojimo se, da bi dobil prebavne motnje. Sprejemanje takšne hrane odložimo za poznejši čas, ko bo telesni ustroj na to pripravljen. Zakaj nismo tako previdni takrat, ko gre za otrokovo psiho? Zakaj si dovoljujemo, da prav pri filmu zaradi neupoštevanja postopnosti psihičnega razvoja sprejemamo nase odgovornost za mnoge psihične motnje mlade generacije?

Zato pa prosim tovariša režiserja Dušana Makavejeva, da dovoli nam pedagogom, ki smo si zadali nalogo približati film mladim, oblikovati pravilen odnos do filma, izpeljati to nalogo do konca. Osebno čutim to kot svojo dolžnost. Zato tudi hočem izpolniti to svojo nalogo pošteno, z vso odgovornostjo zrelega človeka, brez kakršnegakoli koketiranja z izvirnostjo.

Če bo moj zapis izzval polemiko, bo dobrodošla. Stvarem bomo s tem dali pravi pomen. Premaknili se bomo z mrtve točke.

Mirjana Borčič

GRADIVO ZA POGOVOR

devet dni nekega leta

filmski zapis guya gauthiera

Sovjetski film. Izvirni naslov Devjat dnjej odnovo goda. Režija: Mihail ROMM. Scenarij: Daniel HRABOVICKI in Mihail ROMM. Kamera: German LAVROV. Glasba: Ter TATEVOSJAN. Montaža: E. LADIJEVSKIJ. Scenografija: G. KALGANOV. Igrajo: Aleksej BATALOV, Tatjana LAVROVA, Innokentij SMOKTUNOVSKI. Proizvodnja: Mosfilm 1961.

NEVTRONI V DEŽELI ŠAMANOV

V srcu sibirske tajge, morda nekaj kilometrov od taborišča »potujočih vedno v istem kraju«, se dviga mesto, ki še ni zaznamovano na nobenem zemljevidu, pa predstavlja nenavadno posebnost: v njem prebivajo doktorji znanosti ali vsaj pomembni tehniki. Nekakšen bazen znanstvenih možganov. Tu, ob strani drugih ljudi, ki jih le redkokdaj obiščejo (v šestih letih je šel Mitja štirikrat v Moskvo), ti nenavadni ljudje »odločajo, ali naj živimo ali ne«. Morda Ilija pretirava njihovo moč, a ne preveč. Svet je vedno bolj odvisen od znanstvenikov in jarek med njimi in običajnimi ljudmi je vsak dan globlji. Science-fiction je sanjala o takih mestih, ki bi jim vladali znanost in znanstveniki. Zdaj so. V njih prebivajo ljudje, ki jih Ilja smeje imenuje »tovariši alkimisti«. Komajda pretirava. Pri prebivalcih »zunanjih krajev« uživajo spoštovanje, ki so ga včasih izkazovali čarovnikom, tudi ti so na svoj način čuvarji skrivnosti sveta. Zaradi njih preobremenjujejo letala in — znamenita predstava — hite v veliki moskovski restavraciji. Zaslužijo čast in spoštovanje. **Devet dni** je morda edini fiim, ki nam odpira to svetovje, že naše, podaja nam precej prividno podobo in — priznajmo — ne preveč pomirljivo. Mi, nevedneži, smo se znašli v položaju pogumne dame, ki — obkrožena od dveh hudomušnih znanstvenikov, v kozarcu mineralne vode odkriva vso globino svoje nevednosti.

Kje je v tem stara Rusija, ki je bila videti večna in za katero smo mislili, da se je cinéasti in pisatelji ne bodo mogli otresti? Med **Tomažem Gordjejevom** in **Devetimi dnevi** je še kaj drugega kot Oktobrska revolucija. To vidimo na četrti dan, sredi filma, ko prikažejo v prvem planu eksterieri spomin na tradicionalno Rusijo: nekaj sibirskih izb v tradicionalnem stilu in neizogibne breze, tako priljubljene pri ruskih cineastih. Treba je čakati na sedmi dan, ko potuje Gusjev v rodni kraj, da zagledamo pravo rusko vas, kjer je treba vleči vodo iz vodnjaka in kjer družina, zbrana okrog patriarha, ohranja nekaj nekdanje vedrine. Toda ta vas je prekleta; kmalu bo izginila, da bo napravila prostor rudniku pod vodstvom inženirjev in jo bodo — kar najbolj udobno — spet zgradili malo dlje. En svet umira, drugi je že tu. Zaradi tega se ne da pretvarjati, da nas ta film ne zadeva.

KABINET DOKTORJA GUSJEVA

Če se avtor ne ustali v prizorišču dogajanja, tega prizorišča potem v filmu ni!

Mihail Romm

Mihail Romm med letoma 1954 in 1964 ni pozabil tega nasveta, ki ga je dal na nekem seminarju za scenariste. Vsi prizori pri njem se ne dogajajo le v natančno določenem dekoru, marveč si jih je zamislil tudi v funkcionalnosti tega dekora, brez katere ne bi imeli nobenega smisla. Trije prizori ekspozicije se na primer dogajajo hkrati na Fizikalnem inštitutu, na letališču in v bolnici, se pravi na treh visokih stopnjah sodobne znanosti. Prizor med Ljoljo in Iljem je značilen po čudovitih obrisih velikih letal, trušču reaktorjev in živahnosti tega letališča, ki morda — kot to poudarja F. Hoveyda (Cahiers du Cinéma št. 145), »oznanja kozmodramo prihodnosti«. V tem kontekstu, kjer vse postaja mogoče, nam nekaj ur letenja zadostuje, da se prestavimo v nasprotja te ljubezenske zgodbe, ki bi bila vsakdanja kjerkoli drugod, pa postane naenkrat znanilka odnosov med bitji. Ne vem več, kdo — ker gre za zgodbo treh — je govoril o moskovskih **Julesu in Jimu.** Vendar ne: med Julesom in Jimom ter med **Devetimi dnevi nekega leta** je čisto preprosto neko letališče in neki Fizikalni inštitut (pa še več: velikanska razlika v talentih).

Ne vem, kaj predstavljata inštitut znanstvenikom, ki so tu doma. Vendar ne pozabimo, da se ta film ne obrača k njim, marveč k milijonom gledalcev, ki nikoli ne bodo stopili tja in ki bi konec koncev ničesar ne razumeli. Odslej ni toliko važno, da nam ti stroji podajajo neko realistično in dokumentarno podobo: to, kar nam je potrebno, je, da občutimo, kako nam oznanjajo našo prihodnost, kajti stroji odločajo, kako bomo živeli in morda kako bomo umrli. V tem labirintu betonskih hodnikov, prav tako gostoljubnem, kot je bila gostoljubna rajnka Maginotova linija, se sprehajajo ljudje v belih oblačilih, ki niso sposobni pogovarjati se, ne da bi počečkali s številkami prvi košček papirja, ki jim pride v roke. Kontrolne plošče, kazala in predvsem svetišče posvečenih, kamor se ne da priti, če ne premostimo težkih svinčenih vrat, in lahko gledamo vanj le skozi strelne line, razumno razporejene. Le nekdanjim velikim duhovom je bila dostopna intimnost božanstva. Nečloveška pokrajina, vesolja iz betona in jekla: kruta poezija sodobne alkimije se izraža na zaskrbljujoč način. In v svetlobi teh brezkrajnih hodnikov in teh čarovniških votlin se ne vsiljuje le spomin na Metropolis. Mar ni ta hodnik, v katerem se pojavi Sincov, posihmal obsojen na smrt, podoben kletem palače Chaillot, v katerih so zmagovalci Nasipa postavili svoje gospostvo nad »cesarstvom podgan«?

GLOBINA ČLOVEŠKIH PROBLEMOV

Tudi če mora vsebina obravnavati primer nekega ljubečega para, kar se da skromnega in po naključju izbranega, je treba ta posamezni primer obravnavati kot pomemben pojav, da se lahko pokaže v maksimumu globine človeških problemov, ki vznemirjajo našega gledalca.

Mihail Romm

Dodajmo še, da se to Rommovo naročilo v tem razlikuje od zahtev »tipičnega«, kar je konstanta ždanovske umetnosti. Tipično se v resnici vrača, da bi razpršilo posamezno v splošnem; Romm zahteva, da je treba posamezen primer obravnavati kot pomemben pojav, **kot posebni primer.** Tako bo postal splošen v merah, ko bo njegova posameznost jasna.

Dogodivščina Mitja, Lolje in Ilja ni hudo originalna, že stoletja napaja, kar je najslabšega in najboljšega v književnosti, gledališču in filmu. Vendar pa ji okolje, o katerem smo pravkar govorili, daje povsem drugačen pomen. Ugotovimo najprej, koliko so ta tri bitja podobna zakloniščU »nepremišljenih trm«, hrupnih strasti nekdanjih tragedij. Njihovo delo pri strojih in s številkami jih ni napravilo manj občutljive, marveč bolj zadržane, bolj odtrgane, bolj možganske. Za Iljo je resnično udarec, ko zve za Ljoljino odločitev, toda odslej ne bo nič spremenilo njunih odnosov. Samo Ljolja reagira tako kot včasih: zave se in se obtoži, ker je ženska. Kraljestvo znanstvenikov se ne prikazuje kot kraljestvo žgočih strasti. Nekdanje blede junakinje so umrle od jetike; junaki prihodnosti bodo merili svoje stanje z rentgenom. Ljubezen za vedno, gotovo, toda z drugačnim pogledom na ljubezni. Nič, kar bi nas približalo brezumni ali viteški ljubezni.

TEŽA DIALOGA

Pantomima, ustvarjena kot pomoč pri sprejemanju filma za gledalce, krepi težo filmskega dialoga in pomaga, da se v prvem planu včasih spet pojavijo epizode, ki so se izgubile v skrajnih globinah scenarija.

Mihail Romm

V **Devetih dneh nekega leta** je obilo dialogov. To pa ni razlog, da filma ne bi imenovali enega najmanj klepetavih, kar jih je. To izhaja iz dejstva, da so dialogi, razen tega, da so vključeni v situacijo, tudi vedno odlično režirani in da jim služi odlična interpretacija. Nemir v hodnikih, potem ko se je zgodila nesreča, je obravnavan v enem samem planu (gl. analizo prve sekvence). Prizor v restavraciji — kadriran z zasukom kamere naprej in zasukom kmere nazaj, kot da bi si hotel pridobiti nekakšno avtonomijo — je podrejen strogemu redu dialogov, služi pa mu igra igralcev, ki v režiji **nikoli** ni videti izumetničena (ko eden obeh zapusti

mizo, pomeni, da so njegove trenutne misli, situacija ali kaj drugega to zahtevale; to je očitno). Kadriranje samo odseva situacijo: predvsem Ilja in Ljolja, ki sta postavljena v isti plan, Mitja sam, nato po dveh posredovanjih, ko sta Mitja in Ljolja spredaj, nato Ilja in Ljolja drug pred drugim, zavzeta od strasti znanstvenikov in zapletena v dolg pogovor o prihodnosti sveta; nato Ljolja sama v boju s svojimi čustvenimi problemi, ko se ne more odločiti. Treba je delno analizirati psihološki razvoj, ki se odvija v tem prizoru med tremi ljudmi. V tej razporeditvi oseb je celovit, pa tudi v premeščanju ter v gibanju naprav. Ko sta Mitja in Ljolja drug ob drugem in sama, se kamera pomika okrog mize in s tem zapira v krog mlada človeka, hkrati pa spominja s svojim gibanjem na staro intimnost, ki se je ne da uničiti. Navedimo še en primer (toda treba bi bilo navesti vse); ko Gusjev potuje v svojo rodno vas, se zvečer, ko počiva, pogovarja z očetom. Govorita o njegovem poklicu in o prihodnosti, o znanosti, o bombi in o odgovornosti znanstvenikov: vse to s preprostimi besedami, neposredno. Toda potek režije, položaj Gusjeva in njegovega očeta, Ljoljina podoba, ki se naenkrat pojavi, vse to daje prizoru neko veličino, silo, ki je precej redka na platnu. Ta prizor je eden vrhov filma, ker izraža boj starega in novega ter ostaja v spominu še dolgo potem, ko je predvajanje filma pri kraju.

RESNIČNOST IN HISTORIČNOST

Le revolucionarni dnevi, dnevi, »ki imajo pomen dvajsetih navadnih let« (Lenin) omogočajo vsakdanjemu življenju, da dohiteva zgodovino in da jo včasih za trenutek ujame. Ti dnevi so prišli zato, ker ljudje niso več hoteli in niso več mogli živeti kot poprej: ustaljena vsakdanjost jim ni več zadoščala in ni jih več zadovoljevala. Torej s tem, da brišeta meje vsakdanjosti, se resničnost in historičnost zbližujeta.

Henri Lefebvre

Bolje ne bi mogli opravičiti Mihaila Romma, ker je izbral iz teka enega leta devet privilegiranih dni. Seveda bi se lahko spraševali zaradi števila devet, preden bi morda sprejeli pojasnilo F. Hoveyda (simbol devetih mesecev, kolikor traja nosečnost). Nasprotno, dejstvo, da so izbrali določeno število dni, namesto da bi izbrali nepovezane trenutke, prikazuje dovolj tehtno željo Mihaila Romma preiti vsakdanjost in anekdotičnost, zato da bi prišel do historičnosti. En sam dan, četrti, je izbran zgolj zato, ker se ne loči od rutine in običajne sivine. Drugi, v resnici ali v sanjah, služijo kot neke vrste apel prihodnosti, v njih je hrum neučakanosti, vaba ali znak sprememb.

Poleg tega pa nam izbor devetih dni, ki so vsi enako pomembni, omogoča, da hkrati spoštujemo logiko scenarija, ki je pogodu Mihailu Rommu (»Vse, kar se nenadoma dogodi brez logike, brez poprejšnjih priprav, utemeljitev, ostaja gledalcu nerazumljivo«), ter zelo moderno zahtevo po »nedokončanem« zaključku, ki ne prekinja teka življenja. Vsak dan je zase svoboden in živahnost scenarija nima te lepe razporeditve, tega ritma s »cirkumfleksnim naglasom«, ki iz mnogih filmov dela majhne svetove zadovoljujočih se v samih sebi in ki jih ne bi hoteli poskušati razširiti še ven iz dvorane. Ta želja, da bi vključili film v kontinuiranost našega obstoja, jasno prepoveduje »tezo« ali »sporočilo«. Vse, kar film lahko napravi, je, da postavi vprašanja; nanja mu ni treba odgovarjati. Ta želja, da bi se »prilepil« na resničnost, da bi se izognil pridiganju »pozitivne osebnosti«, pridružena nekaterim drznostim dialoga, postavlja očitno Mihaila Romma v svobodomiselni tok postalinistične umetnosti.

Vendar pa je treba opozoriti na značaj, hkrati klasičen in mojstrski, ekspozicije, ki se začenja v treh planih in vodi v tri sekvence (gl. analizo prve sekvence).

ZAKLJUČEK

Če je **Devet dni nekega leta** izhodiščna točka za številna razmišljanja o sodobnem času, o prihodnosti znanosti, o svetu prihodnosti, o problemih para, pa pri tem ne smemo pozabiti, da je umetnost Mihaila Romma nepogrešljiva nit, ki ji je treba slediti, da bi dospeli do te točke. Originalnost konstrukcije, pravilno doziranje vseh elementov, kateri tvorijo film, niso edini elementi, ki vzbujajo zaupanje v Romma. To, kar je morda najbogatejše v zadnji analizi, je adaptacija stila konverzacije. Romm uporablja z dovršenim mojstrstvom klasično montažo, nagnjene kadre, vso to kinematografsko retoriko, ki jo včasih imenujemo zastarelo, ki pa je še vedno uporabna v določenih okoliščinah (na primer sekvenca nesreče) in stil, imenovan moderni — ta je moderen v tem, da sledi osebam z minimalnimi učinki kamere.

Ta odsotnost dogmatizma je morda najlepša lekcija tega mojstra preteklosti. V trenutku, ko Ljolja in Mitja zapuščata vas, lahko vidimo Dovženkov plan z velikanskim nebom, oblaki in čisto majhnima človekoma ob robu platna. Kasneje, ko se bolni Mitja napoti na Inštitut, vidimo isto kompozicijo, vendar je nebo zamenjal beli inštitutski zid, prevelik in neprijazen. Ta spomin v obliki in to nasprotje v pomenu nudita lepo ravnotežje, ki je nedvomno skrivnost tega uspeha in morda vir novega sovjetskega filma.

prvo srečanje filmske mladine jugoslavije

V organizaciji Kino-zveze Hrvatske, Centralnega komiteja Zveze mladine Hrvatske in pod pokroviteljstvom okrajnega komiteja Zveze mladine Varaždin, je bilo januarja 1966 v Varaždinu Prvo srečanje filmske mladine Hrvatske. Na tem srečanju so upoštevajoč propozicije lahko sodelovali kinoamaterji od 14.—24. leta starosti s stalnim bivališčem v SRH. Za konkurenco je žirija izbrala 20 od pregledanih 38 filmov iz 10 klubov. Po propozicijah filmi niso bili razdeljeni na kategorije, bila pa je dodeljena ena prva, dve drugi in tri tretje nagrade, kakor tudi posebne diplome za najboljšo režijo, kamero, za animirani film in za najuspešnejši izbor filmov.

Za komentar k srečanju vam posredujemo mnenje Milana Šameca, člana žirije in pobudnika Kino kluba Zagreb.

»... Morda se nam po tolikih gledanih filmih vsiljuje kot celovitejši problem današnje mlade generacije, kajti večina filmov, ki smo jih na tem srečanju videli, je obremenjena z neko obolelostjo. Iz njih veje precejšnja mera neperspektivnosti, brezizhodnosti iz dozdajšnjega stanja in nemožnost kontakta. Je morda na te mlade ljudi deloval vpliv filmov z Zahoda ali je to resnično njihovo iskreno stališče? Na to vprašanje nismo dobili odgovora niti na posvetovanju oz. razgovoru avtorjev filmov in članov žirije ...«

*

15., 16. in 17. februarja je bilo v Zagrebu peto tekmovanje Kino kluba Zagreb. V prihodnji številki bomo objavili kratek prikaz tega srečanja. Spomnimo se, da so ta »tekmovanja« le interne prireditve Kino kluba Zagreb, ki služijo zgolj za izbor najboljšega filma kluba in s tem predstavljajo notranjo selekcijo vrednosti v okviru njegovih članov in filmov. Tekmovanje je posvečeno delu in osebnosti Maksimiljana Paspe, katerega ime srečanje tudi nosi.

Takšne notranje selekcije vrednosti zelo koristijo delu kluba in njegovim članom in vplivajo na oblikovanje internih kriterijev in perspektiv za delo v prihodnje. Dobro bi bilo, da bi vsi jugoslovanski amaterski klubi organizirali podobne manifestacije in tako z lastnim delom začrtovali potrebna merila in kažipote v svojem delovanju.

R. M.

ZA AMATERJE

I. in II. genre film festival v zagrebu

V Zagrebu je bil decembra 1963. leta prvi GEFF, »Genre film festival«, srečanje, na katerem se je zbralo mnogo filmov, avtorjev, diskutantov in teoretikov ob trakrat aktualni temi anti-filma, gibanja, ki se je razvilo v zagrebškem amaterskem kino klubu. Dve leti kasneje, konec 1965. leta, so se na drugem GEFF, ki je bil posvečen raziskovanjem v modernem filmu, razvile do kulminacije nekatere teze in ustvarjalna prizadevanja, nakazana dve leti prej z anti-filmom in njegovo prisotnostjo.

Oba festivala predstavljata za nas povsem izvirno redkost in to zaradi več bistvenih okoliščin. Predvsem so se ob teh prilikah zbrali vsi tisti amaterji, profesionalci, kritiki in teoretiki s skupnimi težnjami, ki so zainteresirani in zavzeti za vprašanja sodobnega filma in njegove poetske egsistence. Festival postaja tradicionalen, stalna oblika naših filmskih prizadevanj. S svojimi tezami in težnjami je zasnovan precej ekskluzivno in je že na začetku odvrgel

vse zastarele predsodke in pregrade, postavljene v našem filmskem svetu. V prvi vrsti je odpadla klasična razdelitev cineastov na amaterje in profesionalce, ki je nevzdržna v odnosih, kjer se za osnovo postavlja čista filmska vrednost, pri čemer ni važno, na katerem imenovalcu in s kakšnimi nameni je ustvarjena. Na drugi strani je temi razgovora služilo tudi brezkompromisno odklanjanje vseh konvencionalnih predpostavk vizualnega oblikovanja. Oba festivala sta zato po svoji vsebini in razpoloženju zavzela vidne avantgardne pozicije v naši kinematografiji. Kolikor kaže to z ene strani na vse neizrečene in nezrele teze, izgovorjene na festivalih, tako tudi istočasno poudarja vse doseženo pozitivno in zrelo. Odtod tudi potreba po pregledu nekaterih sintetiziranih postavk teh srečanj in odtod tudi pomembnost, ki jo bo, ne glede na ekskluzivnost, GEFF tudi ohranil.

Da bi lahko osredotočili pozornost na pomembnost prvega GEFF, moramo nujno spregovoriti nekaj besed o pojavu anti-filma, gibanju, ki predstavlja, po besedah znanega teoretika in esteta Dušana Stojanovića, po vrednosti in izvirnosti edinstven primer na svetu. Čeprav se nam ni treba strinjati s posameznimi postavkami tega gibanja in z njegovim ekstremnim opredeljevanjem filmske umetnosti, so vsi razgovori o tem vprašanju vendarle izredno važni za vzbujanje potrebe po razmišljanju in iskanju novih poti v filmski misli in estetiki.

Fenomen anti-filma je vzklil v Kino klubu Zagreb. Njegovo genezo lahko spremljamo v dveh obsežnih publikacijah, ki jih je ta klub objavil pod naslovom Anti-film in mi. V omenjenih knjigah so besedila petih razgovorov, organiziranih v prostorih zagrebških amaterjev. Razgovori so po svoji miselni širini in po izvirnem posegu v snovnost moderne umetnosti brez primerov in morebitnih dopolnil v naši kinematografiji.

Tu je nekaj tez iz teh knjig, ki bodo najboljša ilustracija. Izhodiščne točke je odlično nakazal dr. Mihovil Pansini z besedami: »Filmi, ki so jih doslej naredili, predstavljajo rezultate tistih ljudi, ki so dan za dnem obiskovali kinoteko in se v njej izobraževali. Ta vpliv je tako močan, da je postal škodljiv. Doslej smo tudi pri ocenjevanju filmov rabili vrednote iz estetike nemega filma, takšen način dela pa imenovali avantgarden in eksperimentalen. Če hočemo snemati, se moramo odreči vsemu, kar smo videli v kinoteki. Biti moramo dovolj pogumni, da se odpovemo vsem veličinam in imenom, ki so nam bili leta vzori in ki so nam razvili ljubezen do filma. Zrušiti moramo mit o Eisensteinu. V teh filmih smo se trudili videti tudi marsikaj, česar v njih ni bilo. Prebirali smo literaturo (kakor so knjige Bele Belazsa), kjer smo srečevali hvalnice nekaterim filmom zgolj zato, ker so tako pisali o njih v njihovem času in so ocene kasneje le prepisovali, nikoli pa ne preverjali — mi pa smo sebe prepričevali, da so ti filmi vse.

Kinoteka nas mora seznanjati z zgodovinskim razvojem filma, da bomo dojeli veličino sprememb, ne pa da nam ustvarja vzore. Če bomo sentimentalni do avtoritet, ne bomo ničesar naredili.

Moramo se odreči zgledovanju pri klasičnem filmu in pri standardnem profesionalnem filmu in moramo se odreči tudi našim filmom, ki so tako delani. Potrebno je najti nove poti. Da bomo lahko to dosegli, moramo proučiti moderni film in videli bomo, kje je zastal naš amaterizem.«

In še citat iz kasnejšega izvajanja M. Pansinija: »Film je zamudniška umetnost: kar si danes gledal kot novo, ni novo, scenariji, ki jih piše Marguerite Duras, sodijo v tisto zvrst romana, ki sta jih pisala Faulkner in Joyce, kar je bilo v književnosti pred 50 leti, a ne danes. Jonesco je anti-gledališče. Kdo ve, koliko časa bo še preteklo do takrat, ko bo anti-film toliko razvit, da bo primerljiv z Jonescovim anti-gledališčem. Tega, kar je naredila likovna umetnost okoli leta 1910 z razvojem abstraktnega slikarstva, v filmu še nismo dočakali. Takšnih filmov je doslej bilo zelo malo in še manj iz njih pridobljenih koristnih zaključkov. Zakaj me mora slikar opozarjati, da sem bil na stranski poti in da se vračam na pravo sled, namesto da bi šel naprej?«

Povzetek prvega razgovora, iz katerega smo citirali nekaj misli, je nakazal potrebo po tem, da se otrese vrste predsodkov v odnosu do klasičnega filma in univerzalnosti njegovih kategorij. V sintezi drugega razgovora pa že najdemo teze, ki začrtujejo pot novim težnjam. Citat: »Bistvene stilne lastnosti novega filma lahko sintetiziramo s temi načeli:

— redukcija zgodbe (poenostavljanje in zapostavljanje zgodbe, njeno odrivanje, ker novi film pripoveduje neposredno, mimo zgodbe);

— redukcija filmskih sredstev (gibanja, števila kadrov, scenografije, dialoga, igralskega izraza, opustitev racionalnih metafor — zaradi doseganja jasnosti in čistosti vtisa).

Kakor glasbene oblike imajo tudi oblike novega filma neposreden vpliv na gledalce s tem, da uporabljajo neposredno, umetniško pripovedovanje.

Podobno leitmotivu v glasbi uvaja svoje slikovne, zvočne in kombinirane leitmotive tudi novi film, kjer povezani z idejo, osebo ali situacijo razvijajo temo, zrcalijo vsebino in ustvarjajo notranjo dinamičnost.

S pomočjo leitmotiva opravlja novi film simfonizacijo dramaturgije, s čimer dobiva povsem nove vrednote.

Analogno glasbeni obliki razvija novi film novo tematsko organizacijo in konstrukcijo dela.

Vse te elemente je od glasbe prevzel sodobni roman, zato tudi ni bilo posebnih težav pri prenosu na film.

Neuglašeni elementi in šumi so v novem filmu prvina, ki jo amaterski film lahko uporablja v mnogih primerih.

Redukcija akcije in gibanja je izraz zrelosti in resnosti modernega človeka.

Nove oblike so izšle iz novih spoznanj življenja.

Publiko je treba privajati na nove oblike, da se bo film lahko laže razvijal.

Treba je vključevati nove smeri v umetnosti, da bo mogoče ustvarjati novi film. Samo če bomo resnično in povsem živeli v našem času, bomo lahko ustvarjali filme, ki bodo izražali to dobo.

Anti-film je prav gotovo vse tisto, kar konvencionalni film doslej še ni bil.«

Spomnimo se še nekaj kratko preciziranih tez o anti-filmu iz tretjega razgovora:

»Nadaljnji korak v razvoju današnjega filma lahko imenujemo anti-film, njegove značilnosti pa ustrezajo karakteristikam novih prizadevanj v ostalih umetnostih:

— preciznost izvedbe;
— ravnovesje idej;
— čistost vtisa;
— poenostavljanje do skrajnosti;
— odklanjanje tradicionalnih sredstev realizacije;
— film neha biti izraz določene osebnosti;
— neha biti izraz določene občutljivosti;
— ostaja le čisti vizualno akustični fenomen;
— osvobojen je filozofskega, literarnega, psihološkega, moralnega in simboličnega pomena.«

Po mojem mnenju te teze ne zahtevajo posebnega komentarja. V njih je živa težnja udeležencev razgovora, da bi se nove oblike filmske interpretacije osvobodile balasta klasike in prešle na svoje ontološke principe s sredstvi in gradivom njihovih prvotnih lastnosti.

Spomnimo se zaključkov dveh misli, izrečenih na razgovoru o eksperimentalnem filmu na prvem GEFF leta 1963.

Dušan Makavejev: »... gledalec je neverjetno važen del filma, mogoče celo najvažnejši del filma v projekcijski dvorani. Gledalec je pravzaprav mesto, kjer se film dogaja in dokončuje. To je pravzaprav temeljna ideja anti-filma«.

Mihovil Pansini: »Težnja anti-filma je vrniti se k realnosti. Iz zgodovine filma vemo, da se je vedno znova vračal k realizmu. Toda pojmovanje realnosti, ki nastopa sedaj, je pravzaprav vračanje k realizmu na mnogo širši osnovi. To ni vračanje le k realnosti tematike, temveč tudi k realnosti izraznih sredstev (obsegajoč vse, kar spada k filmu), vračanje k naravi in prav tako k tehničnim sredstvom, h kameri, projektorju, vračanje h gledalcu kot objektu, ki ga je prav tako treba raziskati.«

Namenoma sem posvetil toliko prostora izvirnim citatom udeležencev razgovora, ker zelo natančno izražajo temeljne težnje antifilma — to je, vzpostavljanje spontanega vizualno akustičnega stika z gledalcem. Pri tem film ni več obtežen z dobesedno pojmovanim literarnim sporočilom in gledalcu ne ponuja več kot osnovo dovršene in uzakonjene »ideje«. Odvisen od lastne občutljivosti in ustvarjalne intuicije, bo gledalec sam v sebi dokončal delo in mu dal pomen, ki ga v njem izzovejo nihanja na platnu. S tem smo, v nekem smislu, privedli do vrhunca eksperimentalna in avantgardna prizadevanja anti-filma in njegove težnje k novim oblikam umetniškega izpovedovanja. Vse to hkrati določa njegovo vsebino kot fenomen, ki se nepomirljivo upira vsemu, česar smo navajeni pri običajnih srečanjih s filmom.

Da bi lahko tudi na ustvarjalnem področju ilustriral pozitivna prizadevanja anti-filma, se bom za trenutek pomudil pri nekaterih izredno uspelih filmih, ki to gibanje najbolj ponazarjajo. Izbral sem Popoldan nekega favna Toma Gotovca (Zagreb) in Stranišče Mihovila Pansinija, prav tako iz Zagreba. Pripominjam, da predstavljata omenjena filma vrhunec proizvodnje Kino kluba Zagreb.

Popoldan nekega favna je sestavljen iz treh delov in to na podlagi notranjih sozvočij in kontrastov vizualnega gradiva, ne pa po zgodbi ali zunanji, literarni vsebini. Vsak del razvija svojo vizualno akustično temo in na dramatičen način prodira v skrite komplekse egsistence našega človeka.

Prvi del se ukvarja s sceno na terasi neke bolnice: včasih smešni, včasih tragični, včasih nesmiselni premiki bolnika vodijo v dvom s svojo čudno doslednostjo in logiko, ki nima zveze z vsakdanjostjo in njenimi razmerji.

Drugi del poglablja temo absurda tako, da se vrine v špranje razpokanega zidovja, kjer išče neke prvobitne, elementarne vrednote, ki ne minevajo in se ne izrabljajo. Vendar takšnih vrednot ni, in zamolkli zvoki, ki spremljajo vizualno doživljanje, dajejo prizorom težak prizvok.

Tretji del je bil posnet na prometnejšem križišču: kamera ne spreminja položaja, temveč se le, uporabljajoč »zoom«, včasih približuje, včasih pa oddaljuje od začetka ulice, proti kateri je usmerjena. Ob nemi sliki mimo vozečih avtomobilov in ljudi, ki se motajo v tem vsakdanjem, precej prozaičnem vzdušju je vgrajena nenavadna zvočna zavesa, v kateri neartikulirani glasovi polagoma dobivajo razsežnosti prave kataklizme.

V tem gradivu ni težko najti načel iz že citiranih tez. Antifilmska nota (v smislu zanikanja klasičnih načel interpretacije) je še očitnejša v Straništču, mojstrovini Mihovila Pansinija. Posnet s skrito kamero, kakor prejšnji film, predstavlja Stranišče niz neskončno dolgih kadrov, ki spremljajo senilnega starca, čuvaja stranišča v nekem obmorskem mestecu. Prostor, razbeljen v soncu, krhka, negotova silhueta starca, praznina vzdušja, poudarjena z

razvlečenostjo kadrov in končno čudna melodija, ki s svojim otožnim ugodjem in stalnim melanholičnim ponavljanjem spremlja mehanične premike starca — vse to se staplja v grozljivo, zastrašujočo krivuljo zaključenosti življenjskega kroga in enoličnosti njegovih tokov. In neverjetna sila v tej simfoniji podob deluje še močneje pri ponovnem gledanju filma. Kajti le resnično spontan stik s svežo in sproščeno skomponirano snovjo daje bogate spoznavne plodove in neopredeljeni zvoki Gotovčeve in Pansinijeve vizije izzivajo v gledalcu niz nevsiljivih, globokih pesniških odmevov. V tem dosega ideal anti-filma svoje uresničenje.

Na drugem GEFF smo prisostvovali absolutni kulminaciji anti-filma, ki se je na vrhuncu svojega razvoja zaprl v svoj krog in s tem, na neki način, uničil samega sebe. Mladi zagrebški amater Hajdler je prikazal film Kariokineza, ki je bil po mnenju mnogih najznačilnejši trenutek festivala. V projektor je avtor vstavil navaden filmski trak s svežo emulzijo. Med projiciranjem je občasno dovolil, da je toplota aparata ožgala emulzijo in jo raztopila v najčudovitejše barve in oblike na platnu.

In kakor je v tem trenutku kulminiral anti-film v etičnem smislu, ker je obeležil skrajno točko ločitve od vseh klasičnih, definiranih oblik interpretacije, tako je kulminiral tudi v svojem hotenju omejiti doživljanje na improvizacijo, na naravni proces, ki se odvija neodvisno od ustvarjalca in ki s svojo spontanostjo izziva spontano doživljanje tudi pri občinstvu. Tako se je anti-film istočasno zaprl v svoj krog in onemogočil lastno obstojnost. Po besedah Duška Stojanovića je s tem popolnoma dozorel in hkrati zaključil svojo zgodovino. In četudi je prav tale del drugega srečanja sprožil največ diskusij, je treba priznati, da je kljub svoji skrajni avantgardnosti dosegel zaželeni učinek kot končni in neobhodni zaključek nekega pojava, ki se je razvil, dozorel in na

svojem vrhuncu umrl. Kljub svoji nestrpnosti in eksperimentalni nepopustljivosti trdim, da ta fenomen zasluži pozornost, ker je izraz svobodnih in bistrih talentov filmske umetnosti.

Treba je priznati, da je drugi GEFF, posvečen, kot smo dejali, prvenstveno raziskovanju modernega filma, v vsem svojem trajanju doprinesel obilo gradiva za nadaljnja razpravljanja in razgovore. Profesionalni, amaterski, risani, dokumentarni in igrani filmi, izbrani za projekcije, so nam predstavili vse najoriginalnejše, kar je bilo ustvarjeno v poslednjih letih na jugoslovanskem platnu, a referati, posvečeni različnim vprašanjem, so prav tako mnogo doprinesli k oblikovanju razprave in medsebojne izmenjave zanimivih izkušenj. Referate so imeli: Mihovil Pansini, Duško Stojanović in Ranko Munitić, v razpravah pa je sodelovalo mnogo kritikov, avtorjev in amaterjev iz raznih jugoslovanskih središč.

Potrebno je poudariti, da bo GEFF s svojo nadaljnjo prisotnostjo v precejšnji meri osvežil domače filmsko vzdušje, ker vnašajo njegove smele in avantgardne postavke, ne oziraje se na skrajnosti in nestrpnost, mnoge nove elemente in prepotrebne spremembe v naše odnose in ustaljeno govorico. Končno ni niti bistveno, ali se bomo sporazumeli v posameznih postavkah in tezah tega srečanja, ker bomo napredovali le z odkrivanjem novega in neznanega samo na podlagi ustvarjalne radovednosti in nemirnosti.

In amaterski in eksperimentalni filmi dokazujejo z doseženimi vrednotami, da citirane besede in napisane sodbe niso same sebi namen.

Tretji GEFF, ki bo verjetno proti koncu 1967. leta, bo posvečen, kakor je bilo predlagano, problemu kibernetike in vseh fenomenov, ki jih le-ta vpleta v odnos do umetnosti.

R. M.

zapoznela informacija

V drugi polovici decembra preteklega leta je bil v Splitu deveti festival amaterskega filma Jugoslavije. Za prikazovanje je strokovna komisija izbrala med 69 prijavljenimi 24 del.

Ker je od festivala preteklo že mnogo časa, nima smisla dajati posebne analize o njegovi vsebini. Lahko pa zabeležimo vsaj prvonagrajena dela in njihove avtorje — podatke, ki bodo brez dvoma koristni za kasnejšo rekapitulacijo celotnega gradiva in posameznih uspehov.

V konkurenci dokumentarnih filmov prva nagrada ni bila dodeljena.

Drugo nagrado je prejel film Mrtvi dan Ivana Marinca iz Splita (Kino klub Split).

Tretjo nagrado je prejel film Bele sinkope Ivice Hripka iz Zagreba (Kino klub Zagreb).

Za najboljši igrani film je bil proglašen Koncert Igorja Čičinšaina in Lordana Zafranovića iz Splita (Kino klub Split).

Srebrna plaketa je bila dodeljena filmu Blues Nr. 7 Jureta Pervanje iz Ljubljane (Kino klub Odsev).

Bronaste plakete so prejeli filmi Beži Gorana Švoba iz Zagreba (Kino klub Zagreb), Dih Lordana Zafranovića iz Splita (Kino klub Split) in film Konec leta Slobodana Miletića iz Novega Sada (Kino klub Novi Sad).

V konkurenci žanr-filmov je bil za najuspešnejšega proglašen film Divjad Karpa Ačimovića iz Ljubljane (Kino klub Odsev).

Drugo nagrado je dobil Vladimir Petek za film Doktorji lepo igrajo (Kino klub Zagreb).

Tretja nagrada je bila dodeljena Ivanu Marincu iz Splita (Kino klub Split) za film Armagedon ali konec

Podeljene so bile tudi posebne nagrade. Lordan Zafranović iz Splita (Kino klub Split) je bil nagrajen za najboljšo režijo v filmu Koncert, snemalec Mihovil Družković iz Splita za najboljše posnetke v črnobeli tehniki, Karpo Ačimović in Jure Pervanja pa za najboljšo montažo v filmu Divjad (Kino klub Odsev, Ljubljana).

Kino klub Split je prejel posebno nagrado Foto-kino Zveze Jugoslavije za najuspešnejše sodelovanje na festivalu.

Posebna nagrada tovarne Ferrania iz Milana je bila dodeljena filmu Koncert Lordana Zafranovića (Kino klub Split).

Za najboljšo idejo je avtorjem filma Divjad (Kino klub Odsev, Ljubljana) predal pokal predstavnik »Jadran-filma« iz Zagreba.

In organizator festivala, splitski Kino klub, je prejel nagrado občinskega sveta Ljudske tehnike.

* * *

Če že na kratko povzamemo pomen tega festivala, moramo priznati, da splitske projekcije niso odkrile niti enega talenta, ki bi bil doslej neznan, so pa s svojim programom in podeljenimi nagradami potrdile vsa prejšnja izkustva o vrednosti in pomembnosti posameznih avtorjev in njihovih del v sodobnem jugoslovanskem filmskem amaterizmu. Že prej znani mladi cineasti, kot so Zafranović, Marinac, Petek, Družković, so znova dokazali svojo ustvarjalno nadmoč v jugoslovanski konkurenci. In končno so se avtorji iz ljubljanskega Kino kluba Odsev, ki so na puljskem festivalu 1965. leta pomenili pravo odkritje, še enkrat predstavili kot nova in intenzivna sila našega amaterizma.

Treba je seveda poudariti, da so našteti avtorji večinoma nastopili z že predvajanimi deli (Razen Petka in Zafranovića). Prihodnje leto pričakujemo zato tudi od ostalih nadarjenih amaterjev nova dela in nove raziskovalne napore. To velja predvsem za Aćimovića in Pervanjo iz ljubljanskega Odseva, ker sta čudoviti stvaritvi Blues Nr. 7 in Divjad vzbudili resnično veliko zanimanje za njuno delo.

EKRANOV

LEKSIKON

nekatera poglavja italijanskega zakona o filmu

Iz določil novega italijanskega zakona o filmu — dlje časa ga je pripravljala skupina strokovnjakov — povzemamo nekatera posebno zanimiva poglavja, ki bodo verjetno tudi nam koristila v pripravah novega zakona o filmu.

Ugodnosti, ki jih uživajo celovečerni nacionalni filmi. Najprej zakon podrobno določa, kateri filmi sploh uživajo status nacionalnega celovečernega in kratkega filma. Poleg filmov, izdelanih izključno v Italiji pri italijanskih filmskih družbah in z domačimi ustvarjalci, uživajo položaj nacionalnega filma tudi tisti koprodukcijski filmi, ki so izdelani pri tujih družbah na podlagi recipročnih pogodb, za katere je dala pristanek posebna podkomisija osrednje vladne filmske komisije.

Najprej uživajo nacionalni filmi **ugodnost obveznega prikazovanja v kinematografih.** Ti morajo v enem tromesečju najmanj 25 dni, in od tega obvezno tri nedelje, prikazovati domače filme (v Franciji je npr. ta obveznost določena s petimi tedni na 13 tednov). Prednost obveznega prikazovanja v omenjenem obsegu dobi film, ki se odlikuje po umetniški in tehnični plati ali pa po svojih kulturnih in spektakularnih vrednostih. Te ugodnosti, katero filmom priznava posebna komisija strokov-

njakov, ne morejo uživati filmi s seksualnimi temami, ki so preračunane na komercialni učinek. Za vse ugodnosti, ki jih še v drugih oblikah uživa italijanski nacionalni film, velja pogoj, da ga je omenjena komisija strokovnjakov določila za obvezno prikazovanje. Filmi, ki tega priznanja niso dobili, so od vseh ugodnosti, ki jih zakon o filmu daje nacionalnemu filmu, avtomatično izključeni.

Takna ugodnost je npr. tako imenovana **avtomatična pomoč.** V korist producentov gre prispevek, ki znaša 13 % njihovega kosmatega izkupička v obdobju petih let. To pomoč izplačuje producentom Banca nazionale di lavoro (kjer se sredstva zbirajo), režiser, scenarist in montažer pa so deležni 0,40 % zneska in sicer vsi trije v enakih deležih, če so italijanski državljani.

To pa seveda ni **premija za kvaliteto.** Za to ugodnost skrbi država iz proračunskih virov in sicer tako, da vsakega pol leta lahko dobi 10 filmov (izmed katerih so trije lahko kooprodukcije z državami, ki pripadajo skupnemu evropskemu tržišču) priznanje visoke umetniške kvalitete, s katerim je povezana premija 40 milijonov lir. Priznanje kvalitete podeljuje posebna državna komisija strokovnjakov. Premija se mora razdeliti po naslednjem ključu: 71 % producentu, 10 % režiserju, 3 % scenaristu, 7 % avtorju montaže, 2 % avtorju glasbe, 3 % direktorju fotografije, 2% scenografu in 2 % montažerju.

Kratki filmi so deležni tele ugodnosti: najprej velja tudi zanje ugodnost obveznega javnega prikazovanja. Kinematografi morajo 45 dni v treh mesecih pri vseh predstavah prikazovati kratke filme. Poleg tega delijo vsake tri mesece posebne državne premije za kvaliteto, in sicer 2 premiji po 10 milijonov lir, 8 premij po 7 milijonov lir in 20 premij po 5 in pol milijona lir. Te premije se zvišajo za 10 %, če je priznanje kvalitete podeljeno risanki, oziroma znižajo za isti odstotek, če je premije deležen črno-beli film. Izbor filmov in razdelitev premij po višini je naloga že omenjene komisije strokovnjakov. Premija, ki je dodeljena posameznemu kratkemu filmu, se deli po temle ključu: 90 % producentu, 8 % režiserju, 2 % direktorju fotografije. Tudi zanje velja pogoj, da so italijanski državljani. Razen tega je 20 premij po 5 in pol milijona lir prihranjenih za producente kratkih filmov, ki so nastali v koprodukciji z deželami skupnega evropskega tržišča. In končno kaže še omeniti, da urad za upravo kinematografije plača izdelavo kopij tistih kratkih filmov, ki so predvideni za distribucijo v tujini.

Kreditiranje kinematografije poteka preko Banca nazionalne di lavoro, kjer so se sredstva, namenjena za kredite kinematografiji za obdobje 1965—1966—1967 povečala od 372 milijonov na 3400 milijonov lir. Država pa prispeva vsako leto v poseben sklad za poravnavo obresti za posojila 700 milijonov lir. Tega prispevka so najemniki posojila lahko deležni do višine 3 % obrestne mere za največ dve leti. Država pa na poseben način stimulira filme, ki so izdelani ob finančni udeležbi scenaristov, režiserjev, igralcev in tehničnih sodelavcev. V sklad za stimulacijo takih filmov je bilo lani vloženih 300 milijonov lir, za letošnje in prihodnje leto pa je država dodala še 250 milijonov lir. Iz tega sklada daje narodna banka dela posojila do 30 % proizvodnih stroškov vključno s 3 % obresti.

Omenimo še, da uživajo **posebne ugodnosti kinematografi.** Najpomembnejša med njimi je zvezana s prikazovanjem tistih italijanskih filmov, ki uživajo ugodnost obveznega javnega prikazovanja. Uresničuje se v popustu pri davčnih obveznostih in sicer 18 % popusta za celovečerne italijanske filme, ki se lahko zviša na 35 % za vse tiste vstopnice, cenejše od 200 lir, in 25 % popusta za tiste italijanske filme, ki so prejeli premijo za kvaliteto. Prav tako se znižajo davčne obveznosti za 3 %, kadar kinematograf prikazuje kratke filme. Za prikazovanje italijanskih ali tujih filmov, ki jim je poseben odbor strokovnjakov priznal oznako »za mladino«, uživajo kinematografi 50 % popust pri davčnih obveznostih.

pred 70. leti . . .

Sedemdeset let je spoštovanja vredna starost. Za umetnost, ki je doživljala tako nagel vzpon kot filmska, pa pomeni sedemdesetletnica jubilej, ob katerem se spomnimo »tistih prvih dni«. In v takem razpoloženju se osvežijo spomini na dogodke, ki so danes skoraj že pozabljeni. Naj tudi Ekran v letošnjem letu bralcem kdaj pa kdaj posreduje nekatere zanimive nadrobnosti, na katere smo že čisto pozabili ali pa se ob sedemdesetletnici sedme umetnosti utrinjajo iz pozabe.

* * *

Prva »prava« filmska predstava na svetu je bila 28. decembra 1895 v Parizu. V Veliki kavarni na Boulevardu des Capucines (številka 14) se je v tako imenovanem »Indijanskem salonu« zbralo petintrideset gostov. Povabil jih je lyonski tovarnar Antoine Lumière, da bi jim njegova sinova Auguste in Louis pokazala »žive slike«.

Med povabljenimi je bil tudi možakar nizke postave, prezgodaj plešast in s šiljasto bradico. Saj ga poznamo! Da, Georges Méliès, poznejši prvi »filmski čarovnik«. Takoj po predstavi se je obrnil k Antoinu Lumièru in izrazil željo, da izum njegovih sinov odkupi. Lumièrov odgovor je znan in v vsaki zgodovini filma ga boste morali prebrati, ko se boste spoznavali z nadrobnostmi teh pionirskih dni.

Ko so 1928. leta od vseh pozabljenega Mélièsa navdušenci za film našli na pariškem kolodvoru Montparnasse (kjer je prodajal bonbone, čokolado in igračke) v družbi njegove žene Jeanne d'Alcy (ki je bila zagotovo prva poklicna filmska igralka na svetu), so ga pregovorili, da je vzel v roke pero in napisal svoje spomine. Med drugim se je spomnil tistega 28. decembra in zapisal, da je bil tedaj Lumièru pripravljen dati za izum 10 000 frankov, kar bi, preračunano v današnje nove franke, zneslo 20 000 današnjih frankov (ali 50 630,75 novih dinarjev). Méliès pa ni bil edini ponudnik. Direktor Grévinovega muzeja Thomas je prav tako brez uspeha ponujal 20 000 tedanjih frankov, Lallemand, direktor slovitega zabavišča Folies-Bergères, pa je nudil celo 50 000 tedanjih frankov. Antoine Lumière je vztrajal pri svojem: zakaj bi se upropaščali ljudje za vse svoje življenje zaradi »optične igračke«, ki sta jo izumila njegova sinova. Prav ima znani francoski filmski publicist Jean de Baroncelli, ko ugotavlja, da bi kinematograf resda ostal »igračka, ki bi lahko navduševala ljudi kakšen mesec ali največ leto«, če bi ne bilo Mélièsa, ki je »igrački vdihnil dušo«.

* * *

V New Yorku si je sloviti izumitelj Thomas Alva Edison še pred pariško predstavo zamislil napravo, ki jo je imenoval kinetoskop. Omarica, v kateri naj bi se vrtel filmski trak z »živimi slikami«. Skozi posebno kukalo, ki bi bilo opremljeno z lečo, bi bilo mogoče gledati žive slike. Edisonov asistent Anglež W. K. L. Dickson je pravzaprav Edisonovo zamisel uresničil in izdelal napravo, ki bo »za oči nekaj podobnega, kot je bil fonograf za uho«. Edison se je dogovoril z znanci iz tovarne za fotografske pripomočke Eastman Kodak, da so mu izdelali 35 mm široke in 17 cm dolge celuloidne trakove s perforacijami ob obeh robovih in jih prelili z emulzijo, ki so jo sicer uporabljali za fotografske plošče (negativ) in fotografski papir (pozitiv). Aprila 1894 so v neki dvorani na 13. ulici v New Yorku napravo prvič pokazali ljudem. Bili so tako navdušeni, da je ta Edisonov in Dicksonov kinetoskop kmalu dobil tekmece. Večinoma so bili last madžarskega priseljenca Adolpha Zukorja, ki je sicer prodajal zajčje kože.

Stvari so tekle tako, da je v nekaj letih postal Zukor največji ameriški filmski producent in niso ga zastonj imenovali »Mister Movies«. Predvsem je Zukor takoj v začetku spoznal, da nima smisla streči človeški radovednosti brez plačila. Svoje kinetoskope je opremil s skromnim patentom: šele če si vrgel v odprtinico kovanec za pet centov (v Ameriki so takšnemu kovancu rekli »nickel«), se je čudežna naprava z »živimi sličicami« sama sprožila in gledalec je bil nagrajen z mikavnim filmskim prizorom. Tudi za mikavnost je »Mister Movies« poskrbel. V njegovih »nickelodeonih« (tako so začeli imenovati Zukorjeve aparate) so gledalci lahko gledali kratke zgodbice z Divjega zahoda, pa tudi sex appeal je po njegovi zaslugi zgodaj stopil v službo »Mistra Movies« . . . V prvih »nickleodeonih« so gledalci lahko videli: policaja, ki lovi postopača; boksarski dvoboj; deklico, ki spleza na drevo, da si bo nabrala jabolk (ob tej priložnosti so verjetno odkrili poznejši spodnji rakurz); dečka, ki je staremu očetu med branjem zažgal časopis; sicer naivne, a vendarle erotično obarvane nastope Gaity Girls, ki so plesale cancan in trebušne plese; celo prizor med ženo in možem v poročni postelji. Predvsem pa ne smemo pozabiti slovitega **Poljuba**, kratkega filma iz 1895. leta, v katerem sta Roff in Gammon v bližinskem posnetku posredovala preko celuloidnega traku prvi filmski poljub. Film je povzročil »silen škandal« . . . poročajo nekateri časopisi iz tistih let.

* * *

Antoine Lumière je bil sin nekdanjega malo znanega slikarja in pozneje fotografa. Konec vojne 1870. leta se je iz Besançona preselil v Lyon, kjer si je postavil skromno tovarno za fotografske plošče in fotografski papir. Tovarna je lepo uspevala in posli so cveteli. Nekdanjo pot brez imena, ki je tekla med tovarno in lokalno železniško progo, so mnogo pozneje imenovali za »La rue du Premier-Film« (ulica prvega filma). Sinova Auguste (1862 do 1954) in Louis (1864—1948) sta očetu pomagala voditi tovarno. Zlasti sta se posvečala laboratorijskim preiskavam in poizkusom.

Potem ko sta imela poleti 1894 v Parizu priložnost videti prvi kinetoskop, ju je obsedla želja, da bi se poskusila tudi v »oživljanju fotografij«. Kinetoskop ju je sicer ogrel, odkrila pa sta bistveno napako: živih slik ne more gledati več ljudi hkrati. Obsedla ju je misel, kako bi »živim slikam« utrla pot iz lesenega zaboja. Naj pripoveduje Auguste Lumière . . .

»Pripravljal sem načrte, ki bi nama odkrili pot do takšnega kinetoskopa, s pomočjo katerega bi lahko več ljudi hkrati gledalo oživljene slike. Razmišljala sva o načinu, kako bi te slike projicirala na platno. Konec 1894. leta je moj brat nekega večera zbolel. Ko sem prišel zjutraj k njemu, mi je pripovedoval, da vso noč ni mogel zaspati. Buden je premišljal o problemu, s katerim sva se ukvarjala in v mislih sestavil napravo, o kateri sva razmišljala. Tako je moj brat v eni sami noči izumil kinematograf . . .«

Po njegovih navodilih je mehanik tovarne Carpentier izdelal napravo, ki so jo Lumièri 13. februarja 1895 patentirali pri patentnem uradu v Lyonu pod številko 245 032. V napravi sta za film uporabila celuloidni trak, kakršnega je izumil Edison. Napravi je bilo treba samo še poiskati ime, jo predstaviti publiki in nato začeti izdelovati.

Družinski prijatelj Lechère, ki je bil zastopnik neke veletrgovine s šampanjcem, je predlagal, naj se imenuje naprava »domitor«. Zakaj? Tega se ni mogel spomniti niti Auguste Lumière, ko je pisal svoje spomine. Lumièrovi so bili z imenom sprva zadovoljni, v zadnjem trenutku pa sta si brata premislila in si ime izposodila pri njunem predhodniku Leonu Boulyju. Ta je namreč 1892. leta prijavil patentnemu uradu neko napravo, ki je bila za prikazovanje »živih slik« popolnoma neuporabna. Imenoval jo je »Cinématographe«. Če je torej Louis Lumière oče kinematografa, je Bouly vsaj njegov »boter«. Ime mu je dal . . .

po filmskem tisku

Anne Philipe: KRATKO KAKOR VZDIH (Založba Obzorja, Maribor 1966). Anne Philipe, žena Gerarda Philipa, je napisala to knjigo, ki je pravzaprav kronika zadnjih dni življenja enega najbolj očarljivih igralcev francoskega odra in filma, neposredno po strašnem pretresu ob moževi smrti. Vanjo je položila nepridušen krik svojega ranjenega srca, močno, pristno čustvovanje, toda hkrati je rezkost in zasebnost ženine bolečine prerasla ustvarjalna volja oblikovalke, tako da je knjiga pri vsej avtentičnosti doživetja preoblikovano, umetniško delo in dobiva s tem splošno, široko veljavo.

Morda se nikoli v zgodovini književnosti nismo tako neposredno spogledali s procesom **umiranja**, kot v knjigi Anne Philipe; s strahoto tega, da ti ljubljeni človek neustavljivo drči v onkraj, še ves živ, poln zanimanja za svet in dogajanje okoli sebe — in hkrati za svoje bližnje, tiste, ki se zavedajo, kako je z njim, samo še na pol prisoten, ko dela načrte, stavlja vprašanja, na katera vedo, da ne bo dobil odgovora, ne doživel njihove izpolnitve. Ta proces je vselej dolgotrajen, ker je vsak trenutek umiranja tako neskončno dolg, ker umre ljubljeni v tvojem srcu vsak trenutek nanovo. In Anne Philipe si je to doživetje do kraja otežila s herojsko odločitvijo: da ne bo možu nikoli, niti s senco namiga pokazala, kako je z njim, da ga bo obdržala ves ves čas v srečni nevednosti. Saj si je to strahotno napetost pozneje morala spisati s srca!

Anne Philipe razgali svojo ranjeno dušo do kraja. In v tej ranjeni duši z grozo prepoznavamo vso stisko današnjega človeka spričo fenomena smrti, tega pošastnega absurda, ki ti vzame vse in ti ne da v zameno ničesar. Brž ko ne veruješ v osebno nesmrtnost, hkrati pa ti je »neuničljivost materije« samo beseda brez vsake tolažilne moči, stojiš ob smrti ljubljenega bitja pred popolno praznino. Kako jo vendarle premagaš, jo premostiš v sebi in najdeš svojemu življenju znova smisel, ne da bi pri tem žrtvoval tudi samo peščico spomina in lojalnosti do umrlega, čudovito kaže knjiga Anne Philipe. Po tej plati je najbolj dragocena.

Seveda je pri vsej diskretnosti avtorice knjiga KRATKO KAKOR VZDIH tudi izrazito ljubezenski »roman«. Klasična tema ljubezenske literature: dve bitji, ki se ljubita in se morata ločiti, je našla v Anne Philipe povsem sodobno interpretko. Govori s poltoni; bolj z namigi kot z besedami ustvarja tisto podobo ljubezenskega zlitja, tisti pojem »para«, v katerem dve človeški osebnosti, ne da bi žrtvovali kaj svojega bitja, ustvarita višjo — in še bolj ranljivo — enoto »midva«. In zaradi te lepe podobe izžareva knjiga Anne Philipe svojevrstno vedrino; dviga nam vero v Človeka, ki je zmožen tolikšnih čustev in takšnega sožitja.

Vse to je knjiga Anne Philipe. In v tem okviru čudovito oživlja tudi osebnost velikega igralca, njegovo osebno dragocenost, plahtno radoživost, pogumno življenjskost. Je bil Gerard Philipe v resnici tak ali ga je videlo takšnega samo oko ljubeče žene? Verjetno je Anne poznala Gerarda vsaj po človeški plati bolje kot kdorkoli drug; in že veličina njene bolečine priča, kaj je z njegovo smrtjo izgubila.

Kaj smo z njo izgubili mi, občudovalci Gerardove umetnosti, nam ta knjiga znova in posebno boleče kliče v zavest. Nedvomno je bil Gerard Philipe izjemen človek in umetnik, da še tako dolgo po njegovi smrti ob sami omembi njegovega imena zasije v nas tak žar, taka svetloba. Nekaj tega osebnega Gerardovega žara pada na nas, igralčeve sodobnike, nedvomno tudi na strani Annine knjige. In daje njenim stavkom, tudi najpreprostejšim, dodaten čar in dimenzijo.

R. Š.

vzemi dva

bolestna parabola v enem dejanju

JACOPPETTI OBDOLŽEN. Iz Rima prihajajo poročila, da je bil avtor filmov Pasje življenje, Gualtiero Jacoppetti v odsotnosti obdolžen trojnega uboja. Trdijo, da je odobril ustrelitev skupine kongoških upornikov, da bi jo njegova filmska ekipa lahko snemala.

Filma, kot sem obveščen, še niso predvajali. »Films and Filming«, junij 1965.

POLITIČNA AFRIKA. Jasa v džungli. Tropsko grmovje in zvok oddaljenih bobnov. Na čistini naletimo na dva vojaka-najemnika, ki s polavtomatskimi puškami lovita domačine. Tam se potikata tudi dva naveličana sodelavca TV filmskih novic, Charles — režiser in snemalec ter Peter, tehnik. Charles nosi šestnajstmilimetrsko kamero s stojalom, Peter pa ima preko rame obešen prenosni magnetofon. Obadva sta strašno nekomercialna.

CHARLES: Oprostita, fanta, sta morda v bližini videla kakega mrtvega domačina? (Vojaka zmedeno zazijata vanju.) Midva sva od TV filmskih novic in iščeva strašne prizore.

PETER: Veste, razmrcvarjena trupla in podobno. Domačine.

PRVI VOJAK: V vasi smo ustrelili tri ali štiri.

PETER (zelo zainteresiran): Ženske? Otroke?

PRVI VOJAK: Oui.

DRUGI VOJAK (prikima): Ja.

CHARLES (Petru): Pojdiva jih z jeepom pogledat. Še nobenega družinskega posnetka nimava.

PRVI VOJAK: Trupel ni več.

PETER (zelo razočarano): Ni več?

PRVI VOJAK: Rdeči križ.

PETER (živčno): Niso imeli pravice odnesti trupel, ki še niso bila fotografirana. To smo se jasno dogovorili.

CHARLES (za trenutek pogleda drugega vojaka, položi na tla kamero in skuša biti prijateljski): Cigareto? Angleško.

PRVI VOJAK (vzame eno): Oui.

CHARLES (mu jo prižge): Francoz?

PRVI VOJAK: Jaz sem Belgijec, on Holandec.

CHARLES: Združeni narodi?

PRVI VOJAK: Ne. Združeni narodi slabo plačajo.

CHARLES (odpelje Petra vstran): Pravim ... (Začneta se šepetaje pogovarjati, Peter soglasno prikimava.) Poglejta, fanta, napraviti morava še nekaj slik. Zelo važnih. Najina zadolžitev, compris? Jutri je zadnja zveza. Za TV morava imeti slike domačinov, ki so bili ubiti, ali pa sva ob službo.

PRVI VOJAK: Tako?

CHARLES: Dobro, na misel nama je prišlo, da bi vaju spremljala — ko bosta videla kakšnega domačina in ga ustrelila, bova lahko snemala, ali ne?

PETER: Superakcijske slike. Zelo resnične, zelo pretresljive. Zelo so nama simpatični mrtvi domačini.

CHARLES: Mislim, poglejta fanta, saj se za vaju tako nič ne spremeni, ali ne. Tako ali tako jih morata ubiti, ali ne?

PRVI VOJAK: Oui. Oprostita za trenutek. (Potegne drugega vojaka vstran in začneta se šepetaje pogovarjati. Holandski vojak soglasno prikimava.)

DRUGI VOJAK: Koliko plačata?

CHARLES: Koliko plačava? Dobro, uh, družba nama ne plača preveč dobro.

PETER: Oh, mislim, da bi lahko odtrgala 5 funtov od najine borne gotovine.

PRVI VOJAK: 10 funtov za vsakega domačina.

CHARLES: OK, potem.

DRUGI VOJAK: Dva domača kmeta sta sedaj na tistem polju.

CHARLES: Res?

PETER: Tukaj je zelo dobra svetloba. Ali ju lahko vidiva?

DRUGI VOJAK: Ja. (Odide.)

CHARLES: Prav. (Začne postavljati kamero, Peter vzame magnetofon in pritrdi mikrofon na palico. Prvi vojak vzame polavtomatsko puško in jo napolni. Tedaj drugi vojak privleče režečega se domačina.)

PRVI VOJAK: Naj njega?

CHARLES: Kaj misliš, Peter?

PETER: Simpatičen obraz ima — dober tip.

CHARLES (gleda domačina skozi iskalec): Ali ga lahko postavita malo bolj vstran? Tam je mehkejša svetloba — to bo dalo streljanju lep liričen ton.

PRVI VOJAK (dreza domačina s puško): Premakni se! (Porine ga na svetlobo.)

CHARLES: Super. Toda preveč se reži.

PRVI VOJAK (dreza domačina s puško): Sprosti se, Mon! (Domačin se strese, toda še vedno se reži.)

PETER: Katero lečo imaš, Charles?

CHARLES: 75.

PETER: Raje vzemi 50.

CHARLES: V redu. (Zamenja lečo.)

PETER: Če bo kakšno sovražno letalo letelo mimo med streljanjem, ga bom skušal posneti — dober efekt.

CHARLES: Dorbo, sedaj — mislim, da bi lahko že poskusili. Pazi na polavtomatsko puško. Glej vojaka, kako jo bo nameril na domačina in ustrelil. Domačin pade. Nato pojdi proti njemu, praskaj po zemlji, piši ali kaj podobnega.

PETER: Ali misliš posneti v dveh kadrih? Boljši kontrast bo, če boš za snemanje umirajočega domačina uporabil večjo zaslonko.

CHARLES: Raje ne bi uporabil dveh kadrov. Samo pojdi in drži kamero blizu njegovega obraza. Lahko posnamem v enem kadru z nekaj ponovitvami. Bodiva previdna, poskusiva lahko v enem ali dveh drugih zornih kotih.

PETER: V redu. Poiskal bom fokus. (Vzame meter in izmeri razdaljo med koncem vojakove puške in lečami in nato do domačinovega obraza.) Čudovito.

CHARLES: Če sta pripravljena, lahko začneta.

PRVI VOJAK (dvigne in nameri avtomatsko puško): Oui.

CHARLES: Označi ga, Peter. (Peter vključi magnetofon in postavi klapo pred leče.)

PETER: Zvok, snemam. To je T. V. Q. filmskih novic, film CHARLES HOWARTH-HOGG, kamera, PETER BLAKE-HOWELL, zvok. Prvi prizor, vzemi eno!

CHARLES: Pripravljeni, snemanje! (Vojak izstreli dolg rafal — domačin omahne, še vedno se reži, zleze skupaj, zvije se in potem je vse tiho.) Konec. (Refleksen odmor.)

PETER (nesrečno): Oh, ne vem, zame ni bilo preveč dobro. Omahnil je proč od mikrofona.

CHARLES: Tudi jaz nisem zadovoljen — uspeh je bil prehiter — uporabiti bi morala tudi maskiranje domačina, bilo je presenetljivo malo krvi. Misliš, da bi to lahko napravila?

PRVI VOJAK (prijatelju): Pripelji drugega domačina.

DRUGI VOJAK: Ja. (Teče stran.)

CHARLES: Ne skrbi, Peter, mislim, da bo tokrat bolje. To je bil le poskus — tokrat bo odlično. Bolje bi bilo, če bi drugi strel imenoval VZEMI DVA . . .

TEDAJ SMO BLEDI ODŠLI.

(Norman Thaddeus Vane)

skromna — a ambiciozna proizvodnja

V svojih razmišljanjih sem imeni Joris Ivens in Bert Haanstra vedno povezoval z najpomembnejšimi in svojevrstno poetičnimi manifesticijami kratkega filma. Pogovori z Jorisom Ivensom med snemanjem **Tilla Eulenspiegla** (Joris Ivens je bil pokojnemu Gerardu Philipu svetovalec v režiji) in krajša srečanja z Bertom Haanstro so v meni utrjevali vtis, da smo si po notranjih razpoloženjih, ko premišljamo o filmu, Nizozemci in Slovenci zelo blizu. Vse to me je že nekajkrat vzpodbudilo, da sem zbiral podatke in vtise o filmski ustvarjalnosti te male, a simpatične dežele, ki bo kljub dosedanji skoraj popolni anonimnosti svoje celovečerne filmske ustvarjalnosti letos sodelovala na jubilejnem festivalu v Cannesu s Fonsa Rademakersa **Jezdečevim plesom**, z Van de Heydejevim **Jutrom šestih tednov** pa v Berlinu. Posebno pa me je razveselilo letošnje oberhausensko srečanje z nekaterimi mladimi nizozemskimi filmskimi ustvarjalci, ki — podobno kot mladi zahodnonemški oberhausenski »uporniki« — žele s pomočjo države oblikovati filmsko proizvodnjo, ki bo napredna, podjetna in nizozemska. To so predvsem absolventi nizozemske filmske akademije, ki se zdi nizozemski državi kljub skromni letni filmski proizvodnji (saj so doslej posneli le 3 do 6 celovečernih filmov) sestavni del nacionalne kulture.

Skoraj nepoznan je pomembni nizozemski nacionalni filmski dogodek — festival v Arnheimu, ki ga prirejajo vsaki dve leti. To ni prireditev za ljudi, ki se ukvarjajo s filmsko umetnostjo, temveč obračun filmskih ustvarjalcev in proizvajalcev pred ljubitelji filma, pred nizozemsko publiko. Z vseh strani dežele pridejo tedaj ljudje v Arnheim in tam z zavzetostjo pa tudi kritičnostjo spremljajo filme, ki so jih ustvarili domači filmski delavci. Za festivalom stoji država, ki se živo zanima za domačo filmsko proizvodnjo. Svojo skrb uresničuje predvsem preko Nederlandsche Bioscoop Bond; to ni samo zveza nizozemskih kinematografov, temveč poslovno združenje vseh organizmov, ki se ukvarjajo s kinematografijo, od filmske proizvodnje do filmskih gledališč.

Trenutno znaša direktna pomoč nizozemske vlade domači filmski proizvodnji 1 200 000 guldnov letno (okoli 415 milijonov dinarjev). S tem denarjem razpolaga nekakšen državni filmski sklad, ki je vključen v neke vrste filmsko banko. Za pomoč domačemu filmu ta razpolaga z dotacijo države, ki predstavlja dve tretjini (!) celotnega letnega kapitala. Eno tretjino pa da filmski banki mreža nizozemskih kinematografov iz svojih dohodkov, pa tudi filmski producenti s svojimi manjšimi prispevki. Če želi filmski producent dobiti denar iz tako ustvarjenih sredstev, mora predložiti posebnemu strokovnemu svetu filmske banke snemalno knjigo in kalkulacijo stroškov snemanja filma po predloženi snemalni knjigi. V prošnji mora tudi obvezno dokazati, s kakšnim lastnim deležem bo sodeloval v proizvodnji filma. Strokovni svet presodi pomembnost predloženega filma za nacionalno filmsko kulturo in za afirmacijo nizozemskega filma v svetu. Njegova presoja je najmerodajnejši element pri določanju vsote, s katero bo filmska banka sodelovala v realizaciji filma. Načelno je filmski producent dolžan vrniti filmski banki denar, ki ga je prejel. Ko skleneta pogodbo o skupnem financiranju filma, določita tudi rok, do katerega je treba denar vrniti. Če producent dokaže, da iz eksploatacije filma v določenem obdobju ni mogel pokriti proizvodnih stroškov, država odpiše svoj delež, preko filmske banke vložen v realizacijo filma. Država pa ne podpira samo celovečernega igranega filma, temveč je prav tako živo zavzeta za proizvodnjo kratkih filmov. Na Nizozemskem letno posnamejo okoli 70 kratkih filmov. Vsako leto investira država v proizvodnjo kratkih filmov (poleg denarja, ki je namenjen igranemu filmu) okoli 800 000 guldnov (okoli 275 milijonov dinarjev). Dotiranje kratkega filma je prepuščeno filmskemu oddelku vladnega informacijskega urada, ki pri razdeljevanju denarja sodeluje z ministrstvom za kulturo. Sistem dotacije pa je svojevrsten in zanimiv. Filmski oddelek namreč izmed posnetih kratkih filmov izbrane enostavno odkupi od producenta, ali pa pri producentih direktno naroči snemanje tistih kratkih filmov, o katerih meni, da so pomembni za nacionalno filmsko kulturo in afirmacijo države v svetu. Tako je filmski oddelek vladnega infor-

macijskega urada v nekem smislu producent, distributor in izvoznik nizozemskih kratkih filmov. Poleg resnice, da kratki film pomeni zelo važen element v propagandi in obveščanju, je za takšen mehanizem dotiranja najodločilnejša težnja nizozemske vlade, da mlade filmske ustvarjalce, ki so dokončali akademijo, zadrži doma in naveže na domači film.

Na Nizozemskem so imeli lani 537 kinematografov (leta 1960 jih je bilo 565). Od 1960. leta namreč pada obisk kinematografov približno za 10 % letno. Padec je občuten posebno v manjših podeželskih kinematografih. Pripisujejo ga vplivu televizije. Zato je nizozemska kinematografija smatrala za svojo dolžnost, da vzpostavi s televizijo najtesnejše stike. Dogovorili so se, da začno na televiziji prikazovati domače in tuje celovečerne filme šele potem, ko je »doživel« film 40 mesecev »starosti«. To je čas, potreben, da film eksploatira kinematografska mreža. Prav tako dosledno velja dogovor, da televizija prikazuje celovečerne filme samo ob ponedeljkih in sredah, v nobenem primeru pa ne sme filmov prikazovati ob sobotah in nedeljah.

Začetek nizozemske nacionalne filmske proizvodnje pomeni leto 1903 in film **Pustolovščine francoskega gospodiča brez hlač.** Od tedaj naprej so na Nizozemskem kar naprej nastajali igrani in dokumentarni filmi. Iz zadnjih let sta posebno znana Fonsa Rademakersa **Vas ob reki** in **Nož** ter Berta Haanstra **Vaška godba.** Vsi trije so močno folklorno poudarjeni in so zato imeli doma velik uspeh. Leta 1962 pa je sodeloval v nizozemski proizvodnji tudi sloviti angleški dokumentarist Paul Rotha in z **Napadom** ustvaril zanimiv igrani film o nizozemskem odporniškem gibanju, z enim najbolj podjetnih nizozemskih producentov Rudolfom Meyerjem (sicer Nemcem po rodu). Dialoge je namesto Rothe režiral Brusse Kees, ki je bolj znan zaradi svojega filma **Ljudje od jutri** (razgiban in angažiran anketni film o problemih sodobne mladine velikih mest).

Bolj kot igrani je ne samo za nizozemsko filmsko ustvarjalnost, temveč za film v današnjem svetu sploh avantgardnega pomena nizozemski kratki film, ki pogumno nadaljuje tradicijo svojih slovitih začetnikov Ivensa in Haanstre. Najpomembnejša med mladimi avtorji sta brez dvoma Van der Heyde in Frans Weisz. Oba sta v tem času že dobila režijo svojih prvih celovečernih igranih filmov in nizozemski filmski kritiki ju štejejo za obetajoča talenta domačega filma. Sploh so prepričani, da bo letošnje leto začetek večje afirmacije nizozemskega filma v svetu, ker se s Fonsom Rademakersom, Van der Heydejem in Fransom Weiszom dokončno uveljavljajo mladi absolventi njihove filmske akademije. Ti pa niso dokazali samo znanja, temveč tudi nesporne talente in uglašenost s filmskim dogajanjem po svetu.

mkv.

filmografija slovenskega filma

(Nadaljevanje)

Zbira D. ARKO

89. **OBZORNIK št. 43**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 4. apr. 1950
Točke:
1. Valjarna na Jesenicah
Scenarij . . . . . Adamič Ernest
Režiser . . . . . Adamič Ernest
Snemalec . . . . . Badjura Metod
Montaža . . . . . Peršin Darinka
2. Novi tekstilni vzorci
Scenarij . . . . . Marinček Ivan
Režiser . . . . . Marinček Ivan
Snemalec . . . . . Marinček Ivan
Montaža . . . . . Marinček Ivan
asistent . . . . . Košir Ančka
3. Novoletna jelka v Celju
Režiser . . . . . Kavčič Jane
Snemalec . . . . . Cerar France
asistent . . . . . Pogačar Milan
Montaža . . . . . Kavčič Jane
asistent . . . . . Košir Ančka
Glasba . . . . . arhiv
Napovedovalec . . . . . Zadnikar Marjan
Dolžina filma . . . . . 335,5 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

90. **GRADIMO ATELJE**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 6. apr. 1950
Scenarij . . . . . Adamič Ernest
Režiser . . . . . Adamič Ernest
Snemalec . . . . . Pogačar Viki
Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi
asistent . . . . . Kham France
Montaža . . . . . Adamič Ernest
Glasba . . . . . arhiv
Oprema filma . . . . . Petan Ciril
Napovedovalec . . . . . Torry Tugomer
Dolžina filma . . . . . 50 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

91. **OBZORNIK št. 44**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 27. apr. 1950
Točke:
1. Novator Pretnar
Snemalec . . . . . Badjura Metod
Montaža . . . . . Peršin Darinka
2. Strelstvo med mladino
Scenarij . . . . . Cestnik Pero
Režiser . . . . . Frelih Emil
Snemalec . . . . . Pogačar Milan
Montaža . . . . . Peršin Darinka
3. Lutkarski krožek
Scenarij . . . . . .Badjura Metod
Režiser . . . . . Badjura Metod
Snemalec . . . . . Badjura Metod
Montaža . . . . . Badjura Milka
Snemalec zvoka . . . . . Kokove Herman
Redaktor . . . . . Režek Boris
Dolžina filma . . . . . 313,5 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

92. **OBZORNIK št. 45**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 27. apr. 1950
Točka:
Mednarodne smuške tekme v Planici
Režiser-montažer . . . . . Režek Boris
Snemalec . . . . . Smeh Anton, Marinček Ivan
Snemalec zvoka . . . . . Kokove Herman
Glasba . . . . . arhiv
Dolžina filma . . . . . 298 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

93. **VISOŠKA KRONIKA (DAVČA)**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . maj 1950
Scenarij . . . . . Šega Drago
Režiser . . . . . Pretnar Igor

asistent . . . . . Grobler Mirko
Snemalec . . . . . Kumar Milan
asistent . . . . . Kokalj Veka
Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi
Montaža . . . . . Pretnar Igor
Glasba: vodstvo . . . . . Lampret France
(arhiv: Čajkovski, 6. simfonija)
Scenograf . . . . . Kobe Boris
Kostumi . . . . . Souvan Nada
Maska . . . . . Višnjeji Sava
Oprema filma . . . . . Petan Ciril
Vodja snemanja . . . . . Bačko Marjan
Dolžina filma . . . . . 290 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm
Nastopajo:
Lukež . . . . . Potokar Stane
Izidor . . . . . Sotler Bert
Jeremija . . . . . Gregorin Edvard
Ana . . . . . Kralj Elvira
Margareta . . . . . Svetel Alenka
Marks . . . . . Furjan Maks
Othinrih . . . . . Zupan Jože
Stara mati . . . . . Danilo Avgusta

Opomba: Poizkusni fragment za umetniški film, ki ni bil posnet. Izdelani dve kopiji: ena sinhrono snemana, a druga naknadno sinhronizirana.

94. **OBZORNIK št. 46**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 8. jun. 1950
Točke:
1. Lokomotive v borbi za plan
Snemalec . . . . . Smeh Anton
2. Gluhi pri učenju in delu
Režiser . . . . . Adamič Ernest
Snemalec . . . . . Marinček Ivan
3. Umetna valilnica
Snemalec . . . . . Smeh Anton
Snemalec zvoka . . . . . Kokove Herman
Dolžina filma . . . . . 284 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

95. **OBZORNIK št. 47**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 28. jun. 1950
Točke:
1. Tovarna emajlirane posode v Celju
Snemalec . . . . . Marinček Ivan
2. Institut za optiko in steklopihaštvo
Snemalec . . . . . Badjura Metod
3. Zagradba hudournikov
Snemalec . . . . . Tušar Žaro
4. Kongres filmskih delavcev
Snemalec . . . . . Maly Janez
Snemalec zvoka . . . . . Kokove Herman
Glasba . . . . . arhiv

Redakcija . . . . . Režek Boris
Dolžina filma . . . . . 296 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

96. **ŠTUDENTSKE IGRE**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 16. jun. 1950
Snemalec . . . . . arhivski material raznih avtorjev
Snemalec zvoka . . . . . Hanjšek Stane
Montaža . . . . . Badjura Milka
asistent . . . . . Košir Ančka
Glasba . . . . . arhiv
Oprema filma . . . . . Petan Ciril
Dolžina filma . . . . . 53,5 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

97. **KREPIMO PRIPRAVLJENOST PROTILETALSKE ZAŠČITE**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 2. okt. 1950
Scenarij . . . . . Marinček Ivan
Režiser . . . . . Marinček Ivan
Snemalec . . . . . Marinček Ivan
Snemalec zvoka . . . . . Omota Rudi
asistent . . . . . Kham Franc
Montaža . . . . . Marinček Ivan
Glasba, vodstvo . . . . . Lampret Franc
Napovedovalec . . . . . Zadnikar Marjan
Dolžina filma . . . . . 93 mm
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

98. **OBZORNIK št. 48**

Proizvodnja . . . . . Triglav-film
Izdelan . . . . . 25. okt. 1950
Točke:
1. Morski ribolov v Istri
Snemalec . . . . . Marinček Ivan
Montaža . . . . . Marinček Ivan
2. Košnja na zadrugi v Šmarju
Snemalec . . . . . Smeh Anton
Montaža . . . . . Peršin Darinka
3. Med kroparskimi kovači
Snemalec . . . . . Badjura Metod
Montaža . . . . . Peršin Darinka
Snemalec zvoka . . . . . Kokove Herman
Glasba . . . . . arhiv
Redaktor . . . . . Režek Boris
Dolžina filma . . . . . 303 m
Deponiran . . . . . Triglav-film
Izdelan v . . . . . slovenščina
Širina filma . . . . . 35 mm

PRI NAŠIH USTVARJALCIH

MATJAŽ KLOPČIČ JE POSNEL SVOJ PRVI CELOVEČERNI IGRANI FILM

Matjaž Klopčič, arhitekt po svojem poklicu, je že s kratkim filmom **Na sončni strani ceste** močno opozoril na svojo željo, da se posveti kot režiser filmskemu ustvarjanju. Njegov ustvarjalni zanos in posluh za filmski izraz so potrdili zgovorno njegovi naslednji filmi, posebno še **Romanca o solzi, Stiskam ti roko** in **Ljubljana je ljubljena.** Zdaj je po lastnem scenariju posnel svoj prvi celovečerni igrani film ZGODBA, KI JE NI. Kot direktor kamere je z njim sodelova! Rudi Vavpotič, glavno vlogo je igral Lojze Rozman, med ostalimi igralci pa bomo srečali Elviro Kraljevo in Staneta Severa. Objavljamo nekaj posnetkov s snemanja. Podrobneje bomo o filmu izpregovorili prihodnjič.

ekran 66