



ekran 62

revija za film in televizijo, leto I, november 1962

2

Antonioni: Snemanje filmov
— to je moj način življenja ●
Filmski trenutki Noči ● Benet-
ke 1962 ● Psihologija filma
● Kritike: Avantura, Nazarin



ekran 62

IZDAJA Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS v sodelovanju s »Filmservisom«; IZHARJA mesečno, razen v avgustu in septembru; NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Cena posamezni številki 100 dinarjev; UREJA uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Drago Kralj, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič; NASLOV uredništva in uprave: Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 32-033. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Žiro rač.: 600-14/3-624 (za Ekran). Poština plačana v gotovini. Tisk in klišeji ČP »Gorenjski tisk«, Kranj

98		Pisma bralcev
100	a	Antonioni; F. Kosmač: Filmski trenutki Noči; M. Antonioni: Snemanje filmov, to je moj način življenja; Filmografija
136	Teleobjektiv	Iskanje sodobnih tem, Mladi ali stari, Dr. Charlie Chaplin, L. Terzieff, Peščeni grad
152	Pogled nazaj	V. Musek: Pomembna tridesetletnica; M. Maher: Večina gradiva izgubljena, Filmografija
166	Kritike	Avantura, Naivna dekleta, Nazarin
179	Film, šola, klubi	J. Podgornik: Izhodišča
186	Vodnik	Revije, knjige, kinematografi
189	Za amaterje Pentaflex 8, Novi filmi ljubljanskih amaterjev	



S kamero želim spremljati človeka in strah me je, kadar ga zapustim.

(Michelangelo Antonioni)

Božidar Okorn: Michelangelo Antonioni
str. 103

A. Malraux: Zapis o psihologiji filma
str. 130



ž. Bogdanović: Festival: Benetke 1962
str. 158



NI PROSTORA

Upravi revije Ekran 62
Sporočamo vam, da se
naše društvo ne bo naro-
čilo na revijo EKRAN 62,
ker nimamo prostora za
sestajanje, pri katerem bi
prišla v poštev omenjena
revija. In sploh se zelo
malo sestajamo, saj pri
nas ni klubskega življenja.

Lep pozdrav!

DPD Svoboda
Jurjevica

KAJ JE NOVI VAL?

Spoštovani,

Razlog, da vam pišem,
je pravzaprav — dilema.
V našem tisku je bilo že
veliko napisanega o »no-
vem valu«. Mnenja so de-
ljena, vendar pa se mi

zdi, da si lahko iz vseh
teh napisov ustvarim mne-
nje, da je »novi val«, na-
vzlic vsemu, pozitiven do-
godek v svetovnem filmu.
Najbolj to dokazuje kvali-
teta najboljših del mladih
avtorjev (nekateri smo
lahko gledali tudi v naših
dvoranah).

V prvi številki EKRA-
NA pa sem v izredno zan-
imivi anketi prebral v
odgovoru prof. Franca
ta Brenka med dru-
gim tudi tole: »Kaj je to:
novi val? Izmišljotina
filmskih kupcev, da bi pod
novim reklamnim geslom
bolje prodajali svoje iz-
delke? Ali pa je to vse-
binsko estetski odsev naj-
bolj nazadnjaških ekces-
sov v novodobni francoski
družbi, za čemer naj bi
bil s svojo ideologijo pou-
jadzem in v zadnjem na-
sledku OAS?«

Citirana ugotovitev, če-
prav izražena z vpraša-

njem, me je presenetila
in — priznati moram —
zmedla. V tisku berem
eno, v filmski reviji pa
drugo. Logika mi veleva,
naj se zanesem na mne-
nje, natisnjeno v strokov-
ni reviji, lastno stališče do
problema pa me spet sill
v dvom.

Roman B.,
študent,
Ljubljana

P. s. uredništva: Izjava
prof. Brenka je bila na-
tisljena v okviru ankete
in je popolnoma oseb-
no mnenje avtorja.

FRITZ LANG IN ESNAPURSKI TIGER

V prvi številki EKRA-
NA sem bral med kritika-
mi, da je Fritz Lang re-
žiral prvo verzijo ESNA-
PURSKEGA TIGRA in IN-



ANTONI

DIJSKEGA NAGROBNEGA SPOMENIKA. Pri prebiranju pa sem zasledil, da ta podatek ni skladen z navedbami različnih avtorjev. To me je vzpodbudilo, da sem prelistal nekaj filmskih zgodovin. Gotovo se ne motim, da ste si uredniki EKRANA pisma bralcev zamislili tudi tako, da se bralci oglasimo s svojimi pripombami in — tokrat — ugotovitvami. . . Torej na kratko!

Filma ESNAPURSKI TIGER in INDIJSKI NAGROBNI SPOMENIK sta bila posneta 1920 in 1921, režiral pa ju je Joe May. Fritz Lang je z obema filmoma tesno povezan, saj je on napisal scenarij zanju. Vendar ga med podatki o avtorjih film nikjer ne omenjajo, kajti namesto njega je bila kot avtorica scenarija zapisana Thea von Har-

bou, v tistem času nemška modna pisateljica, ki je kmalu nato postala Langova žena. Tako zatrjuje Lotte H. Eisner, ki slovi v Evropi za najboljšo poznavalko predvojnega nemškega filma

(DAMONISCHE LEINWAND — naslov njene tehtne knjige o nemškem filmu pred nacizmom), pa tudi Charles Ford v svoji kratki in enciklopedični zgodovini filma.

S. G. — Maribor

FILMICA za revijo EKRAN 62.

TRETA STEVILKA BO V CELOTI POSVEČENA JUGOSLOVAN.

Prilma: **AVAJA INAMO "FILMSKI VJESNIK" S SLIKAMI**

Kraj, ulica in hišna št. _____

Pošta _____

Naročam _____

NE NIZANI MANJA dne _____ 196

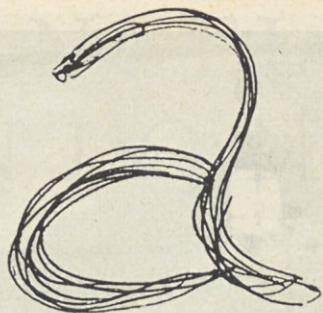
(podpis)

De gustibus non disputandum est — tisoč ljudi, tisoč okusov



Dandanes je pripeljal svet v nevarnost izredno oster razcep med znanostjo, ki je zavestno in povsem usmerjena v prihodnost ter med togo in stereotipno moralo, ki ji mi vsi priznavamo, da je taka, a iz bojzljivosti in lenobe ne storimo ničesar, da bi jo spremenili. V čem se najbolj jasno odraža ta razcep? Katera so njegova najbolj očitna, najbolj občutljiva, recimo najbolj boleča področja? Poglejmo renesančnega človeka, njegov smisel za veselje, njegovo polnost, njegove najrazličnejše dejavnosti. To so bili pomembni ljudje, tehnično sposobni in hkrati umetniško ustvarjalni, sposobni oceniti svoje lastno dostojanstvo ter svojo človeško veličino — to je Ptolomejska polnost človeka. Potem je človek odkril, da je njegov svet Kopernikov, skrajno omejen svet v neznanem vesolju. Danes pa nastaja nov človek, obremenjen z vsemi strahovi, nasilji in jecljanji, ki si jih je pridobil v dobi porajanja. In kar je še bolj zaskrbljujoče, zdi se, da se ta novi človek takoj najde obremenjen s težkim bremenom emocionalne narave, ki ga ne moremo imenovati kar starega in staromodnega, temveč neprikladnega in neprimernega. Vse to se postavlja pred nas in ustvarja brezizhodne probleme, ne da bi nam kazalo kakršnokoli možnost rešitve. Poleg tega pa vse kaže, da se človek ne bo otresel tega bremena. Prizadet je, ljubi, sovraži in trpi pod vplivom moralnih sil in mitov, ki danes, ko smo tik pred tem, da bomo dosegli luno, ne bi smeli biti taki, kot so bili v Homerjevem času, a vendar so.

Človek se kaj hitro otrese tehnoloških in znanstvenih napak in nespo-rzumov. Res je, da znanost še nikoli ni bila manj neskomna in manj dogmatična, kot je danes. Medtem pa nad našo moralno zavestjo vlada absoluten občutek zmešnjave. V preteklih letih smo zelo skrbno proučevali to moralno zavest, raziskovali in analizirali smo jo do neskončnosti. To smo zmogli, nismo je pa mogli spremeniti, nismo bili sposobni, da bi našli kakršnokoli rešitev tega problema, pot iz tega vedno ostrejšega razcepa med človekom morale in človekom znanosti, iz prepada, ki je vedno bolj globok in bolj in bolj nepremostljiv. Seveda, mene to ne zaskrbljuje, pa tudi jaz sam tega ne morem rešiti; nisem



ANTONIONI

moralist, pa tudi moj film ni niti grožnja, niti pridiga. To je zgodba v slikah in upam, da je možno v njej zaznati ne rojstva zmotne zavesti, temveč način, po katerem se zavest in občutki danes razhajajo. Kajti, ponavljam, današnje moralne norme, po katerih živimo, so stare in obrabljene. In mi vsi vemo, da so takšne, a jih vseeno upoštevamo. Zakaj? Zaključek, do katerega so prišli protagonisti v mojem filmu, ni sentimentalen. Če so sploh do česa prišli, je to občutek usmiljenja drug do drugega. Lahko boste rekli, da to ni nič novega. Toda, kaj nam še ostane, če nam ne uspe vsaj to doganjanje?

Zakaj, menite, erotika dandanes tako prevladuje v literaturi, gledaliških komadih in povsod drugje? To je simptom emocionalne oslabiljenosti današnjega časa. Vendar to potencirano ukvarjanje z erotiko ne bi bilo tako mučno, če bi bil Eros zdrav, to je, če bi ostal v človeških okvirih. Toda Eros je bolan; človek se počuti nelagodno, nekaj ga teži. In kadar ga kaj teži, na to tudi reagira, toda nujno reagira le na erotične impulse in nato je nesrečen. Tragedija v *Avanturi* izvira direktno iz erotičnega impulsa te vrste — vse v njej je nesreča, praznina, jalovost. To, da se kritično zavedamo vulgarnosti in jalovosti prevladovanja erotičnega impulsa kot pri protagonistu v *Avanturi*, ni dovolj in ne služi ničemur. Tu smo priče drobljenja mita, ki proklamira, da je dovolj, da znamo biti kritični do samega sebe, da sami sebe analiziramo v vsej naši kompleksnosti in posebej v vsakem delcu naše osebnosti. Dejstvo je, da takšno raziskovanje ni dovolj. To je šele prvi korak. Vsako emocionalno srečanje daje sleherni dan vzpodbudo za novo avanturo. Pa čeprav vemo, da so stari zakoniki morale ostareli in nič več sprejemljivi, lojalno vztrajamo v njih z občutkom izprijenosti, ki bi ga jaz ironično definiral kot patetičnega. Torej, moralist, ki ne pozna strahu pred znanstvenim neznanjem, se dandanes boji moralnega neznanja. Če izhajamo s te točke strahu in razočaranja, se lahko njegova avantura konča edino na mrtvi točki.

Pričujoči sestavek je Antonioni prebral na tiskovni konferenci z akreditiranimi novinarji pred festivalsko projekcijo *Avanture* v Cannesu 1960. leta.



AVANTURA (Michelangelo Antonioni)

MICHELANGELO ANTONIONI

BOŽIDAR OKORN

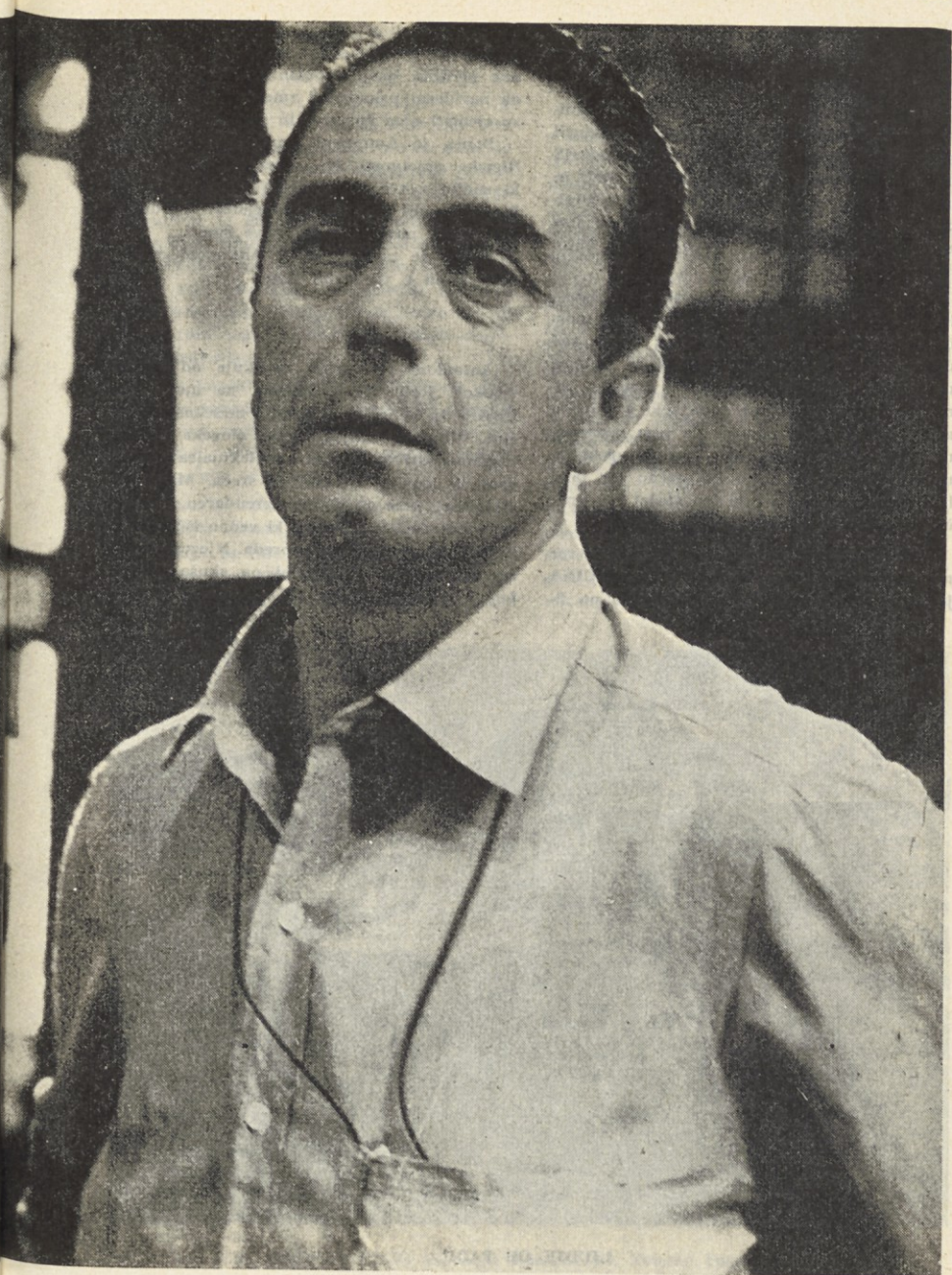
*VES PROBLEM ŽIVLJENJA JE TOREJ V TEM: KAKO
PREMOSTITI SVOJO LASTNO OSAMLJENOST, KAKO
OBČEVATI Z DRUGIMI* (CESARE PAVCSE)

Dve leti je znan in spoštovan. Deset let poprej ga je cenilo le nekaj kritikov v domovini, širšemu občinstvu pa ni ničesar pomenil. Bil je, kot temu pravijo, »uklet« ustvarjalec: izogibali so se ga poslovni filmski ljudje (producenti), snemal je filme s številnimi cenzurnimi in finančnimi težavami, trmasto garal ob večnih očitkih, da je nerazumljiv in preveč »razumski«.

Poleti leta 1959 je odšel z majhno ekipo na Sicilijo. Bil je poln skrbi, največ zaradi tega, ker se je bal Juga in njegovih ljudi. Njemu, Severnjaku, je bil ta svet tuj in neznan. Takrat se je začela PUSTOLOVŠČINA. Bila je zares pustolovščina majhne št. predane filmske skupine. Sredi dela na samotnem otoku so ostali brez denarja, brez hrane in upanja, zakaj denar producenta je usahnil. Prišla je vetrovna in oblačna jesen,

ljudje pa so brez dela še vedno čakali, upali in iskali utehe v prepirih. Potem se je le našel producent, ki je za majhen denar »odkupil« filmsko skupino in njeno delo. Sredi zime so se vrnili z otoka, z mnogimi grenkimi spoznanji in s kilometri filmskega traku, kjer je bila upodobljena »Pustolovščina«.

Na pomlad leta 1960 je polna festivalna dvorana v Cannesu spremljala Sandrovo »pustolovščino« z žvižganjem, smehom in žaljivimi opazkami. Kulturni škandal na slovečem festivalu je hrupno in očitno potrdil zastrti desetletni odpor večine nasproti osamelemu ustvarjalcu in njegovemu delu. Manifest najbolj uglednih kritikov in ustvarjalcev je z ogorčenjem napadel nekulturni dogodek in dal vse priznanje in podporo avtorju PUSTOLOVŠČINE, ki je sredi predstave zapustil dvorano.



Takrat je znan francoski kritik napisal: »Pustolovščina je čudovita umetnina, toda samo za pet ali šest tisoč ljudi.«

Se isto jesen je Pariz žvižgal ob Fellinijevem SLADKEM ŽIVLJENJU in se navdušil nad PUSTOLOVŠČINO. Parižani so odkrili novega filmskega avtorja, ga rehabilitirali in proslavili po vsem svetu. Četrtnina prebivalcev tega mesta si je ogledala delo ustvarjalca z zvenečim imenom... Michelangelo Antonioni.

Parižani sicer radi odkrivajo in proslavljajo avtorje, ki drugje doživijo poraze, morda že iz tradicije ali zato, ker imajo več duha; toda pri PUSTOLOVŠČINI so njihova radovednost, snobizem in še kaj drugega porodili spoznanje. Počasi, toda zelo na široko se je razraslo razumevanje do tega nenavadnega Italijana, ki o svojem zaprtem, osamljenem svetu govori blago in otožno ter tako lepo, kot bi človek ure in ure gledal v mirno, čisto vodo.

Pariški uspeh je vsa pričakovanja, vse napovedi postavil na glavo. PUSTOLOVŠČINA je po prvem neuspehu v domovini in po ši-

rokem odmevu v Parizu znova obšla Italijo. Tokrat ni osvojila samo nekaj kritikov, ampak prisilila številno občinstvo, da je začelo ob navidezni pripovedni zmedi razumevati in sprejemati njen čustveni in razumski svet.

Danes je Antonioni zapisan v zgodovini filmske umetnosti. Ne samo kot avtor del, ki sodijo v vrh sodobnega filmskega ustvarjanja, temveč tudi kot ustvarjalec, ki odpira nove poti, nova obzorja, nove smeri.

Nekdo je zapisal, da je Antonioni obrnil novo stran v zgodovini filma.

*

Antonioni se močno razlikuje od svojih rojakov. Rojen je v Ferrari, na meji med Emilijo in Benečijo, v ugledni meščanski družini. Njegovo vedenje kaže človeka široke razgledanosti in znanja, intelektualca; ki je vnet za lepoto, kjerkoli jo sreča. Miren in skromen, je v razgovoru preudaren, skoraj redkobeseden, kot človek, ki vedno išče prave besede za misel, ki jo razpreda. Njegove kretnje so uglajene, v družbi pa skuša skoraj boječe ostati v ozadju.



LJUDJE OB PADU

V zgodnji mladosti je rad na samem risal. Živel je v ženski družbi, zakaj le redkokdaj je v domačo hišo prišel moški. Rad je zahajal v družbo otrok, toda razlikoval se je od njih po obleki, vedenju in navadah. Ženske so mu ustvarile prijeten, urejen dom, in že od mladih let je začel spoznavati njihov svet, čustveno razgiban odnos do življenja.

Študiral je ekonomijo, še posebej pa ga je zanimala matematika. V prostem času je imel konjička — film. S 16 mm kamero je posnel svoj prvi film v norišnici. Zanimali so ga predvsem ljudje, bolniki, zato je bil njegov film poln pretresljivih podob človeškega trpljenja.

Ko je končal študij, je dobil dobro službo. Toda nenadoma se je premislil, zapustil dom, dober zaslužek in urejeno življenje ter se odpravil v Rim. Tam je postal urednik filmske revije »Cinema«.

Aktivno je začel pri filmu kot sodelavec pri pisanju scenarijev. Pomagal je Robertu Rosselliniju za film PILOT SE VRACA, kasneje Giuseppe De Santisu za TRAGICNI LOV, z Luchinom Viscontijem pa je napisal

dva scenarija FURORE in IL PROCESSO DI MARIA TARNOVSKA, ki nista bila realizirana.

Vpisal se je tudi na filmsko visoko šolo v Rimu, toda študij je po treh mesecih opustil. Nič ga ni privlačevalo: zakonitosti filmskega jezika, tehnika...

Leta 1943 je začel s snemanjem svojega prvega samostojnega filma — dokumentarnega zapisa LJUDJE OB PADU. Zaradi vojne ga ni dokončal vse do leta 1947. Po nekaj nagrajenih kratkih filmih je leta 1950 ustvaril svoj prvi igrani film, KRONIKA NEKE LJUBEZNI, ki je dobil nagrado za režijo na festivalu v Punta del Este in nacionalno priznanje Nastro d'argento »za posebne humane in slogovne dosežke«. Leta 1952 posname film PREMAGANCI, naslednje leto pa DAMO BREZ KAMELIJ. Se isto leto sodeluje pri filmu LJUBEZEN V MESTU z epizodo POSKUS SAMOMORA. Leta 1955 je dobil »Zlatega leva« na festivalu v Benetkah za film PRIJATELJICE (poleg drugih nacionalnih nagrad), leta 1956 pa priznanje kritikov na festivalu v Locarnu za film KRIK.



PRIJATELJICE; Eleonora Rossi-Drago, Yvonne Furneaux



N. U. — SNAGA

Ker ni dobil producenta za svoje filmske načrte, je v jeseni leta 1957 ustanovil gledališko skupino. Na oder je postavil komedijo Johna Van Drutena JAZ SEM KAMERA. Skupaj z Eliom Bartolinijem je napisal komedijo SKRIVNOSTNI SKANDALI in jo tudi režiral v gledališču Eliseo v Rimu.

Potem je sledila PUSTOLOVSCINA, NOC in MRK.

*

Ce začenjam govoriti o Antonionijevem delu, o Antonioniju kot ustvarjalcu, potem se mi zdi nadvse pomembno predvsem omeniti, da je prav on eden redkih filmskih ljudi, o katerih je možno z gotovostjo trditi, da niso samo filmski režiserji, temveč v prvi vrsti filmski avtorji. Antonioni je ustvarjalec, ki s svojimi deli uresničuje teoretična spoznanja in prizadevanja pokojnega francoskega kritika Andreja Bazina, ki se je od konca zadnje vojne do svoje smrti boril za dokončno uveljavljanje in priznavanje avtorstva v filmu. S tem — s popolno preobrazbo v pojmovanju filma kot kulturno-umetniškega medija, v nasprotju z že utrjenim tolmačenjem filma kot zabavnega industrijskega sredstva — naj bi, po Bazinovi trditvi in pričakovanjih, slonela prihodnost filmske umetnosti v rokah ustvarjalcev, umetnikov, katerim naj bi film s svojimi širokimi izraznimi možnostmi postal sredstvo za njihova umetniška stremjenja in hotenja. V teh teoretičnih razglabljanjih, ki v bistvu ne odkreajo kolektivnega ustvarjalnega postopka

in tehnične zamotanosti filmske realizacije, se skriva, po mojem mnenju, osnovna pridobitev: trdoživa in vztrajna borba proti tehničnemu, mehanskemu karakterju filma, v prid njegovim vsebinsko-idejnim in oblikovnim možnostim. Ubijanje tehničnega mita okoli filma je eno najbolj pomembnih stremljenj v sodobnem filmu, čeprav še zdaleč ni uresničeno, najmanj seveda v praksi.

Prav ob Antonioniju se človek spominja Bazinovi trditve. Kot zatrjujejo njegovi poznavalci, ki so imeli priložnost videti vsa njegova dela, je prav on ustvarjalec, čigar delo je od začetka (tja od dokumentarnega filma LJUDJE OB PADU) zaznamovano z njemu lastnimi umetniškimi hotenji. Antonioni je sicer človek, ki je prav v svojih ustvarjalnih začetkih, pri tem mislim razen aktivnega filmskega dela še njegovo pomembno kritično pisanje o filmu v časnikih in revijah, rasel ob začetkih in afirmaciji neorealizma ter skupaj z najbolj pomembnimi ustvarjalci aktivno sodeloval pri njegovem razvoju. Toda njegova filmska dela, tudi najbolj zgodnja, ne razodevajo ustvarjalca, na katerega bi ta povojna smer bistveno vplivala. S tem seveda nihče ne trdi, da je pojav Antonionija v italijanskem filmu nekaj, kar je popolnoma izven organske rasti te kinematografije ali zunaj splošnega kulturnega snovanja v tej deželi. Bolj kot eden predstavnikov neorealistične smeri, je Antonioni že v vseh začetkih nadaljevalec, nekakšen glasnik bodočega razvoja, sicer izredno samosvoj, toda vendarle ustvarjalec, ki snuje ob nekaterih osnovnih elementih neorealizma in ki — po besedah Fabia Carpia — plačuje davek neorealizmu (elementi kronike, posebej še v filmu KRONIKA NEKE LJUBEZNI), toda vseskozi kaže hotenje, da bi govoril predvsem o človeku in njegovih notranjih problemih. Ob veliki krizi neorealističnega filma je Antonioni zapisal približno takole: »Rešitev neorealizma vidim v tem, da se čimbolj približa duševnemu življenju človeka.«

Fabio Carpi zatrjuje, da njegovi prvi dokumentarni filmi vsebujejo značilnost kasnejšega razvoja: vsebinsko-idejni in oblikovni interesi in stremjenja so si podobni, urejeni v pripovedniško obliko romana. Vzdušje (atmosfera) v teh delih, ki ga podpirajo glasba, fotografija in oblikovna iskanja, pa ni samo sebi namen: vedno služi kot pouda-

rek človekove prisotnosti, all bolje, nekega posebnega človekovega stanja. Antonionijev pesimizem, njegova neozdravljiva osamljenost, se dovolj jasno kaže že v teh prvih filmskih začetkih.

Glavna značilnost Antonionijeve ustvarjalnosti, ki je, kot sem že dejal, v svojih stremljenjih enotna in jo je moč samo razdeliti na bolj ali manj uspešna obdobja, je izredna sinteza, neločljiva združitev miselnega, vsebinsko-idejnega snovanja z oblikovnimi, estetskimi rešitvami in prizadevanji. Njegov slog, ta večna enigma vsakega ustvarjalca, razodeva prav to avtorjevo hotenje. V nekem pogovoru je dejal: »Res je, da iščem slog. Mislim, da je potrebno za vsak film poiskati izviren jezik. To pa ni samo način kadriranja ali gradnja posameznih sekvenc, temveč domala ves »material«, ki film gradi: fotografija, zvok, šumi, glasba in igralci.«

Prav ta njegova filmska govorica, njegovo oblikovanje vsebine, njegovo značilno pripovedništvo in njemu lastno vzdrušje so uvrstili Antonionija med »literarne« filmske ustvarjalce ali med filmske avtorje, ki vnašajo v film literaturo. Takšne razlage so slej ko prej površne in izhajajo iz zgodnjega obdobja Antonionijeve umetniške dejavnosti (tja do filma PRIJATELJICE), ko se je še nepopolno izpovedoval, bodisi zaradi osebne nemoči ali finančnih in cenzurnih težav, all pa samovoljne razlage filmskih estetov, ki se v strahu pred avtonomnostjo filmske umetnosti vse preradi odrekajo vplivov drugih umetnosti. Antonionijev primer namreč ni primarno estetskega pomena, temveč je treba iskati njegove korenine, njegov izvor v sorodnosti miselnih in idejnih preokupacij z moderno literaturo. Takšna primerjava nam lahko očrta resnično podobo Antonionija kot ustvarjalca, predvsem pa nam dokaže, da je originalen filmski avtor, ustvarjalec, ki s filmskimi izraznimi sredstvi oblikuje svoja



DAMA BREZ KAMELIJ; Lucia Bosé, Andrea Cecchi, Gino Cervi

dela, išče celo nove rešitve, ne pa človek, ki bi miselne in estetske literarne vrednote mehanično presajal v film.

Preden se поблиže seznanimo z nekaterimi izhodišči Antonionijeve umetnosti, moram omeniti še njegovo značilno ustvarjalno metodo, ki je bistvenega pomena. V nekem pogovoru je izjavil: »Vedno vidim le človeka in kamero. S kamero želim spremljati le človeka in strah me je, kadar ga zapustim. Nerad prekinjam posnetek, vedno v bojazni, da bom tako okrnil človekovo podobo.« Ta postopek, ki je seveda trdno navezan na celotno avtorjevo stremenje, pojasnjuje njegovo bežno srečanje z visoko filmsko šolo in njegovo nezadovoljstvo z navidezno utrjenimi estetskimi kanoni; pojasnjuje pa tudi uporabo dolgih posnetkov, ki so

osnovni element v obravnavanju človekovih kriz in graditelji blagega, z vzdušjem podkrepjenega pripovedništva.

*

»Pot, ki jo je izbral Antonioni, dovolj težka v državah kot sta Francija ali Amerika, bogatih v tradiciji romana in meščanstva, je sprva izgledala v Italiji zavožena in neokristna,« je zapisal Fabio Carpi. Ta pot, začeta že v prvem igranem filmu, **KRONIKA NEKE LJUBEZNI**, je v očitnem odmiku od prizadevanj v neorealističnem filmu, kakor tudi od splošne smeri v italijanski literaturi in slikarstvu. Italija je namreč po končani vojni, po dvajsetletni sterilnosti v kulturnem snovanju kot rezultatu fašizma, na široko zaživela v reševanju nujnih problemov časa; v obravnavanju socialnih kronik, problemov



KRIK; Alida Valli, Steve Cochran, desno: MRK; Monica Vitti

proletarskega razreda ali majhnega meščanstva, v oblikovanju del, kjer je bil človek sredstvo ali model, koder je bil v ospredju vpliv družbenega okolja na junake in kjer se je pripovedništvo držalo tradicionalnih poti, tako v literaturi kot v filmu.

Antonioni se je takoj oslonil na človeka; prav to pa je bilo menda gibalno, da se je v svojem delu vedno bolj približeval (v želji, da bi poustvaril realnost brez religioznih predsodkov ali političnega shematizma) moderni literaturi, posebej še modernemu romanu. Ni hotel govoriti samo o »dejstvih«, temveč o preokupacijah, dramatičnih vprašanjih razgibanega in negotovega obdobja, o tem novem položaju človeka, ki ga ni mogoče utesniti v »socialni« film, niti spraviti skozi ozka vrata »filmskega romana«, zvestega tradiciji.

»Moderni roman je tudi antiroman, vsaj v tradicionalnem pomenu,« pravi Carpi. »Če tega ne priznavamo, lahko rečemo, da je to novi roman, kjer ideje (včasih tudi ideologije) prevladujejo nad dejstvi, iskanja v notranjosti, spomin, vzdušje ali svobodna asociacija nad dejanjem.«

Velika navezanost in prijateljstvo s pokojnim pisateljem Cesarom Pavesejem je pomembna za Antonionija, saj je že v začetku čutil sorodnost v stremljenjih pri pisateljih Svevu in Paveseju. Vpliv zadnjega je izreden; oba sta si v širšem pomenu sorodna: ne samo, da sta svoja izhodišča za obravnavanje problemov sodobnega človeka našla v njegovi osamljenosti in nezmožnosti, da bi resnično občeval z drugimi ljudmi, temveč sta tudi kot prijatelja nosila isto breme samotarstva, pesimističnega občutja do položaja človeka v današnjem svetu. Pavese se je leta 1955 ubil. Star komaj 47 let, je na vrhuncu ustvarjalne poti, ob slavi in priznanju naredil samomor. Kot bi hotel potrditi svoje besede v dnevniku: »Ena stvar je bolj žalostna, kot uničiti svoje ideale: da jih uresničiš.« Antonioni je ob prijateljevi smrti strt dejal: »Pavese je naredil samomor, jaz pa živim...«



Ce pogledamo vsebine Antonionijevih filmov, takoj spoznamo, da se v njih vedno ponavlja ista tema, iste obsesije: nezadovoljstvo, ki je hkratio s krizo volje; osamljenost (nikoli človeka pred bogom, temveč največkrat ženske pred moškimi); ljubezen, ki zaman išče izhoda iz hladnosti in osamljenosti.

Vsak Antonionijev film je torej le variacija na trajno temo. Spreminja se zgodba, to je pripoved, ki služi od časa do časa za to, da gradi odnose med osebami in življenjem. Celozrežitev se ne spreminja, ali pa zelo malo: vse do filma PUSTOLOVŠČINA je bila rešitev dosežena v samomoru ali delu. V PUSTOLOVŠČINI, NOCI in MRKU pa je razrešitev v duševnem samomoru, v moralni vdaji, v spoznanju in v žrtvovanju. Vsekakor so to pesimistični zaključki. Toda prav ima Carpi, ko pravi, da je to aktiven pesimizem, stimulativen in dramatičen in ga ni mogoče primerjati s pasivnim pesimizmom Fellinija. Nekomunikativnost Fellinijevih oseb je patološka — tako pravi Carpi — medtem ko je pri Antonioniju logična. Fellini veruje v boga, Antonioni pa v človeka. Antonioni nikoli ne obsoja svojega junaka, pripravljen pa ga je uničiti ali žrtvovati. Počemu bi obsojal svoje junake in v čigavem imenu, ko pa nam predstavlja njihovo pomembnost v življenju samo v določenem okolju in samo danes, v tem našem življenju.

Antonioni torej v tem stalnem obravnavanju človekove osamljenosti ne zastavlja tega problema kot individualnega, temveč kot skupno breme, ki teži današnjega človeka. Njegov pesimizem se ustavi prav tu; ni religiozen ne metafizičen, marveč stvaren, obstojen prav zdaj.

*

Sodelovanje s Pavesejem pri filmu PRIJATELJICE sicer ni dalo popolnega uspeha, vendar je prav to delo za Antonionija najbolj značilno in pomembno. V njem odkrije ženski svet, svet subtilnosti štirih žensk (čeprav so junakinje že v prejšnjih delih vodile) in njihovo erotično življenje, osamljenost in obstoj v določenem (meščanskem) okolju. Razrešitev usode teh žensk je različna: v samomoru ali delu. Izhodišče PRIJATELJICE in vseh kasnejših del bi lahko označili z besedami

pisatelja Paveseja: »Ne ubija se zaradi ljubezni do ženske. Ubija se zato, ker nas ljubezen, ne glede kakšna je, prebudi v naši goloti, v naši revščini, v naši vdanosti, v naši ničevosti.«

Tudi KRIK ponavlja isto temo, kljub temu, da je Antonioni prvič zapustil meščansko okolje in zasidral svoje junake v kmečko proletarskem življenju: ljubezen, nemoč ljubezni. Aldo ne more pozabiti in zatreti ljubezni do Irme. Potuje iz kraja v kraj, dela in išče utehe pri drugih ženskah. Toda ubijajoča pot, iskanje pozabe ne more zbrisati neizpolnjene ljubezni. Ko se vrne k Irmi in spozna, da živi, se vrže z visokega stolpa in se ubije. Zaključek je smrt, ne pa izhod, zakaj v našo zavest se zareže presunljiv Irmin krik, boleč udarec, ki izraža spoznanje in nemoč.

PUSTOLOVŠČINA je Antonionijev povratak v meščansko okolje, v družbo, kjer so človeška čustva rečna in zlagana. Le v takšnem okolju je lahko izpovedal novo variacijo stalne teme. Ob PUSTOLOVŠČINI je sam povedal:

»Moja ideja izhaja iz osvetljevanja dejstva: danes živimo v obdobju izredne nestanovitnosti. Politične, moralne, socialne, celo fizične nestanovitnosti. Svet je neuravnotežen zunaj in znotraj nas. Ustvaril sem film o nestanovitnosti čustev, o skrivnostnosti čustev. Osebe se srečajo na otoku, v malo dramatičnem položaju: dekleta iz njihove skupine je izginilo. Začno se iskanja. Človek, ki je ljubil to žensko, bi moral biti pretresen, zaskrbljen. V začetku je sicer res, toda kmalu njegova čustva slabijo, zakaj v njih ni nobene moči, nobene globine. Od tega trenutka noče več iskati dekleta, ker ga prevzemajo nova čustva, prav tako krhka in nestanovitna.«

V tako zastavljenem obravnavanju pa glavna oseba, Sandro, ni vodilna. Ob njem se namreč v PUSTOLOVŠČINI razvije aktiven lik Claudie, podoba dekleta, ki se iz pomembnega spremljevalca, slučajne sopotnice, spremeni v nosilko dejanja in celo ideje. Claudia je primer mojstrskega zlitja Antoni-

onijevih namer in želja ter režiserjevega sodelovanja z igralko Monico Vittli, hkrati pa dokaz več, da so osrednje osebe v vseh njegovih filmih ženske. Zenske v njegovih delih prevladujejo, prav one se zavedajo in izpovedujejo tragično osamelost in čustveno krizo. Ta vodilna vloga žensk, to dejstvo, da v Antonionijevih delih zadevamo le ob junakinje, ki so razpete med meščansko družbo na eni strani, na drugi pa na nemoč moških in njihov egoizem, izhaja iz prepričanja, da je ženska v današnjem svetu še sposobna zavestno zaznati njegovo nestanovitnost, še posebej v čustvenem življenju. To prepričanje ima seveda močno podporo v avtorjevem poznavanju ženske, v močnem vplivu njenega emotivnega življenja še v mladih letih.

Smrt je v Antonionijevih delih vedno prisotna. Ne samo kot izhod v iskanju in nemiru njegovih junakov, temveč tudi kot vzgib, motor za iskanje rešitve in osveščanje. Anna v PUSTOLOVSCINI izgine, fizično umre, kljub temu, da ne vemo, ali je res mrtva.

V NOCI umre Tommaso, prijatelj in nenadomestljivo dopolnilo v skupnem življenju zakonskega para. Z njegovo smrtjo se Lidija zave praznote svojega življenja, usodnega spoznanja, da med njo in Giovannijem ni ljubezni, da je njuna resnična zveza že zdavnaj pogubljena.

Antonioni je večni iskalec, nemirni popotnik, prav tako kot njegovi junaki. Tavanje njegovih junakov v bolnem čustvenem svetu je hkrati tudi Antonionijevo stalno brskanje po moralnih problemih. Ta potovanja (v PUSTOLOVSCINI iskanje na otoku, v NOCI Lidijino tavanje po mestu) so očitna iskanja, vidna znamenja študije človeških čustev. »V območju čustev obstaja popoln konformizem. Razlagati in proučevati naša čustva je edino mogoče. Toda najti nekaj novega, poiskati rešitev tega problema, nam ni mogoče. Ne stremim, niti nimam možnosti, da bi našel rešitve. Nisem moralist.«

Te nemoči se Antonioni zaveda. Zaključki njegovih junakov niso v moralni anarhiji, temveč v neki obojestranski usmiljenosti. Toda to ni dovolj. Sam pravi: »Ta iluzija je zadostna za spoznavanje, za analizi-



Monica Vittli

ranje skritih koticov naše duševnosti. Toda to ni dovolj. Vsak dan vidimo »pustolovščine«, bodisi čustvene, moralne ali ideološke. Zakaj se ob tem, da vemo za trhlost starih moralnih zakonov, še vedno prav njih oklepamo in jim ostajamo zvesti? To je vztrajnost, ki se mi zdi žalostno vznemirljiva. Človek, ki nima strahu pred neznanim v znanosti, se boji neznanega v morali.«

Literatura:

- Fabio Carpi: Michelangelo Antonioni
 Pierre Leprohon: Antonioni
 Tommaso Chiaretti: L'avventura
 Michelangelo Antonioni: L'avventura

a

Nisem gotov, ali bi dal v tem filmu prednost izrazni moči dialogov ali tišine. Obojega je namreč v **Noči** toliko, da je nazadnje najbrž v njenem razmerju tista čarobna moč, ki nas osvaja in se ji radi prepustimo, če smo le zbrani za sprejemanje njenih največkrat le nakazujočih, pridušenih glasov.

Da. Tudi tišina ima svoj glas, še posebej tišina v tem filmu, saj prek nje in skozi uho bolj natančno poslušaj in razločuje še več odtenkov kakor sicer: skozi to tišino se lušči z jasnostjo brez primere neslišni glas naše prisotnosti in prizadetosti. In nato se pritihoča počasi rastoča, enolična, in počasi pojemajoča melodija saksofona s svojo zamišljeno tožbo in nam naznani: tukaj se je naselila tesnoba.

Mnogi med gledalci bi rajši sledili tako imenovanemu zunanjemu dogajanju. Zelo hvaležni bi bili, tako zatrjujejo, če bi režiser predvsem malo bolj hitel s pripovedjo. Toda — to bi bil drug film, lahko da zelo dober, pretresljiv in privlačen, in bolj »komercialen«, toda drug in drugačen. Prav s tem svojiskim ritmom izpoveduje Antonioni sebe toliko pristneje, saj je tako daleč od uglajene in preizkušene šablone naglo tekočega filma, ki se odvija v strmih naraščanjih in padcih, drveč s »filmsko brzino« k nezadržnemu koncu. Antonionijeva brzina je tudi filmska brzina. »Moderato« je tempo, ki skozenj čutimo avtorjevo osebnost in posebnost. Prav s tem načinom samim se uspešno postavlja po robu zaslužnjenju novega časa, njegovim mehanizmom in mehanizaciji in odtujenosti. V tem čutim Antonionijevo veliko ustvarjalno dejanje.

FRANCE
KOSMAČ

| FILMSKI



Jeanne Moreau

TRENUTKI V »NOČI«



Giovanni

Misel — tukaj je

Bolj kača ali panter — vseeno: črnska plesalka pred Giovannijem in Lidijo s svojim atraktivnim telesom in plesom pripoveduje z besedami neizraženo misel, ki jo Lidija imenuje grdo. Skozi rafinirani slavonspev čutnosti kaže in v njem skriva svoj obraz. Ta neizgovorjena misel je znamenje slovesa. Poslušajmo razgovor, vtem ko plesalka drži na glavi čašo:

Lidija: Zdaj je prišla.

Giovanni: Je lepa?

Lidija: Ne.

Giovanni: Povej.

Lidija: Ne. Zdaj še ne.

Pogovor ne steče, ne more steči, njune oči niso več zrcalo drug drugega, misel sedi vrh glave — tule. Lidija pokaže na teme. Plesalka se spušča vznak na roke, s čašo vina med kolena.

Plesalka se napne v lok, ki mu pravimo most. V tem položaju, k tlom obrnjene glave, pobere z zobmi čašo in jo izpije.

Narobe svet. Zakonca Pontano odhajata.

On: Življenje bi bilo bolj znosno brez užitkov.

Ona: Kaj misliš?

On: Nimam več misli. Samo spomin.

Kratki, raztrgani razgovori, ki so izražali z izmenoma si sledečimi prizori črnkinega plesa duševno stanje obeh junakov filma — odmevajo v noči in tišini. Zakonca se pritipata do svojega temnega avtomobila in se odpeljeta.

Kakor da so vsi mrtvi

Ko vstopata skozi temo na stežaj odprte milijarderjeve vile, reče Giovanni: Kakor da so vsi mrtvi.

Ta dan je pisatelj Pontano proslavil izid svoje nove knjige. Ob vstopu obeh zakoncev na vrt nam udari v uho gromko in veselo ploskanje — milijarderjevemu konju, ki proslavlja svoj drugi rojstni dan. V hipu se spomnimo Lidijinih besed z začetka filma: Vsak milijarder želi imeti tudi svojega intelektualca.

Konj otožno odkoraka. Na vrsti je intelektualec, pisatelj Pontano.

Pravokotniki, kvadrati, črno in belo

Lidija ni vzdržala ob bolniški postelji prijatelja Tommasa. Zato se nenadoma poslovi. Črni valovi

njenega čutenja jo nosijo med ostrimi pravokotniki čiste, bele arhitekture. Njena blodeča postava odseva v gladkem marmorju, v neznanih obrazih, v umitih steklih.

Giovanni pride medtem v enega teh ostrorobih, pravokotnih orjakov, v svoje moderno stanovanje, med črne in bele kvadrate sten v ozkih hodnikih in skrbno urejenih sobah. Utrujen je. Čutimo — to ni več dom za tri, ko ne more biti niti za dva.

Ob čistem kvadratu belega zidu na mah zagledamo neznatno postavo — Lidijo, ki se pretika iz ulice v ulico. Ritem njene poti je ritem tesnobe in negotovosti in žalosti njenega srca.

Ko zaide v predmestje, kjer se fantje igrajo z raketami, ki letijo visoko, visoko, drugi fantje pa se zabijajo v tla grobo, pregrobo, se ustavi na kraju nekdanjih ljubezenskih sestankov z Giovannijem. Giovanni pokaže v tistem trenutku na opuščeni, plevelnati slepi tir na tléh:

— Tukaj je takrat tekla železnica.

Nočem biti konj

Med črnimi in belimi kvadrati bleščečih marmornih tal drsi ploščica. Tu se igra zamanna, bistroumna milijarderjeva hči. Ob razposajenem smehu številne družbe se Giovanni še upira položaju, ki vanj nevede drsi, sledeč mikom milijarderskega okolja. Tokrat še reče — Nočem biti konj!

Obrazi in odrazi

Lidija je sama. Svetla stekla pred stopniščem v zgornje nadstropje prva ujamejo njeno samotno pot. Nato zagledamo njo samo, podoba v steklu izgine. Tik zatem vidimo njeno postavo za stekli, prav na mestu, kjer je bil malo prej njen medli odsev.

Vendar. Nekdo prihaja za njo. Da, Giovanni. Toda — to je Giovanni v miljeju prvega nadstropja, hiteč za Valentino. Igra obrazov in odrazov v steklu se nadaljuje, igra trenutkov, igra za trenutke, igra, ki je vnaprej zgubljena. Valentina reče: — Žalost je prišla. Vse obseda in prevzema kot pasja kuga.

Sicer pa ljubi Valentina golf, tenis, avtomobile in sprejeme. Giovanni jo vpraša: Nič drugega?

Valentina: Da. Vse.

Lidija stoji na terasi. Na ozadju belih pravokotnikov, obrobjenih s črnim. Po telefonu je zvedela,



Lidia

da je prijatelj Tommaso, najbolj osamljen med samotnimi, umrl. Lidija se prestopi proti robu terase in zagleda spodaj Valentino in svojega moža v objemu. Zopet se oglasi saksofon z opustelega vrta.

Malo besed, skoraj nič

Od vina omamljena ženska leži na robu bazena. Ob pljuskju dežja se počasi zavali v vodo.

Tudi Lidija je premočena. Stopi na skakalno desko nad bazenom, da bi tudi sama skočila v vodo. Pristopi moški, ki se ji je želel že prej približati, in reče: — Ne počenjajte neumnosti!

Lidija sede z njim v avto. Skoz bleščeče curke dežja se zapelje avto izpred vile proti drevoredu. Sequenca je sestavljena iz samih prsečih curkov dežja, iz teme in luči. Avto se ustavlja. Kakor da mukoma prodira skozi naliv. V prozornem in lesketajočem se šotoru dežja, skozi vseobjemajoči šum ni treba slišati pogovora, a ga dobro razumemo. Svetli prometni signal nad železniško progo z zaprto rampo zaustavi



NOC; delovni posnetek: Michelangelo Antonioni, Jeanne Moreau

vožnjo in mimo zdirja vlak. Ob drevesu poleg ceste se ne more zgoditi nič banalnega, nič, kar ni preprosto in nepreklicno kot dež in deblo mokrega drevesa.

Toda v istem dežju zagledamo trenutek kasneje v polsplošnem posnetku Giovannija in Valentino, še vedno med belimi stebri, med pravokotniki, obrobjenimi s črnim, v igri, ki ne pozna in ne prizna zmagovalca.

Ob besedah brez besed

Lahko rečemo, da se je pred Antonionijem dovršeno izražal z zrcali na primer Orson Welles v **Dami iz Šanghaja** ali v **Državljanu Kaneu**; mnogi prizori posebno tisti v dežju ob bazenu, spominjajo na to ali ono rešitev iz Fellinijevega **Sladkega življenja**, marsikatera sentenca ali lik na saganovske, v dialogih bi se morda podobno izrazil Prévert. Toda Antonioniju moramo priznati, da uporablja tudi znana izrazila na nov, na svoj način, v skladu z duhom celote.

Tak je prizor z magnetofonom. Valentina spusti trak in iz zvočnika zaslišimo besede čiste poezije. Predmet z neznanim glasom govori neznancema, tujci že slavijo možnost iste slutnje, možnost, da bi se razumeli — Giovanni želi poslušati še enkrat. Toda Valentina vse izbrše: Trenutki so neponovljivi.

Jutro

Valentina ponudi Lidiji brisačo, da bi si zdrgnila glavo. Ko je nadalje končan dolgi razgovor med obema ženama in Giovannijem, se poslavlja. Valentina stoji med podboji vrat na teraso in reče:

— Nocoj sta me popolnoma razcefrala.

V sobi je svetlo, zunaj se drami jutro. Valentina poišče z ного električno stikalo na tleh in ugasne luč v sobi. Njena figura ostane popolnoma prežgana, črna na sijočem, bleščečem se ozadju jutranjega svita. Na pretežni del platna pritiska trda, neprodirna tema.

Kdo je to pisal?

33 posnetkov zadnje sekvence se začne s prizorom ihteče deklice ob prijateljici na klopi v vrtu. Zakonca Pontano odhajata. Jokajoča deklica na klopi se brani tolažbe z besedami: Nič ne maraj, jokam le zaradi neumnosti.



Giovanni

Zakonca odhajata v komaj prebujeno jutranjo pokrajino, z redkim drevjem in hostami v ozadju. Ob zadnjem, najpomembnejšem dialogu se zvrsti 25 bližnjih in velikih, večinoma čisto statičnih posnetkov.

Lidija bere možu pismo, besedilo izredne lirске cene, od prvega do zadnjega stavka. Na koncu slišimo:

Giovanni: Kdo je to pisal?

Lidija: Ti.

Filmska moč te statične sekvence seva toliko dramatičnosti, občutimo jo tako polno, da jo dihamo, kot dihajo stavki. Pismo je dragocen besedni izraz te sekvence — odtujenost je kot duševni pojav našega časa našla prav v tem prizoru svoj klasični umetniški izraz.



NOC; zaključna sekvenca: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau

PISMO

zaključna sekvenca

Park. Vila. Zora.

Lidija (bere): Spala si še to jutro, ko sem se prebudil. Prav počasi sem se prebujal. Slišal sem tvoje lahno dihanje in pod lasmi, ki so ti prikrivali obraz, sem videl tvoje oči . . . in od ganjenosti me je stisnilo v grlu. Hotel sem zakričati, da bi te prebudil, kajti bila si preveč negibna, kakor mrtva. V polmraku je bila koža tvojih rok in prsi tako živa . . . čutil sem jo toplo in suho, hotel sem se je dotakniti z ustnicami, toda misel, da bi zmotil tvoj spanec, da bi te znova imel v svojih rokah, me je zadržala, raje sem te imel takó, kakor stvar, ki mi je nihče ne more ukrasti . . . saj sem bil edini, ki jo poznam . . . tvojo podobo za vedno . . .

Lidijin obraz je med branjem čustveno napet. Giovanni jo gleda nepremično, kakor da bi hotel spoznati obenem s čustvi tudi poteze, opisane v pismu. Lidija nadaljuje z branjem:

Za tvojim obrazom pa sem videl še nekaj, nekaj najbolj čistega in najbolj globokega, kar je odsevalo mojo podobo. Videl sem tebe v dimenziji časa, ki mi ga je še živeti . . . vsa ta leta so bila tam, pa tudi tista, ki sem jih živel, ne da bi te poznal, zato da bi te spoznal. Bil je majhen čudež tega prebujanja, ko sem prvič začutil, da mi pripadaš, ne samo za trenutek, da noč še ni končana, da bo poleg tebe trajala vedno, v vročini tvoje krvi, v tvojih mislih, v tvoji volji, ki se je stopila z mojo. V tem trenutku sem začutil, kako zelo te ljubim, in čustvo je bilo tako močno, da so se mi oči napolnile s solzami. Upal sem, da se to ne bo nikoli končalo, da mora biti vse najino življenje kot prebujanje tega jutra, da te bom vedno čutil ne samo ob sebi, ampak kot del sebe, na način, ki ga nič in nihče ne bo mogel porušiti — razen mrtvila navade, ki sem ga kot pretnjo čutil lebdeti nad nama . . . In potem si se prebudila, prav počasi in, še smehlja se v spanju, si me objela, in začutil sem, da se mi ni ničesar bati, da bova vedno kot v tem trenutku, združena z nečim, kar je močnejše od časa, močnejše od navade.

Lidija, razburjena, gleda Giovannija z izzivajočim izrazom.

Giovanni: Kdo je to pisal?

Trenutek molka. Potem, zazrta v Giovannija, reče:

Lidija: Ti.

SNEMANJE

FILMOV -

TO JE

MOJ

NAČIN

ŽIVLJENJA

Prvič sem pogledal za kamero (16 mm Bell & Howell) v umobolnici. Njen upravnik je bil velikanska človeška gmota z obrazom, ki je bil včasih tako otopel kot obrazi njegovih pacientov.

Tedaj sem še živel v Ferrari, tistem starem mestu, kjer sem se rodil, čudovitem mestecu v dolini reke Pad. S prijatelji smo se odločili, da bomo posneli dokumentarec o duševnih boleznih. Direktor bolnice je bil zelo navdušen, da nam je lahko pomagal, šel je celo tako daleč, da se je valjal po tleh in nam kazal, kako reagirajo njegovi pacienti na določena izzivanja. Toda jaz sem se odločil, da bom po-



J. Moreau

MICHELANGELO
ANTONIONI



M. Vitti

M. Mastroianni



snel dokumentarec, ki bo prikazoval bolnike same. Tako sem vztrajal pri tem, da je nazadnje rekel: »Prav, pa poskusimo!«

Postavili smo kamere, pripravili luči in posedli bolnike po sobi, pripravljene na prve posnetke. Moram reči, da so bili zelo poslušni, sledili so našim napotkom in skrbno pazili, da ga ne bi kaj polomili. Pomagali so nam predstavljati predmete in bil sem prav presenečen nad njihovo delavnostjo in dobro voljo.

Nazadnje sem ukazal, naj prižgo luči. Bil sem malce zaskrbljen in nervozen. Naenkrat je soho napolnila luč



PRIJATELJICE; delovni posnetek: Eleonora Rossi-Drago, Michelangelo Antonioni

in za trenutek so obstali bolniki na mestu kot okameneli. Nikoli še nisem videl obrazov, ki bi izražali tako poln strah, še pri nobenem igralcu. Prizora, ki je sledil temu, se ne da opisati. Bolniki so začeli vpiti, skakati in se valjati po tleh — prav kakor je upravnik pokazal malo prej. V trenutku se je soba spremenila v pekel. Bolniki so obupno poskušali, da bi se umaknili luči, kakor da jih preganja kak prazgodovinski monstrem. Isti obrazi, ki so izražali prej blaznost v okviru človečnosti, so bili zdaj nagubani in otopeli. In zdaj smo bili mi tisti, ki smo ostali okameneli ob tem pogledu. Snemalec celo ni imel moči, da bi pognal motor, jaz pa ne, da bi karkoli ukazal. Šele upravnik bolnice je zaklical: »Stop, ugasnite luči!« In ko se je v sobo povrnil mir in krotkost, smo videli počasno in slabotno gibanje teles, ki so se zdela kot v zadnji stopnji agonije.

Tega prizora nikoli nisem pozabil. In prav ob tem prizoru smo podzavestno začeli svoje pogovore o neorealizmu.

To se je zgodilo pred vojno. Potem je prišla vojna in bili smo priče mnogim prizorom nasilja, da ne rečem blaznosti. Toda tisti dokumentarec, ki ga nikoli nismo končali, je za vedno ostal v moji zavesti, skozi vsa naša povojna razpravljanja o filmu v Italiji, klasični predstavnici neorealizma. Podoba je, da bo italijanski film za vedno ostal priklenjen na eno pravilo: realnost. Resnično, vedno bolj resnično! Kamera je bila zakrinkana na cesti ali pa postavljena pred luknjo v ključavnici, da bi ujela najbolj skrite resničnosti. Vse estetske koncepte, ki smo se jih naučili v šoli, smo pometli v smeti v želji, da bi premagali teorijo z dejstvi in filmi. Ni potrebno pripovedovati, da so nekateri tovrstni filmi

FILMOGRAFIJA

Razen filmov, ki jih je režiral, je Michelangelo Antonioni sodeloval pri naslednjih filmih:

kot asistent:

- 1942 — I Due Foscarì (Dva Foscarija), so-žija: Enrico Fulchignoni
 1942 — Les visiteurs du soir (Večerni obiskovalci), režija: Marcel Carné

kot scenarist:

- 1942 — I Due Foscarì (Dva Foscarija) sodelovali so še: G. Campanile Mancini, Mino Doeltti, Enrico Fulchignoni, režija: Enrico Fulchignoni
 1942 — Un Pilota ritorna (Pilot se vrača), sodelovali so še: Rosario Leone, Ugo Betti, Massimo Mida, Gherardo Gherardi, režija: Roberto Rossellini
 1947 — Caccia Tragica (Tragični lov), sodelovali so: Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Tullio Pinelli, režija: Giuseppe De Santis
 1952 — Lo Sceicco Bianco (Beli šejk), sodelovali so: Federico Fellini in Tullio Pinelli, režija: Federico Fellini

* * *

samostojni režiser
 kratkometražni filmi:

- 1943 do
 1947 — Gente del Po (Ljudje ob Padu), fotografija: Piero Portalupi, glasba: Mario Labroca
 1948 — N. U. (Nettezza Urbana) — N. U. — Snaga, f.: Giovanni Ventimiglia, gl.: jazz glasba v priredbi Giovannija Fusca in preludij J. S. Bacha
 1948 do
 1949 — Superstizione (Praznoverje), f.: G. Ventimiglia, gl. G. Fusco
 1948 do
 1949 — L'Amorosa Menzogna (Zaljubljen), f.: Renato del Frate; gl.: Giovanni Fusco

dosegli uspeh, kajti realnost okrog nas je bila izjemna in mnogovrstna. Kako naj bi šli mimo?

Snemanje filma ni isto kot pisanje romana. Flaubert je nekoč rekel, da življenje ni njegov poklic; njegov poklic je bil pisanje. Nasprotno pa snemanje filma je življenje — vsaj zame.

Medtem ko sneman film, moje osebno življenje ni prikrajšano; nasprotno, še bolj je intenzivno. Vse to popolno zaupanje, usmerjanje vse naše energije v snemanje filma — kaj je to drugega kot življenje, prispevek nečesa velikega našim potomcem, tega, kar ocenjujejo drugi? Jasno, ko film pokažemo



AVANTURA; otok



AVANTURA; Monica Vitti

publiki, postanejo neke osebne zadeve, ki se kažejo v filmu, javne. In v prvih povojnih letih, polnih strašnih dogodkov, polnih strahu in skrbi za prihodnost človeštva, je bilo nemogoče govoriti o čem drugem. Pridejo včasih časi, ko je ignoriranje določenih dogodkov nečastno za razmišljajočega človeka, kajti inteligenca, ki se v kritičnem trenutku potuhne, ni inteligenca.

Mislím, da bi morali tisti, ki delajo filme, vedno poskušati prikazovati čas, v katerem žive; ne toliko izraziti in ponazarjati dogodke v njihovi najbolj

- 1950 — LA FUNIVIA DEL FALORIO (Vzpenjača na Falorio), f.: Goffredo Bellisario in Ghedina, gl.: Teo Uselli
- 1949 — SETTE CANNE, UN VESTITO (Sedem psov — obleka), f.: G. Ventimiglia, gl.: arhivska
- 1950 — LA VILLA DEI MOSTRI (Mesto pošasti), f.: Giovanni de Paoli, gl.: G. Fusco
- 1955 — UOMINI IN PIU (Možje odveč), nimamo podatkov

celovečerni filmi

- 1950 — CRONACA DI UN AMORE (Kronika neke ljubezni), ideja in dialogi: Michelangelo Antonioni, scenarij: M. Antonioni, Daniele d'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini, f.: Enzo Serafin, scenografija: Piero Filippone, gl.: Giovanni Fusco, igrajo: Lucia Bose, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rowsky, Rosi Miraflore, Rubi d'Alma, proizvodnja: Villani - film (Franco Villani in Stefano Caretta)
- 1952 — I VINTI (Premagan), sc.: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabri, Turi Vasile, f.: Enzo Serafin, proizvodnja: Film-Castellazione, S. G. C. (film sestavljajo tri epizode, posnete v Angliji, Franciji in Italiji)
- 1953 — LA SIGNORA SENZA CAMELIE (Dama brez kamelij), sc.: M. Antonioni, S. C. D'Amico, F. Maselli, P. M. Pasinetti, f.: E. Serafin, igrajo: Lucia Bose, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Laura Tiberti, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Alain Cluny, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino del Fabbro. Proizvodnja: Somenico F. Davanzati
- 1953 — TENTATO SUICIDO (Poskus samomora), f.: Gianni Di Venanzo. Ena izmed štirih epizod v omnibusu L'AMORE IN CITTA (Ljubezen v mestu), proizvodnja: Faro-film



KRIK; Steve Cochran, Dorlan Gray

naravni in tragični obliki (lahko se jim tudi smejimo, zakaj pa ne? Rad imam komedije, pa čeprav sam še nisem nobene napravil, in med komiki mi najbolj ugajata Danny Kaye in Alec Guinness), temveč raje prikazovati njihov vpliv na nas in biti iskreni in vestni do samih sebe ter spoštljivi in pogumni do drugih. Po mojem mnenju je to najbolj preprost način življenja. Kakorkoli, občutek imam, da je treba dati stopnji resničnosti, ki je osnova za italijanski neorealizem, zdaj širši in globlji pomen. V današnjem povratku k normalnemu življenju (v dobrem in

slabem), je odnos med posameznikom in okolico manj pomemben, kot posameznik sam v vsej svoji celovitosti in nemirni resničnosti ter njegov enako kompleksni odnos do drugih.

V razpravah, ki so sledile mojemu filmu *KRIK*, so francoski kritiki našli v njem novo obliko filmskega ustvarjanja in ga imenovali »notranji neorealizem«. Od takrat, ko sem snemal dokumentarec o blaznosti, nisem nikoli mislil razglašati, kar sem zmeraj imel za potrebno, se pravi, da bi opazoval in opisoval misli in občutke, ki usmerjajo človeka na njegovi poti v srečo ali

v smrt. Niti se nisem nikoli trudil, da bi uvajal teze v svoje filme; sovražim filme, ki vsebujejo »sporočila«. Preprosto poskušam povedati, ali bolj natančno, pokazati določene spremembe, ki nastajajo, in upam, da bodo pritegnile gledalčevo pozornost, ne glede na to, koliko grenkobe razodevajo. Življenje ni vedno srečno in treba je imeti dovolj poguma, da si ga ogledamo z vseh strani. Kakorkoli, popoln film bi moral izražati neko mnenje. Če smo iskreni v svoji pripovedi, se bodo naše ideje slej ali prej uveljavile. Važno je, da povemo zgodbo s trdnostjo in strastno zavestjo. Najbolj imam rad filme, v katerih izražajo slike občutek za res-



AVANTURA; Dominique Blanchar, Monica Vitti

ničnost in pri tem ne izgubljajo svoje prepričevalnosti. Filme brez spakovanja, brez dopuščanja romantičnih prenapetosti ali intelektualnih pretiravanj, filme, ki prikazujejo stvari takšne, kot so: ne od zadaj, spredaj ali s strani, temveč iz oči v oči.

- 1955 — LE AMICHE (Priateljice) po romanu Tra donne sole Cesara Paveseja, sc.: M. Antonioni, S. C. D'Amico, Alba De Cespedes, f.: G. Di Venanzo, igrajo: Eleonora Rossi Drago, Gabrielle Ferzetti, Franco Fabrizi, Valentina Cortese, Yvonne Fourneaux, Madeleine Fischer, Anna Maria Pancani, Ettore Manni, Maria Gambarelli, proizvodnja: Trionfaline
- 1957 — IL GRIDO (Krik), sc.: M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini, f.: G. Di Venanzo, igrajo: Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Grey, Gabriella Pallota, Lyn Shaw, Gaetano Mateucci, Guerrino Campanelli, Pina Boldrini, Mirna Girardi. Proizvodnja: S. P. A. Cinematografica (Franco Cancellieri) v sodelovanju z Robert Alexander Productions of New York
- 1960 — L'AVVENTURA (Avantura, Pustolovščina), sc.: M. Antonioni, E. Bartolini, Tonino Guerra, f.: Aldo Scavarda, igrajo: Monica Vitti, G. Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Renzo Ricci, James Addams, Dorothy De Pollolo, Esmeralda Ruspoli, Enrico Vologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Mole, Renato Pincirolini, Angela Tomassi di Lampedusa, proizvodnja: Cino Del Duca
- 1961 — LA NOTTE (Noč), sc.: M. Antonioni, Ennio Flaiano, T. Guerra, f.: G. Di Venanzo, igrajo: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, M. Vitti, Bernhard Wicki, Rosy Mascacurati, Maria Pia Luzzi, proizvodnja: Nep Film, Rim (Emmanuel Cassuto), Sofitedip, Pariz in Silver Film, Pariz
- 1962 — L'ECLISSE (Mrk), sc. M. Antonioni, f.: G. Di Venanzo, igrajo: Alain Delon, M. Vitti, proizvodnja: Hakim & Hakim, Pariz

ESQUISSE D'UNE PSYCHOLOGIE DU CINEMA

To razpravico je napisal znameniti francoski pisatelj in umetnostni teoretik André Malraux leta 1939. Ker je vzbudila veliko zanimanje, so jo takoj po vojni, leta 1946, na željo bibliofilov ponatisnili v luksuzni izdaji. V slovenskem prevodu jo objavljamo zaradi zanimivih avtorjevih nazorov o razvojni povezavi filmske umetnosti z likovno. Malraux kompetentno obravnava obe področji, saj je svetovno znan po svojem magistralnem delu o svetovni likovni umetnosti GLAS TIŠINE in se je tudi sam ukvarjal s filmom (UPANJE).

Če bi bila Giotto ali še celo Clouet kdaj potovala po Aziji, bi se jima zdelo tamošnje slikarstvo čisto domače. Brez težave bi se sporazumela s perzijskimi ali kitajskimi slikarji, saj so eni kot drugi enako gledali na problem upodabljanja.

Če pa bi se bila odpravila na isto pot Rubens in Delacroix, bi se jima zdelo slikarstvo, na katerega bi naletela, arhaično, a njuno bi bilo azijskim slikarjem docela tuje, ker njihovi načini upodabljanja niso bili isti. Kitajci in Perzijci niso poznali, se niso menili za globino, perspektivo, osvetljavo in ekspresivnost. Evropa in Azija nista več enako gledali na funkcijo slikarstva. Ze od renesanse dalje se je začela zahodna umetnost bistveno razlikovati od vse ostale — pretekle in sodasne umetnosti. Njeno iskanje je šlo za tem, da si ustvari svet treh razsežnosti.

ANDRÉ MALRAUX

V slikarski svet, ki se je izražal le z bolj ali manj subtilnimi simboli, je krščanstvo uvedlo dramatičnost, ki je pred njim niso poznali. V budistični umetnosti sicer naletimo na prizore, ne pa na dramo; v umetnosti predkolumbovske Amerike sicer srečamo dramatične figure, toda le malo prizorov. Z oslabitvijo krščanstva pa se v zahodnem svetu smisel za dramatičnost ne izgubi, ampak se še okrepi. Hkrati pa se okrepi še neki drugi, globlji čut — smisel za dramatičnost je samo eden izmed njegovih aspektov — zavest o »drugem«, potreba po plastičnosti, po prostornosti, fanatična zahteva po predmetu, ki je tako bistvena za Zahod in je v zvezi z njegovo politično osvojitvijo sveta. Evropa nadomesti tonalno enotnost s plastičnostjo, anale z zgodovino, tragedijo z dramo, pripoved z romanom, modrost s psihologijo, kontemplacijo z aktivnostjo in namesto bogov postavi človeka.

Naši nazori o tem, kaj predstavlja resnično kvaliteto, pa nas lahko zapeljejo v zmoto, kajti tudi naše največje slikarstvo je često dvodimenzionalno. A ta problem je v zvezi s samo kulturo, z odnosi med človekom in svetom. Na enem polu človekove izraznosti stojijo: pantomima, kitajski in javanski plesalec, grški igralec, deklamator nōsov, ki monotonno pojejo pod masko — na drugem pa navidez stenografsko kratka beseda, vsi šumi noči in obraz, ki bežno napolni pet metrov široko platno — film.

Če danes obišče človek, ki ne občuti slikarstva kot umetnost, kakšen muzej, bo ugo-

ZAPIS O PSIHOLOGIJI FILMA

tovil v umetniških delih vrsto napornih prizadevanj — ki so dokaj podobna prizadevanjem znanosti — kako stvari u p o d o b i t i. Rubens bo zanj bolj »podobne«, bolj prepričljiv kakor Giotto, Botticelli bolj kot Cimabue. V slikarstvu bo videl sredstvo za poustvarjanje sveta, kakor mu ga kažejo njegovi čuti. Od trinajstega stoletja dalje do baročnih mojstrov je slikarstvo res neprestano izpopolnjevalo svoja sredstva upodabljanja. Evropska umetnost je bila od primitivnih do baročnih slikarjev to, kar imamo v njej radi, a h k r a t i tudi sad napornega prizadevanja, da se bitja in stvari — zlasti pa izmišljeni prizori — upodobijo kar se da nazorno in prepričljivo. Gre za nejasno razlikovanje med tem, kar danes imenujemo slikarsko umetnost, in sredstvi upodabljanja. Zaradi tega reče nedeljski obiskovalec muzejev pred figuro na sliki (vedno takšni, ki je nastala po renesansi): »Tako je živa, da bi lahko spregovorila.« Zaradi tega je florentinsko ljudstvo govorilo o Giottovih osebah: »Bolj so resnične kot življenje«. In navdušenje Toskancev pred novimi madonami je bilo bržkone dokaj podobno navdušenju, ki ga je vzbudilo rojstvo fotografije.

Toda na koncu baroka se zgodi v zgodovini slikarstva nekaj novega. Slikarstvo ne odkriva več novih sredstev upodabljanja. Postane takšno, kakor ga pojmuje mo danes, se pravi stvar, ki se tiče samo umetnikov. Nj več množic, ki bi navdušeno defilirale pred kakšno sliko. Linije in barve postajajo bolj in bolj izraz notranjega sveta. Medtem ko se

moderno slikarstvo skrivnostno razcveta, se usmeri težnja po upodabljanju sveta v vročično zasledovanje gibanja.

Obvladanje gibanja ni plod kakšnega »umetniškega« odkritja. Kretanja figur baročnega sveta, podobno mahanju človeka, ki se utaplja, ne kliče po spremembi slike, temveč po z a p o r e d j u slik. Zato ni čudno, da baročna umetnost, ki so jo sami gibli in čustva in ki jo je preplavila teatralnost, konča v filmu . . .

II

Ko se sredi devetnajstega stoletja rodi fotografija, začne zahodnoevropsko slikarstvo zanemarjati dve področji, ki sta bili dotlej samo njegov: upodabljanje čustev in fantazijskega sveta. Slikarstvo postane čisto linijsko in ponovno odkrije umetnost dveh dimenzij.

Za ugotavljanje indentitete pred oblastjo služi poslej fotografija. Kadar pa hoče fotografija, ki se je razvila v tridesetih letih iz primitivne nepremičnosti v baročno razvnetost, predstavljati življenje, zaporedoma nalleti na vse stare probleme slikarstva in se ustavi tam, kjer se je ustavilo slikarstvo. Samo da je fotografija še bolj brez moči, ker si ne more ničesar izmisliti. Lahko sicer ujame skok pesalca, ne more pa na primer pokazati, kako prihajajo križarji v Jeruzalem. Ljudje so si pa — od upodabljanja svetniških obrazov do slikarskih obnovitev zgodovinskih dogodkov — enako prizadevali

ZAPIS O PSIHOLOGIJI FILMA

pokazati tisto, česar niso še nikoli videli, kot tisto, kar so že poznali.

Štiristoletno prizadevanje slikarstva, da bi ujelo gibanje, se je torej ustavilo na isti točki kot fotografija. In čeprav je film omogočil fotografiranje gibanja, je vendar samo nadomestil nepremično gestikulacijo s premično. Da bi se nadaljeval veliki napor upodobljanja, ki se je zataknil v baroku, je bilo treba doseči, da postane kamera neodvisna od upodobljenega prizora. Problem ni bil v gibanju osebe znotraj slike, temveč v zaporedju posnetkov. Ni ga bilo mogoče rešiti tehnično s spremembo aparata, temveč le umetniško z iznajdbo kadriranja.

Dokler je bil film samo sredstvo za slikovno reproduciranje oseb v gibanju, ni bil bolj umetnost kot fonografija ali reproduktivna fotografija. V omejenem prostoru, navadno na resničnem ali fiktivnem odru, so se igralci gibali in igrali kakšno dramo ali burko, kar je kamera samo registrirala. Kinematografija kot sredstvo izražanja (ne reprodukcije) se je rodila, ko so razbili ta z a č r t a n i p r o s t o r, ko je režiser razdelil svojo zgodbo v posnetke in mu je prišlo na um, da registrira zaporedje trenutkov, namesto da bi gledališko delo fotografiral, da približa svoj aparat (in, kadar je potrebno, poveča osebe na platnu) ali da aparat odmakne, zlasti pa da nadomesti gledališki oder s » k a d r o m«, se pravi s prostorom, ki ga omejuje platno, v katerega igralec stopi ali iz njega izstopi, in katerega režiser i z b e r e, namesto da bi bil njegov suženj. Reprodukativno sredstvo kinematografije je bila gibanja se fotografija, njeno izrazno sredstvo pa zaporedje posnetkov.

Pripovedujejo, da je Griffitha tako prevzela lepota neke igralkice, ki je nastopala v njegovem filmu, da je še enkrat čisto od blizu posnel tisti odlomek, ki ga je bil najbolj navdušen.

Potem pa je poskušal uvrstiti ta posnetek na njegovo mesto v filmu in ko mu je to uspelo, je odkril veliki posnetek (gros plan). Ta zgodbica dobro kaže, kakšno pot je ubral eden največjih, najbolj nadarjenih režiserjev

1 Posnetek je filmska enota. Posnetek se spremeni, kadar snemalna kamera menja prostor. Zaporedje posnetkov imenujemo kadriranje. Povprečna dolžina posnetka je danes deset sekund.

iz začetkov kinematografije: manj je skušal vplivati na igralca (s tem, da bi spremenil njegovo igro), zato pa je spremenil odnos igralca do gledalca (tako da je povečal igralčev obraz). Griffith nas prisili, da se zavemo naslednjega: desetletja po tem, ko so najbolj povprečni fotografi opustili fotografiranje svojih modelov »od nog do glave« in so se jih navadili fotografirati do pasu ali pa so celo posneli samo glavo, je pomenilo, da si spremenil ves film, če si se drznil rezati osebe pri pasu. Če si namreč tedaj, ko sta bila kamera in snemalno polje nepremična, posnel dve osebi do pasu, si bil prisiljen snemati tako ves film — dokler niso seveda odkrili različnih planov in kadriranja.

Ravno iz razdelitve filma na posnetke, se pravi zaradi neodvisnosti snemalca in režiserja od prizorišča, se je rodila možnost filmskega izraza — se je rodil film kot umetnost. Odslej je film l a h k o i s k a l zaporedje pomembnih posnetkov in z izborom odtehtal to, da je bil nem.

III

Zvočni film je moral spremeniti postavke tega problema. Ne — tako so govorili — kot »izpopolnitev« nemege filma. Zvočni film prav tako ne predstavlja izpopolnitve nemege filma, kakor dvigalo ne »izpopolnjuje« nebotičnika. Nebotičnik je rodilo odkritje železobetona in odkritje dvigala. Sodobni film se ni rodil, ker so spregovorile osebe nemege filma, ker njihove besede slišimo, temveč je nastal iz možnosti izraza, ki ga hkrati nudita slika in zvok. Dokler je bil zvočni film samo fonografija, je bil prav tako smešen, kot nemi film, ko je bil samo fotografija. Postal je umetnost šele tedaj, ko so režiserji razumeli, da ni bila predhodnik zvočka v zvočnih filmih gramofonska plošča, temveč radiofonska skladba.

Ko so umetniki za radio obnovili sejo 9. termidorja, jim je šlo predvsem za to, da

zaigrajo novo delo, ki so mu tekst določala reprodukтивna sredstva, za katera je bilo napisano. Ni jim šlo le za to, da bi izbrali igralce, ki bi povedali stavke iz *Moniteurja*, temveč so si zlasti prizadevali izločiti iz »stenoigrafije« *Moniteurja* nekaj trenutkov slavne seje in jih montirati. Vsega stenografskega zapisa seje 9. termidorja, ki se je ohranil, ni mogoče poslušati, ker je — kot vsaka stenografija — predolg.

Clovek bi hitro verjel, da se takšen izbor naredi enkrat za vselej in da je mogoče najti v opisu noči, v kateri je padel Robespierre, posebno primerne trenutke, ki bi jih uporabila vsaka umetnost. Na prvi pogled se res zdi, da so nekateri, določeni deli v slehernem kaosu, v slehernem življenju surovina za sleherno umetnost, drugi deli pa obojeni, da za vedno ostanejo brezlični in zaradi tega mrtvi. Vendar gre pri tem za nejasnost v razlikovanju med historično besedo in suggestivnim, pomembnim, res »umetniškim« trenutkom. V slehernem kaosu so kajpada posebno ugodni trenutki, toda prav vsaka izmed umetnosti, ki hočejo ta kaos izraziti, jih določa zase. V trenutku, ko Robespierre nič več ne poslušajo, leži morda za radio odločilni poudarek na njegovem tonečem glasu, medtem ko je za film nemara odločilen opravek raztresenega stražarja, ki prav v tej sekundi podi paglavce ali išče svoje kresilo...

V dvajsetem stoletju so se prvič rodile umetnosti, ki so neločljive od svojega mehničnega izraznega sredstva in ki ne le, da so sposobne za reprodukcijo, temveč so ji celo izrecno namenjene. Že sedaj je mogoče reproducirati najlepše risbe s popolnostjo ponarejevalcev; najbrž bo mogoče doseči isto tudi s slikami že mnogo pred koncem tega stoletja. A niti risbe niti slike niso bile narjene za to, da bi jih reproducirali, ampak so same sebi namen.²

Neznamen trenutek, ki je potreben za filmski posnetek z živimi igralci, je tu zaradi fotografije, ki ga bo ujela, in samo zaradi nje, kakor je tudi radijska igra tu zato, da jo bodo posneli na magnetofonski trak in potem oddali skozi mikrofona.

Toda izrazna moč posnetih glasov je dokaj šibka, dokler jih prenašata plošča ali radio, postane pa zelo velika, ko najde protiutež v sliki. Iznajdba plastičnega filma bo res pomenila samo izpopolnitev, medtem ko je zvočni film do nemega v istem razmerju kot slika do risbe.

V začetku so se tako malo zavedali, da predstavlja zvok posebno izrazno področje, da se je zdelo, kot bi se filmska umetnost z zvočnim filmom vračala v svoje začetke. Podobno kot so prvi režiserji želeli fotografirati teatske slike, se tudi zvočnemu filmu ni zdelo nič nujnejšega, kot da fotografira gledališke igre: dialog je bil zagotovljen, dolžina primerna, rezultat vsega pa turoben.

IV

Gledališče je v tistih deželah, kjer je ostalo močno in živo — v Rusiji, Nemčiji, v ZDA — že dvajset let klicalo za filmom, naj se je tega zavedalo ali ne. Veliki režiserji so si prizadevali, da bi gledališko delo postalo kaj več kot zaporedje pogovorov. Drama — to so v bistvu ljudje, ki govorijo; ves Meyerholdov duh pa je težil za tem, da bi okoli njihovih pogovorov ustvaril še poseben svet. Okoli teh pogovorov je zvočni film lahko postavil prav tako resnično ulico kot fantastični dekor, morje in nebo prav tako kakor Nosferatujevo senco.

Dejstvo, da gledališče ne more izražati čustev z drugimi sredstvi kakor z besedo in krettnjo, povzroči ob grožnji zvočnega filma, da postaja skoraj tako okrnjena umetnost kot nemi film. Gledališki igralec — to je majhna glava v veliki dvorani, filmski igralec — je velika glava v majhni dvorani. Prednost filma je neskončno velika: tiste trenutke, ki jih je teater lahko izrazil le s tišino, je že nemi film napolnil z neskončno različnostjo človeškega obraza.

Velikost oseb na platnu je omogočila igralcu, da se je iznebil neogibne gestikulacije in vsega simboličnega, kar je bilo treba ohraniti, da je bilo gledališko igro mogoče opaziti. Če primerjaš gledališko predstavo z dobrim nemim filmom, se ti zdi, da je gledališka predstava bolj podobna pantomimi kot pa film. Zaradi mikrofona je v kinu nagli in šepetajoči glas postal resničnejši kakor glas najboljših igralcev v kakšni veliki dvorani.

Glavni problem avtorja zvočnega filma je, da ve, kdaj morajo njegove osebe govoriti. Ne pozabimo, da v gledališču govore vedno.

² Gl. o tem pomembno delo Walterja Benjamina.

Razen v odmorih. Odmor je ena izmed velikih prednosti gledališča. Medtem ko je zastor spuščen, se dogajajo stvari, za katere bomo izvedeli iz avtorjevih aluzij. Da bi se rešil mrtvih trenutkov, ima roman svoje prazne strani, ki ločijo posamezne dele, gledališče odmora, kino pa bore malo.

Strokovnjak bo odgovoril, da ima film vendar na voljo delitev na sekvence, katerih vsaka se konča z zatemnitvijo in ta sugerira gledalcu minevanje časa. To je res, je pa zelo relativno: zatemnitev sicer res pomeni, da mineva čas, v njem pa se ne zgodi domala nič nepredvidenega. V nasprotju s časom gledališkega odmora, ki je lahko poln vsebine, čas zatemnitve le zelo šibko pove, kaj se je zgodilo, če je to, kar se je zgodilo, v zvezi s spremembami v osehah.

Po drugi strani pa se drama nikakor ne more vrniti v preteklost, ne more pokazati zrelega moža prej kot mladeniča. Filmu pa je to mogoče. Čeprav s težavo.³

Sekvenca je isto kot poglavje v knjigi. Film pa nima tiste širše razdelitve, ki jo predstavljajo deli v romanu in dejanja v gledališču. Nemi film je še poznal dele, zvočni jih ne pozna več in montažerji se zaradi tega stalno srečujejo s težavami; zvočni film ne mara praznin in mu je tekoče pripovedovati prvo med njegovimi sredstvi.

Kajti ta film je postal pripoved; in njegov pravi tekmeč ni več gledališče, ampak roman.

V

Film lahko pripoveduje zgodbo in v tem je njegova moč. Film in roman. Ko so iznašli zvočni film, si je bil nemi film že mnogo izposodil od romana.

Analizirajmo »režijo« kakšnega velikega romanopisca. Najsi je snov njegovega dela pripoved dogodkov, analiza značajev ali celo izpraševanje o pomenu življenja, najsi pisatelj talent teži za bujnostjo kot pri Proustu ali h kristalizaciji kot pri Hemingwayu, mora končno le pripovedovati — se pravi resumirati snov in režirati — to je, postaviti zgodbo v sedanost. Pri romanopiscu imenu-

jem režijo instinktivni in premišljeni izbor trenutkov, ki so mu najbližji, in sredstev, ki jih uporablja, da bi dal tem trenutkom poseben pomen.

Skoraj pri vseh je neposredni znak režije prehod iz pripovedovanja v dialog.

V romanu služi dialog predvsem za ekspozicijo.

Tak je angleški način s konca 19. stoletja, način Henryja Jamesa in Conrada. Z njim hočejo odpraviti absurdnost vsevednega romanopisca in nadomestiti to konvencionalnost z drugo. Film skuša podobno kot sodobni roman tak dialog čimmanj uporabljati.

Drugo: pri označitvi svojih oseb je mislil Stendhal mnogo bolj na to, da je karakteriziral Julienu Sorela z njegovimi dejanji, kakor pa s tonom njegovega glasu. Problem tona pa stopi v ospredje z romanom 20. stoletja. Postal je eno izmed sredstev za označitev značaja, domala samega obstoja osebe. Proust, ki si je slabo predstavljal svoje osebe, opisuje njihove pogovore z umetnostjo slepca; to vzbuja vtis, da bi mnogo njegovih prizorov, če bi jih dobro brali, učinkovalo bolj zaostreno v radiu, kjer je igralec nevden, kot pa v gledališču. Tako film kot gledališče pripisujeta tonu dialoga manj važnosti kot roman, ker je tu **i g r a l e c**, ki daje osebi fizično eksistenco in celo del osebnosti.

Ostane nam še bistveni dialog, »scenski« dialog.

O njem ni mogoče govoriti na splošno. Takšen je pač, kakršnega napiše sleherni velik umetnik: sugestivni, dramatični, eliptični, nenadoma ločen od vsega na svetu, kot pri Dostojevskem, ali pa zvezan z vsem svetom, kot pri Tolstoju. Toda pri prvem kot pri drugem je dialog močno sredstvo učinkovanja na gledalca, z njim lahko postavi prizor v **s e d a n j o s t** — dialog je tretja dimenzija.

Prav s tem dialogom si zdaj film, ki je odkril njegovo naravo in učinkovitost, ustvarja del svoje moči. V zadnjih filmih⁴ preha režiser v dialog po dolgih nemih partijah, natančno tako, kakor preha v dialog romanopisec po dolgih straneh pripovedovanja.

³ V resnici se je gledališče v tem pogledu že v mnogočem približalo filmu, zlasti povojna ameriška dramatika (op. prev.).

⁴ »Poštna kočija« Johna Forda to izredno jasno dokazuje.

ZAPIS O PSIHOLOGIJI FILMA

Romanopisec ima na voljo še drugo veliko izrazno sredstvo: v odločilnem trenutku lahko svojo osebo poveže z atmosfero ali kozmosom, ki to osebo obdaja. Conrad uporablja to sredstvo skoraj sistematično, Tolstoju pa je omogočilo, da je napisal eno najlepših romantičnih scen v svetovni literaturi, prizor, ko v noči po bitki pri Austerlitzu ranjeni knez Andrej opazuje oblake. Ruski film je v svoji veliki eri to sredstvo uporabljal z veliko močjo.

Vendar se zdi, da je roman obdržal neko prednost pred filmom, namreč možnost, da se potopi v notranjost svojih oseb. Toda vse kaže, da sodobni roman analizira osebe vedno manj v njihovih trenutkih krize; pa tudi dramatska psihologija mogoče ni umetniško šibkejša in ne odkriva manj kot analiza — namreč psihologija Shakespeara in v dobrih meri Dostojevskega, po kateri so skrite stvari nakazane bodisi z dejanji bodisi s polovičnimi priznanji (Smerdjakov, Stavrogin). Navsezadnje pa nemara pripomore ravno tisti del skrivnosti, ki je v sleherni ne čisto razjasnjeni osebi, če jo na platnu izrazimo s skrivnostjo človeškega obraza, k temu, da dobi umetniško delo prizvok bogu stavljenega vprašanja o smislu življenja. Iz tega raste pri nekaterih nepremagljivo močnih sanjarjenjih — takšne so na primer velike Tolstojeve novele — njihova veličina.

VI

Od svojih otročjih začetkov do zadnjih nemih filmov je kinematografija zavzela veličanska področja. Ali je pozneje še kaj pridobila? Izpopolnila je svojo osvetljava, svoje pripovedovanje, svojo tehniko, toda kot umetnost...

Umetnost imenujemo tukaj izražanje neznanih in docela prepričljivih odnosov med bitji samimi ali med bitji in stvarmi. Veliki

nemi film je dobro poznal to področje. Ameriška kinematografija iz leta 1939, ki ji sledijo druge, se ukvarja predvsem s tem (kar je zanjo kot industrijo naravno), da se močno izpopolni kot razvedrilo in zabava. Ta kinematografija ni literatura, temveč novinarstvo. Toda tudi kot novinarstvo zopet stopa, če ji je prav ali ne, na področje, ki se mora slej ko prej dotakniti umetnosti, na področje mita. In življenje te najboljše kinematografije obstoji že dobro desetletje v slepomšnju z mitom.

Prvi simptom te skrivalnice je odnos med scenarijem in zvezdniki, moškimi in ženskami — pretežno ženskami. Filmska zvezda ni kakor ni isto kot igralka, ki nastopa v filmu. Filmska zvezda je oseba, ki ima lahko najmanjši možni dramatični talent, a njen obraz izraža, simbolizira, uteleša kolektivni instinkt. Marlene Dietrich ni igralka kot Sarah Bernhard, temveč mit kakor Phryne. Grki so utelesili svoje instinkte v nekakšnih življenjepisih. Tako delajo tudi današnji ljudje, ki si izmišljajo za utelešenje svojih instinktov zaporedne zgodbe, podobno kakor so si ustvarjalci mitov izmišlili Herkulova dela.

Res je pač, da zvezdniki nejasno poznajo mite, katere utelešajo, in zahtevajo takšne scenarije, da se miti lahko nadaljujejo. Občinstvo jih zaradi velikih posnetkov pozna bolje, kot je kdajkoli poznalo gledališke igralce. In umetniško življenje enih se razvija v nasprotni smeri z umetniškim življenjem drugih: velika igralka je ženska, ki je sposobna utelesiti veliko različnih vlog, filmska zvezda pa je ženska, katera zna vzbuditi nastanek velikega števila scenarijev, ki imajo njo za središče.

Pantomime so v svojem času priplovale nekaterim osebam italijanske komedije neštivilne dogodivščine. Navdušeni obiskovalci kina pa dobro vedo, da igralec obvladuje vse kljub naporom scenarija, da bi osebe opredelil. Kakor smo videli Pierota tatu, Pierota na vislicah, Pierota pijanca, Pierota zaljubljenca, tako hodimo gledat Greto Garbo kot kraljico ali kot kurtizano, Marlene kot vlačugo in kot špijonko, Stroheima v Gibraltaru in Stroheima v vojni, Gabina kot legionarja in Gabina kot dimnikarja.

Popoln primer za to je Chaplin. V Perziji sem videl film, ki sicer kot tak ne obstoji in ki so mu dali ime *Chaplinovo življenje*. Perzijski kinematografi so na prostem, na zidovih, ki obdajajo gledalce, če-

pe črne mačke in gledajo. Armenski filmski trgovci so prebrisano montirali v en film vse kratke Chaplinove filme in rezultat tega izredno dolgega filma je bil presenetljiv: mit se je pokazal v čisti obliki.

To, kar nam igralec popolnoma jasno odkrije, najbrž velja tudi za scenarij. Nibelungi so slaven mit; največji mednarodni uspeh René Claira, *Millijon*, je pomlajeni mit *Pepelke*; bolj subtilen je mit v *Potemkinu*, v *Materi*, v velikih švedskih filmih, v *Caligariju*, v *Plavem angelu*, v filmu *Begunec* in v vsem Chaplinu. Med drugimi, sodobnimi miti še dolgo niso izčrpali svoje moči justica v svoji individualni in kolektivni obliki, avantura in seksualnost.

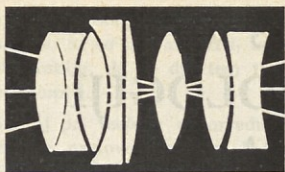
Kino je namenjen množicam in množice ljubijo mit, kadar je to dobro in kadar je slabo. Vojna nam je to jasno pokazala, četudi bi hoteli pozabiti; pokazala je, da je kavarniški strateg manj razširjena oseba kot »tisti, ki iz zanesljivega vira ve, da sovražnik seka otrokom roke«. Novinarstvo — od novic do feljtonov — laže samo skozi mite.

Mit se začne pri *Fantômasu*, a konča pri *Kristusu*. Množice še zdaleč nimajo vedno najrajši tistega, kar je v njih najboljše, vendar pa to najboljše često spoznajo. Kaj so razumele, ko so poslušale pridige sv. Bernarda? Kaj drugega kot to, kar je govoril? Mogoče, najbrž. Toda kako bi mogli prezirati to, kar so razumele, v trenutku, ko je ta neznan glas prodrl najgloblje v njihova srca?

Po drugi strani pa je kinematografija industrija.

Prevedel Vladimir Koch

P. s. uredništva: Poudarjamo še enkrat, da objavljamo Malrauxovo razpravo zaradi nekaterih izredno zanimivih misli in komparacij, opozarjamo pa bralce, da je bila razprava napisana 1939. leta (torej dve leti pred *Državljanom Kanom*) in da so avtorjeve ugotovitve dandanes marsikje zastarele. Spričo tega, da bomo v prihodnjih številkah objavili sodobnejša teoretična razglabljanja, bo Malrauxov tekst služil kot zanimivo in dobrodošlo izhodišče.



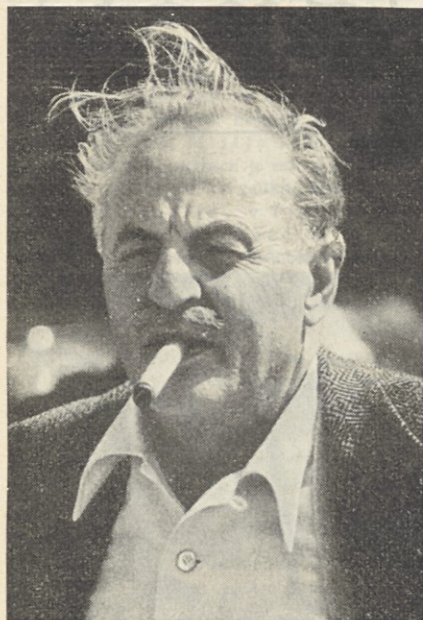
NAJDALJŠI DAN



NAJDALJŠI DAN,

TELEOBJEKTIV

film O. Zanucka je posnet po bestsellerju Corneliusa Ryana



Darryl Zanuck

Nedavna premiera ameriškega filma »Najdaljši dan« v Parizu je bila vsa v blišču. Bilo je 3000 povabljenih gostov, vstopnina je bila izredno visoka, še dražji je bil vstop na ples po predstavi, kakih 30.000 poslušalcev pa je spremljalo koncert pevke Edith Piaf na Eiflovem stolpu.

Toda mimo reklamnega poskusa utreti pot novemu filmu, se za temi širokopoteznimi podvigi ameriške družbe 20th Century Fox skriva še vse kaj drugega: začelo naj bi se novo obdobje v življenju in delu družbe, ki je že dolga desetletja vodilna v hollywoodski industriji. Sredi leta se je zgradba te mogočne družbe občutno zamajala. Imetniki akcij, večinoma iz krogov ameriškega meščanstva, so namreč hudo napadli vodstvo družbe in mu

očitali, da je pripeljalo družbo na rob propada in seveda tudi njihove akcijske vloge. Končni udarec naj bi predstavljal spektakel o »Kleopatrici«, za katerega so porabili ogromne vsote dolarjev (o tem smo pisali v prvi številki naše revije), in pa »nemogoče« vedenje glavne igralk Elizabeth Taylor, ki se izmika dostojnemu družinskemu življenju in ljubimka s svojim soigralcem Richardom Burtonom.

Strah pred denarnim propadom je družbo nagnal na še bolj vztrajno izkoriščanje petrolejskih vrelcev (ti so namreč na zemljišču, kjer so včasih stali mogočni ateljeji) in celo na razprodajo starih živilskih konserv, ki so jih nabrali po raznih skladiščih (verjetno s pomočjo svojih akcionarjev).

Toda to ni bilo dovolj. S predsedniškega mesta se je moral po dvajsetih letih umakniti Spyros Skouras, ki je dolga leta veljal za hollywoodskega rešitelja, saj je ob najhujši konkurenci televizije za sorazmerno majhen denar odkupil patent francoskega profesorja Chretien in uveljavil nov tehnični postopek pri snemanju in predvajanju filmov, tako imenovani cinemaskop.

Njegovo mesto je prevzel Darryl F. Zanuck, ustvarjalec filma Najdaljši dan in človek, ki je pravzaprav zgradil to družbo v tridesetih letih. Po drugi svetovni vojni je postal neodvisni producent in takrat v okviru družbe ustvaril pomembna dela: Pinky, Vse o Evi in Viva Zapata!

Za razliko od Skourasa je Zanuck prav gotovo človek, ki ustvarja filme, ne samo izdeluje. Njegova nova vloga pri družbi Fox pa kaže, da se staro hollywoodsko kraljestvo kar naprej podira in da se mora stara industrijska, tovarniška proizvodnja umikati pred samostojnim, individualno zaznamovanim oblikovanjem filmskih del.

ISKANJE SODOBNIH TEM

(Danuta Palczewska piše posebej za Ekran 62)

Ob robu pregledovanja letnih dosežkov kinematografije se pojavljajo razmišljanja o sodobnih poteh in problemih poljskega filma. Ze kaki dve leti je na Poljskem slišati pomisleke in tožbe, češ da je naš film zgubil polet, da je minilo »zlato obdobje« poljskega filma. Je res tako?

V 1956. letu in po njem je začel naš film obravnavati najbolj občutljive in ostre probleme, ki so vznemirjali za-vest Poljakov. To je bilo rezultat celotne reorganizacije kinematografije — ustvarjalci so dobili proste roke za svobodno izpovedovanje. Tematično so filmi posegali v tragiko zadnje vojne in še posebej v globino zelo specifičnih problemov vstaje. V obračunu s preteklostjo, v poskusih ocenjevanja zgodovinskega položaja poljskega naroda sta se prebili na čelo predvsem imeni tvorcev Wajde (*Kanal*, *Pepel in diament*, *Lotna*) in Munka (*Eroica*, *Človek na progi*, *Skilasta sreča*). Njuni filmi so odraz že omenjenih poljskih problemov in predstavljajo kot taki po-



Andrzej Wajda: NEDOLZNI CAROVNIKI (Krystina Stypulowska)



Andrzej Wajda: NEDOLŽNI ČAROVNIKI (Tadeusz Lomnicki, Zbigniew Cybulski)

seбно »šola poljskega filma« — prelomnica s tradicijo romantičnega prikazovanja narodove preteklosti, ki se je zakoreninilo od Mickiewicza in Slowackega naprej. Zanimivo pa je, da se literatura po letu 1956 ni približala kvaliteti filma, niti v izrazni moči niti v

ostrosti, še manj pa v dovršenosti umetniške vizije.

Prav film je torej odkrival in z močno prepričljivostjo osvetljeval probleme, ki so vznemirjali poljsko družbo.

V tem je bila njegova moč, njegova silnost; zaradi tega je bil Poljakom tako ljub; zaradi tega je bil deležen iskrenega in toplega sprejema tudi izven poljskih meja.

Po štirih letih obravnavanja preteklosti je nastal v obravnavanju vojnih tem nekak zastoj. Videti je bilo, kot da so ustvarjalci že izčrpali svojo invencijo in začeli prisluškovati novi tematiki — tematiki sodobnega življenja. Kmalu po začetkih nove vsebinske smeri pa so se pojavile prve težave, prvi opomini. Kje so vzroki zanje? Po moji sodbi ravno v vsebini novih tem našega filma!

Radi bi imeli pravično podobo naših dni in problemov, sredi katerih živimo — pa gledamo na vse s premajhne razdalje, z ne dovolj objektivnim odnosom. Življenje pa hitro brzi naprej, vzdržuje svoj silni ritem in nas uklepa vanj.

V trenutku, ko smo prenehali biti opazovalci preteklosti in ko smo začeli biti zavestni sooblikovalci oziroma spremljevalci današnjega dne, nam je težko najti primerno razdaljo, pravično oceno življenja okoli nas in v nas samih. Od tod torej nepopolnost, napake, neuspehi v našem filmu, kljub iskanju, tveganju, kljub zeleni svetlobi, ki jo je čutili v delu Komisije za ocenjevanje scenarijev, katerih vsebina izvira iz sodobnega življenja.

V zadnjih dveh letih se je pojavilo nekaj novih filmov, ki jim je vendarle uspelo ujeti ritem današnjega dne. Težko pa bi med njimi označili kako delo za popolno umetnino, za film, ki bi nas zadovoljil tako po dovršenosti tematike kot po dovršenosti filmskega izraza. Z nestrpnostjo pričakujemo sodobnih filmov od ustvarjalcev, ki bi sledili oziroma se približali izpovedni moči recimo Munka, Kawalerowicza, Wajde.

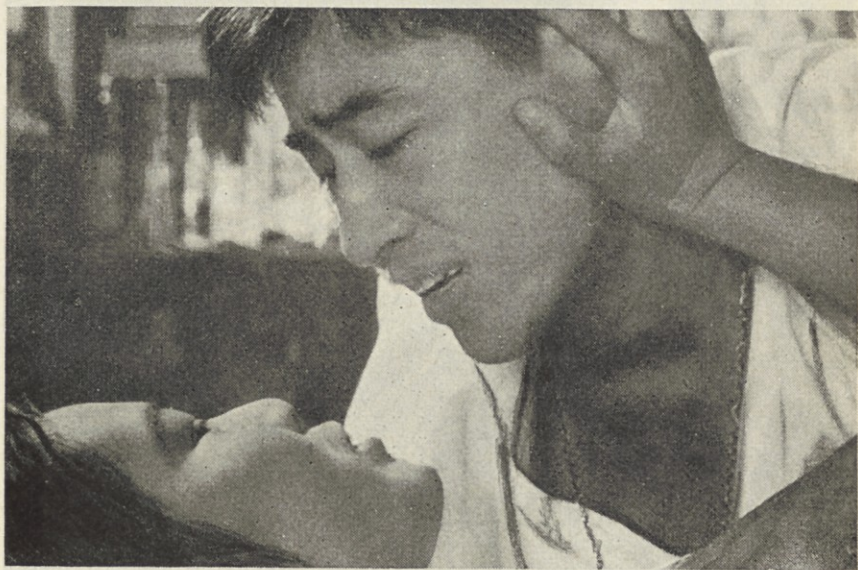
Naši režiserji si želijo predvsem dobrih scenarijev, prav tako pa tudi več pravice za spreminjanje oziroma dopolnjevanje scenarijev s sodobno tematiko. Dokler tega ne bo, bodo še naprej ustvarjali zgodovinske teme ali pa posegali po znamenitih romanih. (Npr. prav v tem času realizira Kawalerowicz film *Faraon* po romanu B. Prusa!)

Med uspela dela zadnjega obdobja moramo uvrstiti predvsem *Nedolžne čarovnike* Andrzeja Wajde, ki je brez očitane mu cinizma prikazal probleme določenega kroga študentske mladine. (Nikakor pa ne vseh naših mladih ljudi!) Ta film zanimivo osvetli poskus uveljavljanja novih moralnih zakonov in je pri tem zelo zahteven. Povsem ga razume le gledalec, ki zna razbrati njegov kontekst.

Drugi, posebne pozornosti vredni film je *Nož v vodi* debutanta Romana Polanskega.

Mislím, da že dozorevajo pogoji, v katerih bo, kar zadeva prikazovanje sodobne problematike v naši družbi, poljski film potrdil rojstvo novega obdobja in tako prebrodil trenutne težave ter neuspehe. Morda nas v teh upih kar najbolj spodbujajo uspehi, ki jih srečujemo v našem kratkem filmu. Čeprav govorimo o proizvodnji »dokumentarnega filma«, so mnogi izmed naših kratkih filmov zrela izpoved filmskih umetnikov, ki znajo čudovito prisluniti utripom sodobnosti in prikazati nove, sodobne probleme, novo moralno in novega človeka. (*Muzikanti; Ljudje na poti; Rojstvo ladje; Življenje je lepo* itd.) Tudi v proizvodnji animiranega filma so imena Giersza, Lenice in drugih ustvarjalcev obeti za skorajšnje potrditev naših pričakovanj o ponovnem vzponu poljskega filma v celoti.

(Prevedla J. P.)



SVINJE IN VOJNE LADJE režiserja Sohieia Imamura; japonski film vedno bolj teži k obravnavanju sodobne tematike



Dr. CHARLIE CHAPLIN

Oxfordska univerza je 28. junija podelila naslov častnega doktorja Charlesu S. Chaplinu, z utemeljitvijo, v kateri je med drugim rečeno, da je v njegovih filmih najti »humor in osebno dobroto, ki je solidarna s ponižanimi«. Slavnostni govornik je poudaril, da je Charlotta pojava vzbujala veselje in smeh »per braccas illas fluitantes, calceos divaricatos, petasum orbiculatum constantem simul et instabilem, bacillum flexibile, exiguum denique labri superioris ornamentum...« (»s svojimi mahedravimi hlačami, pošvedranimi čevlji, okroglim, nepremičnim, a tudi poskakujočim klobukom, upogljivo paličko in malim okraskom zgornje ustnice brčic«).

V razgovoru z novinarji je Chaplin med drugim dejal: »S 73 leti nisem tako aktiven pri filmu, kot bi lahko bil. Pravkar sem dokončal avtobiografijo in jo zdaj popravljam: teden dni porabim, da postavim vejičo, drugih sedem dni pa, da jo zbrišem.« O svojih dveh zamišljenih filmih je dejal, da je skoraj dokončal scenarij za komedijo, v kateri naj bi igral glavno vlogo sin Sidney; o drugem filmu, ki je za zdaj še v načrtu, pa je govoril kot o parodiji na zgodovinske spektakle, ki so zdaj v modi.

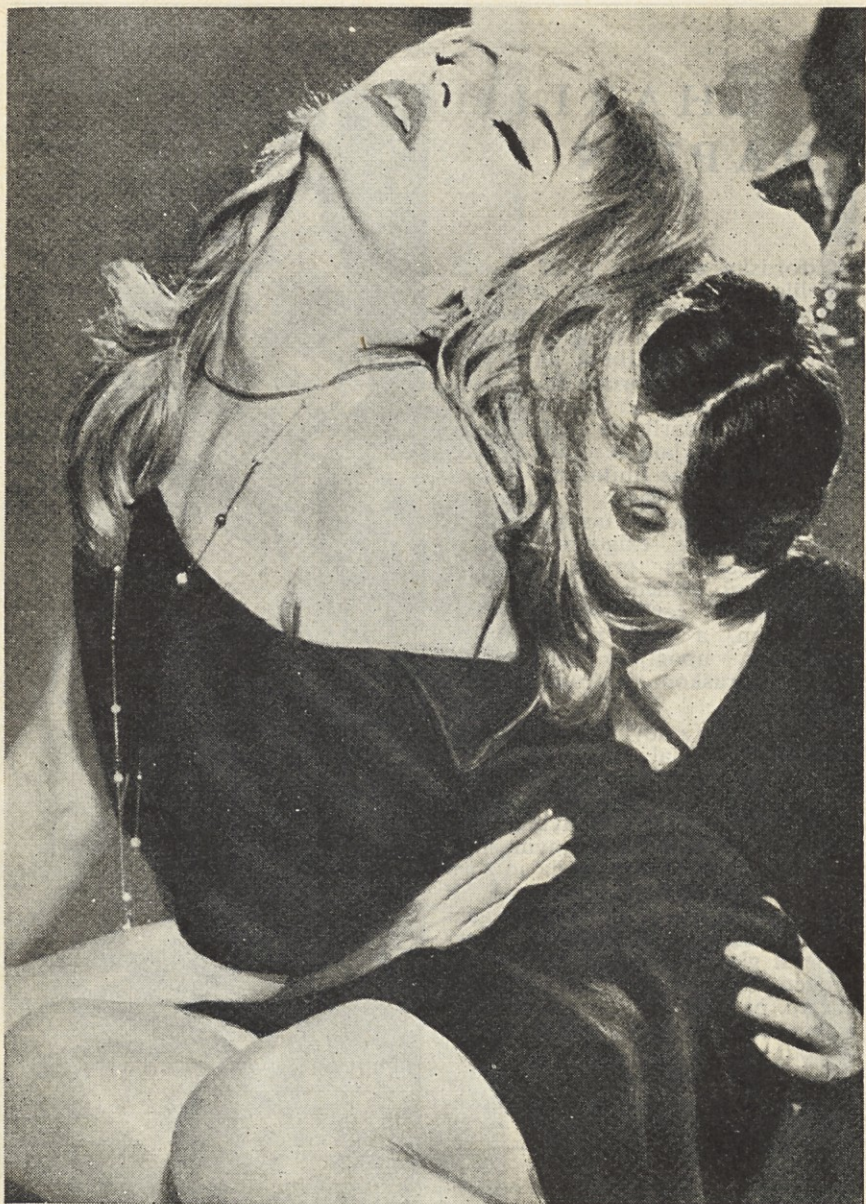
O mednarodnem položaju in atomski obsedenosti je tudi govo-



Rossellini je pred kratkim dokončal svoj najnovejši film CRNA DUŠA, v katerem igra glavno vlogo znana nemška igralka Nadia

Tiller (levo)

Dr. Charlot osebno



Izobčenec novega vala Roger Vadim je posnel film **BOJEVNIKOV POČITEK** s svojo nekdanjo ženo Brigitte Bardot v glavni vlogi

ril: »Mislim, da so znanstveniki bolj neodgovorni kot politiki. Prav oni so ustvarili to frankensteinsko pošast — bombo H in jo dali v roke nepomembnim ljudem. Ta pošast strahuje celotno življenje človeštva. V rokah vojakov se dviguje nad glavami ljudi, toda prav ljudje so najvažnejši. Zavzemam se za mir.«

Ista čast, ob isti priložnosti, je bila podeljena državnemu sekretarju ZDA Deanu Rusku, najbolj odgovornemu za Chaplinov izgon iz ZDA (Rusk je celo dosegel, da bi se v primeru Chaplinove vrnitve začela legalna obtožba zaradi »prokomunističnih simpatij«). Nekateri politični krogi in novinarji v ZDA so ob tej priložnosti začeli iskati pota in možnosti, da bi omogočili Chaplinov povratek.

Kmalu po vrnitvi v Švico se mu je rodil osmi sin. Chaplin je dolga leta poročen s hčerko pokojnega ameriškega dramatika Oono O'Neill.

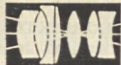
NOVI ALI STARI

Ceprav trenutno ustvarja svoja dela več kot 30 režiserjev, se francoski film bliža novi krizi. Tokrat mu grozi nevarnost v zvezi z vladno pomočjo.

Sporazum med Francijo in Italijo v okviru EGS (Evropske gospodarske skupnosti) je namreč določil, da se v teh dveh državah ukine vladna pomoč filmu (zahodnonemška kinematografija je nikoli ni imela, razen davčnih olajšav za kvalitetne filme). Medtem pa so se v Italiji odločili, da vendar ne ukinejo vladne podpore, zaradi povečanja filmske proizvodnje in izredno uspelega izvoza. To nadaljevanje močno jezi



Novi val; Alexandre Astruc: VZGOJA SRCA, adaptacija Flaubertovega romana je Astrucovo najboljše delo (Jean-Claude Brialy, Marie-Jose Nat)

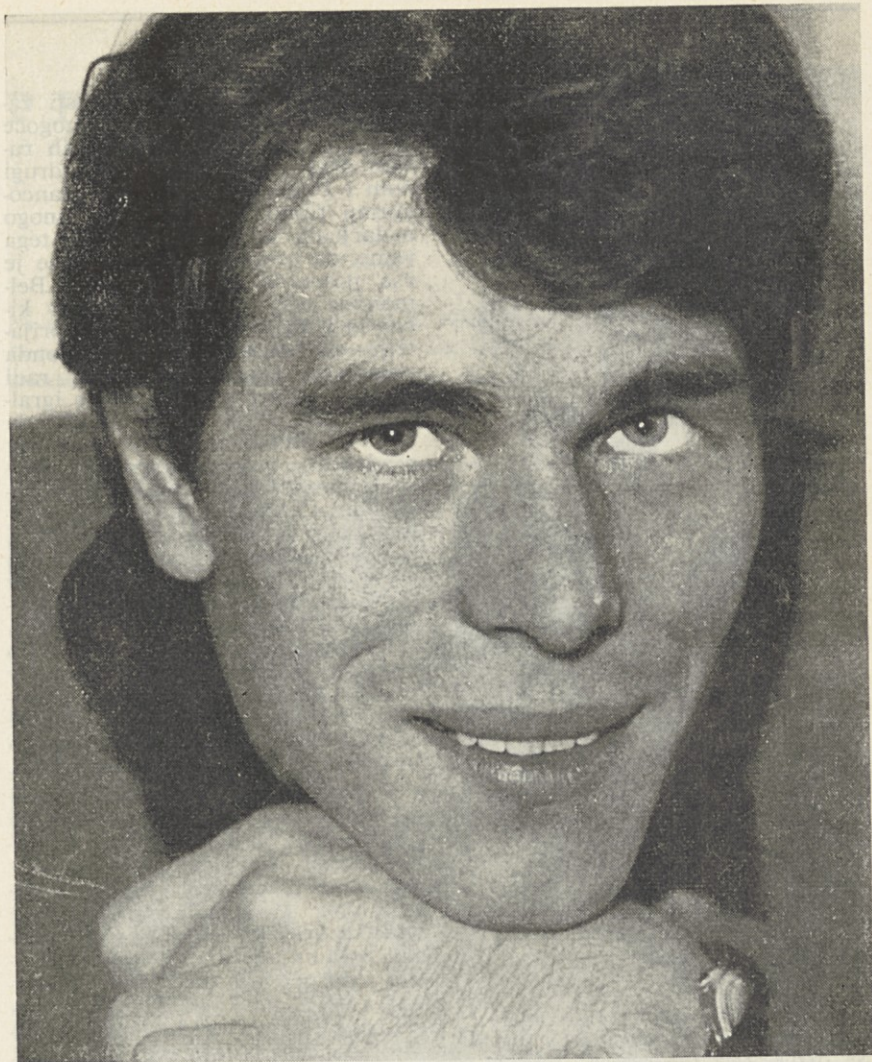


Francoze, ker že premišljajo o dnevu v letu 1967, ko bo pomoč, z nekaterimi popravki, spremenjena z odstotnega sodelovanja vlade na novo obliko bančnih posojil in pomoči na »kvalitetne« filme. Francozi zamernjajo trmastemu stališču Italijanov najbolj to, da bodo tako prevzeli še več svetovnega tržišča, ki ga producenti potrebujejo spričo znatnega zmanjšanja filmskih gledalcev v Franciji. Splošno mnenje je, da pomoč v okviru francosko-italijanskih koprodukcij ne bo več potrebna in da bo lahko vlada zmanjšala velike davke na filmsko prikazovanje. Delne zmanjšave so bile nedavno, vendar jih lastniki kinematografov še zahtevajo, da bi se laže borili s televizijo. Evropsko skupno tržišče je postalo vse preveč skupno. Proučili so tudi načine za zmanjševanje proizvodnih stroškov, veliko pa je bilo govorjenja tudi o tem kaj je bolj donosno: ustvarjati filme za široko občinstvo ali dela za kino-gledališča v tujini. Dejansko so se lomila kopja ob vprašanju: ali je bolj donosno podpirati stari ali novi val Mnogi med tako imenovanimi novovalovskimi filmi so borno propadli, toda najboljši med njimi so denarno izredno uspeli po svetu. To pa ne drži za filme starega vala, razen za tiste, kjer nastopa Brigitte Bardot.

LAURENT TERZIEFF

— Kaj pomeni v vaši igralski ustvarjalnosti film? —

»Zbranost... V gledališču ni treba drugega, kot prepustiti se in vse se poraja po nekakšnem ritualu... Drugače v studiu! Ko se znajdete pred kamero, se morate koncentri-



Film ... zbranost; Laurent Terzieff

rati... biti morate popolnoma zbrani...«

Tako je v svoji igralski loži v Théâtre Hébertot pripovedoval o svojem dojemanju igralske ustvarjal-

nosti mladi francoski gledališki in filmski igralec Laurent Terzieff, ki se je že 1956. leta ves posvetil gledališču, saj mu je njegove čare razodela lastna uprizoritev malo znane Brechtovega dela Izjema



Audrey Hepburn; vsaka vloga nov uspeh. Po naših kinematografih začenja pot njena NUNA (režija: Fred Zinnemann), slika, ki jo objavljamo, pa je obšla svet na reklamnih panojih za film ZAJTRK PRI TIFFANYJU

in pravilo. Tedaj je bil star enaindvajset let...

O njem je znanih malo biografskih podatkov. Po vzdevku »slovanski James Dean« (kar pa mnogi po-

znavalci njegove ustvarjalnosti zavračajo kot nesmisel) je mogoče sklepati, da izvira iz ene tistih ruskih družin, ki so našle svoj drugi dom v Franciji in ki so dale francoskemu filmu ter gledališču mnogo nadarjenih ustvarjalcev. Razen tega vemo, da izhaja iz družine, ki se je vsa posvetila umetnosti. Kot Belmondov oče, je bil tudi njegov kipar in z Belmondom sta bila prijatelja od otroških let. Belmonda omenjam namenoma. Zelo radi namreč primerjajo oba mlada igralca, vendar velja za Belmonda, da teži k oblikovanju in izražanju predvsem z vnanjimi elementi igrilstva, Terzieff pa je ves obrnjen navznoter, in liki, ki jih oblikuje v filmu ali v gledališču, živijo najprej in predvsem iz njegovega miselnega sveta. Izredno senzibilen Rus, ki v svoji ustvarjalnosti vsakokrat izgovora samega sebe. To bi morebiti vsiljevalo domnevo, da ustvarja po sistemu, ki ga je oblikoval njegov izredni intelekt. Nasprotno: senzibilnost lirične narave se v njegovi ustvarjalnosti nenavadno organsko povezuje z umetniškimi instinktom.

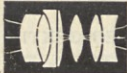
V pogovoru z gledališkim kritikom francoskega tednika **Arts** je povedal, da je do svojega šestindvajsetega leta odigral petnajst zahtevnih gledaliških in deset filmskih vlog. Med najbolj pomembne filmske kreacije sodijo tiste, ki dajejo posebno vrednoto filmom *Kapota* (posnet pri nas) Gilla Pontecorva, *Ne ubijaj* (tudi pri nas posnet) Claudea Autant-Laraja (pravijo, da je to do danes najboljša Terzieffova filmska vloga), *Regata v San Franciscu*, ki jo je tudi režiral Autant-Lara, *Vanina Vanini* Roberta Rossellinija in *Prevaranti* Marcela Carnéja.

»Včasih se mi je dozdevalo, da imam opravka s svetnikom... včasih z obsedencem...« je dejal o Terzieffu Gillo Pontecorvo.

PEŠČENI GRAD

Na poti proti morju se srečajo trije mladi. Dekle in dva fanta. Vezi, ki se spletejo med njimi, niso več zgolj vezi slučajnih sopotnikov (Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, spodaj); desno: Boštjan Hladnik





HLADNIK: PEŠČENI

PEŠČENI GRAD, scenarij, snemalna knjiga, režija: Boštjan Hladnik, fotografija: Janez Kališnik, glasba: Bojan Adamič, snemalec tona: Herman Kokove, scenografija: naravna, kostumi: Irena Felicijan, asistent režije: Milan Ljubič, direktor filma: Dušan Povh, proizvodnja: producerska skupina »REFLEKS«, »VIBA-FILM«, 1962



Na morski obali, daleč od sveta Milena zida svoj peščen grad, medtem ko fanta — nasprotnika tekmujeta med seboj in si skušata pridobiti dekletovo naklonjenost (desno); peščen grad ni bil dograjen. Trda resničnost je porušila iluzije trojice, ki je na samotni obali gradila grad iz sanj (zgoraj)

GRAD

Milena Dravić: spet nagrada v Pulji?



POMEMBNA TRIDESETLETNICA

Podatki sami so zelo skromni... mnogo preskromni, da bi poredovali pomembnost dogodka. Leta 1932 sta doživela svojo prvo predstavo dva pomembna slovenska filma. Mislim namreč na dokumentarni film *Bloški smučarji* in na celovečerni igrani slovenski film *Triglavske strmine*. Pobudnik in avtor obeh filmov je Metod Badjura, kateremu bo zgodovina slovenskega filma (vsi želimo, da bi jo kmalu dobili, saj čutimo po njej živo potrebo!) morala odmeriti častno mesto med pionirji.

Bloški smučarji so iz predvojnega Badjurovega filmskega udejstvovanja gotovo najboljši dokumentarni film in verjetno se ne motim, če ob pregledu celotnega Badjurovega filmskega deleža ugotovim, da se mu po dokumentarni pristnosti, kateri se pridružuje svojevrsten poetični navdih, približujeta le še *Pomlad v Beli krajini* in *Naši lipicanci*. Omenim naj, da je film *Bloški smučarji* — ko ga je pred leti pokojni dr. Orel prikazoval na mednarodnem kongresu etnografov na Švedskem — doživel nedeljeno priznanje strokovnjakov, ker je edini filmski zapis o tedaj še živem prastarem načinu smučanja in o uporabi smučí. Še droben spomin: Metod Badjura je skupaj s svojo ženo Milko film posnel v treh dneh svojega dopusta... Podobno je bilo z vsemi njegovimi kratkimi filmi, ki so nastajali od 1926. leta naprej. Tedaj je začel s filmsko kamero popotovati po Sloveniji in snemati filme, katerih pomena za slovenski film doslej — žal — ni še nihče ocenil in jim odmeril pravega mesta.

Triglavske strmine — leto poprej so Skalaši po skoraj dveletnem snemanju prikazali napol dokumentarni, napol igrani film *V kraljestvu Zlatoroga* — so resda drugi naš celovečerni film, vendarle pa prvi v celoti igrani slovenski celovečerni film. Metoda Badjuro je venomer mikal Trebušnik Janka Mlakarja. Pisatelj Janez Jalen je napisal scenarij, tedanji absolvent dunajske igralske šole Ferdo Delak pa je prevzel režijo. Vsi trije so izbrali igralce — nastopili so: nestor slovenskih igralcev Danilo Cerar, Pavla Marinkova-Župančičeva, dr. Miha Potočnik, Joža Čop, Uroš Župančič, Milka Badjurova — in se odpravili v triglavske gore, kjer so v devetih tednih film posneli... Vse to zveni sila preprosto, kajti komaj je mogoče ujeti v sestavek, ki naj spomni na tako pomembno trideset-

TRIGLAVSKE
STRMINE,
1932



letnico, vse navdušenje, vnemo in ljubezen, s katero je skupina pod Badjurovim vodstvom (skrbel je poleg drugega tudi za fotografijo) teden za tednom, v vsakem prostem času oblikovala film, ki ni navdušil samo gledalcev v Sloveniji in po drugih krajih naše dežele, temveč tudi naše izseljence v Ameriki.

Tako smo Slovenci dobili v času prehoda iz nemega v zvočni film svoj prvi (v polnem pomenu izraza) celovečerni igrani film. Badjurovo ime se je osem let pozneje povežalo tudi z nastankom prvega slovenskega zvočnega filma *Pohorje*.

Badjurovo ustvarjalno delo ni bilo slučajno in amatersko, temveč zavestno, idealizma polno in vztrajno ustvarjanje temeljev slovenskemu filmu. Samo tako je bilo mogoče po Metodovi in Milkini prizadevnosti v okviru zasebnega filmskega podjetja *Sava* sistematično graditi most, ki povezuje individualne in amaterske poskuse njunih prednikov z začetki organizirane in v našo kulturno tvornost organsko vključene filmske ustvarjalnosti. Prav tako ne smemo pozabiti, da je Badjurovo filmsko delo premaknilo našo filmsko tradicijo vsaj za petnajst let bliže začetkom filmske ustvarjalnosti v svetu. Z ozirom na to bo morala filmska zgodovina podrobneje osvetliti dejavnost Metoda in Milke Badjura v svetu slovenskega filma, hkrati pa seveda obširneje oceniti kvalitete njunih filmov, ki predstavljajo posebno v vrsti dokumentarnega filma zelo zanimive in svojevrstne prispevke rasti domačega filma.

Ko se iz celotnega Badjurovega opusa spominjamo dveh pomembnih filmov in tridesetletnice, ki v naši kulturni tvornosti pomeni velik dogodek, ni niti neumestna in ne pretirana želja, da bi oba Badjurova filma lahko spet videli. Dorasli so nam rodovi, ki niso imeli priložnosti videti ne *Bloških smučarjev* ne *Triglavskih strmin*. Oba filma sodita v zakladnico kulturnih vrednot, ki so jih ustvarjali naši ljudje. Ne moremo si misliti lepše počastitve tako pomembnega jubileja slovenskega filma in hkrati bolj dostojne počastitve Metoda Badjura, kot bi bila uvrstitev obeh njegovih filmov v redn kinematografski repertoar. Za Badjurovo delo, s katerim je v nas od 1926. leta naprej vztrajno in z vso ljubeznijo prebujal misel na naš slovenski film, pa — iskrena hvala!

Vitko Musek

VEČINA GRADIVA IZGUBLJENA

MARJAN MAHER



Metod Badjura

Ko govorimo o slovenskem predvojnem filmu, moramo vsekakor poudariti delo zakoncev Milke in Metoda Badjura, ki sta v času od leta 1926 do 1941 izdelala po naročilu ali za svoj denar lepo število kratkih filmov in v njih upodabljala predvsem lepote naše ožje domovine, v glavnem planinski svet. Metod Badjura je že precej prej, preden se je pojavil v naših kinematografih prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu Zlatoroga* (1931) razmišljal o zgodbi, ki naj bi prikazala predvsem lepote naših planin, oziroma imel je v mislih zgodbo o Zlatorogu. Njegova prvotna zamisel se mu ni uresničila vse do danes, izdelal pa je v letu 1932 prvi slovenski igrani film *Triglavske strmine*. Tako je 9. decembra 1932 doživel svečano premiero film, ki ga Radoš Novaković v svoji nedavno izšli knjigi *Istorija filma* uvršča med najbolj uspele domače filme v obdobju med obema vojnama.

Ko ob tej skromni, vendar pomembni obletnici ponovno pregledujemo delo zakoncev Badjura in ugotavljamo, da sta prav onadva doprinesla največji delež v zakladnico slovenskega pred-

POGLED NAZAJ



TRIGLAVSKE STRMINE, 1932 (Pavla Zupančič, Miha Potočnik — zgoraj; Danilo, Pavla Zupančič — spodaj)





POMLAD V BELI KRAJINI, 1952. BLOSKI
SMUČARJI, 1932 (desno)

vojnega filma, se samo od sebe postavlja vprašanje: koliko filmov iz te zakladnice je kje ohranjenih?

S povzetkom iz razgovora s pionirjema slovenskega filma bomo poskusili odgovoriti na to vprašanje.

»Za večino filmov lahko rečemo, da so za vedno izgubljeni. Med vojno je npr. propadlo precej gradiva — tako filmov kot ostale dokumentacije ob bombardiranju Mirja. Podstrešje hiše, kjer smo stanovali, je bilo poškodovano in dragoceno gradivo je bilo v glavnem uničeno. Toda to je bila nesreča, ki se je ni dalo preprečiti. Hujše naju je prizadela izguba filma *Kozorogi*, ki je izginil po osvoboditvi in to, lahko rečem, na kriminalni način. Film sem posodil za interno predvaja-

nje, namesto *Kozorogov* pa so mi vrnili neuporabljen filmski trak. To prevaro sem odkril šele pozneje in takrat je bilo prepozno, da bi našel tatu. Tako predvidevam, da je film še vedno pri življenju. V dokaz, da sem resnično ustvaril ta film, mi je ostala le avstrijska lovska revija, v kateri je obsežno poročilo o mojem filmu, opremljeno celo s sliko iz filma.

Ker sem delal večino svojih filmov za naročnike, je razumljivo, da so postali ti njihova lastnina. Nekateri naročniki so še živi in mogoče bi se pri njih našel še kakšen moj film.«

»In kakšna je usoda filma *Triglavske strmine*?«

»Film je ostal še dokaj ohranjen in pred kratkim ga je prevzela v svoje varstvo Planinska zveza Slovenije.

Ohranjen je tudi npr. še originalen scenarij, delo pisatelja Janeza Jalna, ki ima na prvi strani celo potrjeno takratnih oblasti, da je to prvi slovenski scenarij za igrani film. Pred kratkim se je našla v zapuščini Franceta Marolta tudi originalna partitura za glasbeno spremljavo sicer nemega filma *Triglavske strmine*.«

*

Kratek povzetek iz razgovora s pionirjem našega filma znova dokazuje, da je že skrajni čas, da pričnemo nadržno zbirati in urejati tako filme kot celotno dokumentacijo o slovenskem predvojnem filmu (in tudi sodobnem, kajti marsikaj ni povsem tako, kot bi lahko bilo).

Spričo tega vabimo vse bralce, da nam priskočijo na pomoč pri zbiranju gradiva o slovenskem filmu. Podatke sporočite na naslov našega uredništva.

- 1926 — ODKRITJE SPOMENIKA KRALJU PETRU V KRANJU (180 m)
- 1927 — SMUCARSKA TEKMA ZA DRZAVNO PRVENSTVO (300 m)
POT NA TRIGLAV (400 m)
SAVA ŽURNAL — Revija narodnih noš na pokrajinski razstavi v Ljubljani in ljubeljske avto in motociklistične dirke — (250 m)
- 1928 — SPREJEM ČESKE DELEGACIJE V LJUBLJANI (80 m)
- 1929 — RATEČE — narodne noše (180 m)
ODKRITJE NAPOLEONOVEGA SPOMENIKA (160 m)
- 1930 — SKOFJELOSKI NARODNI OBICAJI (150 m)
KONGRES LJUBLJANSKIH GASILCEV (400 m)
LEPOTNO TEKMOVANJE V KRANJU (170 m)
LEPOTNO TEKMOVANJE V LJUBLJANI — režija: O. Sest (150 m)
LEPOTNO TEKMOVANJE V TRBOVLJAH — režija: Korinšek (180 m)
RUDARJI V TRBOVLJAH — (150 m)
MISS TALIJA (Sava Severjeva) — režija dr. Bratko Kreft
- 1931 — ODKRITJE SPOMENIKA KRALJU PETRU V LJUBLJANI (220 m)
- 1932 — BLOSKI SMUCARJI (400 m)
TRIGLAV PO ZIMI (230 m)
TRIGLAVSKE STRMINE — celovečerni igrani film. — Scenarij: Janez Jalen — Režija: Ferdo Delak — Glasbena oprema: France Marolt — V glavnih vlogah: Cerar (Danilo), Miha Potočnik (Miha), Jože Kunstler (France), Joža Čop (Joža), Milka Badjura (Jerica), Pavla Marinko (Minka) — (2250 m)
- 1933 — CANKARJEVA VRHNIKA (140 m)
PROSLAVA NARODNE CITALNICE V KRANJU (120 m)
- 1934 — SKAKALNICA V PLANICI (100 m)
SAVA ŽURNAL (Gadova peč—Crna gora—Povodenj v Strugah) (260 m)
KOZOROGI (100 m)
- 1935 — SOKOLSKA TEKMOVALNA VRSTA (120 m)
- 1940 — POHORJE (400 m)
- 1945 — LJUBLJANA POZDRAVLJA OSVOBODITELJE — (Poleg Badjure snemala še R. Omota in J. Balantič)
TRIGLAV PO ZIMI (ozvočena predvojna verzija)
- 1948 — SLOVENSKO PRIMORJE (883 m)
- 1950 — TRZASKE KOLONIJE (327 m)
- 1951 — SVET OB SOCI (354 m)
NASI LIPICANCI (371 m)
- 1952 — POMLAD V BELI KRAJINI (405 m)
- 1954 — KROPARSKI KOVACI (363 m)
- 1955 — OBNOVA V DEZELI SVOBODE
ŽIVLJENJE VELENJSKIH RUDARJEV
- 1957 — ZIMSKA RADOST (426 m)
- 1958 — BELI KONJI (325 m)
SOLA SMUCANJA — 16 mm za Zavod za šolski in poučni film
- 1960 — FAZANI (228 m)
- 1961 — BRDA
Po osvoboditvi je Metod Badjura samostojno ali v sodelovanju z drugimi izdelal 55 obzorniških točk, sodeloval kot snemalec pri 9 kratkih oziroma dokumentarnih filmih in igranem filmu »Vesna«
- (Zbral: Marjan Maher)



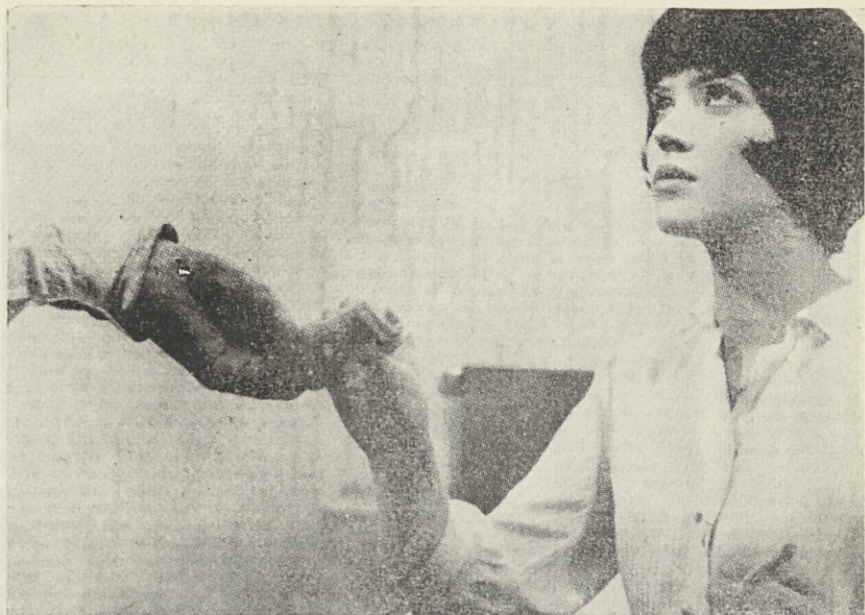
B E N E T K E 62

Zaradi pomanjkanja podrobnejših podatkov o vrednosti filmov, ki so bili vključeni v festivalski program, so vse napovedi temeljile predvsem na ugledu in zvonečih imenih posameznih cineastov, ki naj bi oblikovali program jubilejnega beneškega festivala. Letošnji izbor je bil videti reprezentativen v toliki meri, da so strokovnjaki predvidevali, da bo presegel povprečje, kateragakoli festivala doslej; nikdar se namreč še ni pripetilo, da bi med štirinajstimi filmi uradnega programa

najmanj 10 filmov veljalo za stvarne kandidate za Zlatega leva.

Zato so ljudje, ki jim je veliko do tega, da na festivalih vidijo čimveč dobrih filmov, prihajali v Benetke z nenavadno velikimi upi. Po petnajstih festivalskih dneh so se vračali razočarani. Ne toliko zaradi tega, ker bi bil rezultat festivala slab, pač pa predvsem zategadelj, ker ni bil tako dober, kot je marsikdo pričakoval. V bistvu pa festival ni bil ne boljši ne slabši od predhodnih.





Anna Karina (ZIVETI SVOJE ŽIVLJENJE)

ZGODBA IZ MILANA (Eriprando Visconti): po stopinjah velikega soimenjaka (levo)

POSEBEJ ZA EKTRAN 62 PIŠE:

ŽIKA BOGDANOVIČ

BREZ DVEH FAVORITOV

Priznati pa je treba, da je tak vtis vendarle rezultat okoliščine, da na festivalu nista bila prikazana dva filma, od katerih smo nenavadno veliko pričakovali: *Eva* Josepha Loseya (Jeanne Moreau in Stanley Baker) in *Proces* Orsona Wellsa (z Anthonyjem Perkin- som in Jeanne Moreau). Tako je bilo že kmalu jasno, da Jean Luc Godard, ki je prišel v Benetke s svojim novim filmom *Živeti svoje življenje* (z Anno

Karino) ne bo imel resnejšega konkurenta v boju za beneškega Zlatega leva.

Rezultati, torej nagrade, ki jih je podelila žirija, precej problematična po sestavi, so znani. Čeprav je Godardov najnovejši film resnična mojstrovina in prav gotovo najboljši film, ki ga je festivalsko občinstvo lahko videlo v dveh tednih, ga je prva festivalska nagrada preskočila. Podelili so jo, ex-aequo, italijanskemu filmu *Družinska kronika* Valerija Zurlinija (Jacques Pe-



ZIVETI SVOJE ZIVLJENJE (Jean Luc Godard): Anna Karina

rin in Marcelo Mastroianni) in sovjetskemu predstavniku mladega Andreja Tarkovskega — filmu *Ivanovo otroštvo* (z igralci, katerih imena ničesar ne pomenijo, čeprav je film tu in tam zelo dobro igran).

Če izvzamemo Godardovo delo in pozabimo dva ali tri filme, ki so bili prikazani v Informativni sekciji (izven konkurence), potem je bila *Družinska kronika* resnično najboljši film festivala. Razen tega, da je režiserju pri adaptaciji romana Vasca Pratolinija uspelo ujeti ritem in ton, ki ustreza sivini eksistence v dolini reke Pad, prinaša film tudi pomembne novosti v režijskem prosedeu. Valerijo Zurlini, svoje sposobnosti je dokazal že v filmu *Dekle s kovčkom*, se je tokrat izkazal kot pomemben ustvarjalec, ki stopa v naj-

ožji krog sodobnih italijanskih cineastov. *Ivanovo otroštvo* je v celoti prečenjen film, čeprav ni nikakega dvoma, da vsebuje nekatere lastnosti, po katerih se precej razlikuje od tistih občeveljavnih karakteristik, s katerimi je obseden sodobni sovjetski film. Vsekakor — Tarkovski je talentiran, čeprav bi bilo težko napovedati, ali se njegov razvoj ne bo nadaljeval v klasično smer, torej v smer, ki zahteva nenaravno vsklajevanje med dovolj sproščeno fabulo in kvazi-avantgardnimi režijskimi triki.

GODARDOVA MOJSTROVINA

Godardov film *Ziveti svoje življenje* skorajda nima ničesar skupnega z njegovimi predhodnimi filmi, ki so zazna-



DRUZINSKA KRONIKA (Valerio Zurlini): Zlati lev, skupaj s sovjetskim filmom Andreja Tarkovskega IVANOVO OTROSTVO

movali stil, občutljivost in razpoloženje danes brez dvoma vodilnega režiserja francoskega in tudi evropskega filma. Medtem ko naj bi film *Do poslednjega diha* dokazal, da je »v filmu praktično mogoče vse«, je bila komedija *Zenska je ženska* »vaja stila«. *Ziveti svoje življenje* v določeni meri izstopa iz teh okvirov.

V dvanajstih epizodah, ki jih delijo napisi, s katerih zvemo, kaj se bo v prihodnji epizodi zgodilo, so prikazani trenutki iz življenja male pariške prodajalke Nane S. Zaporedje epizod pojasnjuje, kako je to dekle postalo prostitutka in kako na koncu nesrečno konča svoje življenje. Vendar pa to ni zgodba, običajna, kakršno je bilo mogoče doslej velikokrat srečati, zgodba neke prostitutke; ta tema služi Godar-

du kot predtekst, oblika, v katere tkivo bo vtisnil svoje misli, ideje, zapažanja.

Trdimo lahko, da je bila v filmu *Ziveti svoje življenje* dosežena skrajna sproščenost izraza, kar pomeni, da je bilo odstranjeno vse, kar ni neposredno zadevalo glavne osebnosti; celo vse tisto, kar bi jo lahko pojasnjevalo, razložilo. Godard očitno razlaganja sploh ni želel. Njegova junakinja je zanj preprosto, živo bitje, katerega bivanje režiser spremlja brez želje, da bi jo branil ali napadal. Toda pod to navidezno objektivnostjo je mogoče začutiti žgočo strast in občutljivost, ki osvaja. Vsekakor je Godardov film preveč subtilen, da bi lahko o njem izražali zgolj običajne sodbe. *Ziveti svoje življenje* potrjuje izredno bogastvo Go-

dardove fantazije in redko globino njegovega talenta.

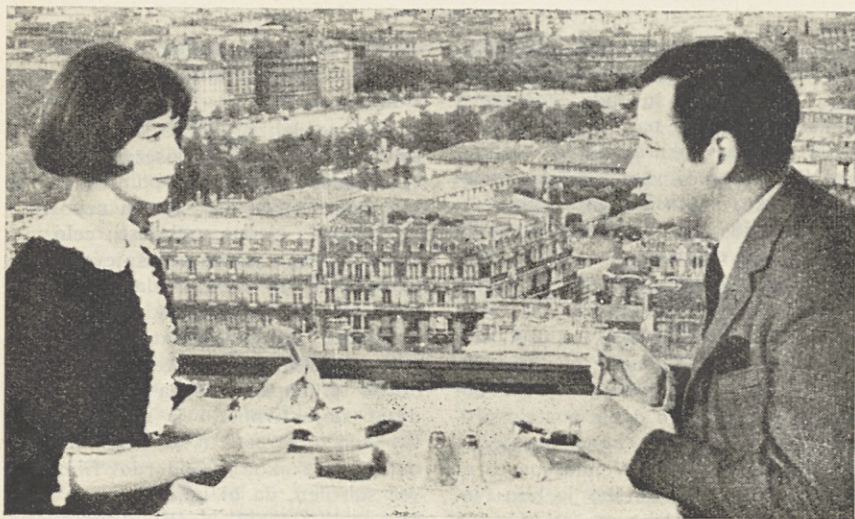
Razen Godardovega in Zurlinijevega filma zasluži pozornost še eno delo, prikazano v uradni konkurenci letošnjega beneškega festivala: *Thérèse Desqueyroux* Georgesa Franjuja (Emmanuelle Riva in Philippe Noiret), uspela adaptacija istoimenskega romana Nobelovca Françoisa Mauriaca.

Tudi Franjujev film, podobno kot Godardov in Zurlinijev, odlikuje osnovni izraz, ki pa je mnogo bližji Zurliniju kot Godardu. Razlog je že okoliščina, da gre v obeh primerih za adaptacijo romana, predvsem pa še dejstvo, da se oba režiserja, v nasprotju z Godardom, trudita, da bi se »vtihotapila« v osebnosti svojih junakov in jih čim bolj »pojasnila« in razložila. Vendar pa je Franju pokazal mnogo tenkočutnosti in izredno subtilnost pri opisovanju mračne eksistence v francoski provinci, usode ženske, ki se ji rušijo iluzije in ki se v težnji, da bi se osvobodila, znajde pred umorom.

KRIVCI RAZOČARANJA

Ti trije filmi so (Tarkovskega ne štejemo) hkrati vse, kar ima tudi neko trajnejšo vrednost. Ostali so ali razočarali (Pasolini, Kubrick, Torre-Nilsson) ali pa ostali na nivoju, ki smo ga od njih pravzaprav pričakovali (Rossi, Glenville, Gerasimov). Večjih presenečenj pa ni bilo.

Italijani so si veliko obetali od filma *Mamma Roma* Pier-Paola Pasolinija (z Anno Magnani), toliko bolj, ker je nekdanji književnik dosegel pomemben uspeh s svojim prvim filmom *Berač* (*Accatone*). Njegovo novo delo, ki očitno teži za tem, da bi oživilo neorealizem, pa je le ponavljanje predhodnega v stilnem in vsebinskem smislu, kar pa zadeva neorealizem, pa film oživlja tisto, kar je bilo v njem najslabšega. Tudi drugi Italijan, Franco Rossi s svojim filmom *Črna megla* (Annie Girardot, Renato Salvatori) ni imel več sreče. Po zelo lepem začetku, ki je vzbudil upe, postane film mono-



THÉRÈSE DESQUEYROUX (Georges Franju): Emmanuelle Riva in Philippe Noiret

tona, in še več, preciozna zgodba o doživetjih italijanskega advokata v Los Angelesu. Kvazi-intelektualizem in ton, ki je najbliže nekakšni mešanici Antonionija in Fellinija, jemljeta filmu ti-sto zanimivost, ki bi jo sicer lahko imel. V veliko večji meri kot zdaj.

Tudi Američani so prišli z dvema filmoma. Posebno *Lolita* Stanleya Kubricka je bila pričakovana z izjemno nestrpnostjo (Sue Lyon, James Mason, Peter Sellers). Veliko bolj kot oseb-nost režiserja je vzbujal splošni inter-es istoimenski roman Vladimira Na-bokova. In tisti, ki so se opredeljevali po tem ključu, so imeli prav, kajti Kubrick, čeprav je film zanimiv in deloma zelo večje narejen, ni ustvaril izjemnega dela. *Lolita* bo ostala slav-nejša kot roman; v nasprotnem pri-meru bi moral biti režiser najmanj — Godard. Drugi ameriški film, *Ptičar iz Alcatraza* Johna Frankenheimerja (Burt Lancaster, Karel Malden) je na-rejen v klasični maniri predvojnega ameriškega filma, brez spodrseljavev, s prizori, ki računajo z gledalčevo občut-ljivostjo, skratka, film brez večjih vrednosti. Zgodba o človeku, ki je za-radi dvojnega umora presedel v ječi petdeset let, je zanimiva sama po sebi, tako da je pravzaprav vseeno, ali je narejena kot pesem ali kot — repor-taža.

Leopoldo Torre Nilsson, Argentinec, ki je v zadnjih letih posnel nekaj iz-redno zanimivih filmov in postal vo-dilna osebnost latinsko-ameriškega fil-ma, je predstavil film *Komemoracija* (Alida Valli, Paul Guers, Aleksandra Stewart); nič pomembnega, film, ki ga hitro pozabimo, čeprav se trudi, da bi se nam z razglabljanji na »višjem ni-voju«, vtisnil v spomin.

NICESAR NISO OBETALI

Tisti, ki so gledali na angleški film Petra Glenvilla *Obsodba* (Laurence



Corine Marchand: CLEO OD PETIH DO
SEDMIH (Agnes Varda)

Olivier, Simone Signoret) previdno in zadržano, so imeli popolnoma prav. To je angleški film v pravem pomenu besede: brez fantazije, film, ki išče probleme tam, kjer jih ni, in si dela zaradi njih nepotrebne skrbi. Omenimo še težnjo po psihologiziranju, nagnjenost k puritanstvu, preračunljivost igrice ter neobčutljivo povprečnost režije, in slika bo popolna.

Primer Gerasimova, ki je prišel na festival s filmom *Ljudje in zveri* (Tatjana Makarova), je veliko jasnejši; kar se tiče njegove vrednosti, ni nikaškega dvoma. Režiser se izogiblje osnovne teme — ruski vojak, ki je bil med zadnjo vojno ujet, se po osvoboditvi ni vrnil v domovino — kot vrele kaše. Ničesar ni v tem filmu, kar ne bi ustrezalo že utrjenim predsodkom; zaradi tega učinkuje film — v odnosu na dogodke, ki jih opisuje — bolj kot slika tega, kar si je Gerasimov zamislil, kot pa tistega, kar bi resnično lahko nastalo. Vsakomur bo vse okoli filma jasno, če zapišem, da je Gerasimov zelo nedomiseln.

Nora lisica Tomuja Uchida je bila uganka festivala. Nihče ni posebno veliko vedel o tem japonskem filmu, pa vendar so — iz več razlogov — malo mislili nanj. Film je zasnovan na dveh legendah iz desetega stoletja, ima nekaj svetlejših trenutkov, delno se naslanja na kabuki, v celoti pa ostaja v mejah forme, iz katere ni izhoda.

PRIJETNI VTISI IZ INFORMATIVNE SEKCIJE

V Informativni sekciji je bilo prikazanih več kot dvajset filmov. Čeprav je bilo med njimi veliko popolnoma nezanimivih, pa moramo opozoriti na nekaj del, ki bi zaradi svojih visokih vrednosti in posebnih lastnosti zaslužila projekcijo v uradni konkurenci.

Cleo od petih do sedmih Francozinje Agnes Varda (Corine Marchand) niti ne bi mogel sodelovati v konkurenci, kajti film je bil prikazan že na festivalu v Cannesu; pa vendar se je tudi v Benetkah izkazal za eno tistih del, ki so nedvomno zaznamovala letošnjo svetovno proizvodnjo. Čeprav ne dosega Godarda, je Agnes Varda dokazala, da je talentirana vsaj toliko, kolikor je senzibilna. Njena študija mlade ženske je izredno hvaležna snov za razmišljanje, zastavlja pa tudi številna bitna vprašanja sodobnega človeka.

Mlado Francozinjo pa je nemara celo presešel rojak Francois Reichenbach, ki je naposled končal svoj drugi film *Tako veliko srce*. Avtor *Nenavadne Amerike*, enega najboljših filmov zadnjega desetletja, je tokrat razgrnil pred nami, namesto opisa neke države in nekega naroda, opis človeške duše. Njegov film pripoveduje o mladem Senegalcu, boksarju, ki ga v Parizu čaka izredno pomemben dvoboj; vse, kar mladi junak doživlja in občuti, spremljamo kot nevidni, prikriti udeleženci. Izredno poetično delo, izredno domiselno posneto, z velikim občutkom za najbolj subtilne rezonance človeške duše.

Se trije filmi iz Informativne sekcije zaslužijo pozornost, tako da jih je nemara celo mogoče uvrstiti med že omenjene. To so: *Zgodba iz Milana* Eripranda Viscontija (Danielle Gobert), *Nož v vodi* Romana Polanskega in *David in Liza* Američana Franka Perryja. To sicer niso veliki filmi, kažejo pa vsi, navzlic temu, da so prvi filmi mladih avtorjev, presenetljivo zrelost in spretnost, ki zasluži vsotno pozornost. Vsi trije opisujejo svet mladih ljudi, njihovo soočenje s stvarnostjo in eksistenco, ki je tuja njihovi naravi. Vsi trije obravnavajo, čeprav vsak na svoj način, proces prilagajanja v trenutkih, ko mladi ljudje prehajajo v dobo zrelosti.



MAMMA ROMA (Pier Paolo Pasolini: Anna Magnani) — spet v starem ambientu

AVANTURA

(L'Avventura), italijanski film. Scenarij: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Fotografija: Aldo Scavarda. Režija: Michelangelo ANTONIONI. Igrajo: Monica VITTI, Gabrielle FERZETTI, Lea MASSARI, Dominique BLANCHAR, Renzo RICCI, James ADDAMS. Proizvodnja: Cino Del Duca, 1960.

CLAUDIA

Spremljanje in iskanje oseb, postopno, toda vztrajno potovanje z Antonionijevimi »junaki« (če uporabim to besedo, za katero pravi sam avtor, da je smešna), njihovo spoznavanje v najširšem pomenu besede, je bistveno, na kar nas avtor napeljuje in kar od nas pričakuje. Ta iskalec našega pomanjkljivega čustvovanja, naše krhkosti in plehkosti v erotičnem življenju, od *Avanture* naprej pa izrazit oblikovalec moralnega problema svojih oseb na »kratki razdalji«: ljubezen in nezvestoba (v nekonvencionalnem pomenu besede), ki v bistvu kaže le dvoje pogledov na človekovo stanje, na utrujenost od življenja in na željo po dopolnitvi vsakdanje praznote, se v svojih delih oslanja predvsem na spoznavanju in odkrivanju oseb. Misel, da Antonioni v estetskem iskanju, v oblikovanju svojih del posiljuje svoje osebe in jih utaplja v zgolj formalistično zanimivih prizorih, je netočna. Vsak prizor v *Avanturi* priča o človekovi navzočnosti,

o silni navezanosti na osrednje izhodišče, na človeka, o izredni avtorjevi sposobnosti, da med nami in njegovimi osebami ustvari vez, ki se lahko samo dopolnjuje, nikoli ne osiromaši. To je osnovna kvaliteta Antonionijevega ustvarjanja in njegove *Avanture*. Od tod tudi izhaja realnost njegovega dela, ali drugače povedano, tod lahko iščemo elemente Antonionijeve iluzije, ki vedno ostaja realna, trdno privezana na zemljo, na današnji trenutek.

Slediti Antonionijevim osebam je podobno potovanju. Nekdo je zapisal, da so njegovi junaki popotniki brez prtljage. Vse, kar lahko odkrijemo, je v njih samih. Toda mimo moralnega problema, ki ga vse te osebe nosijo v sebi in ga brez razrešitve za nas spoznavajo, so zanimive njihove zunanje manifestacije, njihove reakcije na posamezne dogodke. V njih se kaže avtorjevo stališče do problema: brez vezi tradicije, brez religioznih in doslej veljavnih moralnih predsodkov, zunaj oklepov katerekoli filozofije — lahko bi rekli laično — vznemirljivo govoriti o moralnih vprašanjih naše dobe.

Claudia v *Avanturi* je najbolj zanimiva in hkrati najpomembnejša oseba filma. Prav ona je za Antonionija nov lik, glavna oseba, ki pred nami najdlje in najbolj intenzivno živi, ki v svojem razvoju naredi najdaljšo in najbolj razgibano pot.

Claudia je sprva bleda, nepomembna in ob stran potisnjena oseba. Sprejemamo jo kot sopotnico, Annino prijateljico, slučajno vezano na počitniško križarjenje z bogataško jahto. V njej zaslutimo revno dekle, verjetno iz meščanske družine, brez sorodnosti z družbo, v kateri slučajno živi. Claudia je čista, etično neomadeževana, daleč nad moralnimi normami okolja, v katerem je živela ali družbe, kjer jo spoznavamo. Claudia je — vse do spoznanja, da jo Sandro resnično ne ljubi — ideal tistega neznanega, iskrenega čustvovanja, toda s to slabostjo, da je nezavestno in nepreizkušeno. V njej ži-

KRITIKE

vi odpor do čustvenega konformizma, do lahkotnosti in plehkosti. Z ihto in obupom se upira (prizor v pastirski koči na otoku ko zbeži na plano, v nevihto, in obupano kliče Anno) lažji, utrjeni poti pozabe. Saj pravi v pogovoru v drugi polovici filma: »Ob misli, da je Anna umrla, sem takrat umirala tudi sama, danes pa...«

Claudia beži pred ljubeznijo. Izogiba se Sandra, toda ne zaradi moralnih predsodkov ali meščanske »kreposti«, temveč zaradi bojazni pred preizkušnjo svojih lastnih čustev, v strahu, da bo njena iskrena ljubezen do Sandra postala krhka, lažniva. Pa vendar se ji vda, v upanju, da bo ta ljubezen vendarle močnejša, vztrajnejša in »zvestejša«, v trenutku, ko jo porazi okolje in odnosi v bogataški družbi (priprave na odhod iz hiše; pubertetnik, ki pred njenimi očmi položi Giulio v posteljo).

Takrat zaživi Claudia v vsej svoji polnosti: postane ljubeča ženska, ki se vsa predaja ljubezenskemu zanosu, preprosta, vesela in enostavna. V njenih očeh sicer še zasledimo strah, dvom, toda to je le krhka misel, zdrobljena v čaru trenutka in želji po pozabi. Tedaj, v teh trenutkih, se oglašava zvonjenju v zvoniku odgovor s soseda njegga cerkvenega stolpa, prav tako, kot je v njunih odnosih odmev razumevanja.

Ob čudovitem prizoru njenega oblačenja, ženske koketnosti in prešerne lahkomišljenosti ob zvokih vsakdanje popevke, se vsidra spoznanje. Claudia spozna, da je Sandrova ljubezen do nje prav takšna kot vse poprejšnje. To jo spremeni, v trenutku postane tragično drugačna, v hipu propade: njena želja, da bi obdržala ljubezen, njen boj za dosego tega, jo preoblikuje v žensko s konvencionalnim čustvovanjem (negotovo zahteva Sandrovo prisego ljubezni in razlago njegovih prejšnjih odnosov).

Njena moralna agonija se odslej nadaljuje v poraženem ugotavljanju: »Kako hitro pozabljam... kako hitro se spreminjam.«



Michelangelo Antonioni: AVANTURA

Zaključek je nemočen obup (ne trpljenje, zakaj to je že pozabljeno), tih in presunljiv krik v jutranje nebo: preostaja samo še usmiljenje, roka brez moči in upornosti, sprava in razumevanje brez razrešitve... -ob

MATI IVANA ANGELSKA

(MATKA JOANNA OD ANIOLOW) Poljski film. Po romanu Jaroslawa Iwazskiewicza napisala scenarij Tadeusz Konwicki in Jerzy Kawalerowicz. Režija: Jerzy KAWALEROWICZ. Kamera: Jerzy Wojcik. Scenografija: Roman Man. Glasba: Adam Walacinski. Igrajo: Lucyna WINNICKA (mati Ivana Angelska), Mieczyslaw VOIT (oče Surin in rabin), Anna CIEPIELEWSKA. Zespol »Kadr«, 1960. Distribucija »Vesna film«, Ljubljana.

Pisatelj Jaroslaw Iwazskiewicz je v svojem romanu opisal v zelo dramatični obliki resnične dogodke, ki so se sredi XVII. stoletja odigrali v nekem ženskem samostanu v vzhodnih poljskih krajih. Stari zapiski v neki kroniki so namreč pripovedovali o redovnicah, ki so jih »obsedli« zli duhovi, ki si jih je »podjarmil hudič« in raznel v njih s tolikšno silovitostjo erotične predstave ter spolno poželenje, da so — posebno še prednica samostana, mati Ivana Angelska, — zapeljale in pognale v smrt nekaj duhovnikov, ki so jih skušali rešiti »obsedenosti«. Posebno tragično se je usodnost te »obsedenosti« odrazila v drami, ki sta jo doživela duhovnik Surin in redovnica Ivana Angelska.

Jerzy Kawalerowicz se — v spominu sta nam njegova filma »Resnični konec vojne« in »Vlak« — po svojem umetniškem interesu nagiba k tehtnim psihološkim dramam, v

katerih je le malo poudarka na vnanjem dogajanju, zato pa se premika skorajda celotno težišče na tista dramatična psihološka in etična gibalna, ki nosijo v sebi impulse za razmišljanje o občečloveškem pomenu ter okvire konkretnega časovnega obdobja presegajočih vrednotah. »Mati Ivana Angelska«, ki predstavlja v dosedanjem Kawalerowiczevem opusu umetniški in idejno-moralni izpovedni vrh, je mnogo bolj kot ostali njegovi filmi koncipirana in oblikovana skozi prizmo izpovedovanja določenih tehtnih občečloveških resnic, ki veljajo za sleherno dobo in za človeštvo nasploh.

Verjetno bo le malo gledalcev, ki bi se zadovoljili samo s tem, da sprejmejo vsebino, ki jo film vizualno ponuja, pa bi pri tem ne iskali misli, ki jih je v skromni, a privlačni vizualni podobi hotel režiser posredovati. Že sam Kawalerowiczev koncept dela je takšen, da se namenoma odpoveduje preprosti narativnosti, temveč uporablja pripoved le v tolikšni meri, da gledalca lahko z njeno pomočjo popelje v svet svojih idej, predvsem pa v njegov upor proti vsemu, kar hromi človekovo osebnost in kar s svojo dogmatično hladnostjo ter neživljenjskostjo razvrednoti človeka.

Po vizualnih elementih je bilo okolje, posebno pa svet in ambient protagonistov, ideje, za režiserja izredno privlačen. Asketična enostavnost in strogost ambienta sta namreč očistila film vsega nepotrebnega, kar bi s svojo pojavnostjo odvrčalo gledalčevo zbranost, od osrednje ideje in osnovnega režiserjevega namena. Ta pa je na eni strani zelo preprost odnosno neposreden, na drugi strani pa kajpak zahteven, ker posega v nekatere bistvene probleme, ki so povezani s smislom človekovega življenja, dejavnosti in bivanja. Mislim namreč na človekovo notranjo svobodnost, ki tokrat Kawalerowicza tako močno privlači in zanima. Na tej relaciji »Mati Ivana Angelska« prerašča

KRITIKE



MATI IVANA ANGELSKA: Lucina Winnicka

časovni okvir in ji daje Kawalerowicz — če smem tako reči — večnostni pomen. Kompleksni pojem »ČLOVEK« je za Kawalerowicza tudi v našem času tolikega pomena, da je od pravilnega odnosa do nje prazaprav odvisna usoda človeka. Odkriva namreč pogosto prikrito plat problema, ki ga je mogoče reševati samo na ravni človekove notranje svobodnosti; svobodnosti, ki je enostavno ni, če človeka vežejo spona kakršnega koli dogmaticizma. Spone, ki nam jih predstavlja vizualni svet Kawalerowiczovega filma, so samo ena izmed številnih podob, ki si jih je, si jih in si jih bo gotovo tudi v prihodnosti privzemala ista težnja — podrejanje človekovega duha, njegovega miselnega in čustvenega sveta ideologijam, ki pozabljajo na neizprosno resnico, da vsakdo izmed nas lahko polno zaživi kot ČLOVEK samo tedaj, če

mu priznamo najprej pravico do svobodnega odločanja in predvsem do njegove notranje svobode, saj edino ta lahko sprostí v njem vse tiste vrednote in dejavnosti, po katerih se povzpne do polnosti življenja, zaradi nje do osebne sreče in seveda do smisla svojega bivanja v določenem času in okolju.

V tej komponenti vidim največjo vrednoto filma »Mati Ivana Angelska«. Potrebna je bila mojstrska roka ustvarjalca, da je takšno pomembno vrednoto adekvatno tudi filmsko upodobila. S stališča filmskega oblikovanja osnovne ideje je Kawalerowicz dokazal, da je v vseh svojih dosedanjih filmih dozorel v mojstra sedme umetnosti, ki ga po ustvarjalni potenci ne primerjajo brez razlogov z Bergmanom in Antonioniem. Zanimivo je, da se največji duhovi in ustvarjalci sedme umetnosti našega časa srečujejo pravzaprav na isti ravnini in da morajo vsak s svojega zornega kota, v času izrednega razvoja in civilizacije premišljati o smislu človekovega bivanja in o njegovi sreči. Kawalerowicz je do kraja očistil svoje filmsko izpovedovanje vsega nepotrebnega. Doslednega in predvsem vseskozi funkcionalnega poenostavljanja ne bomo zasledili samo v mojstrski scenografiji, temveč enako v mizansceni, v glasbi, v kreativnosti vsakega izmed protagonistov. V vseh elementih, ki sestavljajo Kawalerowiczovo mojstrovino, je navzoča ustvarjalčeva težnja, ki sem jo na kratko skušal podčrtati uvodoma. Čeprav je režiser gotovo vodil vsakega izmed svojih soustvarjalcev, pa vendarle moramo poudariti, da so se razen igralcev (med katerimi sta gotovo dosegla najlepše kreativne rezultate Lucyna Winnicka in Mieczysław Voit) povzpeli do zelo pomembnih uspehov tudi snemalec, scenograf in komponist. V njihovem deležu ne vidim samo prefinjenih ustvarjalnih dosežkov, temveč predvsem smisel za harmonično ubranost in skladnost vsakega elementa celotnemu konceptu.

»Mati Ivana Angelska« sodi med najpomembnejše umetniške dosežke filmske ustvarjalnosti našega časa. Hkrati je gotovo zelo zahteven film, ki bo tudi razgledanemu gledalcu narekoval potrebo po večkratnem ogledu, predvsem pa po razmišljanju o vsem, kar so ustvarjalci filma hoteli povedati. Zato tudi menim, da ga bo s pridom za svoje lastno oblikovanje lahko gledal ob primernem vodstvu že dozorel mladi ljubitelj filmske umetnosti.

(mkv)

NAIVNA DEKLETA

(LES BONNES FEMMES). Francoski film. Scenarij: Paul Gegauff. Fotografija: Henri Decae. Glasba: Paul Misraki in Pierre Jansen. Režija: Claude CHABROL. Igrajo: Bernadette LAFONT, Lucile SAINT-SIMON, Clotilde JOANO, Stephane AUDRAN, Mario DAVID, Ave NINCHI, Jean-Louis MAURY, Albert DINAN, Sacha BRIQUET. Proizvodnja: Robert-Raymond Hakim, 1960. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Režiserja Clauda Chabrola je tokrat zanimala tista, menda značilna, velemestna osamljenost, izgubljenost in zamorjenost. V majhni trgovinici je zbral štiri lepotice in za protitež še priletno gospo ter potem pričel z (za njegova leta in njegove izkušnje) presenetljivim režiserskim znanjem graditi tisto

KRITIKE

vzdušje, ki se mu je zdelo značilno, hkrati pa v prepričljivih prizorih in z veliko gotovostjo govoriti o sanjarjenjih teh svojih deklet, o njihovem iskanju ljubezni in zbiranju ljubezenskih razočaranj, o tistem, skoraj brezupnem hrepenenju in čakanju in končno tudi o njihovem bolj ali manj negotovem iskanju poti iz tistega, kar se jim zdi mora vsakdanjih obveznosti. Mojrsko, mogoče z nekoliko premočnim poudarkom na čutnosti, je vodil svoje igralke, tako da so lahko izpričale vse tisto, kar se mu je zdelo, da mora biti značilno za njihova čustvovanja: otopelo ravnodušnost, lahkoverno, da, naivno zaupljivost, skrivnostno zaprtost v svet svojih misli in čustev in tudi nekam sramežljivo uporništvu.

Tako je z velikim zanimanjem za nenavadne psihološke situacije pretehtano in skrbno sestavil privlačen in razburljiv film, v katerem ni nobenega nepotrebne govoričenja, pač pa polno spoštovanja filmskega traku in gledalčevih sposobnosti, da dojame sodoben filmski jezik. Vsaj na videz ničesar ne vsiljuje, ampak samo, skoraj neprizadeto beleži, spremlja, lovi in spušča, gradi intrige in potem, takoj ko se mu zdi, da je sam dovolj jasno nakazal tisto, kar je hotel, prepušča gledalcu, da sam zapleta in razpleta naprej, sam pa s svojo kamero hiti drugam.

Chabrol je vedno gotov sam v sebi in svoje izrazne sposobnosti, tako da daje suvereno celo tisto, kar ni povsem originalno ali utemeljeno. Tako pravzaprav niti ne opazimo, kako je marsikaj podtaknieno, kako je njegov film privlačen in razburljiv samo zato, ker se je režiser trudil, da bi bil tak, ker je hotel narediti film, ki bo mogoče celo nekoliko zmedel gledalca, ki pa jih nikakor ne bo pustil neprizadete. Tako zaradi preračunane nevsiljivosti sploh ne opazimo vse skonstruiranosti zgodbe, ki se nikakor ni rodila iz kake izpovedne nujnosti, pač pa iz gole intelektualne



Claude Chabrol

špekulacije. Chabrolova dosedanja praksa, ko je vedno imel odločilno besedo tudi pri tujih scenarijih, daje slutiti, da za to nikakor ne gre kriviti samo scenarista. Insistiranje kamere na neskončnem nizu detajlov, ki so dobili svoje mesto v filmski pripovedi samo zato, ker razburjajo in privlačijo, ker naredijo film zanimiv, ker **»učinkujejo«** (le Chabrolovi spretnosti in okusu gre hvala, da ne delujejo tako ceneno in vsiljivo, kot bi lahko) pa to slutnjo v popolnosti potrjuje.

Chabrol v tem svojem filmu nadaljuje pot, na katero je stopil s filmom »Dvojni preobrat«. Zaverovan in celo zaljubljen v svoje, resnično veliko režisersko mojstrstvo hoče očarati že samo s svojo stilsko enotnostjo in izvirnimi formalnimi rešitvami. Vsebina se mu zdi že nekam postranskega pomena, zgodba je tu, samo zato, ker mora biti, vse v bistvu nepotrebne začimbe pa samo zato, da gledalec ne bi bil razočaran (zakaj Chabrol zelo računa z gledalci). Prepričan je namreč, da bodo že samo oblikovna izvirnost, dovršenost in pogum dali filmu tudi vsebinsko utemeljenost, tehtnost in polnost. Toda tega ni. Zakaj to je samo virtuosno sestavljen film, ki ga, kot vsa dela, ki nastanejo iz gole želje za ekshibicijo, za šokiranjem in končno tudi za zadovoljevanjem občinstva, spremlja praznina.

Samovšečnemu Chabrolu je bogati filmski jezik sam sebi namen, nujna posledica tega pa je, da postanejo njegove izredne izrazne sposobnosti ob primerjavi z vsebino, ko jo izpoveduje, ničeve in jalove.

(mP)

Ob tem novem Chabrolovem filmu je bila dnevna kritika še bolj začudena kakor ob prejšnjih. Zdelo se ji je, da posveča ta pripadnik najnovejše francoske avantgarde preveč pozornosti čisto formalnim vprašanjem, zraven pa le z bežno, brezbržno kretnjo obravnava vsebinsko problematiko in da končno neprijetno poudarja erotiko in se tako rekoč izživlja s prizori barskega življenja in razvrata. Tudi del kritike, ki je skušala braniti Chabrolovo umetnost, ni obravnavalo filma samega, ampak se umaknil na linijo splošne obrambe tega zanimivega avtorja, s poudarjanjem njegove originalnosti, resnosti in podobno.

Reakcija kritike je bila docela razumljiva, kajti film je neprijeten, zoprni in gledalca upravičeno odbija. Vprašanje je le, ali je takšen rezultat posledica neumetniških teženj, nekakšen umik v prazno spektakularnost ali celo spogledovanje z metodami komercialne kinematografije, ali pa gre režiserju za nekaj drugega, kar zaradi nenavadnosti vzbuja nerazumevanje ali celo ogorčenje — kajti prav besede ogorčenja je bilo čuti v odklonilnih kritikah? Ali ne zasleduje Chabrol v resnici resen smoter, ko suvereno gazi preizkušena načela filmske estetike in dramaturgije, ko se ne ustraši pokazati bedast obraz v pretirani grimasi, človeka pri nedostojnem dejanju in ko do neznosnosti podaljšuje kakšen odvraten prizor — ob njih so prave erotične scene domala prijetne — ali skratka noče z neusmiljeno vztrajnostjo doseči prav tega, kar je očitno dosegel — da nas film odbija, razburja? Chabrol je v resnici zelo daleč od tega, da bi kritiziral določene napake, družbeno situacijo, družbo samó z običajnim spopadom med dobrim in zlim. Tuje so mu misli, naj gledalec najde v filmu potrditev, da v življenju le zmagajo na koncu zdrava načela, kar v popularnih filmih tako pohlepno išče široka publika. Njegov odnos do življenjske realnosti je oster, krut, nikakor pa ne pomirjevalen, tolažec. Chabrol kaže svet v vsej brutalnosti; v njem je samo ena težnja — da zbudi gledalca iz letargije, iz brezbržnosti, da bi videl svet takšen, kakršen je, zaključke pa naj si potem ustvari sam. In ni je skoraj stvari, ki bi jo bilo treba prikriti. V tem, naturalističnem principu je podoben Zolaju in — pri nas — Krleži. V tem filmu je hotel opomniti, naj dekleta ne bodo preveč lahkoverna do moš-

kih, zlasti v velikih mestih, kjer se dogajajo tudi najhujše stvari. Mislim, da še nismo srečali ostrejše obtožbe moških kot v tem filmu. Moški je egoist, je neumen, polten, je celo zločinec, manijak. V prizorih z obema ženskarjema je toliko živalske brezobzirnosti in nekakšne osnovne abtbnosti, da se gledalcu vzdiguje. Režiser trmoglavlo insistira na grdosti prizorov v stanovanju, kamor povabita moška dekleta, in v pokritem bazenu, kjer do onemoglosti potapljata dekleta, potem na neumnem obrazu pevca na odru tretjerazrednega nočnega zabavišča, na domišljavosti zaročenca ene izmed deklet in končno na čudnem obnašanju zadnjega moškega, ki zadavi četrto od deklet.

Če ne bi bilo teh poudarkov, bi bil film samo bolj ali manj uspel opomin mladim dekletom. Tako je pridobil na novi dimenziji, s katero odpira Chabrol pogled na zelo razširjeno vulgarnost v človeških odnosih, kakor jo pa le redko vidimo v filmu. Kajti človek je v umetniškem ustvarjanju — ne le v filmskem — takšen kot v življenju samem — vedno hoče nekaj izboljšati, polepšati. Chabrolova intervencija v filmu pa pomeni streznitev, nasilno vrnitev v tisto krvavo resničnost, od katere odvrčamo oči, češ kaj bi gledali neprijetne stvari, že tako je življenje težko. Zdi se, kakor da bi Chabrol držal gledalca za vrat in ga silil gledati stvari, ki so mu zoprne.

Ali pa je treba, da umetniško delo, ki kaže neprijetne stvari, učinkuje tudi kot umetniško delo neprijetno? Na to je težko odgovoriti. Doslej vsaj smo mislili, da so v umetnosti tudi grde stvari lepe. »Takšna je moč umetnosti«, pravi Rodin. Ali se je spremenilo tudi to, ali pa je odklon kritike iskati v umetniško le manjši dognanosti filma »Naivna dekleta«? Če ni del tega, kar imenujemo nedognanost, v resnici nova, ne še čisto spoznana kvaliteta? (vk)

KRITIKE

LJUBIM, LJUBIŠ

Io amo, tu ami... Scenarij in režija: Alessandro BLASSETTI. Fotografija: Aldo Toniti. Nastopajo: trio Marny, Fattini, Cairoli, japonska revijska skupina Dona Jade, sestre Benitez, Obrascov in njegovo lutkovno gledališče, George Lafaye, balet Moisijsjeva, Chaz Chaze, balet Sophisticated, Veronique in pevski zbor Rdeče Armade. Proizvodnja: Dino De Laurentiis-Orsay Films, 1961. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Blasetti je zapisal, da ga je mika izvedeti, kako svet, ki je preživel drugo svetovno vojno, koncentracijska taborišča in atomsko bombo, kako svet, ki živi v času pogumnih korakov v vesolje gleda na ljubezen in kako doživlja to čudovito vrednoto... Odkril je, da je moč ljubezni vedno enaka in da jo ljudje današnjega časa sprejemajo enako notranje vznemirjeni kot vse generacije doslej... Njegovo iskanje in njegovo spoznanje je povzeto v filmu »Ljubim, ljubiš...«

Ljubezen... v vseh časih se je kazala v raznolikih podobah. Ene so bile vnanje blesteče, druge so dražile fantazijo, tretje so bile preproste, a vendarle polne nekakšne skrivnostne notranje svetlobe... Vselej pa je bila ženska tista, okoli katere je fantazija ljubezni ustvarjala drobne bisere lepote, vznesenosti, veselja, trpljenja, sreče, grenkobe, žalosti, ponižanja... Blasetti odkriva v svoji antologiji o ljubezni v našem času kot centralno osebnost — žensko. V njej se zanj uteleša takšna ali drugačna vizija doživetja ljubezni.

Gledalec, ki bo zašel pred filmsko platno, na katerem bo za dve uri živel Blasettijev film, pa bo skušal na njem odkriti v Blasettijevih srečanjih z žensko samo dražljive sli-

SEVER—SEVEROZAHOD (Nord—Nord-west). Ameriški barvni film. Režija: Alfred HITCHCOCK. Igrajo: Cary GRANT, Eva Marie SAINT, James MASON.

Ljubitelji Hitchcocka bodo nekoliko razočarani. Ne zaradi tega, ker bi mojster popolnoma razočaral, predvsem zaradi okoliščine, da se je priljubljeni avtor »izneveril« thrillerju. Sever—severozahod je napeta vohunska zgodba, ki se odvija po ustaljenih dramaturških principih in v kateri je že kmalu vse jasno in pojasnjeno, neznanka ostanejo le podrobnosti, ki vendarle držijo gledalca do konca v (ne preveliki) napetosti.

Posebno pozornost zasluži sekvenca junakovega neravnopravnega boja z morilskim letalom na samotnem polju, primer avtorjeve neusahljive fantazije pri odkrivanju najbolj neverjetnih morilskih nakleпов.

NENADOMA V LANSKEM POLETJU (Suddenly last summer). Ameriški film po istoimenski drami Tennesseeja Williamsa. Režija: Joseph L. MANKIEWICZ. Igrajo: Katarine HEPBURN, Montgomery CLIFT, Elizabeth TAYLOR.

Mankiewicz že dolgo velja za režiserja, ki ga zanimajo adaptacije znanih literarnih tekstov; znan je tudi po tem, da je v svojih filmskih upodobitvah skoraj »do črke« zvest predlogam znanih avtorjev (spomnimo se filmov: Julij Cezar, Bosonoga grofica).

Njegova filmska verzija Williamsovega dramskega dela vsebuje vse pravkar omenjene značilnosti. Mankiewiczova režija je sicer tradicionalna, toda v tem okviru — dobra. Izrazito gledališkemu razpletu dejanja, ki temelji predvsem na dialo-

ke, gotovo ne bo zadovoljen s filmom. V njem namreč ni koketiranja s pornografijo, ki je bilo centralni smisel nekaterih filmskih reportaž o nočnem življenju velikih mest našega sveta. Šele tisti, ki bo za podobami Blasettijevih srečanj z ženskami vsega sveta doživel pravzaprav srečanja z različnimi podobami ljubezni, bo v filmu doživel lepo in vsebinsko polno umetnino. Samo takšen gledalec se bo priko-

pal do končnega rezultata Blasettijevega iskanja in umetniškega navdiha, namreč do odkritja smisla zaključne sekvence filma, v kateri neuničljiva Edith Piaf zapoje Himno ljubezni.

Blasetti je povezal v svoj film - reportažo, ki je jasno zaokrožen po vsebinskem okviru, nekaj najbolj uglednih umetniških skupin današnjega sveta. K temu ga je vodila bolj kot atraktivna privlačnost ne-



LJUBIM, LJUBIS ... (Alessandro Blasetti)

katerih baletnih skupin ali umetnikov - posameznikov težnja, da tudi v kreativnosti najbolj znanih ansamblov in posameznikov poišče odgovor na vprašanje, zaradi katerega se je odločil za film »Ljubim, ljubiš...« Naj opozorim samo na sekvenco »John in Marsha«, ki jo oživilja George Lafaye.

Film je dostopen zrelemu gledalcu. Še ta bo pri ponovnem ogledu v njem odkrival lepote, ki jih bo prvič zakril blišč centralnih sekvenc. Če pa bomo mlademu ljubitelju filmske umetnosti nekje od štirinajstih ali šestnajstih let naprej znali odkriti poezijo Blasettijevega filma, mu bomo odprli pot do res lepega filmskega doživetja. (mkv)

LEPA AMERIČANKA

(LA BELLE AMERICAINE). Francoski film. Scenarij: Pierre Tchernia, Robert Dhéry in Alfred Adam. Dialogi: Alfred Adam. Režija: Robert DHERY. Glasba: Gérard Calvi. Scenografija: Julien Agnetrand. Igrajo: R. DHERY, Colette BROSSET, Alfred ADAM, Annie DUCAUX, Pierre TCHERNIA, Eliane D'ALMEIDA, Jacques FABRI, Louis DE FURNES. Proizvodnja: Le Film d'Art-Panorama Films. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Delavec iz pariške predmestne tovarnice si je za vsako ceno želel nabaviti skromno motorno vozilo. Lastnik majhne restavracije v predmestni uličici, kjer so se vsi »čudovito« razumeli, ga je opozoril na oglas v časopisih: Pocenim prodam ameriško limuzino. Vprašati na telefonsko številko toliko in toliko. Za šalo so povprašali in de-

gu, je Mankiewicz znal najti ustrezen okvir, ki večinoma uspešno podčrtuje tesnobno atmosfero in nevsakdanji ambient, v katerem se gibljejo (tipično) Williamsovski junaki. Nekatere njegove mizanscenske rešitve pa ostajajo celo v spominu kot zelo uspešni primeri reševanja problemov minimalne dramatičnosti dejanja.

Film je naletel pri našem občinstvu na precejšen odpor zaradi svojih idejno-vsebinskih elementov. Toda, ves ta naturalizem, surovost in — če hočete — norost sveta Williamsovih junakov ni v ničemer nova, vse te elemente vsebujejo tudi druga dramska dela uglednega dramatika (tudi tista, ki smo jih gledali v naših gledališčih). Tudi v tem filmu obravnava avtor nekatere osnovna vprašanja, ki zadevajo sodobnega človeka, le da je bolj kot v ostalih (in bolj znanih) delih (prazno) gostobeseden v dialogih in da je preveč računal na šok, ki naj bi ga izzvala domislica, s katero vključuje v svoj dramski mehanizem — kanibalizem.

VSE ZA SMEH (Just for fun). Ameriški montažni film — izbor iz slovitih komedij enega pionirjev filmske umetnosti Mack Sennetta.

Potem ko smo pred letom dni gledali izvrsten izbor iz nemih komedij v filmu Ko je kraljevala komedija, nas je sedanja »antologija smeha« iz bogate zakladnice Mack Sennettovega Keystonea nekoliko razočarala.

Od leta 1912, ko je »keystonska komedija« nekdanjega igralca — epizodista in Griffithovega asistenta Mack Sennetta začela svoj zmoglavni pohod po svetu, je predstavila nenasitnemu občinstvu številna imena, ki so se prav skozi to zvrst vpisala v zgodovino filma; razvila pa je tudi zvrst — burlesko — ki še dandanes ni zastarela in nezanimiva. Številne Mac Sen-

lavec, ki je za petsto frankov kupoval motorno kolo, je zvedel, da za ta denar lahko dobi ameriško limuzino... Dovolj za zaplet filmske zgodbe (bolj veseloigre kot komedije), ki je letos požela v Franciji izredne komercialne uspehe in pohvale kritikov... Ker je imel delavec lepo limuzino kot direktor (to pa res ni spodobno!), je bilo treba najti način, da so ga lahko takoj odpustili... Polcija je hotela točno ugotoviti, ali ni morebiti »tale...« avtomobila kje... Torej več kot dovolj priložnosti za dolgo vrsto nenavadnih, zapletenih in veselih situacij, skozi katere se razpleta vsebina filma. Režiral ga je in v njem igral glavno vlogo skoraj nepoznani francoski filmski ustvarjalec, ki si je pridobil ime in ugled kot režiser v ameriških televizijskih oddajah.

* * *

Mimogrede sem že omenil, da uvrščam *Lepo Američanko* med filmske veseloigre, ker se želim izogniti tvegani oznaki »komedija«. V Dhéryjevem filmu ne bo težko odkriti dveh velikih vzornikov (Chaplina in Tatija namreč), vendar jima režiser ni sledil tja, kjer je potencialno središče njihovih komedij — h kritiki. Dhéry ostaja vselej dostojen in ohranja spoštovanje pred institucijami družbene strukture, sredi kater se razvija usoda njegovih junakov. Pri odkrivanju zabavnih in vedrih plati okolja, časa in protagonistov dogajanja je bila pravicata mojstrovina ostati vselej v mejah dostojnosti in spoštljivosti. Dhéryju je »spodrsnilo« v blago kritiko le nekajkrat in verjetno se ne motim, če menim, da se je kritike vzdržal namerno. Prav v tem se skriva mikavnost *Lepe Američanke*, ki je navdušila gledalce in ogrela kritike. Veseloigra, ki gledalca zabava, veseloigra, ki mu razkrije zanimivega avtorja. Ta je podoživel največje dosežke ameriške in francoske filmske

komedije ter iz njih zgradil samosvoj svet filmskega ustvarjanja. V tem svetu je vse uravnano tako, da bi se razvedrili in nasmejali — da bi skupaj z avtorjem sprevideli, kako je tudi na današnje življenje mogoče gledati vedro in odkriti v njem mnogo smešnega. Aluzije, ki jih niza Dhéry, in komične situacije, v katerih se stopnjuje usoda junaka predmestne pariške ulice do srečnega konca — vse je samo vedra in optimistična filmska pripoved o današnjem človeku in času. Tu je bil Dhéry dosleden in tako spreten, da je nekajkrat pričaral mojstrske odlomke (prizori v tovarni, srečanje z ministrom itd.). Tvegano bi bilo za številnimi Dhéryjevimi domislicami iskati družbeno kritične poudarke in vsakdo, ki bo skušal to storiti, bo prikrajšan za dragocen užitek sprostivne in razvedrila ob kvalitetni veseloigri.

NAZARIN

Mehiški film. Scenarij po romanu B. Perea-Galdosa: Julio Alejandro in Luis Buñuel. Fotografija: Gabriel Figueroa. Scenografija: Edward Fitzgerald. Režija: Luis Buñuel. Igrajo: Francisco RABAL, Marga LOPEZ, Rita MACEDO, Ignacio Lopez TARSO, Ofelia GUILMAIN, Luis ACEVES, Noe MURAYAMA, Jesus FERNANDEZ. Prolzvodnja: Barbachano PONCE, 1959. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana. Film traja 95 minut.

Leta 1960 je Luis Buñuel s svojim *Nazarinom* vzmernil festival v Cannesu, malo pozneje pa tudi ves filmski svet. Zakaj? Nekateri so razglasili, da je nemirni in strastni iskalec odgovora na vprašanje, kje je izhod iz stiske, v kateri se je znašlo človeštvo njegovega časa, družbenega okolja in miselnega kroga, pokleknil in izpovedal hkrati

KRITIKE

svoj confiteor in credo. Mnoge je vzemiril nekakšen misticizem, ki so ga odkrili v filmu mojstra *Andaluzijskega psa* in *Zlate dobe*. Še več jih je s spoštovanjem obstalo pred *Nazarinom*, ker so v njem začutili veliko in pretresljivo izpoved. Nazadnje je spregovoril neuklonljivi Buñuel sam (njegove misli smo objavili v prvi številki) in pritrdil tistim, ki so v *Nazarinu* podčrtali njegovo iskalsko vneto pri razčiščevanju osnovnih vprašanj, katera si mora človek v našem času razjasniti, da bi bil sposoben samemu sebi in obenem človeštvu iskati pot iz stiske, dvomov in nezadovoljstva.

Nazarin, centralna osebnost Buñuelovega filma, je katoliški duhovnik, ki se je v svojem absolutnem zaupanju v načelo ljubezni med ljudmi uprl farizejstvu sobratov in svetohlinstvu ter nasilnosti njihovih laičnih zaveznikov in prilizencev. Menil je, da je načelo »Ljubi svojega bližnjega kakor samega sebe«, ki je zasidrano v principu »Ljubi svojega boga iz vsega srca«, tako neizpodbitno vodilo, da bo rešilo človeštvo iz stiske; on sam pa ga mora z lastnim vzgledom očistiti vseh primesi in v svojeglavih interpretacij, ki so jih njegovi sobratje in posvetni mogočniki vsilili krščanskemu nauku. Spominjam se, da so udeleženci seminarja za filmsko vzgojo v Kamniku ob tej ugotovitvi o motivaciji Nazarinove osebnosti omenili pojem donkihотовščine. Tega niso doumeli in razložili površno, temveč kot spoznanje o brezuspešnosti Nazarinove odločitve, ki je hkrati začetek njegove osebne drame. Res globoki misli, katero je Buñuel vdihnil Nazarinovi osebnosti in njegovi drami, se je mogoče približati samo preko spoznanja o tragični zmoti, ki je postala Nazarinu načelo življenja in ravnanja. Šele ob takšnem spoznanju postane dovolj jasna Buñuelova odločitev, da Nazarinovo dramo zgradi po dramatičnih elementih križevega pota. Ta dramaturška zasnova namreč nosi v sebi naslednje globoko Buñuelovo prepričanje, ki ga je po *Nazarinu* sam izrazil. Dejal je, da bi Kristusa križali sami njegovi učenci in služabniki, če bi se v današnjem času

nettove domisljice in vragolije (»Keystonska torta«, »keystonske kopalke«, »keystonski policaji«) so postale sinonim pojma »just for fun«.

Iz tega izrednega bogastva nam sedanji izbor nudi bore malo. Predvsem delček najmanj cenjenega »mehaničnega humorja« in manj znane in cenjene Keystonske junake Ben Turpina.

Največja imena (Bustera Keatona, Charlesa Chaplina, Harryja Langdona, Harolda Lloydja in še nekatero) je producent iz komercialnih razlogov prihranil za kakšno drugo priložnost...

Kajti, zanimanje za Mack Sennettovo zesmrtno geslo oživlja.

KRST RAKOC. Jugoslovanski film. Režija: Zivojin RISTIĆ. Igrajo: Bata ŽIVJINOVIC (nagrada na festivalu v Pulji), Tamara MILETIĆ, Ilija DJUVALEKOVSKI. Proizvodnja: »Bosna-film«, 1962.

Film je bil predvajan v Informativni sekciji letošnjega festivala v Pulji. Eden najstarejših jugoslovanskih dokumentaristov Žika Ristić, (Splavarji na Drini, Na obronkih Maglića) je s svojim celovečernim debutom ustvaril film, ki vrača jugoslovansko kinematografijo za nekaj let v preteklost.

Njegova tema vsebuje elemente, ki bi bili lahko osnova zanimivemu delu. Ljudje v izjemnih življenjskih okoliščinah, daleč od sveta v boju z naravo in zakoreninjeno miselnostjo, pa so v njegovih rokah dobili predvsem zunanje, klišejske karakteristike, film kot celota pa je ostal na ravni agitke o ljudeh, ki spreminjajo gozdove v plodovito zemljo in ki se jim zaostali in na zemljo navezani domačini upirajo.

Film dovolj jasno (čeprav neusmiljeno) označuje misel beograjskega kritika Dragoslava Adamovića: »To je najdražje oranje v zgodovini jugoslovanskega poljedelstva!«

vrnil na zemljo in znova učil svoj nauk.

Nazarin je brez dvoma revolucionar — a tragičen revolucionar. Njegova tragičnost je pogojena predvsem z dvema zmotama. Najprej se konkretno in dejavno bori za uresničenje načel, sicer lepo zvenečih besed, ki pa jim nihče ne verjame in se noče ravnati po njih. Nato pa korak za korakom spoznava, da pravzaprav ne pozna človeka, za katerega se je hotel žrtvovati in se s svojimi načeli boriti zanj. Zato postane tragična žrtev lastnega razočaranja; namesto za človeštvo se mora vedno bolj ogorčeno boriti za reševanje problemov v sebi, za tisto svojo moč, s katero bo premagal razočaranje v sebi in nad seboj. Buñuel je izredno mojstrsko razvijal in poglobljal Nazarina kot osebnost, v kateri se ob vsakem novem stopnjevanju njegove osebne drame vedno bolj izgublja duhovnik-revolucionar. Na njegovo mesto stopa mož, v katerem se v zaključni sekvenci prižge iskra človeka revolucionarja, ki sicer še ni osveščen, a vendarle čuti v sebi, da poti ni konec, temveč, da je pravo pot morda še našel. To je veliki trenutek rojstva Nazarina upornika, ki se ne bo nikoli spoprijaznil z družbo, zgrajeno na nasilju, laži, denarju in zlorabi človeka.

Mislím, da je treba Nazarina razumeti približno tako (kolikor je seveda uspelo film kratko, a dovolj jasno razložiti), poleg tega pa še doumeti nekaj manj važnih stvari, ki pa se — kakor slišim — pri nas včasih spremenijo v »silno važne«. Predvsem bi rad opozoril, da je Buñuel velik mislec. Zato spoštuje Nazarina od prve sekvence filma dalje. Spoštuje ga, ker v njegovi osebnosti odkriva upornika, pa četudi se z njegovimi idejnimi izhodišči in načeli ne strinja. Zato je Nazarinov psihološki razvoj oblikovan tako mojstrsko, saj ga Buñuel korak za korakom vodi do spoznanja, da so njegova

V tej številki so ocenjevali: Vladimir Koch, Vitko Musek, Božidar Okorn, Miro Poč in Toni Tršar.

načela napačna in si bo moral poiskati druga, stvarnejša in življenjsko uporabnejša načela, ki bodo človeku lahko zagotovila njegovo dostojanstvo. V tem je po mojem mnenju Buñuel v *Nazarinu* velik humanist pa tudi revolucionar.

Rad bi opozoril še na nekaj kreacij, ki so jih v skrbnih Buñuelovih rokah izoblikovali pri nas malo znani igralci. Predvsem mislim španskega igralca in naprednega pesnika Francisca Rabala. Lik Nazarina, ki ga je ustvaril, je do danes Rabalov igralski vrh. Imeli ga bomo priložnost videti tudi v *Viridiani* (ki je po idejni zasnovi nadaljevanje *Nazarina*) in tedaj bomo lahko primerjali oba lika ter pravilno vrednotili igralčev ustvarjalni obseg in dosežek v *Nazarinu*. V Riti Macedo, ki upodablja Andaro, in v Margi Lopez, ki igra Beatriz, bomo spoznali dve odlični mehiški karakterni igralki. Malokdo, ki pozna Gabriela Figueroa po njegovi fotografiji v Fernandezovih filmih, bo pripisal izredno funkcionalno fotografijo v *Nazarinu* temu mojstru folklorno obarvane filmske kamere.

Posebna nagrada mednarodne žirije na festivalu v Cannesu 1960. leta je bila samo začetek velikih priznanj Luisu Buñuelu za *Nazarina*. To delo pomeni v filmski ustvarjalnosti po drugi svetovni vojni brez dvoma enega izmed vrhov. Razumljivo, da *Nazarin* ni film za razvedrilo ali zabavo, temveč tehtno delo za temeljito razmišljanje.

KRITIKE

FILM
ŠOLA
KLUBI

IZHODIŠČA

JOVITA PODGORNIK

Troje dejstev nas obvezuje, da se kot šolniki brez oklevanja zavzamemo za oblikovanje lastne filmske izobrazbe, lastne filmske kulture, ki mora biti temelj za didaktične in metodične principe filmske vzgoje učencev. Ti principi pa se grade iz splošne pedagoške prakse.

1. Mladi gledalci doživljajo film kot *resničnost*.

2. Film doživljajo celo intenzivneje kot resničnost. Mnogi raziskovalci vplivov filma na otroka in mladega človeka so dognali, da pušča film osemkrat močnejše vtise kot resničnost. Morda bi to trditev najustrezneje ilustrirali s citatom Bele Balasza, ki je kot veliki teoretik filmske kulture zapisal: »V realnem življenju ne more biti niti groza tako strašna niti lepota tako čudovita, kakor nam lahko grozo in lepoto prikaže film.«

3. Skoraj vsak, posebno pa mlad obiskovalec filma, projicira lastno čustvenost na različne filmske junake; v posameznih starostnih obdobjih se z junaki enači, identificira. Seveda si naređi izbor vzornikov ali vsaj simpatij. Scene s filmskega platna doživljajo to-



Alberto Novaro: Nezaupljivost

rej dvojno projekcijo: zunanjo in notranjo, gledalec je vznurjen, soudeležen pri dogajanju.

Ta dejstva sicer ne delujejo ob vsakem filmu enako intenzivno. Pogojena so v zvrsti in realizaciji filma, glede na moč njegove govorice. Ta govorica pa je spet odvisna od idejnovsebinskega koncepta, od umetniške ali neumetniške pretenzije filmskih ustvarjalcev.

Če trdimo, da je didaktika določena s svojevrstnostjo snovi in s psihično strukturo človeka, ki mu želimo neko snov posredovati, moramo torej poznati gradivo (vsebino, obseg) za filmsko vzgojo naših učencev in psihologijo učencev s posebnim poznavanjem psihologije filma. Šele tedaj nam je mogoče smotrno razvijati različne metode filmskega izobraževanja, filmskega vzgajanja na različnih šolah in v različnih oblikah tega vzgajanja, na primer v šoli ali v oblikah svobodnih dejavnosti. (Naj naštejemo nekaj oblik: *organizirane predstave za nižjo in višjo stopnjo osnovne šole; organizirane predstave za celotno gimnazijo — če ni dijakov preveč za kapaciteto dvorane; predstave za posamezne razrede; po dogovoru obvezni ogledi izbranega filma s tekočega sporeda kinematografija, projekcija filma na ozkem traku v razredu oziroma za več razredov; pogovori o filmu v urah, ki jih redno ali občasno odredimo za obravnavanje tekoče kulturne problematike; abonmaji v mladinskem kinu oziroma v mladinskem filmskem gledališču; film pri govornih vajah, referatih, seminarskih nalogah; filmski debatni krožki, klubi; pogovor o posebno pomembnem filmu pri mladinskih urah; individualno delo z dijaki, ki žele obdelati film v kombinaciji s kakim predmetom za maturitetno nalogo itd.). Omenili smo nekaj oblik dela, kakor jih poznamo iz dosedanje prakse nekaterih učiteljev in profesorjev, nov in še nepreskušeni pa je poskus uvajati filmsko vzgojo v reden pouk tako v gimnazijah, učiteljskih in drugih šolah druge stopnje kot v zadnjih razredih osnovnih šol.*

Potreba po intenzivnejši avtodidaktični pripravi za novo vzgojno izobraževalno področje, katerega utemeljitev

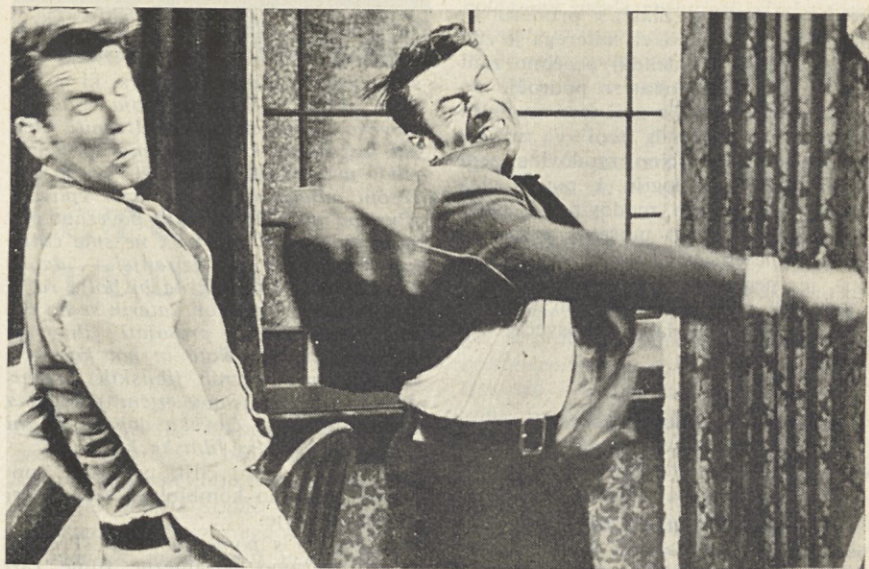
je naletela v naših šolah na soglasno načelno odobritev, pa posameznega pedagoga ni ogrela v enaki meri. Nasprotno, marsikomu se upira, da bi se lotil dela, ki zanj trdi, da ga premalo pozna. Zavedamo se, da bi bilo pravičnejše in pravilnejše najprej usposobiti predavatelje na vseh stopnjah naših šol, potem šele zahtevati od njih zavzetost za filmsko vzgojo mladine. — To pa je v sedanjih pogojih dela povsem nemogoče, saj bi nas čas prehitel še bolj, kot nas je že; in nekaj pa smo v zadnjih letih vendarle že storili za izobraževanje kadrov. (Intenzivni seminarji o filmski vzgoji za prosvetne delavce, izdali smo številne filmske liste, brošure, knjige o filmu — glej seznam ob koncu tega članka!).

Preden bomo usposobili bodoče generacije učiteljev in profesorjev za novo smer njihovega dela v šoli — ta smer pa jih nikakor ne bo odvajala od glavnih namenov njihove strokovne izobrazbe, temveč bo le dopolnilo! — bo pač od posameznega pedagoškega delavca odvisno, kako in koliko bo prislusnil potrebam po razširitvi svojega predmetnega področja z živo in aktualno tematiko: filmom!

Skušali bomo posredovati vsaj nekaj izkušenj s področja filmske vzgoje pri nas; še bolj prepričevalni pa bodo verjetno povzetki izkušenj iz nekaterih tujih dežel, kjer je problem film — televizija in mlad človek prerasel v pedagoško znanost, recimo v Nemčiji, Franciji, Svici, na Poljskem in drugod.

KAJ MORAMO UPOŠTEVATI PRI FILMSKI VZGOJI V SOLI?

Ne glede na oblike dela moramo pomisliti na naslednje: *Izbor učne snovi* je odvisen od vzgojnih in izobraževalnih namenov posamezne šole, od tipa šole. Na primer: snov za osnovno šolo in učiteljska se mora v bistvu ujemati, čeravno bo moral učiteljski zvedeti ob istih temah, ki jih bo spoznaval učenec v 7. ali 8. razredu, mnogo več napotkov za interpretacijo. V gimnaziji je potreben splošen pogled na problematiko filmske umetnosti, potrebna je stopnja filmske kulture, ki



Surovost — efekt v dvorani

se mora vraščati v pojem splošne dijakove kulturne razgledanosti.

Razporeditev snovi. Če hočemo doseči nekak celoten pogled na film, moramo snov smotno porazdeliti, čeprav bo prav s tem v prvih letih uvajanja filmske vzgoje v šole morebiti največ težav. Dokler ne bomo imeli ustreznih priročnikov, se bomo raje zadovoljili z manj načrtnim delom, kakor da bi ostali brez njega. Napredek bo že, če se bo šola odločila za nekak svoj načrt, prirejen po predlogih republiških načrtov. A tudi pogovori o kakem za razpravo posebno primernem filmu bodo dobrodošli.

Prehitevanja dejanskega stanja ne moremo pričakovati. Spoštujemo načelo postopnosti tudi v perspektivah filmske vzgoje in torej po danih možnostih razporejajmo snov!

Učna sredstva, učni pripomočki pa niso tako začetniško poglavje, kakor je videti na prvi pogled. Pravilna je trditev: brez filma ni filmske vzgoje, toda s tem še ni rečeno, da mora imeti sleherna šola zaradi uvajanja filmske vzgoje lastno predvajanico s projek-

torjem in lastno kinoteko vsaj nekaterih filmov, ki bi zgovorno dopolnjevali naše načrte! Ne dvomimo, da bi bilo to mogoče doseči v nekaj letih, posebno, če se bomo res potrudili in izdelali vsako leto vsaj po 10 filmov na ozkem traku za široko distribucijo za šolsko prakso.

Film nam je mimo internih šolskih projekcij dostopen v javnem kinematografu pa tudi po televiziji in je vsekako osnovno učno sredstvo. Ob tem pa ni nič manj važno prizadevanje za ureditev knjižnice s priročno literaturo; map, v katerih shranjujemo vse materiale o filmu, tudi izrezke iz časopisov in revij. Za poglavja o filmski tehniki, o razvoju tehnike ali o samem nastanku filma si bo predavatelj s pomočjo učencev omislil potrebne pripomočke in učila, kolikor tega pri pouku fizike že doslej ni storil.

Povezava različnih predmetov je pri uvajanju filmske vzgoje v našo šolo nujna naloga. Za njeno organizacijo, za motivacijo in za pripravo primerne delovnega vzdušja v pedagoškem zboru se nam zdi najpripravnější uč-

telj materinščine. Zlasti v primeru, ko na šoli ni pedagoga, za katerega je znano, da se že od nekdaj posebno zanima za film. Redkokatero področje ponuja tako raznotere možnosti za vključevanje posameznih tem v različne predmete: slovenščino, zgodovino, zemljepis, fiziko, biologijo, k pouku glasbe in umetnostne zgodovine, k likovni vzgoji, k uram moralne vzgoje in celo k matematiki. Za mladega človeka je nedvomno zanimivo spoznati film tudi s stališča gospodarskega računa! Takim vprašanjem posvečajo pri

SEZNAM NAJPOTREBNEJSE PRI NAS DOSEGLJIVE FILMSKE LITERATURE

Vitko Musek: Knjiga o filmu, Prešernova družba 1960; Georges Sadoul: Moč filma, Mladinska knjiga 1962; Georges Sadoul: Zgodovina filma, Cankarjeva založba 1960 z dodatkom Oris zgodovine filma v Jugoslaviji, Franceta Brenka; Vitko Musek: Kratka zgodovina filmske umetnosti, založila ZPM 1960; Miroslav Vrabc: Filmska umetnost i škola, priručnik br. 2 komisije Film i dete pri Savetu društava za staranje o deci i omladini Jugoslavije, Beograd, Ulica Moše Pijade. Knjiga je izšla 1959. leta; Omladina i film, Mlado pokolenje, Beograd 1962; Film v klubih, izdala Komisija za film pri Okrajnem Svetu Svobod, Ljubljana 1962; Vitko Musek: Filmska vzgoja, organizacija, vsebina, oblike in metode dela, izšlo v zbirki Sedma umetnost pri Filmskem sosvetu, Ljubljana 1961; Emil Paravina: Mali kino, Zagreb 1960; Vitko Musek: Najpomembnejše smeri v sodobni filmski umetnosti 1. in 2. del, izdano kot skripta pri Filmski komisiji Sveta Svobod in prosvetnih društev okraja Ljubljana; Posamezne razprave v reviji Mlada pota (letnik 1958, 1959), Filmskih razgledih, posamezni filmski listi, ki so dosegljivi pri Filmskem sosvetu Zveze Svobod in prosvetnih društev Slovenije, Ljubljana, Dalmatinova 4; Miroslav Vrabc: Moje dete i film, Beograd 1962.

pouku o filmu precej pozornosti zlasti Nemci in Svcariji.

Metodika filmske vzgoje izhaja kot sleherna metodika iz smotra, ki ga želimo doseči. Cilj je vzgoja mladega človeka, ki ga moramo odtegniti filmski fascinaciji, o kateri smo spregovorili v uvodnih treh ugotovitvah. S procesom odtegotanja stihijskim vplivom filma pa mora biti močno povezano prizadevanje — ki ga otrok ne sme čutiti kot vsiljivo pedagogiziranje! — da bi film поблиže spoznal, da bi bolje razumeval dobre filme, ob katerih se bo navajal izbirati in presojati film, ga ovrednotiti kot celoto in kot kolektivno delo posameznih filmskih ustvarjalcev. Le tako bo v njem polagoma izoblikovana za človeka današnjih dni potrebna stopnja filmske kulture.

Da bi se temu cilju približali, moramo primerno kombinirati dve smeri filmske vzgoje:

A. Vzgojo s pomočjo filma (Premišljeno izbiramo posamezne filme različnih vrsti in kvalitet za analizo del, pogovore o okolju, junakih, socialnih in moralnih problemih itd. — seveda z upoštevanjem starostnih obdobji!)

B. Vzgojo za boljše razumevanje filma (To je filmska izobrazba, ki zahteva načrten izbor snovi od zgodovinskega pregleda do poznavanja vrsti, deleža filmskih ustvarjalcev, filmske estetike, filmskega jezika, značilnosti svetovne filmske proizvodnje in nacionalnih kinematografij, posebej oris slovenskega in jugoslovanskega filma, vprašanje reproduktivne kinematografije itd.)

Obe smeri zahtevata metodične postopke, ki se prilagajajo oblikam dela; od posameznika in njegove priprave pa je seveda v največji meri odvisno, kako bodo izbrani smotri posameznih snovnih enot v naši pedagoški praksi uspeli.

V prihodnji številki bomo prikazali nekaj preizkušenih metod za različne oblike filmskovzgojnega dela s pomočjo shem za individualno pripravo in za obdelavo ali posameznega filma v razredu, krožku ali za obdelavo katere izmed tem iz učnega načrta za osnovno šolo in za gimnazijo.

ACTOR'S STUDIO

V zvezi z novimi filmskimi prizadevanji newyorške skupine, s katero seznanjamo bralce v obširnejšem sestavku, pogosto omenjajo tudi slovito igralško šolo Actor's Studio v New Yorku.

Formiranje današnjega Actor's Studia je rezultat prizadevanj nekaterih gledaliških navdušencev za oblikovanje modernega ameriškega gledališča, ki bi se v igralski ustvarjalnosti naslonilo na sistem Stanislavskega. Ni bil samo slučaj, da je s temi prizadevanji povezan Lee Strasberg, ki se je začel uveljavljati v tako imenovanem Group Theatre, (iz tega se je razvil Actor's Studio), v katerem sta Lee Strasberg in Cheryl Crawford v delu s svojimi učenci prilagodila sistem Stanislavskega potrebam sodobnega ameriškega gledališča. Skupina učencev je bila sicer maloštevilna, a zato po svojem odmevu v ameriškem gledališču in filmu izredno pomembna. Imena Tone Franchot, John Garfield, J. Edward Bromberg, Morris Carnovsky, Ait Smith, Ruth Nelson, Roman Boilmen, Lee J. Cobb, Mary Morris, Luther Adler, Elia Kazan, Clifford Odets in Stella Adler to zgovorno potrjujejo.

Vsak izmed učencev Group Theatre se je vidno uveljavil pri svojem delu in zbral mnogo izkušenj. O njih so razpravljali, ko so se vračali v svoj stari prijateljski krog. Te razprave so

polagoma začele prebujati misel na novo metodo vzgojnega dela, ki jo je prevzela nova ustanova Actor's Studio; leta 1947 sta jo ustanovila Elia Kazan in producent Cheryl Crawford kot ateljeje za poklicne gledališke in filmske igralce ter režiserje. Stotine mladih ljudi so se začele zbirati okoli Kazana in Strasberga, ki je neumorno nadaljeval svoje delo tudi v novi instituciji, naslednici Group Theatra. Osnovna značilnost Actor's Studia je skupno delo članov, ki se razvija v okviru dolgih razprav in demonstracij v času med posameznimi angažmaji. Cilj je, nadaljevanje kreativnega umetniškega razvoja posameznih članov in eksperimentiranje z novimi formami igralskega ustvarjanja in režije. Po tej metodi se Actor's Studio loči od vseh podobnih ameriških in evropskih igralskih šol. Članstvo doseže igralec ali režiser z avdicijo, katero člani studia ocenijo za dovolj zrelo. Ko je igralec ali režiser sprejet med člane, je njegovo članstvo doživljenjsko. Delo v studiu je do nedavna vodil Lee Strasberg, oče tudi pri nas poznane igralke Susan Strasberg. Člani obvezno demonstrirajo posamezne prizore iz dramskih in filmskih del, ki so jih naštudirali, in nato celoten kolektiv studia o nastopu razpravlja, ga popravlja in išče boljše, novejšje oblike.

V Actor's Studiu še vedno uveljavljajo sistem Stanislavskega, čeprav so ga najvidnejši člani v marsičem modificirali. Bistvena težnja je, da bi se igralec v največji možni meri skušal identificirati z osebnostjo, ki jo upodablja na odskih deskah ali pred filmsko kamero. Razen te osnovne metode vzgojnega dela nudi Actor's Studio mlajšim in še ne dovolj izkušenim članom tudi igralski pouk konvencionalnega značaja. Toda to je samo pripravljalni kurz za aktivno udeležbo v osnovnem sistemu dela v studiu.

Cetudi je do nedavna vodil Actor's Studio Lee Strasberg kot poklicni pe-

dagog (Strasberg je namreč letos prišel v Evropo in se ukvarja z mislijo, da bi ustanovil newyorškemu studiu podobno institucijo v Italiji), je za »Big Daddyja« studija vedno veljal Elia Kazan. Najbolj pogumno med vodilnimi ustvarjalci je namreč iskal nove modifikacije sistema Stanislavskega, ki jih ni demonstriral samo v Actor's Studiu, temveč tudi v broadwayskih gledališčih in v svojih filmih. Med njegovimi značilnostmi bi bilo treba posebej podčrtati težnjo, gledališko in filmsko ustvarjalnost rešiti vse nepotrebne navlake in jo čimbolj poenostaviti, da bi tako igravec in režiser svojo ustvarjalno potenco lahko usmerila v bistvo stvari. Te težnje so postale načelo, ko je postal po odhodu Roberta Lewisa direktor studija Lee Strasberg, ki se ga je pri članih oprjel vzdevek »papež«. Zelo verjetno je, da Actor's Studio navkljub Kazanovi prizadevnosti nikoli ne bi dosegel takšnih rezultatov in ugleda brez Strasbergovega enciklopedičnega znanja in njegovih sijajnih pedagoških sposobnosti.

Kazan in Strasberg sta se zelo trudila vključiti v delo Actor's Studia tudi najbolj znane sodobne ameriške dramatike. Odkar so bila ta prizadevanja kronana z vključitvijo Arthura Millerja in Tennesseeja Williamsa med vodilne člane, je bila homogenost Actor's Studia dosežena. Za njima so namreč začeli prihajati v studio še drugi, posebno mlajši dramatik, in z neposrednim sodelovanjem v studiu obogatili metodo dela. Delovanje znanih ameriških dramatikov v Actor's Studiu je bilo pomembno tudi za moderno ameriško dramatiko, saj so pisatelji pri skupnem delu in študiju z igralci, režiserji in pedagogi dobili nove pobude; nastajala so dramska dela in filmski scenariji, v katerih so bile posebno močno obdelane osebnosti in njihovi specifični ter individualni problemi (n. pr. »Smrt trgoveškega potnika«, »Tramvaj Poželenje« itd.).

Umljivo je, da težnje in metoda dela v Actor's Studiu narekujejo izredno strogo selekcijo pri vključevanju novih članov. Za sezono 1956—1957 se je pri-

glasilo 150 igralcev, sprejeli pa so jih le pet. Actor's Studio namreč ni igralška šola kot druge, temveč je institucija izkušenih ustvarjalcev in izrednih talentov, katere osnovno poslanstvo je poglobljati umetniško kreativnost in iskati igraltvu, režiji, dramatiki, v zadnjem času pa tudi scenografiji, nova pota.

Danes je vodstvo Actor's Studia sestavljeno tako: Elia Kazan je predsednik, Lee Strasberg je kljub začasnemu bivanju v Evropi še vedno direktor in pedagoški vodja, poleg njiju pa sta v vodstvu še Cheryl Crawford in John Dudley. Zasedanje studija se začne vsak torek in petek ob enajstih dopoldne in traja nepretrgano vsaj dve uri in pol. Delajo v neki opuščeni cerkvi na 44. ulici med 9. in 10. avenijo.

Naštejmo še nekaj najbolj znanih članov Actor's Studia (poleg že doslej omenjenih), ker se pojavljajo prav v zvezi s članstvom pogosto zgrešene informacije. Člani ali pa učenci (če smemo uporabiti ta izraz) studija so: Julia Harris, Susan Strasberg, Joanne Woodward, Ben Gazzara, Kim Stomley, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Maureen Stapleton, Geraldine Page, Carroll Baker, Andy Griffith, Tom Ewell, Karl Malden, Mildred Dunnock, E. G. Marshall, Viveca Lindfors, Montgomery Clift, Deborah Kerr, David Wayne, Shelley Winters, Patricia Neal, Pat Hingle, Arthur Storch, George Peppard, Paul Newman, Kenn Mileston, Peggy Mac Cay, Fred Stewart, Kim Humber, Darren Mac Gavin, Anne Gackson, Rod Steiger, Dane Clark, Mark Richman, Anthony Franciosa, Jo Van Fleet, Jack Palance, Dick York, Geoffrey Horne, nekaj časa pa so bili tudi James Dean, Marlon Brando in Marilyn Monroe. Med najbolj znanimi režiserji pa so: Frank Corsaro, Jerome Robbins, Jack Garfein, Martin Ritt, Joseph Anthony, Daniel Mann, Allan Schneider, David Ross, Michael Gazzo, John Cassavetes in John Frankenheimer. Igralska kreativnost pravkar naštetih članov Actor's Studia je vplivala posebno na mlajšo ameriško gledališko in filmsko igralsko generacijo. (mkv)



Elia Kazan ponavlja prizor z igralko Barbaro Loden; s snemanja filma **SPLENDOUR IN THE GRASS** (Blišč v travi)

REVIIJE

CINEMA NUOVO sodi na eno izmed prvih mest med petimi ali šestimi najbolj uglednimi filmskimi revijami na svetu. Revija, ki sedaj izhaja enkrat na dva meseca, se je razvila iz nekdanje revije *Cinema*, katero vedno omenjajo skupaj z italijanskim neorealizmom. Revijo že lep čas vodi znani filmski teoretik in kritik Guido Aristarco, ki je *Cinema nuovo* že v času, ko je izhajal kot štirinajstdnevnik, usmeril k progresivnim izhodiščem filmske teorije, filmske kritike in obravnave celotne filmske problematike. Odkar izhaja *Cinema nuovo* enkrat na dva meseca, so v njem izrazito poudarjena idejna in estetskoteoretična izhodišča. V reviji sodeluje večina najbolj uglednih italijanskih naprednih filmskih strokovnjakov, prav tako pa tudi mnogi tuji sodelavci. Poleg ideoloških, estetskih in teoretičnih razprav so dragocena tudi kritična stališča do pojavov v sodobnem italijanskem filmu, posebna kvaliteta revije pa so tehtne filmske kritike in poročila o novi literaturi, ki obravnava filmsko problematiko. Revija izhaja v Milanu.

IL NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO je skorajda edina filmska revija te vrste na svetu. Urejujejo jo znani italijanski filmski kritiki Guido Aristarco, Paolo Gobetti, Pietro Pintus in Franco Valobra. Izhaja mesečno v Torinu. Zakaj skorajda edina te vrste na svetu? Njen namen je obravnavati vse filme, ki prihajajo na spored v italijanskih kinematografih. V tej obravnavi pa že četrto leto ubirajo uspešno, a svojevrstno pot. Težnja urednikov je, da bi si bralci skozi smotrno izbrane odlomke iz kritik, ki so jih o vsakem posameznem filmu pisali italijanski in tuji filmski kritiki v svojih časopisih, ustvarili lastno sodbo o filmu. Šele na koncu vsakega povzetka najbolj zanimivih in pomembnih mnenj o posameznem filmu uredniki zavzamejo svoje stališče do filma, a pogosto tudi do različnih interpretacij, ki se pojavljajo v kritikah. Razen tega govore v vsaki številki tudi o filmih, ki jih

posreduje italijanska televizija. Končno letos predstavljajo v vsaki številki enega izmed pomembnih filmskih ustvarjalcev.

BIANCO E NERO je tretja najpomembnejša italijanska filmska revija, ki pod vodstvom Florisa L. Ammannatija, predsednika rimske filmske visoke šole, izhaja vsak mesec enkrat v Rimu. Hkrati je to najstarejša teoretična filmska revija v Italiji. Njen nastanek je najtesneje povezan z imenom pokojnega Umberta Barbaro, vodilnega marksističnega italijanskega filmskega teoretika. Ko se je po krizi v italijanskem filmu, do katere je prišlo ob kulminaciji neorealizma, polastila demokrščanska stranka vodstva slovitiga *Centro sperimentale di cinematografia* v Rimu, je prišlo tudi do nove orientacije v reviji *Bianco e nero*. Idejna izhodišča novega uredniškega vodstva so bila poslej bližje ideološkim stališčem demokrščanske stranke. Vkljub temu pa si urednik Ammannati prizadeva, da revije vendarle ne bi potlačili na raven političnega obračunavanja z vedno bolj ugledno italijansko »filmsko levico«. Zato nosi *Bianco e nero* izrazito akademski karakter. Teoretične, zgodovinske in estetske razprave v reviji so tehtne. Posebno skrb povečajo tudi filmski kritiki.

KNJIGE

Davide Turconi: *Mack Sennett*, založil Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1961 (v italijanščini)

Dominigo di Nubila: *History of the Argentine cinema*, založil: National Film Institute, Junin 1276, Buenos Aires (v angleščini)

Filippo M. De Sanctis: *Alberto Lattuada*, založil Ugo Guanda, Parma, Italija, 1961 (v italijanščini)

Jean-Pierre Coursodon in Yves Boisset: *Vingtans de cinéma américaine*, založil Editions Cib, Pariz, 1961 (v francoščini)

VODNIK • VODNIK • VODNIK

KINEMATOGRAFI

Ameriška proizvodnja:

ALAMO, western v režiji znanega igralca Johna Wayna (oceno lahko preberete v 1. številki naše revije).

CRNI NAREDNIK, western, ki ga je ustvaril sloviti mojster John Ford (ocena v 1. številki naše revije).

NUNA, psihološka drama o mladi redovnici, ki jo je ustvaril Fred Zinnemann.

Angleška proizvodnja:

BETONSKA DŽUNGLA, drama o drznem »kralju podzemlja«, s katero bomo pri nas prvič spoznali znanega ustvarjalca Josepha Loseya.

OKUS PO MEDU, drama o mladem dekletu, ki se želi rešiti bednega življenja. Po dramskem delu Shelagh Delaney je film režiral Tony Richardson.

Italijanska proizvodnja:

LJUBIM, LJUBIS ..., bogat glasbeno revijski film o ljubezni po različnih delih sveta. Film je režiral Alessandro Blasetti (ocena v tej številki).

LEPI ANTONIO, psihološka drama režiserja Maura Bologninija z Marcellom Mastroiannijem v glavni vlogi.

Francoska proizvodnja:

LEPA AMERICANKA, komedija pri nas doslej nepoznanega ustvarjalca Roberta Dheryja (ocena med kritikami v tej številki).

NEPREDVIDENO, thriller na temo o ugrabitvi otroka, ki ga je režiral Alberto Lattuada.

Poljska proizvodnja:

PRIDI, OCKA, psihološka drama o doraščajočem fantičku, režiserja Jana Batoryja.

NEDOLŽNI CAROVNIKI, lirična ljubezenska izpoved, ki sodi med najboljša dela režiserja Andrzeja Wajda.

Sovjetska proizvodnja:

KO SO BILA DREVESA VELIKA, drama o alkoholiku. Film sodi med najboljše rezultate letošnje sovjetske filmske ustvarjalnosti. Režiser Lev Kulidžanov.

LJUDJE NA MOSTU, psihološka drama režiserja Aleksandra Zahrija.

Razen tega pa moramo omeniti še:

POLETJE Z MONIKO, ki ga je režiral sloviti švedski mojster Ingmar Bergman, GRASCINO STRAHOV, duhovito komedijo zahodnonemškega režiserja Kurta Hoffmanna, kakor tudi zanimivo psihološko dramo mehiškega režiserja Roberta Gavaldona MACARÍO.

SPORED V NOVEMBRU

Med filmi, ki jih bomo v novembru gledali na platnih ljubljanskih kinematografih, zaslužijo posebno pozornost naslednja dela:

Švedski dokumentarni film MEIN KAMPF, POLETJE Z MONIKO Ingmarja Bergmana, VIRIDIANA Luisa Buñuela, NURNBERSKI PROCES Stanleya Kramerja in OKUS PO MEDU Tonyja Richardsona.

V tem času bo na sporedu tudi znana filmska upodobitev predzadnjega romana F. Sagan ALI LJUBITE BRAHMSA s slovito igralsko zasedbo Yves Montand, Ingrid Bergman in Anthony Perkins.

Novembra bomo gledali tudi dva jugoslovanska filma: STOPNICE HRABROSTI Ota Deneša in KOZARO Veljka Bulajića.

V želji, da bi bili bralci vsaj na kratko obveščeni o novih filmih, ki jih bomo imeli priložnost videti v naših kinematografih, posebno pa še kot prvo obvestilo upravnikom kinematografih, njihovim Svetom za program, vodstvom šol, filmskih krožkov, klubov in sekcij, posredujemo obvestilo o filmih, ki jih je pripravilo za zimsko-pomladno sezono podjetje »Vesna film« v Ljubljani.



Elektronski blisk (flash) je v fotografijo prinesel velik preokret. Nekaterih panog človeške dejavnosti, zlasti dokumentacije in reportaže, si brez njega danes sploh ne moremo zamisliti.

Nekaj podobnega se je zdaj pojavilo tudi v kinematografiji. Občutljivost filmskih emulzij je dosegla mejo, ki je niso mogli več prekoračiti na račun še večjega zrna. Potrebno je bilo utreti drugo pot; to je, izpopolniti svetlobno tehniko. Vsakdo, ki pozna dosedanji svetlobni park, dvo, tri in pet kilovatne reflektorje, ki jih morajo premikati kar trije krepki osvetljalci, bo osupnil ob vesti, da zdaj lahko en sam človek nese 10 kilovatov v navadni aktovki (teža okoli 2,5 kg). To se sliši neverjetno, a je vendar res.

Ameriška firma Sylvania je izdelala reflektorje, ki imajo obliko svetilke elektronskega bliska. Izdelujejo jih v izvedbi za profesionalce in za amaterje.

Amaterski reflektor Mobilite tehta le 450 gramov, ima svetlobno moč približno 2 kilovatov in porabi pri tem le 750 vatov električne energije.

Priključni se lahko na vsako 220 voltno omrežje ali pa na posebno prenosno baterijo (v krajih, kjer ni toka).

Skrivnost te čarobne svetilke je v posebni žarnici, polnjeni z jodovimi parami.

Življenjska doba vložka zadostuje za osvetlitev 100 filmov 2×8 mm.

Brez dvoma bo ta tehnična izboljšava odprla nova pota, posebno v reporterski in amaterski dejavnosti.

KAMERA PENTAFLEX 8

Japonski 8 mm kameri Crown je podobna kamera Pentaflex 8, izdelek VEB Kamera — und Kinowerke, Dresden. Ta izdelek vzhodnonemške industrije je za nas v veliki meri zanimiv tudi zato, ker ga bo mogoče kupiti tudi v naših trgovinah. Aparat ima vse dobre lastnosti, opisane pri japonski kameri, v nekaterih ozirih pa jo celo močno presega.

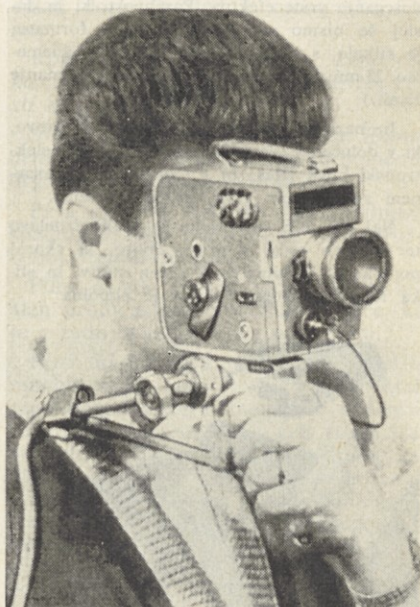
Značilnosti »Pentaflexa 8« so naslednje:

Kot pove že ime, je kamera refleksna. Slika v iskalu je izredno velika in svetla, brez paralakse, in obrnjena v pravi smeri.

Osvetlitev se regulira avtomatično, preko selenske celice. Optika je izmenljiva. Na razpolago so naslednji objektiv:

- Flektogon, 5,5 mm — širokokotni,
- Flektogon, 12,5 mm — normalni,
- Tele-Jena B, 25 mm — teleobjektiv,
- Tele-Jena S, 40 mm — teleobjektiv,
- Gumi leča Pentovar 8—32 mm;
- (vse optike — 1 : 2).

Izbor je torej zelo širok in bi se ga razveselil vsak poklicni snemalec. Posebnost te kamere je kasetna za film, ki se polni pri dnevni svetlobi. Običajni kolut 2 krat 8, 7,5 metra se vloži v kaseto pri dnevni svetlobi. Kaseto je mogoče vložiti v kamero z enim samim gibom. Ko je film po eni strani posnet, se kamera avtomatično ustavi. Kaseto obrnemo in v nekaj sekundah že lahko snemamo po drugi strani filma. Prednost kasete je v tem, da jo je mogoče hitro zamenjati, torej kamero hitro pripra-



Amaterska kamera »Pentaflex« v nekaterih ozirih celo presega japonski izdelek znamke »Crown«. Na sliki: kamera »Pentaflex 8« z ročajem - prsno oporo. Izmenjava kasete pri tej kameri (slika na naslednji strani)

viti za nadaljnje snemanje. Kaseto lahko vsak hip zamenjamo z drugo, pri čemer se film ne osvetli. Tako lahko z isto kamero snemamo na različne materiale (črno-belo, kolor, itd.). Kamera ima brzine snemanja 8, 12, 16, 24, 32, 48, 64 slik na sekundo in še vse poljubne vmesne brzine.

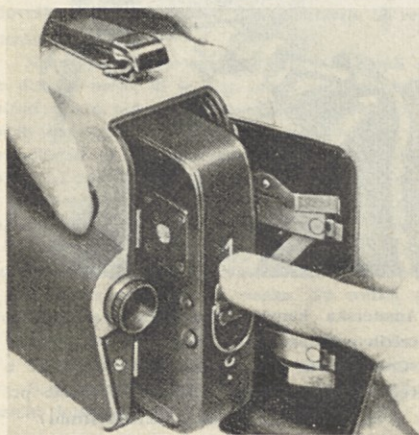
Tudi sprožilo ima že prav neverjetne kombinacije. Pri nastavitvi L snemamo na zaželeno dolžino, pri E posamezne slike za trik, pri D imamo trajni tek — kamera teče sama, pri V pa se kamera, ki teče sama, tudi sama ustavi v času med 7 in 14 sekundami, kot smo prej uravnali avtomat.

Dva števca beležita posneto dolžino v metrih in število posnetih slik.

Razne trike kot: zatemnitev, odtemnitev, prelive, maske, dvojno snemanje itd., omogoča obširen kompendium in možnost previjanja filma nazaj. Kamera je mogoče poganjati tudi ročno, kar spet daje možnost za doseganje vrste efektov. Posebnost, ki je do sedaj še nismo zasledili pri 8 mm formatu, je stikalo, s pomočjo katerega lahko snemamo 25 mm oddaljeni od kamere. (Snemanje živali.)

In nazadnje imamo še vgrajeno pripravo, ki v določenih časovnih presledkih vžiga elektronski blisk (fleš) in s tem snema v časovnem stisku (npr. roža, ki se razcvetava).

Naj omenim še solidno in trdno izdelavo ter odličen ročaj s prsno oporo, ki skoraj popolnoma nadomešča klasičen stativ, in slika tega čudovitega izdelka je popolna.



MARJAN CILAR

Dejavnost ljubljanskih kinoamaterjev je bila v letošnjem letu precejšnja. Iz dnevnih časopisov smo navajeni tožb o večnem finančnem problemu, ki ovira in tare jugoslovansko filmsko proizvodnjo.

Še bolj žalosten je položaj v amaterskih krogih in klubih, ki se ukvarjajo s filmom. Ambicije so velike, idej je nešteto, denarja pa malo ali nič.

Ko amater preneha snemati »družinske spominčke« in »premikajoče se slike«, se kar nenadoma povečajo tudi stroški izdelave filmov. Nastopijo problemi organizacije, rekvizitov, prevozov, svetlobnega parka itd.; cena filma narašča v sto tisoče dinarjev, ki jih morajo amaterji oskrbeti iz lastnih sredstev.

Najaktivnejši kinoklub v naši državi je brez dvoma »K. K. Beograd«. Na zadnjem festivalu jugoslovanskega filma v Puli smo bili priče njegovega velikega uspeha (film *Kaplje, vode bojevniki*). Skrivnost uspeha je poleg izredne prizadevnosti članov tudi v tem, da so si dobili širok pregled filmskega ustvarjanja z obiski programa Jugoslovanske kinoteke (ki je za nas še vedno samo pobožna želja) in da so imeli na razpolago precejšnja finančna sredstva. »K. K. Beograd« je namreč lastnik kinematografa »Union« (v Beogradu) in si z njim zasluži letno več milijonov. V letošnjem letu jim je dal Svet za kulturo in prosveto dvomilijonsko dotacijo, medtem ko so za film, predvajan v Puli, prejeli čez 15 milijonov dinarjev.

Ljubljanski kinoamaterji so v letošnjem letu dobili za razvijanje svoje aktivnosti 20.000 dinarjev. Doseči rezultate in uspehe v tako neenaki konkurenci je silno težko. Zato so se starejši ki-

NOVI FILMI LJUBLJANSKIH AMATERJEV

noamaterji v Ljubljani organizirali v »K. K. Unikal« (Unija Kinoamaterjev Ljubljana), ki si je zastavil tele naloge:

1. ustvariti lastna finančna sredstva;

2. uporabiti ta sredstva pri izdelavi amaterskih klubskih filmov;

3. izdelovati eksperimentalne filme.

Svoja sredstva si je klub ustvaril tako, da so vsi člani požrtvovalno izdelovali filme, največ s strokovno tehnično vsebino, za razna podjetja (RTV Ljubljana, Vodogradbeni laboratorij, Zavod za produktivnost dela itd.).

Iz tako pridobljenih sredstev so izdelali doslej naslednje amaterske filme:

Komu trobi?, Noli tangere, Lena reka, London od jutra do večera, Na cesti nisi sam.

V izdelavi pa sta še dva filma: *Roma aeterna* in film o dejavnosti in pomenu organizacije Ljudske tehnike.

Prva dva od naštetih petih filmov spadata v tako imenovano zvrst družbenokritičnih filmov.

Film *Komu trobi?* obravnava aktualen problem avtomobilske mrzlice, ki je v zadnjih letih zajela naše ljudi.

Priti do lastnega vozila, to je želja mnogih državljanov. »Avto je postal novi bog,« pravi komentator v filmu ob prizoru, ko množica vrh stopnišča obožuje bleščeč avtomobil, »ljudje ga obožujejo, mu žrtvujejo in se mu ponižno priporočajo za njegove mladiče. Kako je lep in bleščeč. Iz njegovega zadka prihajajo omamne vonjave in na njegovih oblinah trepetajo roke bodočega lastnika, kot roke pubertetnika v zanosu prve ljubezni.«

Naš povprečni državljan je Jaka Pešec, ki igra glavno vlogo tudi v tem filmu. Okužen po avtomobilski mrzlici, preživlja upe in razočaranja ob vsemogočih naporih, da bi postal lastnik štirikolesnega vozila.



Jaka Pešec varčuje za avtomobil na vse mo-
goče načine, tudi pri hrani (film KOMU
TROBI?)

Film *Noli tangere circulos meos* obravnava problem cehovstva, ki še danes ni izumrlo, kot to trdijo zgodovinarji. Za prikaz problema je izbrana fotografska stroka, ker se je zdela optično primernejša. Velja pa seveda tudi za druga — skoraj vsa področja dejavnosti. Mladi fotograf Maksi je z uspehom opravil izpit. Ko hoče v svoji stroki delati (in si seveda služiti kruh), povsod naleti na ovire. Kot v politiki so tudi v gospodarstvu interesne sfere že razdeljene med »starejšimi brati«. Kamor pride: pred porodnišnico, pred poročni urad, v Tivoli, da, celo na Žale — povsod naleti na prepovedano cono in na njenega lastnika, ki ga na nemil način opozori: »Ne dotikaj se mojih krogov!«

Film *Lena reka* je čudovita barvna reportaža o Ljubljani. Stare grafike oživlja klen Valvazorjev tekst, sedanjo dobo pa označuje povsem svojsko živ-

ljenje ob reki: zanimive folklorne prireditve ribičev, mostiščarjev in čolnarjev.

Na cesti nisi sam je barvni film, ki s pomočjo lahkotne, vedre zgodbe uvaja gledalca v osnovne prometne predpise.

London od jutra do večera je barvna reportaža, ki prikazuje kontraste tega velenesta.

V zadnjem času je opaziti pri obdelavi filmske vsebine določeno spremembo v eksperimentalni smeri. O tem zgovorno pričajo scenariji za filme: *Ob smrtni uri*, *Vrtinec*, *Srečanje* in drugi.

Videti je, da imamo tudi v Ljubljani dovolj izvežbanih in pogumnih amaterskih ustvarjalcev in da lahko že prihodnje leto pričakujemo zanimive rezultate. Velika škoda je le, ker člani kluba porabijo mnogo prostega časa za realizacijo tako nujnih klubskih finančnih sredstev.



Fotograf Maksi, glavni junak filma NOLI TANGERE

Na naslovni strani: Monica
Vitti

Prizor iz filma ZGODNJA JE-
SEN, naslovna stran decem-
berske številke EKRANA 62
(desno)



**IZ VSEBINE TRETJE ŠTEVILKE EKRANA 62: Devet filmov Fran-
ceta Štiglica, podrobna filmografija — Anketa: Jugoslovanska kine-
matografija danes (sodelujejo: Tone Hojan, Vladimir Koch, Dušan
Rink, France Štiglic, Bojan Štih, Branimir Tuma, Beno Zupančič) —
Festival kratkometražnega filma v Manheimu — Kdo so amaterji, ki
so pomenili dogodek letošnjega festivala v Puli — Teleobjektiv: V SZ
nastaja VOJNA IN MIR — Kritike: ROCCO IN NJEGOVI BRATJE
— Pisma bralcev — Televizija — Leksikon**

(Uredništvo »Ekrana 62« se oprošča bralcem, ker je zaradi tehničnih ovir
TV rubrika tudi v tej številki izpadla).



ekran 62

Hladnik je končal svoj drugi celovečerni film ● Hladnikov snemalnik Janez Kališnik snema Mileno Dravič nevsakdanji veliki posnetek ● Levo: Ali Ranec

