

E K R A N



65-66
F.č. REVUJA ZA FILM
I.č. IN TELEVIIZIJO

**E N A R K
K E N A R
R K E N A
A R K N
N A R K E**

E

EKRAN 69. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanovič, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Toni Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovc. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestankj so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poštnina plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metër Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljub-

kazalo

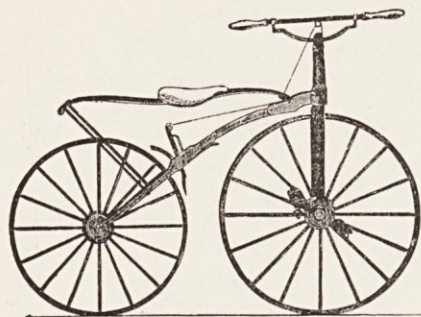
češkoslovaški film

Ustvarjalnost in družba (dr. Antonin Novak) . . .	150
Češkoslovaški igrani film 1945—1968 (Miloš Fiala)	157
Konec neke dobe — češkoslovaški dokumentarni film (dr. Eva Struškova)	172
Češkoslovaški dokument (dr. Ivo Pondeliček, Jan Svoboda)	178
Čehoslovaki danes (Živojin Pavlović)	180
Miloš Forman je slaven — razgovor (Antonin J. Liehm)	182
Forman in njegovi (Ratko Orozović)	185
Narava je več kot mi, razgovor z Vojtechom Jasnym (dr. Eva Struškova)	190
Film glas, film svoboda, film prostor (Branko Šömen)	194
Uspeh v ustvarjalnih samih (Puriša Dordević) . . .	200
Talent in znanje (Aleksander Petrović)	202
Okno v intimnost (Dušan Makavejev)	202
Intimna osvetlitev (Slobodan Novaković)	204
Češkoslovaški film za otroke (Mirjana Borčič) . . .	206

teleobjektiv

Žaromet za Želimirja Žilnika	208
Slovenski film 1969 (Matjaž Zajec)	209
V Gottwaldovem ateljeju animiranega filma (Emil Frelih)	210
Češkoslovaška kinematografija v številkah in načrtih (B. Š.)	211
Peter Van Eycke	213
Vodnik po revijah: Film a doba (B. Š.) Filmkultura (B. Š.)	213
Bogumil Kobiela	214
Moskovske nagrade	214
Poljski film 1969 (Branko Šömen)	215
Španska kinematografija	216
Sharon Tate	217
Portret Anthonyja Quinna (B. Š.)	218
Program ljubljanskih kinematografov, premiere v maju (Marjan Košir)	219

ustvarjalnost in družba



Dr. Antonin Novak

Češkoslovaški »filmski čudež« počasi, vendar zatrdno postaja zgodovina: ne zato, ker bi se največji umetniški razmah, kakor ga je pokazala češkoslovaška filmska ustvarjalnost v svojem več kot sedemdesetletnem obstoju, definitivno končal, temveč zato, ker se je v teku teh šestih let, ko je kljub tolikim črnim prognozam trajal in še traja, dovolj konstituiral in učvrstil, da lahko vidimo v njem trajen pojav tako v notranjem češkoslovaškem kakor tudi v svetovnem kontekstu. Kdorkoli bo kjerkoli raziskoval, po kakih poteh, ravnih ali neravnih, je šel razvoj svetovne filmske ustvarjalnosti v drugi polovici tega stoletja, se ne bo mogel izogniti temu pojavu — v tem je že danes njegova historičnost, ne glede na to, ali in kako se bo nadaljeval.

Toda ta sestavek nima zgodovinsko-kritičnega namena: ne nameravam ovrednotiti šestletnega razvoja, ki je speljal češkoslovaško kinematografijo iz njenega »provincialnega prekletstva«; tudi se ne bom ukvarjal z v s e m i problemi in tendencami, ki so se pokazale v njem. Omejen prostor daje temu razmišljanju bistveno skromnejši obseg: omejujem se na nekaj delnih aspektov, ki so predvsem pomembni z gledišča (pogosto konfrontalnih) povezav, kakor so obstajale med avtonomnim razvojem nove češkoslovaške filmske ustvarjalnosti in njenim družbenim zaledjem — in niso samo obstajale, marveč so ta razvoj determinirale tudi dialektično. Kakšen je bil odnos nove češkoslovaške filmske ustvarjalnosti do družbene realnosti, ki jo je »odražala«? Kaj je iz tega sledilo za njeno angažiranost, za njeno npravstveno in filozofsko vsebino in za njene junake? Naše razmišljanje se bo gibalo v okviru takih vprašanj.

Kadarkoli doseže razvoj tisto stopnjo, ko se pred človeškimi očmi sesujejo včerajšnje gotovosti in nastane potreba po iskanju nove gotovosti, tedaj govorimo o krizi. Če naj ta termin za označitev duhovnega vzdušja, v kakršnem je bil češkoslovaški film ob koncu petdesetih in v začetku šestdesetih let, sprejmejo ali ne, vsekakor drži, da ta situacija v češkoslovaškem filmu ni nastala sama od sebe in tudi ni bila lokalno izoliran pojav. Po eni strani je bila posledica (ali če hočete »odraz«) konkretnega gibanja dane družbene realnosti, po drugi strani pa je zajemala prvine, ki so skupne vsemu človeštvu, momente, ki potekajo iz celotne situacije današnjega sveta. Odpor zoper samoidealiziranje in mitologiziranje, zoper racionalizem, ob katerem se kaj hitro porodi romantična žeja po resnici, pritisk avtentičnosti, ki naj pomaga, da se približamo tej resnici, in na drugi strani napihnjena simbolika s šifriranimi vrinjenimi pomeni pa razpoloženja skepse, deziluzije in pesimizma ter z roko v roki z njimi razdražena moralna gorečnost — vse to so bili tisti umetniški pojavi, s katerimi so izzveneli politični in npravstveni sunki, ki jih je sprožal poraz stalinskega dogmatizma, prav tako so jih sprožali tudi problemi, potekajoči od transformacijskega procesa sodobne industrijske družbe z njenim potrošniškim kompleksom, njeno tesnobo pred možnostjo atomske katastrofe itn.

150

Slika levo:

Formanova družba v polnem sijaju — pri predstavi PLAVOLASKINE LJUBEZNI v Benetkah. Jaroslav Papoušek, scenarist in danes že režiser, igralka Hana Břechova, režiser Miloš Forman in rektor FAMU, A. M. Brousil



Naravno je, da so ob taki radikalni spremembi kurza, ki je dobivala še večjo dinamiko z vzporednim pritiskom nakopičenih ustvarjalnih sil, prihajale navzkriž ne samo notranje tendence v sami ustvarjalnosti, ampak so neogibno nastajala tudi trenja med ustvarjalnostjo in družbo. Tudi tedaj, ko so direktni posegi zadevali samo nekaj posameznih del, se je jasno pokazalo, kje so bile skeleče točke novega razvoja. Bistvo vsega tega je bilo v tem, da je nova ustvarjalnost prešla od ilustracije in propagiranja socialističnih načel k analizi socialistične prakse, od opozarjanja na klasično dediščino in na pomembne trenutke narodne in družbene zgodovine h kritiki mitov. Nastala je dolga vrsta del, ki se tematično vračajo k obdobju t. im. kulta osebnosti, dejansko pa so to obdobja največje družbene dinamike in obenem najgloblje nepravilnosti in sramote, kakršno je narod spoznal v svoji moderni zgodovini; četudi so nekatera med temi deli samo plavala v konjunktornem toku, je že samo nakopičenje te tematike pričevalo o neki zakonitosti. Izkušnjam z dogmatizmom se ni bilo mogoče izogniti z molkom, če naj bi ta travma ne ostala v ljudeh kot hud in nezaceljiv tur. Prav kritika tega obdobja je postala šola socialistične humanosti in etike, preizkušnja njenih načel. V tem smislu je bila to — kakor se je izrazil Antonín Mäša — »izkušnost, ki se ne da poplačati«.

Nesporno je, da je podoba češkoslovaške družbe, taka, kot se je postopoma oblikovala v novih delih, če jo primerjamo s stvaritvami predhodnega obdobja, očitno »potemnela«. Zgubila je prejšnje optimistične aspekte, njihov »perspektivizem«, in se je zlasti v delih mladih ustvarjalcev depolitizirala; v nji so se opazno zmanjšale ideološke teme. Sintetična ustvarjalnost se je znašla v frontalnem umiku; namesto nje je obvladala polje analizirajoča ustvarjalnost, v kateri se junaki pogosto nič več ne bojujejo, temveč samo »eksi-stirajo«.

Če zberemo vse te pojave in dejavnike, pridemo k sklepu, da je bilo najbolj karakteristično znamenje novih češkoslovaških del v šestdesetih letih njih iztreenje, nadalje zavračanje vseh iluzij in mitov, neubranljivo hrepenenje po tem, da bi dosegli resnično, v svojih notranjih in vnanjih aspektih zapleteno in neenotno podobo sodobne in minule realnosti. Ko se je ta trend v posameznih delih postopoma čedalje bolj poglobljal, ni več zastavljal samo vprašanja realnosti, marveč je iskal smisel življenja. Iskal je takšno pojmovanje humanosti, ki bi ne imelo v sebi voluntarističnih iluzij ali taktičnih kompromisov in ki bi ga po vsebini in meri laže primerjali z revolucijskim idealom. V tem je bil moment družbenega usmerjevanja angažirane češkoslovaške ustvarjalnosti, smisel njenega kritičizma in njene skepse.

Če upoštevamo v bistvu enake tendence na področjih češkoslovaške literature in drame, v filozofskih, estetskih in zgodovinskih vedah, lahko kar na splošno govorimo o duhu češkoslovaške kulture. V zgodovini češkoslovaškega filma se je prvič zgodilo, da se je nasproti tem področjem počutil enakega med enakimi, vendar ne na podlagi posameznih dosežkov, marveč na podlagi celotnega toka popolnoma umetniških del, ki jih je pre-vevala ista idejna usmerjenost, ista potreba očiščevanja primesi včerajšnjih dogem, ista volja spraviti stanje stvari v ravnovesje s stanjem modernega, marksistično oboroženega in od idealov nepotvorjene humanosti inspiriranega mišljenja. Revolucija je predvsem progresivno gibanje. Brez treznega in morda celo krutega spoznavanja resnice, brez kritičnega preverjanja posameznih etap in tendenc si tega gibanja kar ne moremo zamisliti. To je odločilni vzrok, zakaj smo globoko prepričani, da je idejno stanje novega češkoslovaškega filma bilo in je še vedno v skladu z revolucijskim miselnim gibanjem. To stanje ustreza sodobni, postdogmatski etapi češkoslovaške družbe, v kateri pa ostanki nedavne preteklosti še zdaleč niso premagani.

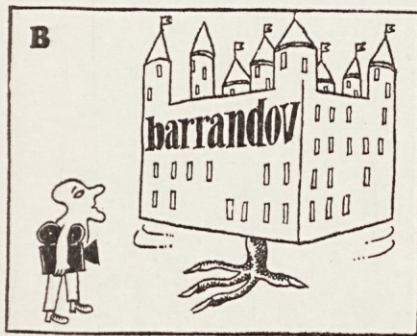
Nravstveno usmerjenje umetnosti, njeno hrepenenje po resnici in pravici sodi med konstantne teme angažirane umetnosti. Imamo pa obdobja, ko kriza moralnih in družbenih vrednot ostreje provocira umetnikovo vest in mu postane kar nepremagljiva tema. V takšnem vzdušju se je rodil nov češkoslovaški film.

Na redkokaterem področju je prišlo do takega poplitvičenja pojmov kot na področju socialistične moralke. Voluntaristična ideologija, moralno frazerstvo, mehanična zanesenost v nravstveni napredek, nasproti temu pa umetno prikrivanje na novo nastajajočih nasprotij in konfliktov — vse to je pripeljalo k temu, da moralke niso doumevali kot zapleten izraz življenjskih nasprotij, marveč je postala »norma«, in to so doumevali samo v terminih moralno-politične propagande. V isti smeri, kot je film vračal moralke na zemljo, ji je hkrati vračal njeno prvotno, realno vsebino.

Sleherna mlada umetnost je izpoved in hkrati upor. Zato vidimo zlasti v delih mlade generacije toliko subjektivne materije, tolikšno mero odkritosrčnosti in protesta zoper vse, kar je v naši družbi zaostalo in kar ni preneslo kritične analize, tolikšno togoto zoper

pravstveno ponarejenost in frazerstvo. Napak bi bilo, če bi gledali na te reči tako, kot da bi šlo za kakšen generacijski monopol. V resnici je prav ta npravstveni kriticizem potegnil v svoj tok v s o češkoslovaško novo ustvarjalnost in tako rekoč čez noč z njo nadomestil politično tematiko, ki je bila tako značilna za njeno predhodno obdobje. Razložek je samo v tem, da je pri starejših ustvarjalcih prevladoval historičen aspekt (... IN PETI JEZDEC JE STRAH, TRGOVINA NA KORZU, ZLATA RENETA, VSI DOBRI ROJAKI in dr.), v delih mladih ustvarjalcev pa je bilo težišče v subjektivni izkušnosti, ki se docela usmerja v sedanost (ČEKŇI PETER, POGUM ZA VSAK DAN, BLODNJA, INTIMNA OSVELITEV, MARJETICE, KRISTUSOVA LETA, O GOSTIJI IN GOSTIH, ŠALA in dr.). Pri tem pa utegnemo v obeh taborih najti dela, ki s svojo posplošenostjo presejajo okvir enega samega družbenega sloja in se dotikajo narodnega karakterja kot takega (ZLATA RENETA, GOSPODIČNA, GORI, UBEŽNIKI). Moramo še povedati, da to iskanje resnice, ki nima oficialnih usedlin in ki je očiščena tega, kar so nanosili vanjo miti in iluzije, ni izviral niti iz bolezenske strasti presojanja in kritiziranja in tudi ni bilo mehanična reakcija na obdobje kulta, ampak zakonit, po svoji notranji nuji nezadržan nasledek objektivnega gibanja družbene zavesti. (Sartre: »Vsak socializem v tem stoletju ... bo zrasel iz predhodnega obdobja, ki je bilo obdobje kulta osebnosti in bo moral graditi na teh temeljih, premagovati to dediščino, spopadati se z njo.«) Kvalitativno nov pojav so bila zlasti dela, ki so upodabljala vsakdanje življenje, iskala vzroke odtujitve ali pa absurdnih občutkov današnjega človeka in demaskirala življenjski stereotip — dela, ki mimo svojega sociološkega in antropološkega doneska pomenijo dragoceno gradivo tudi s stališča razbijanja moralnih šablon, s stališča znanstvene teorije morale.

»Smisel današnjega razvoja je v tem, da se je bilo moralo odgrniti vse do kosti,« je dejal v nekem pogovoru pesnik František Hrubín in je s tem označil v najpregnantnejši obliki bistvo moralnega srda v novi češkoslovaški filmski ustvarjalnosti.



Filozofska vsebina novega češkoslovaškega filma je bila dana s kontekstom, ki se ujema s sodobnim družbenim, političnim in duhovnim razvojem dežele. Nova filmska umetnost je odrekla zahtevi po »objektivnosti« in je umetniškemu procesu pridružila nazoren subjekt. Tako je film osvobodila iz ujetništva naivnega realizma, omogočila regeneracijo te metode in dosegla take ravni, ki ustreza ravni modernega mislečega človeka. Nov film je tako obračunal s tisto ustvarjalno metodo, ki je hotela biti »socialistični realizem«, ne da bi znala teoretično formulirati njegovo bistvo in ki se je v interesu politične uslužnosti odrekla pravici do svobode ustvarjalne fantazije in individualnega mišljenja; na mesto umetniške zavesti je posadila konformizem in na mesto filozofije ideološko pogojeno vulgarizacijo dogmatičnega pouka.

Karakteristična poteza novega češkoslovaškega filma je njegov racionalistični pristop k stvarnosti. To ni bila samo reakcija na predhodno miselno stanje, temveč tudi na nekatere pojave tako imenovanega »pokultnega« obdobja z njegovim »antidogmatizmom«, z njegovim polovičarstvom v odstranjevanju ostankov prejšnjega časa in z njegovimi vztrajnimi poskusi, da bi se vrnili k zavrženim kriterijem. To, kar smo se naučili iz prejšnjega stanja in razočaranje ob novem (danes bi že mogli reči najnovjšem) razvoju, je bilo poglavitni vzrok skepticizma v znatnem delu češkoslovaške filmske — in ne samo filmske — ustvarjalnosti. V kritiki te skepse je bil ponavadi napadan sam pojav (češ da je »nezdružljiv z mišljenjem socialističnega umetnika«), pri tem pa se niso upoštevale ne njegove družbene in politične pogojenosti in ne dejstva, da skeptična miselnost že po svojem bistvu

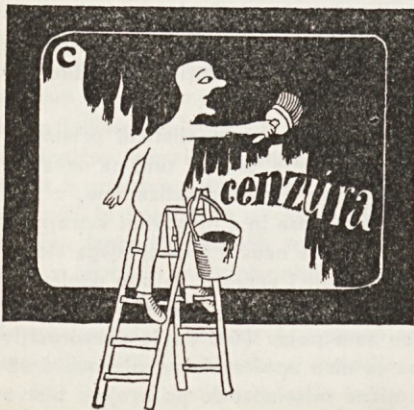
razkraj moralne in filozofske usedline in tako ustvarja pogoje za dosego nove gotovosti. »Skepticizem,« je dejal v nekem svojem pogovoru Milan Kundera, »ne pomeni nihilizem in še najmanj defetizem. Potrebujemo bojeviti skepticizem, ki bo prej, kot bo našel odgovor, zastavljal vprašanja, zdrav skepticizem, ki nima nič skupnega z resničnim nihilizmom dogmatičnega psevdooptimizma, s fanatizmom, ki vse shematizira.«

V tej zvezi je bil pomemben dotok del, ki so zajemala snov iz preteklosti in zasledovala resnico, skrito pod nanosom dogmatično-zgodovinskega ali družbenega gledanja (SMRT SE IMENUJE ENGELCHEN, NAJ ŽIVI REPUBLIKA, KOČIJA ZA DUNAJ, NEVESTINA NOČ, SRAM, TRI HČERE, UBEŽNIKI IN POPOTNIKI). Ta demitizacija je imela ta smisel, da vrne zgodovinskimi dogodkom ali družbenim procesom njihovo zapletenost, da jih gleda v njihovih notranjih protislovjih, da vrne zgodovinskimi dogodkom in dejanjem njihovo človeško in realno dimenzijo. Ustvarjalnost, ki jo je vodilo to prizadevanje, je pomagala ustoličiti zgodovinsko resnico tam, kjer je bila zmaličena; likvidirala je historične stereotipe in tako pripomogla k boljšemu razumevanju sodobnega razvoja.

Nekatera dela mladih ustvarjalcev (OPORNA POSTAVA, O GOSTIJI IN GOSTIH, MUČENCI LJUBEZNI) so inspirirali kufkovski pogledi na svet. Mimo visoke formalne vrednote je tu imela poseben pomen zlasti globina, ki so v nji ta dela odražala občutke modernega človeka in odkrivala absurdne strani človeške eksistence. To so dela, ki se s svojim simboličnim prstom dotikajo samih korenin moralno-družbenega zla, s katerim se mora bojevati sodobni človek, da ohrani svoje dostojanstvo — zato je bilo tembolj paradoksnost, da so mogla biti prav ta dela v protislovni kritični ali ideološki razlagi označena kot deangažirana, nam filozofsko tuja dela.

Iz samega analitičnega značaja novega češkoslovaškega filma je potekalo to, da se je izogibal vsem didaktičnim receptom in si izbiral nove metode: provociral je, vznemirjal, vzbujal tesnobo in se ni obotavljal poseči tudi po taktiki »živčnega šoka« (POGUM ZA VSAK DAN, MARJETICE, KOČIJA ZA DUNAJ), da bi tako iztrgal gledalca iz njegove pasivnosti in letargije. Zakaj svojo poglobitveno nalogo je ta ustvarjalnost videla v tem, da gledalca nikakor ne nevtralizira v njegovem mišljenju in ga tako dejansko izključi iz procesa spoznavanja, marveč nasprotno: da to mišljenje aktivizira. Medtem ko je shematična ustvarjalnost potekala iz omalovaževanja gledalčeve umstvene presoje, je nova ustvarjalnost že od samega začetka bazirala na gledalčevem intelektualnem sodelovanju kot enem izmed osnovnih pogojev svoje družbene koristnosti.

V tej podobi nove češkoslovaške kinematografije je moglo do neke mere begati to, da so bile v nji domala popolnoma odsotne ideološke teme, da ni bilo filmov, ki bi jih označevali močni ideološki (verski, narodni, socialni in drugi) konflikti. Kolikor se je sploh pojavljala podobna tematika (NEVESTINA NOČ, SRAM), si ni zastavljala vprašanj na tolikanj generalizujoči ravni, da bi srečanje dveh svetov ali protislovnih tendenc povzročilo dramatičen spopad epohe. Mimo drugih dejavnikov je tu imel pomembno vlogo zlasti način, kako se je politične stvarnosti lotevala mlada generacija filmskih ustvarjalcev. Ne gre za politično ustvarjanje, kakor so včasih površno trdili, marveč za odpolitizirano ustvarjalnost, to pa v tem smislu, da politične stvarnosti ne jemljejo kot edino jedro dramatičnega konflikta, temveč zgolj kot vsakdanje dejstvo, ki vpliva sredi vseh drugih vsakdanjih dejstev. Potemtakem lahko rečemo: Čeprav se politika v češkoslovaški angažirani ustvarjalnosti samo sporadično pojavlja kot drama »an sich«, je v nji kljub temu pereče prisotna kot neogibna sestavina življenja modernega človeka. Vse češkoslovaške igrane filme lahko razglasimo za en sam velik protest: zoper politično



hlapčevstvo umetnosti, zoper dogmatično estetiko in dramaturgijo, zoper uniformnost, zoper kult povprečnosti in ne nazadnje tudi proti dotedanjim junakom v filmih. Kaj neki karakterizira junake novega češkoslovaškega filma?

Prvič to, da ne marajo in v resnici (tudi ne morejo biti junaki v dotedanjem pomenu besede. In drugič, da so ti junaki kljub svoji determiniranosti po okolju — narodnem, zgodovinskem, mentalnem, socialnem itn. — ne samo univerzalno umljivi, marveč tudi univerzalno veljavni. Že prej smo povedali, da novega češkoslovaškega filma ne ustvarja samo tako imenovani novi val, ampak tudi skupina ustvarjalcev iz starejše generacije in s tem časovno danim razločkom je zarisana tudi mejna črta med različnim pojmovanjem junakov.

Filmi starejše skupine v bistvu navezujejo na tisto stopnjo, ki je bila dosežena leta 1956 in v nadaljnjih letih. So junaki, ki v angažiranem moralnem ali družbenem boju izgublajo, vendar so aktivni, zakaj prav njihov poraz kaže, kam vodi pravilna smer rešitve. In tudi tedaj, ko ti junaki niso »pozitivni«, so vendar pozitivni v smislu, kot ga je izrazil Otokar Vávra: »Junak je tisti, ki z dejanjem realizira svoj nazor«.

Postopoma pa je tudi aktivnost v delih starejših ustvarjalcev začela upadati, zlasti še tam, kjer je junak postal »zrnca peska« v kaotični igri mogočnih družbenih ali zgodovinskih silnic (TRANSPORT IZ RAJA, KOČIJA ZA DUNAJ), kjer je bil prisiljen napraviti kompromise (TRGOVINA NA KORZU), ali pa je bil vržen na samo dno deziluzije (NAJ ŽIVI REPUBLIKA). Tu ni več sledu ne samo po »pozitivnem« junaku, temveč tudi ne po junaku, ki bi bil pozitiven v smislu družbene aktivnosti. Pasivnost subjekta, njegovo uničenje, brodolom ali tragično spoznanje postanejo ključ za odkritje ali analizo objektivnih družbenih ali zgodovinskih silnic, v drugih primerih (ZLATA RENETA) pa junak kritično preiskuje samega sebe, vendar smisel te avtokritike osvetljuje vso družbeno skupino ali sloj, razgalja ranljiva mesta v zavesti celotne narodne družbe.

Nasproti temu pa orientacija v svetu mladega človeka, kot jo kažejo filmi »novega vala«, izvira iz zavestno antihistoričnega pojmovanja in ima svojo vrednost do tiste mere, ko moremo reči, da na mladem človeku kot relativno najčistejšem »produktu dobe«, lahko najbolj prepričljivo spoznamo moralno družbeno stanje določenega človeškega kolektiva. Po drugi strani je imela ta domala totalna usmeritev v svet mladega človeka za posledico prav tako zožitev pogledov kakor tudi določeno enostranost: bojuje se zgolj umetnik, boj njegovih junakov je praktično eliminiran. To je kinematografija, ki s tem, da ne daje nobene možnosti za konfrontacijo s pozitivnim idealom, dejansko samo registrira; to pa pomeni, da se obrača mnogo bolj k umu kot pa k srcu in namesto ganjenosti povzroča temperaturo »hladnega« racionalizma.

Gre samo za pravilno uvrstitev te ustvarjalnosti v celoten kontekst. Če je po eni strani nesporno, da ta izguba volje, iniciative in aktivnosti postaja občutna, ker dopušča, da ostaja neizpolnjen pomemben prostorninski del človeške osebnosti, je potrebno na drugi strani spoznati, da je prav ta ustvaritev izrekla takšno resnico, razblinila toliko iluzij in prinesla takšno pričevanje o resničnem stanju naše družbe, da se kaj takega ni zgodilo v vsej dobi, odkar ustvarja češkoslovaška kinematografija. Podoba dobe, kot so jo dajali ti filmi v likih svojih junakov, je prav tako družbeno izpričljiva, kakor je v mnogih primerih nujna in vzburljiva do bolečine. S sprejemljivim kritičnim poenostavljanjem lahko govorimo o »junakih odtujenosti«, pri tem pa ne gre za to, da se stanje odtujenosti samo ugotavlja, kot vidimo na pr. pri Antonioniju, kjer odtujitev predstavlja usodo moderne družbe in kjer se vzroki tega stanja kažejo domala metafizično. Češkoslovaški novi val je v tem drugačen, ker omogoča jasno imenovanje vzrokov odtujenosti in jih hkrati s tem tudi defatalizira.

Skupno znamenje brezpogojne večine junakov novega češkoslovaškega filma je njihov demokratični rod. To je načelo, ki nikogar ne diskriminira in ki prvokrat omogoča spoznati človeški kolektiv v njegovi narodni, družbeni in socialno-psihološki realnosti. Z njim je bilo ovrženo ne samo stanje iz predvojnega obdobja, marveč tudi stanje dogmatičnega obdobja z njegovim shematično »razrednim« pogledom. Mimo tega je tudi videti prizadevanja, da se junak oriše ne samo v svojem avtentičnem okolju, temveč tudi v svoji avtentični podobi; dalje, da se zajamejo najbolj vsakdanji tipi v najbolj vsakdanjem okolju in da jih film pokaže »z očmi na tleh«. To velja prav posebno — ob vsej stilni resničnosti — za dela Miloša Formana, Ivana Passerja, Vere Chytilove in Pavla Juráčka. Nekoč so jim očitali, da »goje zoologijo«. Danes vemo, da je ta »zoologija« imela svoj smisel: demistificirala je naivne pojme o mehanično-moralni premoči socialističnega človeka in pokazala, da socialistična družba niti zdaleč ni imuna nasproti »boleznim stoletja«, ki za njimi trpi ves sodobni svet.



Glavna scena iz Steklyjevega filma SIRENA. V glavni vlogi Marija Vašova

češko- slovaški igrani



film

Miloš Fiala

1945-1968

Kronološko bom skušal zajeti glavno dogajanje v razvoju povojnega igranega češkoslovaškega filma. Pri tem se kot avtor držim načela, da v takem primeru manj rečenega več pove; da je pglavitno, da jugoslovanskemu bralcu predočim osnovni pomen razvojnega procesa in njegove bistvene vrednote brez navajanja nebistvenih stvari. Tako se mi niti ne zdi potrebno omenjati vseh uspelih filmov — njihovi ustvarjalci naj mi to oprostijo —, ampak samo tiste, ki so v razvoju filmske kulture na Češkoslovaškem odigrali izredno važno vlogo. Tudi izmed dogajanj, ki so vplivala na celotno podobo in razvojno usmerjenost vse naše družbe, s tem pa na splošno ozračje in pogoje razvoja umetnosti pri nas, bom omenjal samo najpomembnejša, pa v izboru, kakor ga je s svojimi ocenami določila kinematografija. Vsega tega se lotevam z zavestjo, da je moje početje tvegan poskus, kakor je zmeraj tvegano tako zgoščeno označevanje.

Ta razvoj sem razdelil na posamezna obdobja, katerih skupno oznako sem postavil pred obravnavo posameznih let. Temeljni mejniki posameznih obdobj so leta 1945 do 1948, namreč od osvoboditve in nacionalizacije filma pa do dokončnega odločilnega političnega premika v nadaljnji usmerjenosti Češkoslovaške; nato leta 1948 do 1956, namreč obdobje od februarja 1948 do XX. kongresa KPSZ; dalje leta 1956 do 1959, to je obdobje, za katero je značilna kritika kinematografije na prvem festivalu češkoslovaškega filma v Banski Bistrici; in končno šestdeseta leta, ki se začenjajo z depresijo po kritiki na omenjenem festivalu, nadaljujejo pa z nepričakovano naglim vzponom — vzponom, ki je v češkoslovaški kinematografiji najplodnejše in najuspešnejše obdobje v vsej dolgi zgodovini.

9. maja 1945 sovjetski tanki osvobajajo bojujočo se Prago. Že po treh mesecih, 11. avgusta, podpiše tedanji predsednik republike dr. E. Beneš prvi dekret o nacionalizaciji filma. Izročilo pravi, da je ob podpisovanju rekel: »Če je sploh kaj zrelo za nacionalizacijo, potem je to film.«

Glavni impulz za nacionalizacijo filma je bila izkušnja filmskih delavcev s predvojnimi privatno podjetniškim sistemom, ki je filmsko ustvarjalnost z vsem svojim mehanizmom pehal v provincializem in v obrobno vlogo, ne le v odnosu do svetovne filmske kulture, temveč tudi v odnosu do razvite domače kulture nasploh. Čeprav je v jalovini 731 celovečernih filmov, posnetih pred nacionalizacijo, moč izslediti žile plemenite rude prave filmske kulture, so napredni in ambiciozni filmski delavci občutili tako močno nasprotje med pogoji filmskega ustvarjanja in svojimi ustvarjalnimi interesi, da so že med vojno, v ilegali, izoblikovali in postopoma izpopolnili zamisel o novi povojni organizaciji filma. Pri tem so zavestno izhajali iz temeljne socialistične usmeritve povojne Češkoslovaške in iz potrebe, da bi za kinematografijo ustvarili pogoje, v katerih bi bila predvsem kulturna dobrina, organizirana kot kulturna institucija.

Dekret o nacionalizaciji je bil podpisan prav na začetku tega obdobja in se je z njim strinjala večina filmskih delavcev, vendar pa boj za načela nacionalizacije s tem ni bil končan. Prišlo je do poskusov, da bi mu vzeli veljavo ali da bi ga vsaj omajali, saj je odločal o usodi celotnega češkoslovaškega filma, povezanega z razmahom političnega boja za prihodnjo usmeritev Češkoslovaške. Ta boj se je definitivno končal s februarjem 1948, ko so komunisti, ki so se najdosledneje zavzemali za nacionalizacijo, kot vodilna stranka po javnem spopadu prevzeli politično odgovornost za nadaljnjo usodo narodov Češkoslovaške.

V umetniškem pogledu so bila prva povojna leta že prej označena kot »obdobje prehoda« od stare kinematografije k novi, socialistični, ki se je začela prav uveljavljati po letu 1948. To je le splošna oznaka, kajti v teh letih je oživiljala še tudi filmska ustvarjalna usmerjenost, ki je izhajala iz slabih strani predvojne filmske produkcije, obenem pa so se iz krepkega jedra bivše ustvarjalnosti že oblikovale čisto nove smeri, ki so se oblikovale po novi življenjski orientiranosti naših narodov in po novih možnostih filmske ustvarjalnosti. V razmeroma širokem izboru žanrskih možnosti so bili glavni vir navdiha vojna in odmevi na vojno pa klasična in sodobna dela domače literature. Med najboljšimi filmskimi stvaritvami iz tega obdobja se odlikujeta filma SIRENA in NEMA BARIKADA; obenem že napovejo filmsko prihodnost nekaterim obetajočim debutantom (Rakok, Krejčík, Weiss in drugi). V tem času je nastal tudi prvi slovaški igrani film VARÚJ. V uspešnem razvoju kinematografije ima pomembno vlogo ustanovitev glasbene akademije s fakulteto za film, kjer so se prvič v zgodovini našega filma na visokošolski ravni začeli usposablјati filmski kadri.

Češkoslovaško filmsko tržišče se je na stežaj odprlo svetovni kinematografiji. Na spored pride, kar med vojno ni bilo mogoče gledati. Tudi filmi, ki jih je cenzura med prvo republiko iz političnih razlogov prepovedala, pridejo na spored, — med njimi tudi najboljši sovjetski filmi iz tridesetih let. Z mednarodnimi uspehi pa se je to obdobje tudi končalo. A četudi je z Veliko nagrado, ki je bila v Benetkah podeljena filmu SIRENA, češkoslovaški film prišel v mednarodni kontekst filmske kulture, v katerem je tedaj vladal neorealizem, razen animiranega filma izraziteje ni prepričal, niti še ni imel vpliva.

1945

11. avgusta je predsednik republike podpisal dekret o nacionalizaciji filma.

Filmski ateljeji v Barrandovu znova začnejo produkcijo. Nastali so prvi štirje celovečerni filmi, med njimi dva dokumentarna.

Ustanovljena je Glasbena akademija s fakulteto za film, na kateri se študenti usposablajo v treh filmskih smereh: režiji, dramaturgiji in fotografiji.

1946

V Barrandovu so posneli že 12 celovečernih filmov. Polovica jih obravnava medvojno dogajanje v življenju naših narodov. Najboljši od teh filmov je vzbudil pozornost v Cannesu: to je nič kaj vojaško uglaseni filmski prikaz upora na češkem letališču, posnel pa ga je František Čáp, ki se je pozneje izselil v Jugoslavijo. V Marijanskih Laznih in v Karlovih Varih prvič priredijo mednarodni filmski festival, ki je postal utemeljitelj festivalske tradicije na Češkoslovaškem.

1947

V Barrandovu izdelajo 21 celovečernih filmov. Umetniški dogodek leta je postal film SIRENA, ki ga je režiral Karel Stekly; posnet je bil po knjigi Marie Majerove. To je filmska balada o stavki rudarjev leta 1889; realizirana je bila s sugestivno slikovno kulturo in izredno notranjo harmonijo vseh komponent strukture filma (posebno uspešna je kamera J. Tuzara in glasba E. F. Buriana). Na beneškem festivalu je dobil film SIRENA najvišje priznanje v dotedanji zgodovini češkoslovaškega filma. Veliko

nagrado. Karel Stekly je s tem filmom ustvaril svoje življenjsko delo, ki ga niti zdela ni več ponovil.

Svoje odlike sta potrdila tudi vodilna režiserja tridesetih let Martin Frič in Otokar Vávra, prvi s filmom ČAPKOVE ZGODBE (Čapkovy povídky), drugi s filmom SLUTNJA (Predtucha), sodobno filmsko priredbo romana Marie Pujmanove o problemih odraščanja. Nastopila sta tudi obetajoča začetnika: Jirži Krejčík je upodobil Nerudove MALOSTRANSKE NOVELE v filmu TEDEN V TIHI HIŠI (Tyden v tichem dome), Jirži Weiss pa je prepričljivo prikazal zasedbo obmejnih predelov Češkoslovaške v filmu UGRAB LJENA MEJA (Ulopená hranice).

1948

Februarski dogodki iz leta 1948 so dokončno rešili vprašanje nacionalizacije, ki je bilo postalo predmet političnih licitacij. Ustanovljeno je bilo podjetje češkoslovaški državni film, katerega vodstvo je prevzel O. Macháček, ki ni bil iz filmskih krogov.

Zboroval je Kongres narodne kulture, na katerem so razpravljali tudi o filmu. Kongres je izrazil soglasnost kulturnih delavcev s politiko KPČ.

V filmski umetniški ustvarjalnosti je Otokar Vávra svojo uspešno povojno dejavnost nadaljeval s filmsko priredbo Čapkovega romana KRAKATIT. Na Slovaškem nastopi veliko obetajoči robustni talent Palo Bielik, bivši Fričev igralec (igral je v njegovem predvojnem filmu Jánošík). Njegov film VOLČJI BRLOGI (Vlčie diery) je prvi film, ki ga je posnel režiser Slovak. Karel Stekly je po zmago slavni SIRENI ustvaril film KARIERA, kultiviran poskus upodobitve češkega DRŽAVLJANA KANA; Jirži Krejčík je posnel lepo uspeli film iz sodobnega življenja VAS NA MEJI (Ves v pohraničí), Trnka pa je v CESARJEVEM SLAVČKU elemente igranega filma vnesel v lutkovni film.

KRONOLOŠKO ZAPOREDJE 1945-1948



Režiser Jan Nemeč v času, ko še ni bil režiser. In dolgo pred svojim prvencem. Zato pa kot igralec v srednjemetražnem debutu svojega starejšega kolega, Františka Vlačila — v filmu VSTOP PREPOVEDAN

1948-1956

E

exteriér



Februar leta 1948 je bistven mejnik v razvoju povojne Češkoslovaške, kajti končal se je boj za politično oblast, ki jo je kot vodilna in odločujoča sila trdno prevzela komunistična partija Češkoslovaške.

Usmeritev k socializmu se izvaja s trdnim prepričanjem o njeni pravilnosti; večina se z njo strinja in jo ima za razumno rešitev vprašanja nacionalnega razvoja. Na tem stališču stoji in ga dokumentira tudi večji del filmskih umetnikov.

Obenem se v pofebruarskem obdobju že kaže težnja k modelu socializma, ki menijo, da je odprt izkušnji in praksi, v resnici pa je deformiral celo vrsto temeljnih funkcij in odnosov v socialistični družbi. Prevzem tega stalinskega modela socializma je omejil in odmaknil možnosti za specifično pot Češkoslovaške v socializem — pot, ki bi ustrezala njenim pogojem in tradicijam. Na številnih območjih je ta model socializma potegnil za seboj težko dediščino, katere najusodnejše poteze so najhuje udarile člane partije.

To plat razvoja so takrat preglasili večji uspehi in zapanje v partijo — vanjo, ki je v svojih smernicah zajela München, okupacijo, osvoboditev in socialistične cilje, kakor jih je podpirala večina.

Isto velja tudi za umetnost. Zahtevo po dosledni vsebinski usmeritvi k socializmu so umetniki večinoma sprejeli s pošteno pripravljenostjo, da jo bodo izvajali. In ker zahteva vsak kvalitativni razvojni skok, ki pomeni družbeno spremembo, hitro reakcijo in neposrednost, kakor naj bi umetnost pač utrjevala nove odnose, so si umetniki prizadevali, da bi kar se da aktualno odgovorili na »socialno naročilo« časa. Poudarek je bil na agitacijski, propagatorski in odkrito politični strani umetniškega dela. Ta težnja je seveda povzročila posplošenje kriterijev, kajti zaradi prevelike prizadevnosti za propagando so bili prezrti drugi elementi strukture umetniškega dela, in tako so nastajale poprečne in podpoprečne stvaritve. Tragedija razvoja pa je, da je to stališče preživelo prvotno obdobje stabilizacije nove družbene strukture in da po enem, dveh letih ni prišlo do sinteze, ki bi upoštevala velike tradicije moderne socialistične kulture iz predvojne Češkoslovaške. Nasprotno, še te tradicije so bile podvržene kritiki, in veliko jih je bilo odklonjenih, ker niso ustrezale modelu, ki se je čedalje izrazil oblikoval s polno uradno podporo in ki je ohranjal enostranski poudarek na agitacijskem, propagandističnem pojmovanju umetnosti. To je bil model socialističnega realizma v takratni stalinsko dogmatični verziji, ki ga je Peter Karvaš pozneje označil za »klasično dogmatično koncepcijo« — koncepcijo omejenih in brezkrvnih družbenih funkcij umetnosti, naivne vulgarizacije realizma in ljudskosti, normativne in diskvalifikacijske estetike in hegemonije s pedagoškim, didaktičnim in propagandističnim namenom.

Uradna podpora in pronicanje tega normativno estetskega in kulturno političnega modela sta se takrat na splošno še srečavala tudi s spontano podporo znotraj umetniške fronte. Številni umetniki, ki so pošteno hoteli razvijati socializem, so prevzeli ta model in v njegovem toku iskali nenarejeno pripadnost lastne osebne ustvarjalnosti družbenemu idealu. Čeprav je bilo to obdobje često splošno označeno kot obdobje shematizma v umetnosti, ne moremo trdit, da je ta shematizem umetnosti samo škodil. Šele razvoj je nujno pokazal, kako omejena so urejajoča pravila; šele kriza, ki je sčasoma nastala v odnosu med gledalci in shematično stvaritvijo, od katere so »bolele roke in zadnja plat« (kajti v njej se je kar naprej »delalo«), je začela čedalje opazneje opozarjati na to, da bo treba odpraviti tako pojmovanje umetniške stvaritve in njene norme. Toda, ker je veliko teh norm in prepovedi, pa tudi zapovedi, kaj se v umetnosti ne sme in ne more, podpirala uradna politika, se je načelni prodor lahko posrečil šele po letu 1956, po nadaljnjem bistvenem političnem premiku.

Če preidemo od splošne oznake tega obdobja k tedanji filmski ustvarjalnosti, bomo ugotovili, da tudi takrat v večini shematičnih filmov razvoj ni zastal, čeprav so najuspešnejše stvaritve nastajale bolj na robu in ne naravnost proti glavnemu toku. Razumljivo je, da je bil razvoj češkega in slovaškega filma takrat zaznamovan tudi z izolacijo filmske kulture od kultur drugod po svetu, od koder so se filmi v začetku le izjemoma pojavljali na domačem tržišču. Odnos do Jugoslavije je bil zapečaten z resolucijo informbiroja leta 1948. Prvi trije jugoslovanski filmi so prišli v češkoslovaške kinematografe šele leta 1955.

Ustvarjeni so prvi filmi, ki neposredno reagirajo na februarske spremembe; so neprikrito agitacijski, pozna se jim dramaturška neumirjenost in že so v njih opazne sheme, ki so nato vrsto let potovale od enega filma k drugemu. Večina teh filmov, med katerimi so v produkciji leta 1949 značilni na primer DVA OGNJA (Dva ohne), ŽEJA (Žízen), PRIMER Z-8 (Případ Z-8) in drugi, se po zgradbi vsebine presenetljivo ujema — v njih vselej zavirajo razvoj bodisi zamaskirani sovražniki ali nezrelost ljudi, ki jih prema-guje pozitivni junak. Ujemajo se tudi v razpletu: junak prepriča omahljivce in jih pridobi na svojo stran, zamaskiranega razrednega sovražnika razkrinkajo in izolirajo, in razvoj se lahko nadaljuje. Ali narobe: junak, ki zaostaja za časom (navadno je iz »srednjega« razreda), se sreča z novim, naprednim okoljem (večinoma je to tovarna), ki ga prepriča in mu pomaga naprej. Oblikuje se tudi shema konflikta, ki mu je osnovne poteze navdihovala resničnost (kajti obstajali so tudi sovražniki nove ureditve, obstajali so vohuni in saboterji, enako kakor so obstajali pogumni in požrtvovalni aktivisti), vendar pa v tem konfliktu ni prikazana umetniška analiza resničnega življenja, ampak avtorji filma izhajajo iz ustaljenih propagandističnih stališč. Razumljivo je, da ima v tej shemi nemajhno vlogo tudi pojmovanje filma kot nekakšnega akcijskega napotka; to se kaže med drugim v pedagoško pojmovani tipizaciji filmskih oseb. Ustvarjene so sheme likov, pa naj gre za požrtvovalne partijske sekretarje s simpatičnim delavskim obrazom ali za kulaka z zajedljivo priliznjenim nasmeškom in s čopom za klobukom.

Pri tej skupini filmov sem se dlje pomudil, ker so značilen izdelek dobe, značilni pa so tudi za razvoj v nadaljnjih letih.

V ustvarjanju leta 1949 je še vidno prehodno obdobje in v marsičem celo doseže svoj vrh (deloma je pri tej proizvodnji prenos naraven). Prejšnje srečno ustvarjalno obdobje Otokarja Vávre doživi svoj vrhunec z NEMO BARIKADO (Nema barikáda), filmom o praški majski vstaji (po knjigi Jana Drde). Ta film je močan po avtentičnosti in je svojevrsten češki odziv na izkušnje neorealizma. Prvenec gledališkega režiserja in poznejšega ustanovitelja Laterne magike Alfréda Radoka, »osamljenega tekača« češko-slovaške kinematografije, je veliko delo, ki je prehitelo svoj čas: film DALJNA POT (Daleká cesta) je podoba usode Židov v drugi svetovni vojni, zlasti Židov iz terezinskega géta. K takemu metaforičnemu, netradicionalnemu načinu pripovedovanja se češko-slovaški film povrne v šestdesetih letih pri obravnavi vojnih tem. Za tedanje kriterije je ta film imel veliko izrazno moč tako po obliki, ki se razhaja s predstavami o realizmu, kakor tudi po izpovedi množičnega ravnodušja in strahu, ki je povzročil notranje zaslužjenje. Čeprav je ta film nastal v času zmago-slavja aktivnega odpora, je bila ta snov vzeta skoraj kot programska odpoved, kot fatalizem.

Podobno se tedanji čas upira tudi Krejčíku v formalno sicer klasičnem, v umetniški analizi glavnega junaka pa zelo prepričljivem filmu VEST (Svedomí). Obravnava etično dramo človeka, ki je z avtomobilom ubil otroka in se bori z občutkom podzavestne krivde. Film so ob-

tožili, da je apolitičen, da se je od potrebe časa odmaknil k splošnim človeškim, posebno k malomeščanskim problemom.

Omenimo vsaj še en film, Fričevo dovtipno parodijo na sentimentalni kič, SKRIVALIŠČE DIVJEGA LOVCA (Pytláková schovanka).

1950

V tem letu obravnava položaj kinematografije predsedstvo CK KPČ. Izdali so resolucijo **Za visoko idejno in umetniško raven češko-slovaškega filma** kot »glavno kulturno politično smernico za češko-slovaško državno kinematografijo v tem obdobju«. Dokument poudarja potrebo po dosledni socialistični orientaciji filma, kritizira pojave brezidejnosti in apolitičnosti, odmik od sodobnosti, formalizem in shematičnost, »ki gre na škodo umetniške resničnosti in učinkovitosti filma«. Za zgled postavlja sovjetski film PADEC BERLINA.

Besede iz resolucije, ki svarijo pred shematizmom, nimajo v nadaljnjem razvoju nobenega učinka. Logika konkretnih zahtev, ki jih filmski ustvarjalnosti zastavlja takratni normativni model socialističnega realizma, je močnejša. Umetniško se nad povprečje povzpne Fričev film PREKALJENI (Zocelení). Njegova moč je v tem, da ga dramaturško oblikujejo resnični dogodki iz delavske stavke v času prve republike, pa tudi v prepričljivi vizualni predstavitvi.

Za prihodnost pomembna sta dva prvenca: Vojtech Jasny in Karel Kachyna sta posnela šolski film NA AMUJU NI VEDNO MRAK (Na Amu není stále zamračeno) o naseljevanju obmejnih področij (kamero je pri tem vodil študent Jaroslav Kučera), na Slovaškem je režiser začetnik Jan Kadár pokazal izviren talent v komediji KATKA, ki pa je sicer še precèj časovno utesnjena.

1951

Na vrhu ustvarjalnosti so filmi režiserjev Friča in Weissa. Martin Frič je posnel dvodelno kostumsko komedijo CESARJEV PEK (Cíсарuv pekar) in PEKOV CESAR (Pekaruv cíсар). Dogaja se za časa Rudolfa; lik legendarnega Golema ponazarja atomsko silo. To je film z močnim intelektualnim poudarkom, narejen v duhu predvojnega osvobodilnega gedališča; eden od obeh ustvarjalcev filma, Jan Weirich, je avtor in glavni igralec. Jirži Weiss je, podobno kot prej M. Frič, uspel s snovjo iz zgodovine delavskega gibanja predvsem zaradi tega, ker je njegov film zgrajen na avtentičnih dejstvih in na živih človeških usodah: posnel je film VSTALI BODO NOVI VOJAKI (Vstanou noví bojovníci), ki prikazuje začetke delavskega gibanja, kakor jih je opisal poznejši predsednik vlade in predsednik republike in takrat eden izmed vodilnih politikov Antonín Zápotocký.

1952

Najizrazitejši film leta je UGRABITEV (Únos). Posnet je bil po resničnem dogodku: ugrabitev češko-slovaškega tovornega letala, ki je bilo odpeljano v Zahodno Nemčijo. S tem filmom sta se predstavila Ján Kadár in Elmar Klos. Ustanovljena je revija za teorijo filma **Film in čas** (Film a doba).

1953

V filmski politiki so se takrat zgledovali po Sovjetski zvezi, zato je veljalo načelo: malo filmov, toda same izredne (to so pozneje v SZ zelo kritizirali). Tako je bilo v tem letu posnetih le osem igranih filmov. Frič je izdelal najboljši film v zvrsti filmov — biografij, ki so se tudi prištevali k značilnim žanrom tistega časa (kultivirano je v tej zvrsti ustvarjal V. Krška, njegov najboljši film je MIKOLÁŠ ALEŠ iz leta 1951). Njegov film SKRIVNOST KRVI (Tajemství krve) prikazuje enega od specialistov, ki so odkrili krvne skupine, dr. Janskega. Jirži Krejčík je uspel z graditeljskim filmom o rudarski brigadi NAD NAMI SE SVITA (Nad námi se svítá), ker se je osredotočil na onis značajeve, na drame ljudi pri delu. Na robu glavnega toka je nastal Krškov film, posnet po tenkočutni Šrámkovi igri MESEC NAD REKO (Mesíc nad rekou). Drugo dramsko predlogo, žanrsko sicer manj posrečeno, je realiziral Radok, namreč Klicperovo farso ČUDEŽNI KLOBUK (Dívtovrny klobouk).

V Bratislavi so odprli atelje Na Kolibi, kjer se je sčasoma izoblikovala slovaška filmska ustanova bratislavski »Barandov«.

1954

Filmov je nastalo več, splošna usmeritev se pa ni spremenila. Toda ti filmi, delani po shemi, so gledalce čedalje manj zanimali, zato je celo z uradnim soglasjem smela nastopiti komedija za razvedrilo. Povzela je kup problematskih prvih iz tradicije prve republike. Iskanje poti k neshematični ustvarjalnosti se začenja polagoma, sprva le kot »manever«; filmski delavci tipajo za območji, v katerih ne bi prekršili kakšnega tedanjega tabuja — med drugim so se tako obračali k problemom osebnega življenja.

Jirži Weiss je za svojo obravnavo ciganskega vprašanja v filmu MOJ PRIJATELJ FABIJAN (Muj přítel Fabián) de-

ležen pripomb. Med boljše filme sodi tudi novi, čustveno prepričljivi Krškov film SREBRNI VETER (Sříbrny vítr), posnet po Šranku. Jirži Krejčík je s svojim filmom FRONA, eksperimentom o sodobni vaški drami, imel težave zaradi scenarija, ki je tradicionalno shemo te vrste drame precèj nesistematično prenesel v sodobnost. Na Slovaškem pa je svoj najboljši, četudi še precèj neizenačeni film ustvaril režiser Bahna, ko je posnel na filmski trak Jílemtického NEZORANO POLJE.

1955

Proslave desetletnice nacionalizacije kinematografije in zamenjava direktorja češkoslovaškega filma — na to mesto je imenovan pisatelj Jirži Marek.

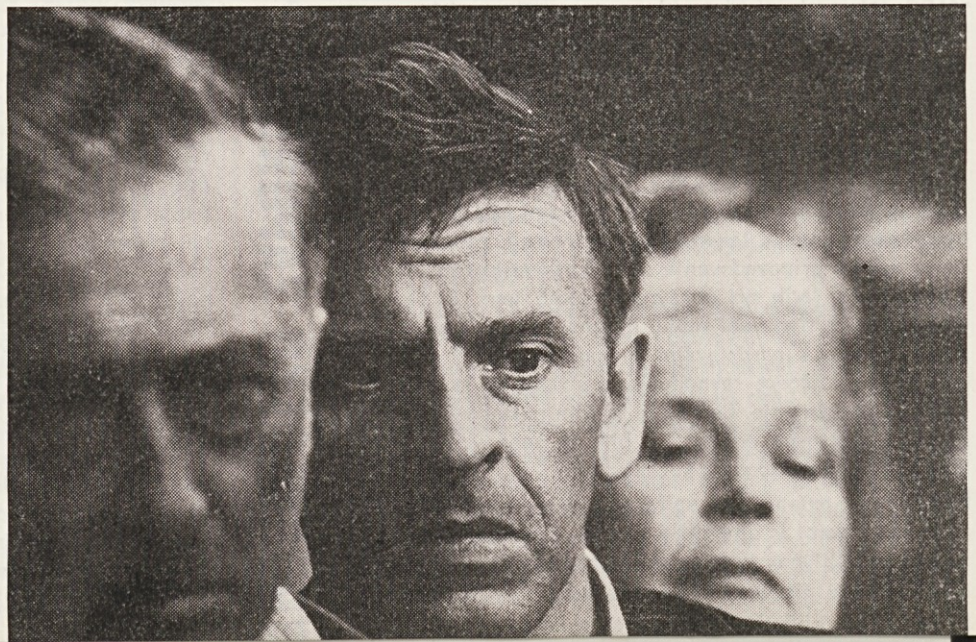
Nastop enega izmed najboljših ustvarjalcev lutkovnega filma Karla Zemana v igranem filmu. Zeman je posnel kombinirani igrano-animirani film za mladino POT V DAVNINO (Cesta do pravku). Kadár in Klos sta se poskusila z nič kaj preveč duhovito glasbeno komedijo GLASBA Z MARSA (Hudba z Marsu), vendar sta trčila ob cenzuro in njene tabuje ter sta film morala predelati.

1956

Narejenih je že več zanimivih filmov; filmski delavci že iščejo nove tematske vire, ki ne bi bili zaznamovani s shematično tradicijo. Tako je npr. v območju tematike o mladini na razpotju Gajerjev film KRIVDA (Vina), posnet po delu Vladimira Olmerja začel novo zvrst. Umetniško najizrazitejše filmsko delo tega leta je nedvomno Weissova drama iz časa okupacije IGRA ZA ŽIVLJENJE (Hra o život); to je psihološko zasnovana pripoved o pogumu in časti. Odsev našega političnega razvoja — XX. kongres KPSZ in njegova usoda pri nas — se je v igranem filmu pokazal šele leto pozneje.

Praga je dobila prvo kinematografsko dvorano s filmskim platnom, dvorano Alfa.

KRONOLOŠKO ZAPOREDJE 1949-1956



Jozef Kroner se je uveljavil kot igralec v filmu Klosa in Kadarja TRGOVINA NA KORZU, ki je obšel ves svet

XX. kongres KPSZ je postal odločilen razvojni moment. Nujno razkrivanje deformacij stalinizma je sprostito nov tok razmišljanj in spoznanj; ljudje so se prvič srečali z dotlej zamolčanimi dejstvi. Kongres je torej krepko potresel zavest in razrahljal vrsto prej »neomajnih« vrednot. V političnem življenju Češkoslovaške ta sunek kajpada nikakor še ni povzročil dosledne analize predhodnega obdobja; ni še začel poravnati deformacij in pravosodnih krivic, ki so se dogajale. Vse to je vredno zelo natančno spremljati tudi v kinematografiji, ki si je prizadevala za to, da bi uresničila očiščevalno-kritično razpoloženje XX. kongresa in kakor sta bila leta 1957 kritična filma SEPTEMBRSKE NOČI (Zarijové noci) in ŠOLA OČETOV (Škola otcu) deležna priznanja (drugi je celo dobil uradno državno nagrado), tako so bila poznejša filmska dela, posneta v istem kritičnem duhu, že leta 1959 označena za revizionistična in so bila deležna administrativnih ukrepov. XX. kongres je v svojem času sprožil prav to, kar so prejšnji kriteriji v območju umetnosti omejevali ali nezaupljivo sprejemali: potrebo po kritičnem pretresu socialistične prakse, po trajni kritični analizi njenih izkušenj. Češka in slovaška umetnost sta s tem dobili nov in močan razvojni impulz, ki pa se je seveda pripravljal že ob koncu predhodnega obdobja. Toda ustvarjanje po novih pobudah ni pomenilo samo premagovanje odpora tistih, ki so bili prežeti s starimi dogmatičnimi pogledi na umetnost in so imeli to poseganje čez ustaljene meje za nevarno revizijo, ki ogroža samo bistvo socialistične kulturne politike; v marsikaterem primeru je ustvarjanje po novih pobudah povzročilo tudi zapletene notranje boje umetnikov, ki so morali iskati nova ustvarjalna izhodišča, da so se polagoma otresli bivših stališč, ki so se bila z leti usedla v navado, v nekakšen umetniški kliše. Tudi ni bilo naključje, da so postali glavni nosilci preporodnega toka v delu filmske kulture, ki se je neposredno odzivala na sodobnost, prav novi ljudje, predstavniki nastopajoče generacije z Vojtechom Jasnym in Ladislavom Helgejem na čelu.

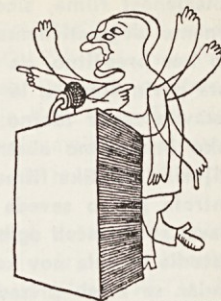
To obdobje je čas prvega množičnega nostopa skupine novih režiserjev, ki jim je takratno vodstvo Barrandova (direktor E. Hofman, znan kot režiser risanega filma) zavestno odprlo vrata. Njihov nastop je deloval kot injekcija; hitro je povečal konkurenco, čeprav pri tem razlika v filmskem izražanju in mišljenju le ni bila tako bistvena kakor razlika med predhodniki in poznejšo Formanovo generacijo.

Značilno je, da je zahteva po umetniški analizi sodobnega dogajanja, ki se je oglašala že pred leti (seveda le v mejah dogmatske estetike), zdaj postala naravna potreba; na lepem je vsakdanja izkušnja vsakomur nudila nič koliko snovi za kritično razmišljanje o življenju družbe. In spremenila se je celotna podoba kinematografije; filmi so postali žanrsko pestrejši.

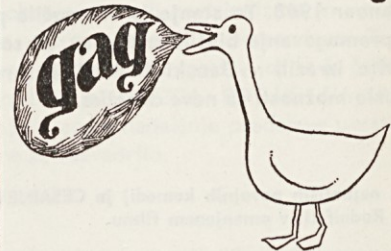
To je bil čas »velikih upov«, ko se je pokazalo, koliko ustvarjalnih osebnosti je v češkoslovaškem filmu. Pot, ki sta jo prva ubrala Helge s ŠOLO OČETOV in Jasny s SEPTEMBRSKIMI NOČMI, so utrdili nadaljnji filmi z obetajočo perspektivo. Toda medtem ko je film osvojil pobudo XX. kongresa in si prizadeval za to, da bi se nanjo odzval, četudi bi pri tem nastajale napake, pa takratnemu oblastniško političnemu središču ni bilo do tega, da bi

F

fáza



G



1957-1959

163

do konca izpeljali preporodni proces. Z manipulacijami in oblastnimi posegi je bolj ali manj uspešno zaviralo kritični tok, zabrisovalo resnico o tragičnih zmotah preteklosti in prikivalo sodobne konflikte. Zaradi tega pa je začelo naraščati nesoglasje med umetnostjo in njeno usmeritvijo ter smerjo politične oblasti, ki si je prizadevala za to, da bi v umetnosti znova ustvarila stanje, v katerem bi bilo dovoljeno izražati samo vnaprej odobrene resnice. Nasprotno, ki so se v kulturi pokazala že ob spopadih na drugih območjih (književnosti itd.) in ki so povzročila uvedbo cenzure in poostreitev kontrole, so dosegla višek v letu 1959. Takrat je bil v Banski Bistrici sklican prvi festival češkoslovaškega filma, na katerem je partija izrekla ostro kritiko na račun kinematografije, združeno z administrativnimi sklepi. Kritika je izhajala iz starih dogmatičnih stališč do umetnosti in iz utilitarističnih političnih ciljev takratnega vodstva partije. To je bila kritika »neubogljive« umetnosti, ki je pobudo XX. kongresa vzela preveč resno.

Posledice take kritike si je lahko zamisliti. Obetajoči zagon, ki je ustvaril že vrsto novih vrednot, je obtičal. Postrili so kontrolo filma in odredili kadrovske spremembe, ki naj v kinematografiji zajamčijo politiko, ustrežajočo splošni politiki takratnega vodstva. Kar zadeva estetsko

usmerjenost filma, sicer niso zahtevali vrnitve k pravovernemu dogmatičnemu socialističnemu realizmu, saj je bilo kar preočito, da ta model ni živ; vseeno pa se je vrsta prvin starega, le nekoliko prirojenega pojmovanja postavila zoper idejno in estetsko »nedopustnek« tokove (tako imenovano abstraktno umetnost so npr. a priori izključili). Kritika filma, posledica te kritike in poostrena kontrola pa so seveda pospeševale avtocenzuro; filmski delavci so se začeli ogibati tematike, ob kateri bi umetnik in studio tvegala nov konflikt s političnim vodstvom.

Vendar se kljub prizadevanjem, da bi razvoj zadržali v zaželenih okvirih, ni dalo preprečiti naraščanja politične krize, ki si je izsiljevala odstopanja in je položaj prignala v januar 1968. To stanje je omogočilo postopno odiranje in premagovanje bivših kriterijev, ki so se še dovolj učinkovito izrazili v Banski Bistrici, in sredi šestdesetih let odprlo možnosti za nove dosežke.

Kar zadeva zveze z zunanjim filmskim svetom, pomeni to obdobje naglo razširitev stikov ali spoznavanja novih osebnosti in procesov, ki so se drugod izoblikovali v času »izolacije« češkoslovaškega filma. Resnici na ljubo je treba še povedati, da so zelo pomembno vlogo pri osvobajanju ustvarjalnih možnosti naše kinematografije imele tudi pobude iz SZ — pa naj so se porajale iz estetskih razprav, ki so podirale nadvlado starih dogmatičnih načel, ali iz konkretnih filmskih del, ki so si prizadevala za svojo resnično in filmsko izrazito podobo — ob filmih, kot so znameniti ŽERJAVI Kalatozova ali ob filmih Čuhraja, Alova, Naumova in drugih, torej filmih ustvarjalcev mlade generacije takratnih začetnikov. Cenzura je kajpada delovala kot prej, zato se naš film takrat še ni mogel seznaniti npr. s poljsko šolo, iz katere so do nas prodrli le nekateri film, kajti za cenzuro je bila ta šola prečna in »razkrajajoča«.

Ena najboljših povojnih komedij je CESARJEV PEK IN PEKARJEV CESAR, ki sta ga realizirala Jan Werich in Martin Frič. Na sliki Jan Werich kot Rudolf II. v omenjenem filmu



1957

Poplava pomembnih filmov, poplava filmskih prvencev. Kritični tok sta začela filma SEPTEMBRSKE NOČI in ŠOLA OČETOV. Prvega je po večletnem sodelovanju s Kachyno kot svoj samostojni debut ustvaril Vojtech Jasny po Kohoutovi drami SEPTEMBRSKE NOČI; to je kritika razmer v vojski. In čeprav je delal po gledališki predlogi, je že docela jasno pokazal, kaj bo pomenil v češkem filmu — prizadeval si je za posebno filmsko sintezo prvin, pri čemer pa je imelo nemajhno vlogo tudi njegovo sodelovanje s kamermanom Jaroslavom Kučero. S ŠOLO OČETOV se je predstavil Ladislav Helge, bivši večletni Krejčíkov sodelavec; dramatični moment v tem filmu je konflikt poštenega učitelja z malomeščanskim okoljem, katerega predstavniki se hvalisajo z vnemo za socializem. Helge se je pokazal kot režiser, ki odlično obvlada moderni psihološki film, kot natančen opazovalec in analitik družbenih odnosov.

Zanimive filme iz sodobnega življenja sta ustvarila tudi Kadár in Klos s svojim »neorealističnim« prikazom ljudi iz ene od praških »stanovanjskih kasarn« v filmu TAM NA KONČNI POSTAJI (Tam na konečne), pa še en začetnik, Ivo Novák, s filmom ZELENCI (Štenata); njegov avtor je Miloš Forman, in tudi to je prvenec.

Forman se v njem loteva tematike, h kateri se je še vračal: prikazal je mlade ljudi, tokrat absolvente medicinske šole, v novem življenjskem okolju.

Izreden film je ustvaril Jirži Weiss, namreč film VOLČJI BRLOG (Vlčí jáma), ki je sugestivni oris deformacije človeških odnosov in čustev v zatohlem okolju boljše meščanske družine (po romanu J. Glazerove). Žanrsko paleta je obogatil izvirni Radokov film DEDEK AVTOMOBIL (Dédeček automobil), v katerem se je avtor dobrodušno ponorečeval iz začetkov avtomobilizma. Tudi v primerjavi s prejšnjimi »ilustrativnimi velikimi zgodovinskimi platni«, kot jih predstavlja na primer Vávrova HUSITSKA TRILOGIJA, je film doživel prenovitve; tako z Makovčevim filmom TRÁČANI, ki je z epizodami iz terezijanskih vojn živo in neprisiljeno posvétel v današnji dan, kakor tudi z Bielikovim filmom ŠTIRIINŠTIRIDESET, ki pripoveduje o upornikih iz konca prve svetovne vojne. Filma prinašata poživitev in, posebno Makovčev, naznanjata skorajšnji prepород v tem območju.

V Pragi poteka ustvarjalna konferenca filmskih delavcev iz socialističnih dežel.

1958

Češkoslovaški film slavi svojo šestdesetletnico; to jubilejno leto je postalo doma in v mednarodni filmski areni eno najuspešnejših v vsej zgodovini češkoslovaškega filma. V filmski proizvodnji je v ospredju HREPENENJE (Touha) Vojtecha Jasnija, poema o povezanosti narave in človeškega življenja. Film je prežet s plemenitim čustvom in rahlo nostalgijo, ki jo poudarja veliki talent kamermana Kučere. Dogodek leta je tudi film ODKRITJE POGUBE (Vynález zkázy) Karla Zemana; to je svojevrstna filmska obdelava istoimenskega romana Julesa Verna, kombinacija igranega in animiranega filma, v prefinjenem tonu in z aktualno idejo. Zeman je s tem filmom dosegel višek

nesla filma ŠOLA OČETOV in SEPTEMBRSKE NOČI, nadaljuje Karel Krška s filmom TUKAJ SO LEVI (Zde jsou lvi). Med začetniki se je oglasil Zbynek Brynych s filmom ŽIŽKOVSKA ROMANCA, ki prikazuje ljudi iz praške okolice, Čechov avanturistični film o legionarjih v Vietnamu, ČRNI BATALJON (Černý prapor), pa je pomenil uspeh v tej vrsti.

Dveh filmov iz tega leta nisem našel v statistiki; nista bila predvajana in iz statistike so ju črtali po banskobistriški kritiki. To je film Kadárja in Klosa TRETJA ŽELJA (Tretí praní), satirična komedija po ideji Vratislava Blažka, z jugoslovanskimi igralci v glavnih vlogah. Film je bil leto pozneje obsojen zaradi revizionizma in »odpisani« s proizvodnega načrta ateljejev v Barrandovu. Tudi drugi »odpisani« film je povezan z Jugoslavijo; to je češko-jugoslovanska koprodukcija ZVEZDA POTUJE NA JUG (Hvezda jede na jih), ki so jo nadaljnje predelave uvrstile med slabokrvne filme za razvedrilo.

1959

V proizvodnji še odmeva »boom« prejšnjih dveh let. Helge nadaljuje smer svojega filma ŠOLA OČETOV s filmom VELIKA SAMOTA (Velká samota), ki je surov, a resničen prikaz južno-moravske obdelovalne zadruga in usode njenega predsednika. Krejčík posname PREBUJENJE (Probuzení), najboljši film o razdvojeni mladini. Kachyna pa odličen avanturistični film KRALJ ŠUMAVE (Kráľ Šumavy). Brynych nadaljuje svoje posrečeno prikazovanje Prage po novelah PET IZ MILIJONA (Pet z miliónu), od katerih najbolj uspela je zadnja, PAJČEVINA (Pavučina), žanrsko obogatitev prineseta moderno zasnovana komedija Zd. Podskalskega KAMOR VRAG NE MORE (Kam čert nemůže) in profesionalno dobra detektivna Čacha 105 % ALIBI. Na Slovaškem je Palo Bielík v filmu KAPITAN DABAČ posnel zanimiv vojni dogodek, s filmom VSTOP PREPOVEDAN (Vstup zakázán) po noveli ZASLEDOVANI se je predstavil František Vlácil. Jirži Weiss je (ne preveč posrečeno) napravil film po Kohoutovi kritični drami TAKŠNA LJUBEZEN (Taková láska). Sovjetski režiser S. Rostockij se je iz začaranega kroga naših koprodukcijskih neuspehov prebil s filmom MAJSKE ZVEZDE (Majove hvez-

KRONOLOŠKO ZAPOREDJE 1957-1959

dy), v katerem obravnava leto 1945. Zanimive filme tega obdobja bi lahko našteval še naprej, vendar je treba tu omeniti dogodek, do katerega je prišlo v začetku tega leta v Banski Bistrici.

Februarja je bil v tem srednjeslovaškem mestu, nekdanjem središču slovaške narodne vstaje proti Nemcem, prvi festival češkoslovaškega filma. S tem festivalom naj bi se začela tradicija vsakoletnih pregledov filmske ustvarjalnosti. Pravi povod zanj pa je tičal drugje. V času očitnega vzpona češkoslovaškega filma ta festival nikakor ni bil sklican zato, da bi podprl novi tok, ampak zato, da bi idejno-kritično pretresel celotno filmsko proizvodnjo. In ta kritika je tako odločilno in tako globoko posegla v organizem naše kinematografije, da jo lahko imamo za najizrazitejši poseg v češkoslovaški film vsega pofebruarkega obdobja.

Referat, ki ga je imel takratni minister za kulturo in prosveto dr. F. Kahuda, je sicer poudaril več oblik filma; rečeno je celo bilo, da je leto 1958 »eno najuspešnejših v naši filmski zgodovini«. Toda bistveno in osnovno stališče je bilo izraženo drugje, namreč v referentovi izjavi: »V naši filmski proizvodnji in dramatikni so se konkretno pojavili ostanki drobnoburžoazne miselnosti, občutki brezperspektivnosti, nepravilnosti in individualistične izločenosti, subjektivistični nazorji brez vsakršnega družbenega in razvojnega konteksta.« Fino izraženemu prepričanju, da je češkoslovaški film podlegel drobnoburžoaznim in ponekod že kar revizionističnim tendencam, so nato sledili

manj fini ukrepi. Glavnega direktorja filma Marka je zamenjal bivši sekretar Zveze mladine Alois Polednák. Eduard Hofman je moral zapustiti Barrandov. Vpliv na usmerjanje filmske proizvodnje naj bi zajamčil določen idejno-umetniški svet v studiih. Kadárja in Klosa film TRETJA ŽELJA so prepovedali, čeprav se je gledališko delo, napisano po filmskem scenariju, dalje igralo in je bilo med najuspešnejšimi na repertoarju; kaznovali so ju tudi z diskvalifikacijo. Med razlogi za to je bilo navedeno tudi dejstvo, da so igrali glavne vloge jugoslovanski igralci; po uradni razlagi je bil film kritika češkoslovaških razmer s pomočjo jugoslovanskih »revizionistov«. Prepovedi sta bila deležna tudi Krškov film TUKAJ SO LEVI, pa Svítáčkov in Roháčev srednjemetražni satirični film KONEC JASNOVIDCA (Konec jasnovidce). Posledica Banske Bistrice je bila poostrena kontrola filmske proizvodnje in začasna opustitev njenega glavnega tematskega vira, usmerjenega v kritiko socialistične prakse.

V letu 1959 zaznamujemo še en dogodek: filmski delavci, ki so se že dlje potegovali za samostojno organizacijo, se končno lahko organizirajo. Seveda ne v samostojni zvezi, ampak kot filmska sekcija pri Zvezi češkoslovaških gledaliških umetnikov. Ta sekcija, iz katere je pozneje zrastle samostojna zveza, je v nadaljnjem razvoju filma imela pomembno vlogo prav v boju za premostitev posledic Banske Bistrice in v pripravi tudi za razvoj češko-vaškega filma v šestdesetih letih.



VELIKA SAMOTA. Režija Ladislav Helge. Prizor iz filma

Nekateri kritiki delijo to obdobje še bolj podrobno, na primer še na čas od Banske Bistrice do leta 1962, ko je zasedal XII. kongres KPČ. Čeprav ne moremo reči, da to obdobje znotraj ni diferencirano, je vendar težko natančno določiti, kdaj se je začel proces, ki se je končal z »obdobjem veličine češkoslovaškega filma«. V letih 1960 in 1961 se je zares »težišče proizvodnje preneslo na obrobnosti«, kakor piše J. Boček, torej na tematska območja, ki niso neposredno kritično angažirana. Obenem je pa res tudi, da so se v letih 1961 in 1962 izoblikovali subjektivni in objektivni pogoji za bližnji vzpon. To so leta, ko smo zbirali energije, na novo ocenjevali dotedanje dosežke, premagovali ovire, povezane s trdoživostjo starih norm, in organizirali delo v studiih. Razprava pred XII. kongresom KPČ, ki se loteva globljega, čeprav še zmeraj ne tudi dosledno kritičnega ocenjevanja petdesetih let, pa tudi bolj odkritosrčno presoja vrsto problemov in razvojnih nasprotij, z večjim poudarkom na socialistični demokraciji, je postala pobuda za filmsko ustvarjalnost. Tekle so razprave o ovirah v razvoju filma — namreč o preživelih in zastarelih idejnoestetskih stališčih, in o tem, da naj bi ustvarjalne skupine ne imele nad seboj nepotrebne nadzornega organa. Na novo je bila pretehtana tudi banskobistriška kritika. Ta uradna kritika je bila prvič javno obsojena leta 1962 v referatu dr. A. Novaka na konferenci filmskih ustvarjalcev, ki jo je organizirala že zveza, leto pozneje pa so že lahko sporočili, da bodo prepovedani filmi šli v distribucijo.

Boj za ustvarjalni prostor, ustrežajoč ne le potrebam družbe, ki išče izhod iz nagrmadenih nasprotij, ampak tudi potrebam kinematografije, se kajpada ni odvijal samo na glavni ideološki in organizacijski fronti. Izbojevati ga je bilo treba celo za posamezne filme, tiste, v katerih so se najočitneje spoprijela uradna pričakovanja in pojmovanje filmske ustvarjalnosti. Na Slovaškem se je prebijala na veljavo nova, v FAMU vzgojena generacija. Tak spopad je izzval npr. slovaški film Štefana Uhra SONCE V MREŽI (Slnce v sieti), posebno s kritičnim odlomkom o vasi. Poskusi zunanjih posegov v film v tem času niso uspeli. Trše pogoje, se pravi ohranitev nadvlade dogmatičnih stališč v slovaški kinematografiji, kažejo še nekatera dejstva, med drugim boj za realizacijo filma režiserja Petra Solana BOKSAR IN SMRT (Boxer a smrt). Ta film sodi med one filme, ki se znova vračajo k vojni tematiki in težijo k aktualni filozofski izpovedi. Prav o usodi tega filma je Peter Karvaš leta 1963 v listu Rudé právo objavil pomemben članek, ki je na splošno označil nekdanje ozračje v kinematografiji in nakazal premik kriterijev, do katerega je res prišlo.

»Živeli smo v vzdušju,« piše Karvaš, »ko je bilo sicer tvegano pustiti snov, ki bi se kdaj še lahko izkazala za neprimerno, obenem pa ni bilo nevarnosti, da se ne bi preprečila realizacija filmov, ki so se zdeli kočljivi glede na našo nepripravljenost ali nesposobnost — da bi jih



NATEČAJ, režija Miloš Forman, na sliki Vera Kresadlova. Prvi Formanov dokumentarni film



NAJLEPŠI ČAS. Režija Jaroslav Papoušek. Uspešen debut filmskega scenarista, Formanovega sodelavca

razumeli, da bi jih prav ocenili, da bi se povzpeli do njih. Kaže, da je nujno enkrat za vselej odpraviti anonimnost odlokov umetniških svetov in kolektivov, redakcijskih kolegijev in drugih nadzornih organov gledališča, filma in književnosti. Vprašanje, ali naj se predložena umetniška dela realizirajo ali ne, bi morali pretresati v strokovnih razpravah z ustvarjalci teh del. Ob odgovornosti za to, da se v filmih ne delajo napake, je nujno treba pomisliti tudi na odgovornost za politične izgube, do katerih pride, če se ta ali oni film ne realizira — če je bil a priori izključen iz družbenega boja.«

Ukinitev enotnega idejno-umetniškega sveta studiov in povečanje zaupanja v ustvarjalce, ki ga je prineslo obdobje po XII. kongresu, sta sprožila silovit izbruh napokičene in zatirane ustvarjalne energije. Leta 1963 je ta »eksplozija« že rodila vrsto ustvarjalnih dejanj. Odtlej dalje so se leto za letom uresničevale stvaritve, ki so se pomikale v središče svetovne pozornosti. Odpirala so se vrata mladi generaciji, ki je zrastle že v socializmu in ki je nastopala z lastno izpovedjo o svetu, z lastno filmsko vizijo in miselnostjo, tako ostro različno od miselnosti prejšnjih filmskih ustvarjalcev. Film in književnost sta se izoblikovala v središče kritičnega mišljenja, ki odsvita resničnost takšno, kakršna je res bila. Jasno je, da je v obdobju naraščajoče notranje krize sredi šestdesetih let vse to povzročilo nove konflikte, nove poskuse uresničevanja, nove kritike posameznih filmov s stališča centra politične oblasti. Vendar se jim že ni več posrečilo, da bi bistveno okrnili pridobljeno. Filmi, ki so še pred enim ali dvema letoma naleteli na težave, so na lepem postali »neškodljivi« v primerjavi s prihajajočimi novimi oblikami. Umetnost po svojih notranjih zakonitostih pač hoče biti odsev krize, v kateri se je vrtel naš model socializma pred letom 1968 in ki je, ne da bi jo bili priznali, nenehno naraščala. V letu 1967 je vrsta prejšnjih spopadov dosegla višek. IV. kongres Zveze češkoslovaških pisateljev je sprožil ostro uradno kritiko, združeno z organizacijskimi in kadrovskimi ukrepi (Zvezi so vzeli revijo LITERÁRNI NOVINY, nekatere pisatelje so partijsko kaznovali). Posledica tega procesa je seveda bila tudi zaostritev položaja na filmski fronti, kjer so začeli vznemirjati filmi, kot so O GOSTIJI IN GOSTIH (O slavnosti a hostech), MARJETICE (Sedmikrásky) in podobni. Zaostritev v letu 1967 je zadela tudi priprave za ustvarjanje v letu 1968, toda januar leta 1968 je bistveno spremenil položaj — režim Novotnyja je bil javno obsojen in med januarskimi pridobitvami je bila tudi odprava cenzure. Nadaljnja zgodovina je splošno znana, vendar tedaj, ko sem to pisal, v umetnosti še ni bilo cenzure, in filmska ustvarjalnost se je odvijala v duhu prejšnjih teženj.

Češkoslovaški film je v tem času ne le dohitel svetovni razvoj filma, ampak je spričo dejstva, da je vrsta nardarjenih režiserjev v njem znala odraziti specifično češkoslovaško situacijo, izhajajoč iz tradicij domače kulture, prvič resnično postal svetovno odkritje; povzpel se je v ospredje svetovne filmske kulture in vse od leta 1963 dalje ostal z njo v stalnem stiku. Naj je bodisi poetično bodisi idejno-tematsko predstavljal to ali ono »šolo« — vselej se je ob izrazitih režiserskih osebnostih, med katerimi najbolj privlačijo prav predstavniki »novega vala«, prebil v središče pozornosti.

1960

Tok družbenopolitičnih filmov je pretrgan, toda filmska kultura se razvija naprej. Na čelo sta se postavila klasično čisti Krejčíkov film VIŠJE NAČELO (Vyšší princip), ki je trajno živi etični problem črpal v okupaciji, in Weissova filmska upodobitev znanega Otčenáškovega romana o ljubezni mlade Židinje in fanta nežidovskega rodu med vojno ROMEO, JULIJA IN TEMA (Romeo, Julie a tma). Nenavadni lirični in oblikovalni talent je izpričal František Vláčil v svojem prvem celovečernem filmu GOLOBICA (Holubice). Vojtech Jasny je posnel dramo iz koncentracijskega taborišča PREŽIVEL SEM SVOJO SMRT (Prežil jsem svou smrt), Brynych pa zanimivo zasnovan film o emigrantu in vohunu Smyku.

1961

Izrednega filma ni bilo, posneli pa so več zelo dobrih. Kachyna je ustvaril čisti otroški film TRPLJENJE (Trápení); Vláčil je dokazal svoj talent s filmom HUDIČEVA PAST (Dáblova past), vendar scenarij za ta zgodovinski film iz časov protireformacije ni bil najboljši. Na Slovaškem se je s svojo poetično filmsko vizijo, z vojnim filmom PESEM O SIVEM GOLOBU (Píseň o sivom holubovi), uveljavil Stanislav Barabaš; njegov vrstnik Štefan Uher je posnel svoj prvenec otroški film MI IZ DEVE-TEGA A (My z deviate A). Vojtech Jasny se je uspešno lotil komedije v filmu PROCESIJA ZA DEVICO (Procesí k panence), režiser komedij Oldrich Lipsky se je spoprijel z zabavno obliko science-fiction v filmu MOŽ IZ PRVEGA STOLETJA (Muž iz prvného století). Václav Gajer je ustvaril prepričljivo podobo vzgojnih problemov v družini in zunaj nje v filmu ZAJCI V VISOKI TRAVI (Králičky ve vysoké trávě). Karel Zeman je v svojem stilu plastičnega filma realiziral film BARON PRAŠIL.

1962

V filmskih stvaritvah se že čuti notranje gibanje. Preseneti slovaški film: po nekajletni stagnaciji in po uspehih prejšnjega leta iznenada ustvarijo več filmov, ki opozorijo nase — najbolj Uhrovo SONCE V MREŽI, ki z novatorskim »čustvenim« prikazovanjem sodobnosti naznanja nastop novega vala, pa tudi Solanova filozofska vrnitev k vojni, BOKSAR IN SMRT, in ob njej na še izrazitejši umetniški ravni sijajni Brynychov TRANSPORT IZ RAJA (Transport z raje) — to je obdelava terezinske teme in mehanizma strahu, ki je najhujše mučil jetnike. K dosežkom tega leta se prištevajo tudi Novákova ZELENA OBZORJA (Zelené obzory) po predlogi J. Procházke, Balikov filozofsko-groteskni film TARZANOVA SMRT in Krejčíkova filmska priredba Karvaševe drame POLNOČNICE (Pulnoční mše). V Pragi je Zveza organizirala konferenco filmskih ustvarjalcev, na kateri so kritično pretehtali banksobistiško zasedanje in na njem sprejete sklepe.

1963

Leto velike ofenzive. V kinematografskih dvoranah prvič vrtijo filme češkega novega vala. Po prvih Formanovih filmih (ali bolje, po prvih filmih Formanove skupine,

kajti imena Forman, Passer in Papoušek so neločljivo povezana) NATEČAJ (Konkurs) in ČE NE BI BILO TEH ORKESTROV (Kdyby ty muziky nebyly) pride v istem letu še ČRNI PETER (Černý Petr), ki vzbudi mednarodno pozornost. Enak mednarodni uspeh je dosegla tudi Vera Chytilová s svojim prvencem, celovečernim filmom O NEČEM DRUGEM (O něčem jiném), v katerem primerja življenje znane telovadke Bosakove in navadne gospodinje; obe iščeta smisel življenja in zadovoljitev potrebe po razvedrilu. S čisto posebnim filmom, KRIK (Krik), je nastopil »ideolog« novega vala režiser Jaromil Jireš; na kafkovsko tradicijo navezuje s svojo kritiko birokratizma srednjemetražni film režiserjev Jana Schmidta in Pavla Juráčka KILIÁN. Z nadaljnjimi temeljnimi deli tega velikega obdobja so se novemu valu pridružili ustvarjalci starejše generacije: Vojtech Jasny je v satirično-poetičnem filmu KO PRIDE MAČEK (Až přijde kocour) ustvaril svoje doslej najboljše delo; Kadár in Klos sta s priredbo Mnačkovega romana SMRT SE IMENUJE ENGELCHEN (Smrt si říká Engelchen) prikazala moderno filmsko upodobitev partizanskega boja, v kateri se dogajanje odvija na dveh časovnih ravneh in v kateri je poudarjena ideja, da vojna zmrcvari tudi zmagovalce. Kachyna je izoblikoval zanimiv pogled »na dno« s filmom UPANJE (Naděja). K dobrim delom sodita tudi Dankov zgodovinski film SLAVNI POHOD (Spanilá jízda), ki je komorna in problemska obravnava husitsva, in Hoblova iznajdljiva otroška komedija IMATE DOMA LEVA? (Mate doma lva?).

1964

Novi val deluje naprej, vrstijo se novi prvenci. Evald Schorm je nastopil z globoko resnično kritično filmsko stvaritvijo POGUM ZA VSAK DAN (Každý den odvahy), ki ni bil deležen uradnega odobravanja in so ga šele po daljšem boju smeli predvajati. Nadaljnji vrhunski začetnik tega leta je Jan Nemeč, ki je po Lustigovi ideji naredil film o begu dveh mladih Židov s transporta DIAMANTI NOČI (Démanti noci); v njem je uveljavil svoj izraziti filmski talent. Med vrhove filmov leta se prištevata film Kadárja in Klosa OBTOŽENI (Obžalovaný); to je pravzaprav obtožnica razlik v socializmu, ki poštenjake pehajo v slepo ulico. Enako novi Brynychov film iz okupacije ... IN PETI JEZDEC JE STRAH (A pátý jezdec je strach), v njem je Brynych uresničil svojo ekspresionistično vizijo filma in nadaljeval témo filma TRANSPORT IZ RAJA. Na Slovaškem se je izoblikoval v najizrazitejšo osebnost Štefan Uher, ki je v filmu ORGAN ustvaril filozofsko upodobitev ideje o nezdržljivosti velike umetnosti in totalitarnega režima. V drugih zvrsteh prinaša to leto dva izredna uspeha: Rychmanovo glasbeno komedijo STARCI V HMELJU (Starci na chmelu) in parodijo Lipskega na kavbojke LIMONADNI JOE (Limonádový Joe). Med odličnimi filmi so še Sequensov ATENTAT, akcijski film o atentatu na Reinharda Heydricha v Pragi leta 1941, Zemanova KRONIKA NORCA (Bláznova kronika), Krejčíkov dokaj tradicionalni prenos Čapka ČINTAMANI IN ZVODNIK (Čintamani a podvodník) in film Kachyne VISOKI ZID (Vysoká zed).

1965

Razvoj dvojice Kadár — Klos je na višku: tragikomedija TRGOVINA NA KORZU (Obhod na korze) je vrh »trilogije«, ki ima skupno notranjo temo; v tem filmu je potenciran problem vesti — kdor da roko zlu, čeprav nevede, mora ali sodelovati ali pa se iztrga samo tako, da žrtvuje sebe. TRGOVINA NA KORZU je tudi prvi češkoslovaški film, ki je dobil Oskarja. Nadaljnja velika filmska stvaritev leta je prvi del filma MARKETAZAZAROVÁ; to je zgodovinski film Františka Vláčila, posnet po romanu uglednega sodobnega češkega pisatelja Vladislava Vančure. Novi val se z vrsto pomembnih del uveljavlja naprej. Svoj prvi samostojni film je posnel že drugi filmski delavec iz Formanove skupine Ivan Passer; njegova INTIMNA OSVETLITEV (Intimní osvětlení) je po metodi enaka ČRNEMU PETRU, vendar ga prekaša v tenkočutnosti in neverjetno globokem opazovanju.

Skupina mladih je pod Jirešovým vodstvom ustvarila BLSERI NA DNU (Perličky na dne); z njim so se manifestativno izrekli za pisatelja Hrabala, nekakšnega sodobnega Haška, Haška, ki je življenjsko in umetniško enako resničen. Forman je dosegel nov uspeh s filmom PLAVOLASKINE LJUBEZNI (Lásky jedné plavovlásky), Juráček je v delu VSAK MLADI MOŽ (Každy mladý muž) filmsko upodobil dve noveli o ljudeh v vojni. Nadaljnja prvenca sta film NIHČE SE NE BO SMEJAL (Nikdo se smát nebude), ki ga je Hynek Bočan izdelal po sodobni pereči družbeni temi po predlogi Milana Kundere, in Mášev film BLODNJE (Bloudeni). A. Maša je bil scenarist filma POGUM ZA VSAK DAN. Novi veter je lovil tudi režiser Otakar Vávra v filmu ZLATA RENETA; to je portret človeka, ki se je vse življenje bal konfliktov in je zato jalovo in pusto preživel svoj vek. V lažjih zvrsteh sta uspela film treh režiserjev ZLOČIN V DEKLIŠKI ŠOLI (Zločin v dívčí škole) — najboljši med temi režiserji je bil Menzel — in satirična komedija Podskalskega BELA GOSPA (Bílá paní). Karel Kachyna je izdelal prepričljiv prikaz osvoboditve, kakor jo je videl deček, v filmu NAJ ŽIVI REPUBLIKA (At žije republika).

1966

Dogodek leta je Menzlov celovečerni prvenec. Spet si je izbral Hrabala, po katerega predlogi je delal že v BLSERIH NA DNU, in v filmu STROGO NADZOROVANI VLAKI (Ostre sledované vlaky) ustvaril vsestransko podobo okupacije »po češko«. Ta film je Češkoslovaški prinesel že drugega Oskarja. Dva nova filma mladih sta prišla v navzkrižje s cenzuro: Nemcov kafkovski oris zlorabe oblasti v filmu O GOSTIJI IN GOSTIH (O slavnosti a hostech), ki ga je A. Novotny razumel kot kritiko samega sebe, in film Chytilove MARJETICE, ki so ga prepovedali iz čisto nerazumljivih razlogov, kajti film je kritika življenjskega nihilizma, nihilizma obeh mladih junakinj. Novo močno filmsko delo je ustvaril Schorm v svoji VRNITVI IZGUBLJENEGA SINU (Návrat ztraceného syna). Nemcu se je po GOSTIJI IN GOSTIH posrečilo posneti še MUČENIKE LJUBEZNI (Mučedníky lásky). Vláčil je končal drugi del svoje blesteče MARKETAZAZAROVE. Máša je v filmu HOTEL ZA TUJCE (Hotel pro cizince) ustvaril secesijsko grotesko o odtujitvi in ne-

možnosti ljubezni. Nadaljnji zanimiv in izzivalen poskus neuradnega pojmovanja konca vojne je bil film Kachyna in Procházke KOČIJA ZA DUNAJ (Kočar do Vidne). Vávra je v filmu ROMANCA ZA ROG (Romance pro hrůdlovku), ki ga je posnel po Hrubinovi pesnitvi, dosegel vrh svojega ustvarjalnega razvoja. V njem prvič v Vávrovih stvaritvah zadnjih let zazvenijo močne in moderne lirske prvine. Rychman je posnel film DAMA NA TIRIH (Dama na kolejích) — zanimiv, vendar ne tako izviren glasbeni film, kot so bili STARCI V HMELJU — Weiss filmsko satiro UBOJ PO NAŠE (Vražda po našem), Zeman pa film spat po romanu Julesa Verna DVE LETI POČITNIC (Dva roky prázdnin).

1967

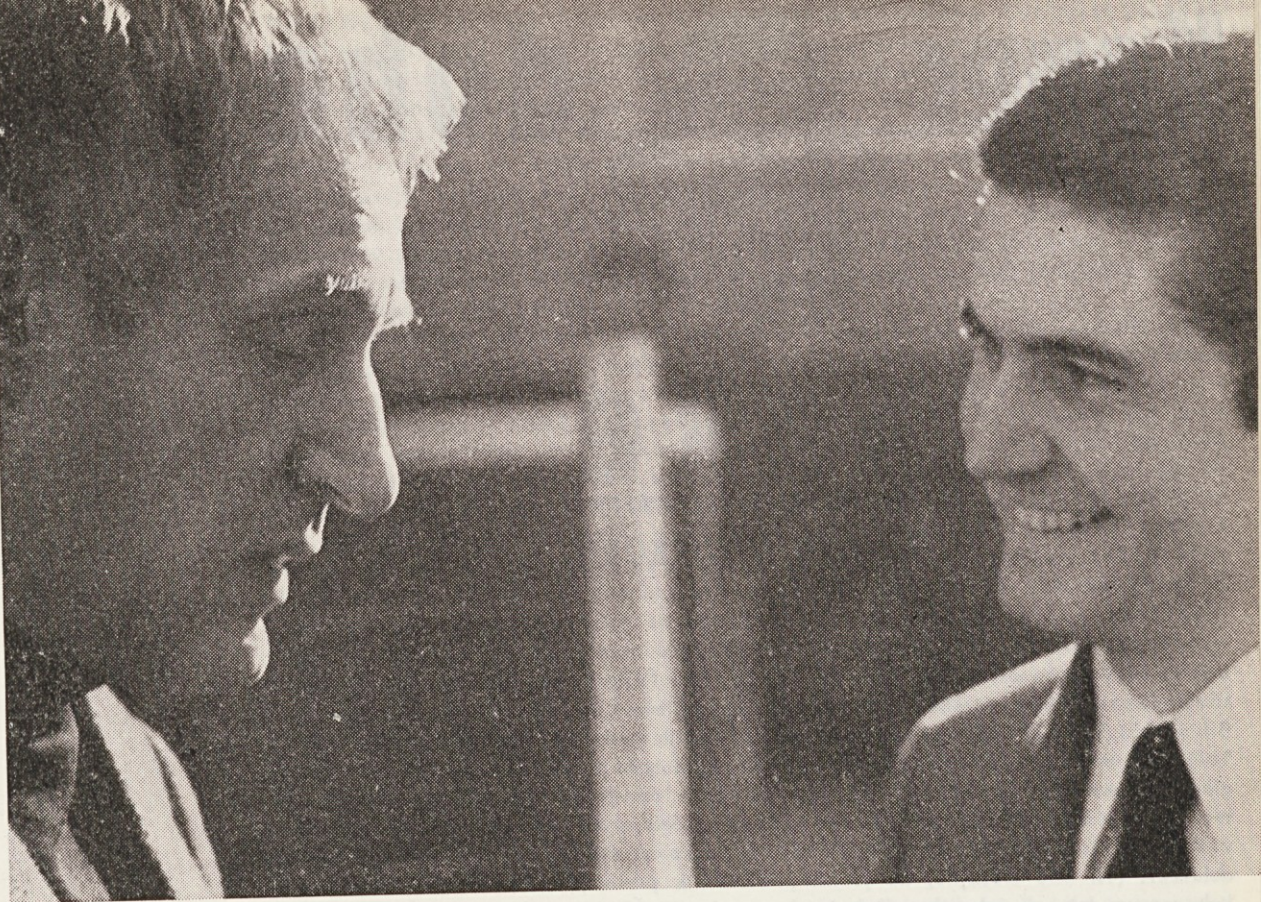
V ospredju filmskih stvaritev je Menzlov film MUHASTO POLETJE (Rozmarné leto), ki s šegavo otožnostjo opisuje življenjski trenutek treh starejših moških, ko se ljubezen poslavlja od njih. Forman je posnel satirično zaostreni film GORÍ, PRELJUBA GOSPODIČNA (Hori, má panenka), Bočan pa svoj novi ironični prikaz sodobne miselnosti PRIVATNI VIHAR (Soukromá vichrice). Kachyna se je v baladno napetem filmu NEVESTINA NOČ (Noc nevesty), ki ga tudi niso takoj predvajali, vrnil k začetkom kolektivizacije. Vláčil je s filmom DOLINA ČEBEL (Údolí včel) povzel svojo priljubljeno zgodovinsko tematiko. Krejčík je naredil dva filma: duhovito filmsko priredbo, ki pa se ji pozna gledališka predloga, PENZIION ZA SAMSKE MOŠKE (Pension pro svobodné pány) in sodobno satirično komedijo OH CET KO STO VRAGOV (Svatba jako remen). Schorm je nastopil z novim problemskim filmom PET DEKLET ZA VRATOM (Pet holek na krku), spletenim okrog usode neke pevke. S filmom o funkcionarju, ki nekega lepega dne spozna, kaj pravzaprav je, je Helge ustvaril novo delo v svojem značilnem družbeno-kritičnem duhu. Ta film, SRAM (Stud), pa je žal bolj publicistično kakor veliko umetniško delo.

Veliki dogodek na Slovaškem je začetno filmsko delo novega ustvarjalca Juraja Kakubiska KRISTOVA LETA.

V letu 1967 se do kraja izostril konflikt med Antoninom Novotnym in njegovim centrom ter nasprotniki. Režim Novotnyja si prizadeva, da bi »ukrotil« upornike; na IV. kongresu pisateljev je reagiral s posegi oblasti, okrepil je cenzuro v kinematografiji. Konec leta se je začelo zasedanje CK KPČ . . .

1968

. . . ki se je nadaljevalo januarja prihodnje leto in katerega rezultati so sprožili prepovedni proces. Toda o tem ne bom pisal, saj so dogajanje spremljali po vsem svetu. V filmski ustvarjalnosti pomeni januar odobritev več odklonjenih scenarijev in stvaritev pogojev za pravo ustvarjalno svobodo. Čeprav je dosežke tega leta zaznamovala nervoza poletja in jeseni 1967, je vseeno nastalo več filmov, ki nadaljujejo smer družbeno angažiranih in filmsko razboritih del. Kvalitetni vrh proizvodnje predstavljajo predvsem trije filmi; prvi je povratek Jasnyja k domači tematiki v filmu VSI DOBRI ROJAKI (Všichni dobří rodáci), kroniki življenja južnomoravske vasi od



Režiser Evold Schorm med ustvarjanjem ...

konca vojne do danes, ki nas prevzame zaradi svojega velikega smisla za razumevanje človekovega dejanja in nehanja, pa tudi zaradi občutenega prikaza usode številnih likov v filmu. Film je nadaljevanje filmov HREPENENJE in KO PRIDE MAČEK, najboljše tradicije Jasnyjevih del, in je po svoje višek njegovega ustvarjanja. Na Slovaškem je Juraj Jakubisko s svojim drugim filmom DEZERTERJI IN POTNIKI (Zbehovia a pútnici) potrdil svoj izvirni talent; po svoje, »lorcovsko«, je črpal iz ljudske poezije, enako lirične kakor okrutne, in nabite s presenetljivo neizčrpano filmsko barvitostjo (Jakubisko je bil pri tem filmu tudi kameraman). Tretji veliki dogodek je Jireševa ŠALA (Žert), satirična analiza petdesetih let, posneta z velikim smislom za čistost žanra (narejen je bil po svetovno znani knjigi M. Kundere). Z izrednim filmom je presenetil Juraj Herz; njegov ZAŽIGALEC TRUPEL (Spalovač mrtvol) je shriljivka o usodi upravnika krematorija, ki se med okupacijo proda Nemcem in zaradi kariere pobije lastno židovsko družino. K tej groteskni shriljivki se uvršča lep in duhovit prvenec tretjega filmskega ustvarjalca iz Formanove skupine Jaroslava Papouška, ki je v filmu NAJLEPŠA LETA (Nejkrásnejší vek) izoblikoval tri epizode iz življenja kiparjev in modelov na akademiji za upodabljačo umetnost. Tematično zanimiv film je Máševo ISKANJE (Ohlédnutí); v njem je soočil usodo žene, ki je preživela partizanstvo, z življenjem za generacijo mlajšega filmskega

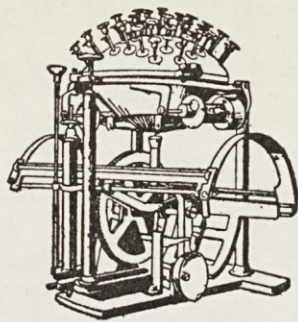
171

režiserja. Dva pomembna prispevka je prinesel zgodovinski film: Bočanov film ČAST IN SLAVA in Dankov KRALJEVSKA POMOTA (Královsky omyl). Oba se ob zgodovinskih epizodah lotevata vprašanju morale človeka v odnosu do oblasti, torej večno aktualne teme, pri čemer je Bočan filmsko izrazna sredstva izraziteje izkoristil. Samo zaradi težnje po popolnosti se Menzlu ni posrečil poskus z glasbeno zvrstjo ZLOČIN V KABARETU (Zločin v šantánu); v tem filmu sta sodelovala tudi člana priljubljenega praškega gledališča SEMAFOR, Suchy in Šliter.

1969

Tega leta tisk še ni zajel. Dogodki, do katerih je prišlo pred njim in ki ga določajo vse odtlej, so dovolj znani. Češki in slovaški film tudi zdaj iščeta možnosti za nadaljnji obstoj, za nadaljevanje »obdobja veličine«, katerega najvišji vrh po našem prepričanju še ni dosežen. In tako nam ne ostane nič drugega kot pričakovanje, da se bodo naši upi uresničili in da bodo nadaljnji začetniki, ki so se v tem letu lotili dela, ustvarili še večjo dinamiko v kinematografiji, ki se je v zadnjih osmih letih pomladila in ki se je naposled lahko uveljavila. Dejstvo, da se je v času naraščajoče družbene krize znala uveljaviti kot izrazito socialistična kinematografija, priča in govori za njo.

Konec dobe



neke

dr. Eva Struškova

Bili so časi, ko so pri nas radi pisali o tem, da je Češkoslovaška s svojo produkcijo s tisočimi naslovi letno velesila na področju kratkega filma.

Bili so časi, ko so bili edini predstavniki na inozemskih festivalih kratki filmi.

To je bilo v letih, ko so kratki film po sovjetskem zgledu tudi na Češkoslovaškem proglasili za neločljivo sestavino ljudske izobrazbe, za orodje propagande, prosvete in agitacije; ko je bila po vrsti povojnih reorganizacij izdelana mreža kratkometražnih studiov v Pragi, v Gottwaldovem in v Bratislavi in ko so se stabilizirali tudi kadri filmskih delavcev. (Ni bilo slučajno, da je bil predstavnik predvojne filmske avantgarde Jirži Lehovec vsa leta ob robu dogodkov in da so njegovi filmi iz polovice petdesetih let, ki so globoko vplivali na mišljenje na tem področju — na primer BARVNI SVET OTOKARJA NEJEDLEGA ali DOGODEK STARE REKE — nastajali z nenavadnimi težavami zunaj plana teh studiov.)

V petdesetih letih je bil namreč dokumentarni film degradiran na barvno inscenirano razglednico iz življenja. Cilj ni bil stvarni dokumentarni zapis stvarnosti kot takšne, ampak snemanje psevdoavtentičnih, rekonstruiranih življenjskih dogodkov. Izhod iz te situacije je bilo za vrsto avtorjev snemanje filmov o umetnosti, o naravi ali o svetu tehnike in znanosti. Dokumentarni film v pravem smislu besede skoraj ni eksistiral.

Pot, po kateri je šel kratki film v povojnih letih, je bila tudi pot mišljenja povojne generacije na Češkoslovaškem, dokumentacija sprememb v družbeni zavesti.

Preveč preprosto bi bilo, če bi menili, da je šlo samo za odstranitev meja cenzure. Saj se na primer v prvih diskusijah na kraju petdesetih let ni govorilo o odstranitvi cenzure, ampak avto cenzuri, za odstranitev lastnih preprek, ki so stale med avtorjem in stvarnostjo. Ali z besedami Karla Kosíka: šlo je za odrešitev s sveta psevdokonkretnosti. Prvi korak v tem procesu naj bi bila torej vrnitev k specifikki dokumentarnega filma. Zato se je v diskusijah tudi kmalu pojavil problem scenarija. To navidezno strokovno temo je mogoče razumeti tudi s splošnega vidika kot posledico spora o tem, kako pristopati k stvarnosti. Ali gre tukaj samo za izpolnitev slike, ki bi ustrezala uradnim predstavam, ali pa je smisel dokumentarnega filma zajemati stvarnost v njeni dinamiki, spoštovati avtentičnost dejstev in s filmskim zapisom razkrivati doslej neznane resnice. Prelom v dotedanjem kanonu pa se je najprej posrečil s popolnoma druge plati. Značilnost petdesetih let je bil trud, da bi sprostili možnosti same oblike. Tedaj so namreč začeli prihajati v studije novi mladi ljudje iz FAMU. Poznali so Vertova in Šubovo, Bunuela, Ivensa, Cavalcantija, poznali so angleško socialno šolo. Medtem ko je pretežni del predhodne generacije režiserjev prišel k filmu po vojni iz raznih poklicev, je bila to prva generacija profesionalnih delavcev. Prinesla je nove zamisli, nove spodbude. Spremenilo se je pojmovanje komentarja, uporabljali so novo glasbo in montažo, kazala se je možnost kontrapunkta med sliko in zvokom. Ta doba je bila zanimiva tudi zaradi tega, ker napor za emancipacijo dela tedaj ni pomenil bistvene spremembe tematike. Bernatov film

TUKAJ NE ŽIVE METULJI, Šofrankov V ZNAMENJU DIMA, Hoblova FANTAZIJA ZA LEVO ROKO IN ČLOVEŠKO VEST — v vseh teh delih je šlo za podobo človeka in vojne, dobrega in zla, preteklosti kot mementa. Sicer pa je prav pred koncem petdesetih let doživel renesanso tudi češkoslovaški animirani film. Če naj navedemo najbolj značilna imena tega obdobja, Vystrčilov ZA PROSTOR NA SONCU, Brdečkov POZOR, Pojarjevo BOMBO-MANIJO — vidimo, da je bila snov spet neproblematizirana, vsečloveško veljavna ideja. Najzanimivejša osebnost tega obdobja je bil Bruno Šefranka, ki je vzbudil pozornost že s svojim absolventskim filmom na FAMU — z barvito in živahno monologijo o Jiržiju Trnki. Nov pogled in veliko kulturo dela je prinesel tudi njegov dokument o koncentracijskih taboriščih, V ZNAMENJU DIMA in mnoge zamisli, pa tudi drugi filmi — na primer potopisni cikel s Kube.

To obdobje na kraju petdesetih let je imelo tudi svojega enfant terrible — Pavla Hobla. Tudi ta je opozoril nase z izrazitim absolventskim filmom na FAMU ter domiselnim debutom v studiu — s filmsko montažo v feljtonu POZOR, MODA. Delal je v paru s svojim prijateljem iz FAMU, dramaturgom Bohumilom Sobotko, ki je postal tudi avtor cele vrste komentarjev. Skupno sta razglašala totalnost filma, protestirala sta proti sterilnosti žanrov in tako utirala dokumentarnemu filmu nadaljnjo pot. Tako sta na primer spet obdelala snov Praške vstaje v filmu TAKRAT ZJUTRAJ NA NAŠI CESTI; tu smo se prvič srečali s to temo, ki je bila ob ves ceneni patos, film pa je bil prežet z močnim subjektivnim emotivnim doživljanjem. Ta par je vodil tudi veliko bitko s Filmskim simfoničnim orkestrom. Prav do tega časa je bila navada, da je tudi dokumentarne filme spremljala glasba v celotni mogočni sestavi. Tedaj sta se združila s talentiranim mladim skladateljem W. Bukovom, uveljavljali so novo pojmovanje glasbene spremljave. Dokazali so, da lahko spremlja dokumentarni film samo popevka ali pa le nekaj akordov na kitaro, da je lahko snov pri zvočni sestavi tudi tišina. V sebi so imeli že tisti naboje, ki ga je v popolnosti razvil šele tako imenovani novi češki val.

Ta proces pa se ni razvijal v praznem prostoru, ampak je bil rezultat in izraz procesov, ki so se gibali v celotni češkoslovaški družbi. Razvoj po 20. kongresu KPSZ so na Češkoslovaškem sicer dostikrat nasilno zavrli (izraz tega je bila tudi bansko-bistriška konferenca, ki je za nekaj let označila snov igranega filma), kljub vsemu pa je šlo za proces, ki ga ni bilo mogoče zaustaviti.

Nadaljnje obdobje dokumentarnega filma na začetku šestdesetih let je bilo že povezano z nekaterimi odličnimi imeni in z novim češkim valom. To etapo je mogoče označiti kot nastanek novega odnosa do stvarnosti, zastavljanje novih vprašanj, pa tudi nova definicija funkcije dokumentarnega filma.

Interes za skupne in družbene stvari pa se v tej dobi ni pojavil samo na Češkoslovaškem. V Franciji so na primer nastajale etnografske-sociološke in antropološke sonde, Rouche in Morine, ki so odkrile nove možnosti dela z avtentično stvarnostjo. Pojavil se je pojem film resnica ali cinema-varité, camera-direct, living-camera, anketa, skrita kamera, tu so bila spoznanja z dela newyorške šole. V zvezi s temi novimi postopki so nastala med češkoslovaškimi dokumentaristi hkrati tudi vprašanja: ali je film resnica dejanska pot k dejstvu in k resnici, ali pa je to samo nadaljnja napačna fikcija o resnici, ali je mogoče uporabljati skrito kamero, ali ni ta postopek tuj etiki socialističnega avtorja? Ali je mogoče posneti spontane, odkrite pogovore z ljudmi, ki so bili leta prisiljeni k avtocenzuri in k branju napisanih govorov?

V tem času je nastala tudi platforma za te diskusije. To so bili Karlovi Vari, kjer je nastala tradicija tako imenovanih Dni kratkega filma: zimski teden projekcij, skupnih diskusij režiserjev, dramaturgov in kritikov. Ta srečanja so bila pomembna za konfrontacijo ustvarjanja posameznih studiov in češkoslovaška konfrontacija je postala hkrati tudi letna bilanca. Podelitev nagrad je potekala pogosto v molčeči diskusiji z uradnimi stališči (višek tega spora je bila podelitev te nagrade I. 1967. filmu-anketi o situaciji kmetijstva PROBLEM ŠT. 1., ki ga je posnel režiser M. Hruby, a so ga gledalci videli šele po odhodu A. Novotnega). Zanimivo središče je bil v začetku šestdesetih let studio za popularno znanstveni film. Ne le zato, ker je tu doživela višek neka etapa razvoja tako imenovanega popularno znanstvenega filma in ker so bili tu odlični rezultati dela B. Vošahlika, M. Bernata ali K. Goldbergerja. Ko je na primer I. 1960 K. Goldberger še pred startom Gagarina posnel barvni film PRED STARTOM V VESOLJE, je bilo to dejanje v pravem pomenu besede senzacija.

V studiu je v tem času deloval kot vodilni dramaturg dr. R. Činčera. Ta kasnejši avtor montrealskega avtomata je imel velik vpliv na intelektualni profil studia, v tem času pa je začel tudi z lastno avtorsko ustvarjalnostjo. V družbi z mladim absolventom FAMU

R. Krejčíkom je na primer sestavil napadalno sarkastično in ironično montažo PLES OKROG PLESA, ki je bila prva filmska obramba jazza in modernih plesov.

Ta studio je dal priložnost tudi Veri Chytilovi za snemanje njenega dokumentarnega filma VREČA BOLH.

Sestavni del filmskega dogajanja tega časa je bilo ustvarjanje študentov FAMU. Ta šola je bila namreč vrsto let edini kraj, kjer je bilo mogoče povsem brezskrbno in nekaznovano eksperimentirati in iskati. Čeprav ti studijski in absolventski filmi razen nekaterih izjem niso prišli do široke publike, so vendarle imeli svoj delež pri nastajanju klime češkoslovaškega filma. To je bil na primer barvna snemalska in režijska kreacija Jaromila Jireša DVORANA IZGUBLJENIH KORAKOV. Takšen je bil TURIST Evalda Schorma in Antonina Máše. To je bil STOP, v katerem sta se predstavila Vera Chytilova kot režiser in Jaromir Šofr kot snemalec. Z njim je delala Vera Chytilova tudi na svojem drugem filmu, VREČI BOLH. Ta avtentični, hkrati pa inscenirani dokumentarni film na meji med realnostjo in fikcijo je postal razburljiv dogodek tako zaradi rezultatov delovne metode kot tudi zaradi svoje izpovedi. Zdrava in burna kritika življenja tekstilnih delavk v mnogočem spominja na pretepanje v filmu Makavejeva ČLOVEK NI PTICA. Film je bil po končanem snemanju podvržen kritiki, avtorji pa klicani na odgovornost. Po obsežni diskusiji so ubratile ta film pred direktorjem in funkcionarji same delavke.

V tem času se je lotil dokumentarnega filma tudi Evald Schorm. Svojega najbližjega zaveznika je našel v snemalcu Janu Špátu. Najprej sta začela s klasičnimi dokumentarnimi filmi, o delavcih v filmu DEŽELA DEŽEL, o drvarjih v filmu DREVESA IN LJUDJE. Posnela sta odlično podobo o življenju in ustvarjanju J. Sudka ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, kjer je posamično človeško življenje postalo misel o človeški eksistenci in o njenem smislu sploh. Posebno mesto v tej vrsti je imela tudi anketa ZAKAJ, anketa o tem, zakaj ima Češkoslovaška najmanjši prirastek letno. Pred kamero so stali ljudje, ki niso hoteli imeti otrok, ljudje, ki nimajo otrok in tisti, ki si otroke želijo, a jih ne morejo imeti zaradi cele vrste vzrokov, ki so večinoma socialnega in ekonomskega značaja. Pred kamero je stala stvarnost socializma šestdesetih let v vsej svoji zapletenosti. Tematiko in metodo je dopolnil Goldbergerjev film OTROCI BREZ LJUBEZNI: kruta obsodba družbe odraslih z vidika otrok, ki so bili od svojih prvih dni zaupani varstvenim ustanovam. To je bil pogled na davek, ki ga plačuje družba za emancipacijo žena, ki pa prinaša sicer malo informirani javnosti tudi dejstva o vzrokih nastajanja deprivatizacijskega sindroma.

Tu je bila tudi anketa Jana Špáte NAJVEČJA ŽELJA, v kateri so izpovedali svoje sanje, upe in možnosti mladi ljudje; nadalje so bile tu tudi ankete s kmečko tematiko M. Hrubega in vrsta drugih filmov. S temi deli je stopil dokumentarni film aktivno v družbeno življenje. Ni bil več pasivni registrator, bil je bojno sredstvo. V tem trenutku pa se je pojavil pereč problem cenzure. Avtorji niso bili prisiljeni samo črtati besede svojih komentarjev, ampak tudi izpuščati neustrezne nazore ljudi, izrezovati resnico. Seveda v imenu gledalcev in socializma. Dolgo so na primer razmišljali, kako naj bi uvedli v kinematografe VREČO BOLH. Na kraju so združili ta film z absolventskim filmom STOP. Tako je nastal celovečerni program in za poizkušnjo so ga uvedli v Pragi pod poetističnim naslovom POD STROPOM JE VREČA BOLH. Uspeh je bil fantastičen. Gledalci so bili hvaležni in navdušeni. Film so vrteli dva meseca in je bil vedno razprodan. Občinstvo je prav tako sprejelo tudi Formanov ironični dokumentarec KONKURZ. Ta film, ki je bil prosto združen z igranim okvirom, je postal zaradi bistre metode edinstven dokument atmosfere in okolja mladega gledališča SEMAFOR, pa tudi sonda v življenjske občutke in stališča generacije v začetku šestdesetih let. KONKURZ je prav tako kot njegovo nadaljevanje iz okolja malega mesta nastal že zunaj okvira kratkometražnih studiov. V tem času je filmski studio Barrandov že odprl vrata novemu češkoslovaškemu valu... Toda filmska zgodovina pozna tudi primere brodoloma. Zelo nepravilno je propadel dokument O STRAŽNIŠKIH SLAVNOSTIH in ime avtorja filma Karla Vachka je pravzaprav do danes neznano širši javnosti. Kljub vsemu pa gre za eno izmed najzanimivejših osebnosti. Leta 1963. je Karel Vachek s svojim kolegom snemalcem Josefom Ort-Sneppom posnel film o tradicionalni folkloristični slavnosti na Moravskem — Moravska Hellas. To je bil, kot se je kasneje izrazil Z. Brynych, naravnost levji napad. Napad proti razprodaji folklore, proti komercializaciji in kupčevanju z ljudsko ustvarjalnostjo. Zaradi neusmiljenosti pogleda, verjetno pa tudi zaradi nove filmske poetike sta bila avtor in film močno kritiziran, film pa je šel v trezor. Avtor je izgubil nekaj let, ko je čakal na možnost novega dela.

Filmska dokumentaristika se je torej v šestdesetih letih končno uvrstila med druga publicistična sredstva. Vodila je polemike, diskusije in bila avtentično pričevanje svojega

časa. Film je postal sociološka sonda in diskusijska tribuna. Glavni problem dokumentaristov ni bil več v tem, kako zajeti samo dejstvo, ampak kako ga interpretirati. Dokumentaristi so formulirali to nujnost na eni izmed karlovarskih Svobodnih tribun takole: »Ne zadostuje, da smo zraven, vedeti moramo tudi, pri čem smo.«

Po raziskavi terena našega vsakdanjega življenja pa je pri nekaterih avtorjih sociološki interes prerasel v ekstenzionalni, v izpoved o človeku in družbi z naravnost filozofskih stališč. Takšna sta bila zlasti Schormovo ZRCALJENJE in Špátov RESPICE FINEM.

ZRCALJENJE je fuga človeških glasov, podob, glasbe in leta ptic, fuga o koncu življenja, ki čaka vsakega človeka od njegovega rojstva, hkrati pa razmišlja o smislu življenja. Ni bil slučaj, da je ta film — njegovi igralci so bili zdravniki, sestre in umirajoči — povzročil na eni strani ostro zavračanje, na drugi pa tudi sprejemanje in razumevanje. Film je sprejel v svoj program eden izmed avantgardnih praških odrov (Činoherní klub).

175

O NECEM DRUGEM. Režija Vera Chytilova. Glavna vloga Eva Bosakova



Ekstenzionalna problematika označuje tudi Špátovo podobo starih zapuščenih žensk, ki preživljajo zaton svojega življenja v gorah. Film RESPICE FINEM raste na osnovi intimnih razgovorov s starkami in postavlja hkrati direktno vprašanje o tem, kaj je znala nuditi tem ženskam družba. Posredni odgovor izpovedi stark in celotna podoba — so bili zelo pesimistični. Ta film, ki je dobil Veliko nagrado v Oberhausnu, je moral čakati na svojo premiero do leta 1968.

Kljub vsem posegom, težavam in vztrajnim diskusijam je obdobje šestdesetih let pokazalo na tem področju nenavadno aktivnost. Samo podjetje Kratki film je prešlo skozi mnoge reorganizacije, ravnatelji so se menjavali, na svet pa so prihajali kilometri in kilometri filmov. Snemali so potopise, reportaže, filme o umetnosti, o naravi in tehniki. Zanimiv pa je tudi drugi tradicionalni center češkoslovaške dokumentaristike — armadni film. Tam deluje na primer nadarjeni mladi režiser Ivan Balada; v filmu ČLOVEK V VELIKI DVO-RANI je upodobil na primer vizijo prihodnje civilizacije. Skozi ta armadni studio je šel tudi ves moški del češkoslovaškega novega vala. V času služenja vojaškega roka ne najdejo mladi režiserji tu samo azila, ampak odprto ustvarjalno delavnico.

Stvarnost, s katero se je morala češkoslovaška dokumentaristika v svojem razvoju spoprijeti, je bil njen odnos do televizije.

Vrsta filmskih avtorjev, ki so se ukvarjali predvsem s sociološko problematiko, se je začela zavedati, da je televizija ugodnejši distributor njihovih filmov kot pa klasična distribucija po kinematografih. V tem času je hkrati prišlo tudi do določene utrujenosti zaradi preobilice diskusij in anket na filmskem platnu. Sicer pa je na televiziji že bila njena lastna filmska dokumentaristika, ki je postopoma prevzela vrsto tradicionalnih nalog in funkcij kratkega filma. Očitno je bilo tudi, da filmske vesti ne morejo konkurirati televizijskim in po izkustvih vrste razvitih držav se je zdelo, da je samo še vprašanje časa, kdaj bo periodika sploh izginila iz kinematografov.

Tedaj so spet začeli iskati definicijo, kaj pravzaprav je dokumentarni film. Njegove glavne funkcije — in za njih so bili zgrajeni veliki studii (agitacijska, propagandna, prosvetna, vzgojna funkcija), je prevzela televizija. Zdelo se je, da je specifična dokumentarnega filma tam, kjer televizija ne more nadomeščati filma, torej v eksperimentalnem izkoriščanju filmskega zapisa.

Eksperimentalni film (kljub terminološki nenatančnosti tega pojma) pa je težko planirati. Eksperiment ni vprašanje filmskega poklica, ampak stvar umetniškega nazora, določena vrsta talenta. Bistveni del režiserjev pa je v kratkem filmu imel in še ima popolnoma druge cilje. V teku let je nastala v njem diferenciacija in specializacija in mnogi avtorji se zdaj posvečajo samo snemanju šolskih ali poučnih filmov, nadalje znanstvenim in reklamnim filmom, drugi pa so prešli k snemanju ciklusov za televizijo. Vrsta avtorjev se je intenzivno posvetila filmom po naročilu za inozemske partnerje.

Bilo je jasno, da je diskusija o eksperimentu samo vprašanje ozkega kroga potencialnih avtorjev, za katere pa je vprašanje, ali se te možnosti sploh zavedajo. Ena izmed njih je bila Vera Chytilova, ki je dejala: »V socialistični kinematografiji bi morala biti možnost za preizkušanje in iskanje. Šele potem bo mogoče izraziti človeka popolnoma, z vsemi njegovimi zavestnimi in podzavestnimi sestavinami. Leta in leta smo pozabljali, da je lahko film tudi nenarativen. Nekateri poskusi so sicer bili, na primer na področju trik-filma, vendar pa so bili zelo plahi in še zdaleč niso mogli izkoristiti vseh velikanskih možnosti.« Ti poskusi ali dela, ki jih je omenila Vera Chytilova, so bili večinoma obrobnega značaja, kar pa ni bilo ovira, da ne bi s festivalov prinašali najvišjih priznanj. Tu mislim predvsem na ustvarjanje Jana Švankmajerja, izrazite osebnosti, čigar pristop k filmu je pogajal predvsem njegov prvotni poklic lutkarja, likovnika in sodelavca Radoka iz Laterne magike. Vrsta njegovih filmov nastaja sicer v studiu dokumentarnih flimov, osnovna sestavina njegovega dela pa je vedno filmski trik. V STANOVANJU je združil trik z realnim, avtentičnim okoljem. To je svet stvari, ki obkrožajo človeka in mu začno vladati. Stol ni uporaben za sedenje, na postelji ni mogoče ležati in juhe ni mogoče pojesti. Vse, karkoli človek naredi, se obrne proti njemu. Švankmajerjevo STANOVANJE je odlična podoba človekove odtujitve; človek ni več gospod in vladar sredi narave, veselja in družbe, ampak je žrtev, ki ima edino možnost v podreditvi.

V področje eksperimentalnih del lahko uvrstimo tudi Schormov film CARMEN NE LE PO BIZETU. Režiser Evald Schorm je pravzaprav poleg J. Jireša edini režiser, ki se znova in znova vrača s področja igranega filma h kratkem filmu. V imenovanem filmu pa ne gre za dokumentaristično obveščanje; na osnovi predstave naivnega gledališča z Liberca je ustvaril Schorm poseben svet predstav in simbolov, kar torej ni bil več zapis, ampak umetniška podoba.

Seveda pa — čeprav gre kot v primeru Švankmajerja in Schorma za vrhunska dela studia — ta dela zaradi svoje edinstvenosti ne odpirajo poti drugim.

Rešitev vprašanja perspektiv dokumentarnega filma v zvezi s televizijo in programskim vprašanjem je le delno odvisna od problema eksperimentalnega filma. Zato so razmišljali o tesnejši povezavi s televizijo, o razširitvi sodelovanja za inozemske naročnike (večinoma gre tu za televizijske cikle). Te možnosti pa niso bile brez ovir za ustvarjanje prostora nadarjenim avtorjem. Na tej stopnji razmišljanja nas je presenetilo 1968. leto in njegov potek je pokazal, da je bilo in je vse drugače.

Filmsko obveščanje, ki je vegetiralo ob robu interesa, je dobilo v 1968. letu nenadoma neprecenljivo vrednost in pomen kot pričevanje o razburkanem času. V trenutku, ko je bil tok informacij s televizije omejen, je pokazala določene prednosti tudi stara distribucijska mreža.

Svoj novi pomen je dobila tudi druga filmska periodika, ki je postala že spomin (na primer dokument s procesa proti R. Slánskemu) in komentator (vrsta odlomkov, ki komentirajo na primer material Duh XX. kongresa). Prvič v naši zgodovini so stale vrste pred kinom, ki je prikazoval sestavljeni celovečerni dokumentarni film. To je bil dokument o petdesetih letih češkoslovaške zgodovine, ki ga je pod naslovom V SRCU EVROPE pripravil s kolektivom zgodovinarjev filmski režiser Drahoslav Holub.

Na videz izčrpane možnosti cinema-direct, to je dosledno neposrednega reportažnega snemanja, so omogočile nastanek unikatnega pričevanja K. Vachka in J. Ort-Šneppa ZDRUŽENI V IZBIRI. Ta celovečerni dokument dobiva po mnenju filmskih znanstvenikov J. Svobode in V. Effenbergerja zaradi intenzivnosti ustvarjalnega gledanja vrednost pronicljive antropološke sonde v anatomijo politike. Film na dokumentaren način zajema politično dogajanje v dobi med 15. in 30. marcem, to je dogodke pred volitvami predsednika republike in ob njegovi izvolitvi. V času, ko politika ni bila več zadeva kabinetnih odločitev, je raziskoval team mladih filmarjev, kako nastaja takšna politika. Snemali so politične nastope, zasedanja, mitinge, obravnave, sestanke in diskusije. Film je kot pričevanje časa še enkrat dokazal svojo historično vrednost.

V tej konkretni, izredni situaciji so vprašanja o specifičnosti dokumentarnega filma v odnosu do televizije izgubila svoj neposredni pomen. In tako je mogoče lanskoletno številno državljansko angažiranost in profesionalno odgovorno ustvarjalnost celokupne češkoslovaške dokumentaristike hkrati vrednotiti kot višek neke dobe.

Očitno je, da v juliju ali v avgustu 1969. leta ni mogoče določiti nobene prognoze o razvoju dokumentarnega filma. Lahko so samo negativne.



Čas, ko je bil dokumentarni film brezdušno orodje nič manj brezdušnih iniciatorjev, je še preveč živo v spominu, talenti in osebnosti avtorjev na tem področju pa so preveč vidni, da bi bila v teh pogojih možna vrnitev na stanje, kakršno je bilo pred desetimi leti. Dosežena stopnja mišljenja je previsoka, da bi lahko samo sebe degradirala.

Moramo nadaljevati. Vprašanje možnosti nadaljnje poti filmske dokumentaristike pa je hkrati vprašanje možnosti socialističnega družbenega razvoja na Češkoslovaškem sploh.

Češkoslovaški dokument

Dokumentarni posnetek Jorisa Ivensa in Henrika Storcka BORINAGO predstavlja še dandanes socialni boj revnega rudarskega področja Belgije v tridesetih letih. Gledalec si lahko priključuje v spomin vse okoliščine tamkajšnjega življenja in spopad proletariata z oblastjo. Poleg tega se že v osnovni metodi, se pravi v izboru in ureditvi dejstev, kaže umetniški učinek dokumenta. Zato sploh ni dvoma, da tak dokument ima sociološko funkcijo. Kajti ta »socialni spomin« (zapisano z izrazom, ki ga je uporabil Maurice Halbwachse) najde svoje veličastni zbiralni prav v podobah, ujetih na filmskem traku. Ob srečanju s tem zapisom se človek spomni ne le tega, kar je zdaj, ampak tudi tistega, kar je bil nekdanj. Ali če povemo drugače, tokrat po Andréu Bazinu, »film, in dokumentarni film še posebej, je svojevrstna upodobitev človeškega spomina«. Enako bogata socialna dokumentacija, zbrana v tako imenovani beograjski dokumentaristični šoli, deluje podobno. Škanatov film VOJAK, VOLJNO prikazuje možnosti jugoslovanskega delavskega samoupravljanja, ki imajo svoje korenine že v zgodovini.

Pobude beograjske dokumentaristične šole so bile v zadnjih letih deležne toplih simpatij češkoslovaških dokumentaristov, ki se morajo spoprijemati s podobnimi ustvarjalnimi problemi. Dramatični dogodki češkoslovaškega zgodovinskega razvoja v letu 1968 jim niso dajali le razburljive snovi, ampak so jih izpostavili tudi preizkušnjam, zadevajočim njihov umetniški in državljanski pogum.

Leto 1968 je bilo na Češkoslovaškem nadvse bogato dokumentarno zanimivega dogajanja. Tako bogato, da je v vrtincu dogodkov dokumentarni film postal prevladujoči glas filmskih ustvarjalcev. Najpomembnejše dokumentarno pričevanje o češkoslovaški pomladi je film ZDRUŽENI V IZBIRI (Spríznení volbou), ki ga je režiral Karel Vachek, kamera pa je vodil Jozef Ort-Šnep. Zrušenje sistema kabinete politike po januarju je filmskim delavcem odprlo politične kuloarje. Vachek je to izkoristil do kraja. Po tehničnih prijemih njegov film spominja na znamenite politične reportaže ameriške šole, kot je npr. film PRIMARIJI (Primárky), vendar je, bi rekli, v antropološkem pomenu dosegel dimenzijo več: na rešeto je dal politike kot ljudi brez uradne maske. Pokazal je osamelost nekdanjega predsednika Antonína Novotnega, osamljenost ne samo v eksistencialističnem, ampak tudi v čisto fizičnem pomenu. »Desna roka« Novotnega Drahomír Kolder je pred volitvami predsednika republike Ludvíka Svobode filmskim delavcem vzel mikrofona, da ne bi posneli pogovora treh političnih brodolomcev, ki so stali nekoliko ob strani. Prav očitno je tudi Jozef Lenárt, takrat še predsednik vlade, iz avtomobila v avtomobil preizkušal občutljivost mikrofona. Dalje si lahko ogledamo »ročni balet« vodilnega ekonomista Ota Šika, ko nastopi na de-

lavskem zboru, kjer je razkrival vzroke ekonomske nemoci. Vasil Bilak in Jan Piler objemata Ludvíka Svobodo po njegovi izvolitvi, in ti poljubi so danes gledalcem enako všeč kakor znani poljub enega izmed Kristusovih učencev. Širši kader zgodovinskega češkoslovaškega razvoja in njegovo često paradoksalno logiko predstavlja montirani dokumentarec Drahoslava Holuba V SRCU EVROPE (V srdci Evropy). Posvečen je petdesetletnici češkoslovaške države; izzveni kot rehabilitacija demokratičnih tradicij in humanističnih idealov. Zgodovinsko filozofska koncepcija tega filma se je porodila v idejni zavzetosti skupine najnaprednejših marksističnih zgodovinarjev mlajše generacije (Robert Kalivoda, Karel Kaplan, Jan Krek, Robert Kvaček). Tudi razveseljiva reportaža avtorjev Ivana Soeldnerja in Bohuslava Musila ČEŠKOSLOVAŠKA POMLAD (Češkoslovenské jaro) prepričljivo tolmači ozračje procesa demokratizacije. Ta film izhaja iz praških »Filmskih novic«, katerih oblikovalci so nekdanj imeli priložnost, da so se razvijali tako po novinarsko aktualistični plati kakor tudi v pogumnem delovanju med avgustovsko krizo. Njihovi slovaški kolegi so v bratislavskem studiu ustvarili skupno poročilo o spontani reakciji naših ljudi v dramatičnem tednu konec avgusta leta 1968 z naslovom ČRNI DNEVI (Čierné dni). Režiser je bil Ladislav Kudelka.

Poleg studia »Filmske novice« se je močno angažirala tudi ustvarjalna skupina Studio češkoslovaškega armadnega filma. Pripadniki te skupine Vladimír Drha, Milan Ružička in Miroslav Burger so posneli serijo zanimivih pričevanj o tem, kako se je avgustovska intervencija odsvitala v življenju naše vojske. V dokumentarni trilogiji LEKCIJA, 34 ŽENA in VAS (Lekce, 34 ženy, Ves) je režiser Drha upodobil tri faze premika neke češke enote v vzhodno Slovaško in prihod sovjetskih vojakov v njihov nekdanji delovni prostor. Režiser Ružička je v filmu NA TEJ LIVADI ZELENÍ (Na ty louce zeleny) s skritimi kamerami ujel zasedbo nekega vojaškega letališča (kontrapunkt ljudske pesmi »Ah, sinko, sinko, si doma,«) in vzlet prvega češkoslovaškega šolskega letala po prisilni prekinitvi šolanja. Burgerjev UKAZ (Rozkaz) je reportaža o zapuščanju vojaških objektov in premiku češkoslovaških enot po pogodbi o začasnem bivanju sovjetske vojske na Češkoslovaškem v nove objekte.

178

Zrcalo stanja 1968



ZDRUŽENI V IZBIRI. Režija Karel Vachek (prvi od leve z brado). Na češkoslovaškem pregledu filmov v Karlovih Varih je prejel letos prvo nagrado

Žal letos v Oberhausnu ni mogel biti predvajan film **POGREŠČINA** (Tryzna), ki ga je izdelal kolektiv bratislavskega dokumentarnega studia; obuja spomin na vzdušje v naši deželi, še posebno med mladimi ljudmi, v času smrti in pogreba Jana Palacha. Z menjavanjem kadrov iz Prage, Bratislave in Brna, v zelo počasnem žalnem ritmu in ob spremljavi pogrebne glasbe se v teh posnetkih izpričuje enotnost mišljenja in akcije, enotnost, ki sta jo občutila oba naša naroda. Poleg tega dajejo avtorji v obliki ankete besedo predstavnikom češke in slovaške nekonformistične inteligence (Václav Havel, Roman Kalisky). Eden od sodelavcev filmsko-avtorskega kolektiva **TRYZNE** je mladi Dušan Trančík, režiser zanimivega prvenca **FOTOGRAFIJE HIŠNIH STANOVALCEV** (Fotografovanie obyvateľov domu). V njem družina navadnega gradbenega delavca pripoveduje o tem, kako je nastajal njihov nov dom. V obliki naivnih fotografskih zapisov ključnih življenjskih situacij (poroka, krst, pogreb) se vrstijo izpovedi, iz katerih se razodeva tisto globlje sociološko odkritje, zaradi katerega se tudi ta navidezno nepolitični film prišteva k socialno-političnim pričevanjem in je del »socialnega spomina« za prihodnje rodove. Če na primer misli družinski oče, zidar, ki si je z leti krvavo prigral

179

hišico, da je to »pridobitev, ki mu jo je omogočil socializem«, moramo v tem videti njegovo samoprevaro, pa tudi značilno in strahotno kamuflažo poštene, iskrene morale.

Kar je zapisano na filmskem traku, ostane ohranjeno prihodnosti... To velja tudi za Češkoslovaško v nedavnih mesecih. Na srečo si bodo ljudje znova lahko priklicali v spomin, kar so takrat doživeli in čutili. In enako bodo lahko osvežili svoj »socialni spomin«, da ne bi bili samo to, kar so zdaj, temveč tudi to, kar so bili nekdaj. Znova se bodo spomnili vseh okoliščin obdobja, ki ga prikazuje film, dolgih in jalovih razpravljanj s sovjetskimi tankisti na ulicah Prage in Bratislave; človeških obrazov politikov, ki niso imeli kaj prikrivati. In dalje Zbor izrednega kongresa KPČ v okupirani Pragi. Molčeča procesija pri pogrebu narodnega junaka. Objemanje Brežnjeva z Novotnim. Drugi objemi. Nasmeški predstavnikov petih držav in Češkoslovaške po podpisu bratislavske deklaracije. Triumfalni obisk predsednika Tita v Pragi. Vojaki sovjetske armade, ovešeni z nakupljenimi paketi. Vsa ta dogajanja zgodovinskega leta 1968 na Češkoslovaškem in še veliko drugega.

I. Pogum za vsak dan

Češkoslovaški film ni niti optimističen niti pesimističen, niti puritanski niti lasciven, niti tradicionalen niti moden. Je vsestranski, življenjsko prepričljiv, moderen in predvsem — svoboden.

Kaj to pomeni?

Pogum

V češkoslovaški kinematografiji se mladi Formanov pianist golorit prekucuje po ljubezni željni tovarniški delavki. Film je ena najuspešnejših stvaritev letošnje produkcije, narejen je po bizarnih pripovedkah Bohumila Hrabala, nekdanjega uslužbenca, železničarja, uradnika, potepuha in bohema, ki se je v poznih letih lotil peresa. Film ima isti naslov kot zbirka Hrabalovih povesti: BISERI NA DNU. V tem omnibusu je Vera Chytilova, ena izmed petih režiserjev, ki so ustvarili to delo, nekdanja manekenka, ki se je temu poklicu odrekla zaradi filma, z žebličkom pripela abstraktno grafiko neke rastline na brado Friedricha Engelsa. Ta lepi detajl seveda ni bogve kaj. Toda če 1964. leta mladinski aktivist iz Gajerjevega filma KAKO SE JE KALILO JEKLO okraši finale z izpisanimi črkami H-O-V-N-O, je to že nekaj, še več pa, če se v Juračkovem in Šmitovem KILIJANU ljubimca še 1963. leta ljubita vrh ogromnega podstavka prevrnjenega spomenika brkati Mona Lisi J. V. Dž. St.

POZOR: PUSTITE V MIRU!

Osnovno smernico češke kinematografije pred vojno sta določala Mahatijeva filma EROTIKON ni EKSTAZA, polna nakičene erotike in ersac estetike razgledniškega umevanja vizualne lepote filmske slike. Ta smernica je verjetno še danes prisotna v standardnih proizvodih sodobnega češkega filma. Toda vitalnosti neke kinematografije ne potrjuje zgolj komercialna rentabilnost tradicionalističnih proizvodov, temveč tudi dela, ki so duhovno neodvisna od standardne produkcije, pa vendarle narejena v njenem okrilju.

Prve razpoke na dirigentski palici povojnega sivila ni zarezala etika, pač pa estetika: Trnkove lutkovne alegorije, grafična fantastika Karla Zemana (FANTASTIČNO ODKRITJE), ironična stilizacija Vojtecha Jasnyja (KO PRIDE MAČEK) in pogumne formalne rešitve s konvencionalnimi vsebinami Kadarja in Klosa (SMRT SE IMENUJE ENGELCHEN). Etična drznost je sledila pozneje, ko je tekoče življenje nepotvorjeno, to pa pomeni nestilizirano prodrlo na celuloid. Podcenjevani Mahatija, najmlajša garda, se obrača k Jughansu. Spoštovanje faktorskih resnic, taktično pikturalnih resnic in miselno emotivnih resnic, ki jih izloča življenje mimo vseh oficialnih in neoficialnih potreb, kaže na sorodnost s filmom TAKO JE ŽIVLJENJE: verna interpretacija življenja je za najmlajšo gardo kot tudi za Jughansa edini vidiksvodobe lastnega duha. Ni odveč spomniti se, da je lepota tega Jughansejevega dela blizu

občutenju avtentične lepote filma, kakršno danes potrjujejo stvaritve Jireša, Uherja, Chytilove, Nemca, Čužika in Maše, Bočana, Formana in Schorma. Schormovo povest iz BISEROV Z DNA zaključujejo žalostni snežni pejsaž v navečerju, mrtvi volk na prtljažniku kolesarja-pasanta, v sneg zabodene slike prismuknjene slikarja, med katerimi skakljajo angorski kunci, pa besede dveh predstavnikov zavoda za socialno zavarovanje: »Tega ni treba spremenjati, naj ostane tako, kot je...«

Pustite na miru.

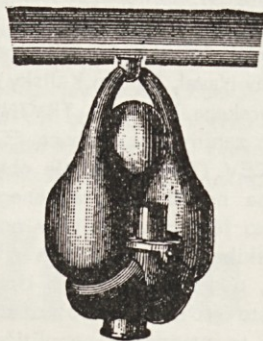
Kaj?

Življenje . . .

To življenje je svet norca, obdanega z odrtimi kozami, z zidovi, ki so odzunaj in odnotraj poslikani s primitivnimi fantazmagorijami in z vreščeco, čarovnici podobno starko. Skrivnost realističnosti pa je v tem, da nori slikar-amater ni plod Hrabalovih eventualnih spirohet: ta svet resnično obstaja, je avtentičen, kakor so avtentični uveli starci-morilci v Nemcovih DIAMANTIH NOČI, ali topi pogled nekega rezervista, profil dremajočega očeta in lokavost skrbne matere v PLAVOLASKINIH LJUBEZNIH; ko Hana Brejchova zavezuje zavihano nogavico nad gleženj svojih dolgih nog v Schormovem filmu POGUM ZA VSAK DAN; mastna, sopihajoča lokomotiva iz mladih ljubimcev: delavca in ciganke, lokomotiva-življenje, lokomotiva, izraz življenja kot ciganka, prva ciganka ljubica, iz življenja sposojena ciganka, avtentična ciganka in avtentična lokomotiva resnična kot ciganka, kot je življenje, življenje-lokomotiva v najboljši in najbolj avtentični zgodbi filma BISERI NA DNU, ki jo je posnel Jireš — vse to kaže, kako in na kakšen način imajo elementi življenja (fotografije Gerarda Philipa iz filma FANFAN LA TULIP, baročno ogle-

180

Čehoslovaki danes



Živojin Pavlovič

dalo v prazni sobi, čuvaj z lovsko puško, lokomotiva in ciganski tabor, mesto v dežju in deček, ki s pobočja moči po praških strehah) novo in nevsakdanjo ubranost, umetniško ubranost.

II. Ogledala Miloša Formana

Dokaz za prastaro resnico: ukvarjati se s stilizacijo ni isto kot ustvarjati stil — je v delu Miloša Formana. V filmih ČRNI PETER in PLAVOLASKINE LJUBEZNI se vdanost situacijam objektivnega sveta, takšnim situacijam, kakršne v resnici so, po čudni igri paradoksa spreminja v izborno estetsko vrednost: Forman je češki režiser z izrazito osebnim stilom v filmski naraciji.

Kot ortodoksn nasprotnik vsega, kar je v filmu »narejeno,« je Forman svoj izraz, po katerem se jasno loči od drugih režiserjev svoje generacije, zgradil v doslednem nevmešavanju v življenjski mehanizem. Prežet je z naslednjim credom — določila življenjskih vsebin so obenem tudi določila avtorjeve filozofije. Ideal Miloša Formana je ideal slepe predanosti vizualni faktografiki, v imenu kate, pa tudi s pomočjo katere oblikuje tako okvirje kot vsebino svojih del.

181

POGUM ZA VSAK DAN. Režija Ewald Schorm.
Prizor iz debitantskega filma



ČRNI PETER. Režija Miloš Forman.
Prizor iz debitantskega filma



Zanosna dramaturgija amebe-življenja

Že pri prvi pobudi za idejo o filmu se znajde na pozicijah radostnega opazovalca življenja, čemur se ne odreče pri nobeni od faz, v katerih se poraja filmsko delo:

— zamisel ne preseže meje reporterskih posegov v življenjsko pulpo, s katerih mlačnimi hlapi je okajen vsak današnji človek;

— zgodba ima anekdotski značaj;

— dialog, improviziran pred mikrofonom, vsebuje izvorno barvo neposredno vnesenih fraz s »cinema vérité«;

— igralci, pretežno z ulice, so posneti tako, da se niti sami ne zavedajo prisotnosti kamere in mikrofona-registratorja, igra profesionalnih igralcev pa je dobesedno podrejena zakonu maksimalnega verizma;

— snemanje poteka s stališča zainteresiranega opazovalca, kamera se ne suče, ne premika, ne diha — zgolj opazuje.

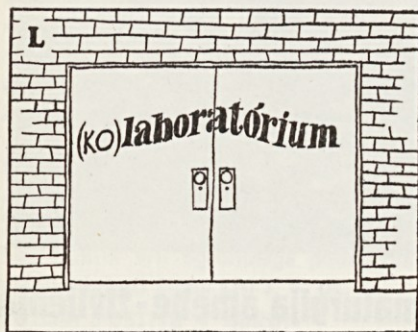
Iz teh razlogov ritem določa dogajanje znotraj kadra, ne pa dolžina kadrov: tračnic, po katerih film teče skozi čas, tako rekoč sploh ni. Ritem Formanovih del — odvisen od psihične evolucije izraza na obrazu, od vmesnih pavz, vzdihov, jecljanja ob izpovedovanju misli, odvisen od naravnega trajanja pogleda ali povsem spontanega in nepredvidenega giba, od napetosti, ki jo v kadru tvori situacija in ne režija — spominja na čoln brez krmarja in vesel, ki ga voda po zakonih svojega toka nosi, kamor sama hoče.

Zdržati do konca

Forman ni osamljen primer: spomnimo se Olmija, Cassavetesa, ki dokazujeta, da lahko veristična koncepcija igranega filma s svojim antiesteticizmom rodi stil; Forman to dokazuje najbolj, ker je šel najdlje.

V Casavetesovih *SENCAH* tiči neskladje med izvorno brutalnostjo scen, ki prikazujejo življenje mladih s periferije New Yorka, in iskano lepoto v ljubezenski sceni med mulatko in belcem s kasnejšim izsiljenim kompleksom rasne nestrpnosti. V *ZAPOSLOTIVI* Olmi svoje prefinjeno tkanje nenadoma prekine s stiliziranimi prikazi življenjske perspektive glavnega junaka prek usode njegovih starejših kolegov. Takšna intervencija je narejena zaradi eksplikativnega poudarjanja avtorjeve ideje: kot da je popustila vera v ekspresivno moč življenja samega.

V primerjavi z njima gre Forman v *ČRNEM PETRU* do konca: vse, kar je bilo treba povedati, se je porodilo med opazovanjem življenja; vse povedano je izraženo z reprodukcijo življenja. Brez zaključkov, zaključke vnaša gledalec, če hoče ali če čuti potrebo po tem. Tudi če jih ne bo vnašal, bo zadovoljen zapustil kino dvorano. Beseda, ki natanko označuje karakter filmov Miloša Formana, je »ogledalo«.



Prerok modrovanja

Da bi neki film v resnici bil ogledalo življenja, je potrebno, da njegov stvaritelj življenje pozna, da ga zna selektirati in odbrane kose reproducirati verno, brez narcisomanskih deformacij: da je skromen, in končno, da ve,

Ponti in gospod Ergas njegov film brez težave pogoltnila, ni še slutil, kaj vse se bo še izcimilo iz tega. Tako z gasilci kot s tombolo, niti tega ni vedel, da bodo prišli gasilci s sosednje vasi gasit šele pogorišče. Pa še mnogo drugih stvari ni slutil. Ko smo se po poldrugem letu usedli k nadaljnjemu razgovoru, je imel Forman za seboj že skoraj leto dni dela v inozemstvu. Veselil se je, da bo šel domov k Veri in k fantkoma, k prijateljem, pa tudi h gasilcem in k vsem tistim, ki so razkradli tombolo. Kot mi vsi, je vedel mnogo več, imel je kopico novih izkušenj, pa tudi eno ali dve iluziji manj. Še vedno je slaven, ne le doma, ampak tudi v svetu, v Prago ga ni gnala niti nuja niti pomanjkanje interesa za njegovo delo drugod...

Tako sem ga vprašal, kakšne so njegove nove izkušnje vsaj v zadnjih treh mesecih.

Miloš Forman je slaven

to smo povedali že pred skoraj poldrugim letom. Ali se spominjate, kakšna je bila takrat situacija? Filmski in televizijski časopisi so komaj začeli izhajati, bilo je poletje, nihče ni vedel, kaj bo jutri, temu časopisu pa je bila naložena naloga, da dela za dva, za druge. Miloš Forman je pravkar končeval film o vsem tem, o gasilcih, ki jim je pred očmi zgorela bajta, medtem ko so ljudje razkradli tombolo. Do tedaj je verjel, da bosta gospod

**Razgovor vodil
Antonin Liem**

kdaj se je treba ustaviti: značaj samega dela, njegov smisel, bo odvisen od tega trenutka.

Take naloge so zelo težke, njih teža pa je v izdelani stvaritvi neopazna; Formanu jih je uspelo reševati brez napak; odtod izhaja tudi veličina njegovega podviga. Toda, ali se bo mogel še naprej odrekati opojnosti vnašanja zaključkov in hibam stiliziranega življenja v imenu lastnih idej? Po PLAVOLASKINIH LJUBEZNIH, filmu, ki je zaznamovan s posebnim Formanovim stilom, kakršnega poznamo še iz ČRNEGA PETRA, se to vprašanje nenehno postavlja: sredi povsem nepretenciozne zgodbe o ljubezenskih težavah mlade delavke se pojavi okoli debla zavezana kravata v zasneženem gozdu, vidijo se gola, po določenem redu aranžirana telesa, sliši se pripoved o Picasovi kitari. Neiskreno bi bilo trditi, da so taki detajli v pripovedovanju o vsakodnevnih dekliških iluzijah brez šarma. Toda prav tako ni mogoče zamolčati dejstva, da je ta šarm daleč od ležernega asketizma izvrstne scene v postelji, kjer sin počiva stisnjen ob skrbni materi in utrujenem očetu, scena, ki potrjuje prednost Formanovega verističnega fanatizma pred lepimi, pa vendarle iskanimi okrasji, izžetimi iz borovine okusa, ne pa iz življenja.

III. kosi krvavih resnic

Evald Schorm krvavi. Svet, ki ga obkroža, je skovan in navad, potreb in dogem. Da bi vrnil življenju moralo prirodnosti, Schorm grize. Toda vsakdanjost je vprežena v spone, ki jih je usedlina časa ustrojila v nerazdružen sistem: na njih, kakor na dlesnih sestradanih Nemcovih beguncev iz DIAMANTOV NOČI, pokajo želje, kri curlja in se meša s krvjo nagrizene vsakdanjosti. Pridobitev: bolečina in prostovoljen vstop v kolono gobavih po eni strani, po drugi — najadekvatnejša barva za prikazovanje bistva družbene stvarnosti, v katere drob, viden skozi od zob scefrano rano, prodira svetloba dneva.

Življenje izven človeka in v njem

Drama tega filma ne tiči v spopadu zunanjih okoliščin niti v eksploziji dogodka; skriva se v osebnosti. POGUM ZA VSAK DAN je pripoved o vsakdanjem življenju nekega delavca. Toda za razliko od mnogih ljudi z enakimi osnovnimi usodami, ljudi, ki žive svoje enolično ali bolje rečeno navidezno enolično življenje, junak tega filma — tovarniški delavec — poskuša živeti dvoje življenj: življenje človeka ter življenje družbenopolitičnega delavca. Je vodja delovne brigade v tovarni, voditelj pionirske politično-vzgojne farme oplojenih zajcev, dežurni uvodničar s sindikalnih konferenc, frontovnih prirediteljev. Obnemem je to zaljubljen mladenič, ki se sprehaja po poljih

Takole je, **je začel Forman**. Imel sem pogodbo s Claudom Berrijem (pri nas ga poznamo kot režiserja filma Pépé in Claude, je pa tudi producent, odkupil je koprodukcijiski delež gospoda Pontija za Gori, gospodična itd.) in s Paramountom. Po pogodbi bi moral poleti oddati scenarij. Snov smo imeli, mislili smo, da jo bomo v Ameriki napisali v nekaj tednih. Ko pa smo prišli tja, so se začele goditi stvari, ki so bile mnogo bolj zanimive in bolj bistvene od tistih, o katerih je govoril naš film. Tedaj so ubili Martina Luthra Kinga, prišlo je do rasnih in študentskih nemirov — stvarnost je bila skratka mnogo bolj zanimiva in mnogo bolj vznemirljiva kot umetnost. Popolnoma nemogoče se je bilo osredotočiti na delo. Da bi lahko dokončali scenarij, smo odpotovali v Francijo. Komaj smo konec aprila dopotovali tja, je napočil maj in situacija se je ponovila. Končno smo odšli na Češkoslo-

vaško, da bi lahko v miru napisali scenarij. Tako se je definitivno zgodilo, da smo oddali scenarij šele zdaj...

To so dejstva. Pa bolj splošno?

Malce preveč je vsega. Nihče ne more pričakovati, da bomo postali pametnejši. Vprašanje je, če se samo ne izgovarjamo. Vzemite to s te ali z one plati, realnost se zdi vedno bolj zanimiva kot pa karkoli, kar si moremo izmisliti. To človeka nekoliko — kako se že reče? ... — skratka, človek nima toliko volje za delo.

Kaj pomeni postati pametnejši?

Pozabiti na to, kar se je zgodilo.

Zakaj?

Čakajte. To ni čisto točno. Zgodilo se je namreč toliko stvari in toliko vprašanj je ostalo odprtih, da človek hočeš nočeš kar naprej dokončuje dogodke, ki so se zares pripetili. In ne izmišljenih zgodb. Le da to nima ne konca ne kraja: Neprestana skušnjava napisati to, kar se zares dogaja pred vašimi

očmi. Potem je težko začeti pisati o čem drugem.

Juráček, Nemeč, Jireš, vsi ti so poleti govorili o hrepenenju, kako bi ušli neposredni realnosti, neposredni angažiranosti...

Želja je ponavadi oče misli. Le da je bila v juniju, juliju tudi drugačna situacija. To je strašno. Takrat sem hotel posneti Strahopetce pisatelja Škvoreckega. Toda postopoma sem se zavedal, da me stvar vedno manj zanima. Češki narod je pretrpel pod pritiskom dogodkov tolikšno moralno in značajsko katarzo, da je že sama tema Strahopetcev... Ob tem sem na svoj način delal to, kar so govorili Nemeč, Jireš, Juráček. Veselilo me je pripravljati komedijo v Ameriki, ki jo gledam brez najmanjše zavzetosti. Tudi z moje strani je bilo vse skupaj samo igra. Ampak navsezadnje nastane povsem drugačna situacija. Premišljuješ o tem, kaj bo, ali bodo določene ome-

s svojo ljubljeno ženo, hodi na izlete in v kavarno, ljubi v postelji, živi, se radosti, vznemirja, trpi. Tragična usoda Schormovega junaka izhaja iz bistvene nepretehtanosti političnih ambicij, uresničljivih edinole v vzdušju moralne hipokrizije, z emotivno pripravljenostjo živeti preprosto, vsakdanje življenje, sestavljeno iz resničnih človeških vsebin. Njegova morala nima energije, ki ji je potrebna, da bi se potrdila z odrekanjem, psihične tegobe, shranjene z žaljivim izbruhom ljubljene osebe, ki hoče njegovo čistost in prirodno enostavnost, kakršna je uresničljiva edino z opustitvijo farizejske vloge v družbi — razbijajo moralne temelje osebnosti: principi zgublajo trdnost, razdvojena osebnost se z mazohističnimi postopki ponižuje do skrajnosti; tako v zadnjem stadiju psihičnega in etičnega razkroja pride do končnega združenja elementov dane osebnosti, toda na povsem drugačnem temelju, na temelju popolnega etičnega poraza. Človek, ki ni imel poguma, da bi se vrnil k elementarnemu življenju, postane njegov sovražnik: v imenu političnih prepričanj o življenju doživlja ljudi kot svoje nasprotnike. Po tem ni poti nazaj. Politik in družbeni karierist postane robot, etična nula.

Bistvena modernost nepretenciozne forme

Za razliko od ostalih češkoslovaških režiserjev je Evald Schorm moderen »naznotraj«.

Forman se z dosledno zvestobo pridobitvam sodobnega dokumentarnega filma prikazuje kot odličen stilist. Jireš, sijajen mojster režije, črpa iz svoje optimistične

zaljubljenosti v življenje najizvirnejše poetsko doživetje vsakdanjosti. Schorm potrjuje svoja sodobna stremjenja z vivisekcijo notranje človeških vsebin na fonu družbene stvarnosti.

Usode akterjev POGUMA ZA VSAK DAN se ne izpričujejo z eksterno dramatikom: gnijejo v sebi, bučijo neslišno in razjedajo osebnosti, pri čemer se na fiziognomiji zunanjega sveta nič ne spremeni:

— glavni junak skuša vzpostaviti ravnotežje med intimno ljubeznijo in svojo neslavno družbeno vlogo; nemočen je, da bi se je otresel, na lastni nemoči balansira kot klovni; — njegova ljubica, dosledna prirodnemu instinktu, se ne more sprijazniti z dvoličnostjo svojega ljubimca; zaradi tega ga v bolečini in trpljenju zapusti, da bi se, gnana od svoje narave, ponovno vračala;

— prijatelj, radijski reporter, lenuhari v blatu moralne ničevosti brez želje, da bi zapustil blagodati nečastnega konformizma;

— mladi delavec umre pri potiskanju motorja po stopnicah pri neki mladoletniški zabavi itd.

Moč takšne drame tiči v nedvoumni miselni opredeljenosti avtorja filma, podkrepljeni z občutkom za resnico. Njeni temačni toni se porajajo iz dogodkov in psihologije ljudi in ne na iskanih efektih; teh v filmu ni. Schorm ne miži, ne sanjari; Schorm gleda. Skrivnost impozantnosti njegovega dela se skriva v brezkompromisnem moralnem stališču do življenjskih vsebin ter v ustrezni artistični interpretaciji taistih brutalno razgaljenih vsebin. Skrivnost prepričljivega prikazovanja tiči v lastnem dogajanju znotraj kadra, podobnem dogajanju v sami življenjski realnosti, kakršno z lastnimi očmi registrira vsak človek. Skrivnost poetičnosti takšnega ustvarjalnega prosedeja tiči v diskretni orkestraciji vtisov, ki vendarle vodijo k nedvosmernemu cilju — k avtorjevi ideji, v katere imenu je tudi začel snemati film.

jitve prizadele tudi film. Glede na svojo generacijo sem bolj pesimist. To je stvar izkušnje. Kaj nam pomeni vse, kar se je zgodilo? Poglejte: Mlad človek se lahko rodi v popolno temo, pa mu bo to nemara celo koristilo. V primeru, da plove življenje v smeri iz te teme. Vzemite na primer generacijo Weiss — Krejčík. Začela je doraščati, bolje rečeno dozorevati za časa nacistične okupacije, v dobi spolne teme. Razvoj pa je šel v smeri iz teme in na kraju sta dosegla pozornost vzbujajoče rezultate. Potem je prišlo leto 1948, ki ju je pahnilo nazaj in stvari zatemnilo, dokler niso 1956. leta novi ljudje znali izkoristiti tedanjega plahega razsvetljenstva. Teoretično so imeli tedaj enako možnost tudi režiserji prejšnje generacije, vendar je večinoma niso izkoristili. Dvomim, da ne bi hoteli... Ali pa vzemimo nadaljnjo generacijo: Kachyna, Brynych, Jasny, Helge. Tudi oni so začeli v dobi mak-

simalne moderne intelektualne teme po letu 1948, okrog 1956. leta so dosegli odlične rezultate, v osemindesetem letu pa so jih dobili po prstih. Čeprav so po letu 1962 spet smeli... dvomim, da ne bi hoteli, pa vendarle nekako niso mogli začeti čisto znova in s polno paro.

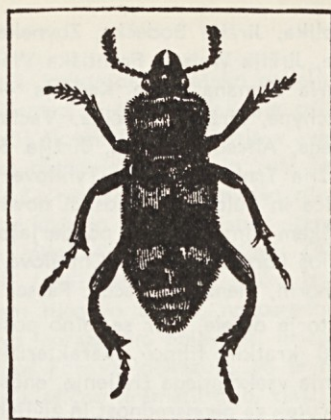
Ne vem, kaj to povzroča. Toda bojim se, da tudi mi morda ne bomo znali začeti znova, če jih bomo spet dobili po prstih in bo tako čez nekaj let spet prišlo do optimalne situacije — ta pa bo prišla, ni je mogoče zaustaviti. Nezavedni, obrambni refleks proti tej perspektivi nas sili, da se hitro učimo tega, čemur pravimo čista zabava, čista igra, ki je teoretično, večinoma pa tudi praktično odvisna od politične in družbene stvarnosti.

Vendarle pa so Nemeč, Juráček, Jireš sanjali o odklonu od angažiranega pogleda na stvarnost v trenutku, ko se je zdelo, da bodo popolnoma svobodni.

Veste, v trenutku, ko je vse dovoljeno, se konča vloga tistih, ki nekako izražajo hrepenenje po stanju, ko se vse sme. Kajpada vemo, da je to samo videz in da ta vloga ni nikoli končana. Realnost vas v tem trenutku tako rekoč prehiti in človek ima nenadoma občutek, da bi lahko začel počivati, malce premišljevat, morda celo živeti. **Če se razgledate po zahodnem svetu, se zdi, da je tam vse dovoljeno. Zakaj — recimo v filmu — to tako malo izkoriščajo?**

Prav zato! Ali ste že opazili, kako se tukaj reakcija na komercialni pritisk često kaže v težnji po filmih, ki so po svoji obliki nekomercialni? Če bo imel producent občutek, da pri filmu ne bo izgube, vas bo pustil posneti prokomunistični, prokitajski ali kakršenkoli film. Na smrt pa se bo prestrašil, če boste hoteli posneti film, pa čeprav o blišču privatne lastnine v obliki, ki bi je večina ljudi ne razumela. Temu

Forman in njegovi



Pri nas se relativno malo ve o kinematografijah socialističnih dežel. Nekaj časa je obstajal nekakšen odpor do filmov, ki so prihajali iz teh držav. Tako je občinstvo a priori odbijalo ruske, poljske, češkoslovaške in madžarske filme ter, do neke mere, tudi jugoslovanske. Osnovni razlog je bil dvom v vrednote relativno mladih kinematografij. Sovjetski filmi so pogosto odbiti z motivacijo, da so programski in parolarsko idejno-politično usmerjeni. Včasih neupravičen odpor se je marsikje razblinil, ko smo vprav iz socialističnih držav dobili pomembna filmska dela, tako sovjetske filme BALADA O VOJAKU, HAMLET ter VOJNA IN MIR, češkoslovaške stvaritve TRGOVINA NA KORZU, ČRNI PETER, PLAVOLASKINE LJUBEZNI in druga.

Češkoslovaški film je od leta 1956 naglo napredoval. Priporil si je nekaj pomembnih mednarodnih uspehov ob ustvarjanju talentiranih režiserjev Mira Bernata, Pala

Ratko Orozović

185

se pridružuje seveda še nekaj drugega: tam, kjer se misli šinijo svobodno — in mnogo hitreje kot uspe to filmu — v tisku, radiu in televiziji, ne bo hotel noben filmar ponavljati istega z enoletno zakasnitvijo. Nadaljnji razlog je v tem, da prihajajo z miselno angažiranimi filmi večinoma mladi ljudje. Na zahodu mlad človek zelo težko začne. Kakorkoli. Že s tem se likvidira število družbeno angažiranih in zanimivih filmov. Ti lahko, narobe, prej nastanejo tam, kjer nastop mladih ljudi regulirajo nekoliko bolj razumna merila in stališča. V tem smislu ima dejansko velikansko vlogo tisti stavek v našem nacionalizacijskem dekretu, po katerem imajo umetniški vidiki prvo vlogo, komercialni pa drugo. V praksi pomeni to precej lažji nastop mladih kot pa v komercialni kinematografiji, kjer vsi prav dobro vedo, da so mladi najmanj konvencionalni. Bistvo komercialnosti je namreč to, na kar so se ljudje že na-

vadili. Komercialno varne so deset let stare stvari. Na srečo pa se zgodi — redko, pa vendarle — da doseže največji komercialni uspeh tudi nekaj povsem novega. Takšen dogodek vnese v komercialno produkcijo zmedo in tako poskuša ta od časa do časa snemati tudi kaj novega. Kakor hitro pa se pojavi kaj novega in ima uspeh, ki ga ni nihče pričakoval, bodo še deset let masovno izdelovali podobne filme.

Če torej primerjate oba sistema . . .

V trenutku, ko v sistemu podržavljene kinematografije, ki je dajala prednost umetniškimi uspehom pred komercialnimi, umetniških vidikov ne obvlada več oblast v imenu ene same razlage stvarnosti, v imenu ene same ideologije, postane to najidealnejša in najbolj humana ureditev, kakršno si more želeli filmsko ustvarjanje. Kakor hitro ni tako, je ta sistem hujši od komercialnega, ker vas na zahodu ideološka cenzura ne nadzoruje program-

**Miloš Forman
je slaven,**

Bielika, Jiržija Bodečka, Zbyneka Brynychy, Otokara Vávre, Jiržija Weissa, Františka Vláčila, Kurta Goldbergerja, Karla Zemana, Jana Kadárja — Elmarja Klosa, Karla Kachyne, Jiržija Krejčíka, Vaclava Krške, Oldricha Lipskega, Alfreda Radoka, Jiržija Sekvensy, Karla Steklyja, Jiržija Trnke, Germine Tyhilove, Štefana Uherja, Martina Friča in Šulca. Med nosilci novih strujanj se v češkoslovaškem filmu posebej poudarjajo v svetu že znana imena Miloš Forman in Vera Chytilová kakor imena nove garde Schorm, Menzel, Juraček, Passer in Nemeč.

Avtorje dežele, kjer se letno posname 40 igranih in prek 200 kratkih filmov, karakterizira avtentičnost prikazovanja vsakdanjega življenja, enostavnost filmskega jezika, občutek za neposrednost in življenjskost govora s pomočjo slike, duhovitost in ležernost predstavljanja navadnih tém.

Neka skupina mladih avtorjev se je opredelila za novo filmsko aspiracijo; zanima jih raziskovalna dejavnost na področju filmske tehnike, estetike in filmskih izraznih sredstev.

Jan Nemeč

Jan Nemeč, Formanov sodobnik, se je v svojem filmu DIAMANTI NOČI opredelil za virtuoznost pripovedovanja s filmsko sliko, kar se čuti v odmerjenosti in funkcionalnosti kadra ter v natančnosti uporabljanja izraznih sredstev. Lepota kadra in čistost pripovedovanja, ki ju uporablja ta razmeroma mlad režiser, nas navdušujeta in še izpolnjujeta učinek vsebine, oziroma dajeta filmu možnost, da nas pritegne v tok in vzdrušje vsega dogajanja. DIAMANTI NOČI so film, ki po vzdrušju spominja na film

GRK ZORBA, po funkcionalni uporabi velikih kadrov na film ZBIRALCI PERJA, po sekvencah asociacij na OSEM IN POL, vendar učinkuje kot originalno, ker nam režiser skoraj neopazno vsiljuje svoj specifični stil filmskega pripovedovanja.

Prihodnost filma vidim izključno v govoru filmske slike, manj v tekstu in v drugih filmskih izraznih sredstvih. Takšna prihodnost je prisotna v Nemečevem filmu. Teksta je kar se da malo; pojavlja se samo tam, kjer je slika nemočna. Glasbo skoraj povsem zamenjajo prirodni šumi, ki so zavestno pretirani in zavoljo tega delujejo bolj impresivno. Glasba je najbolj občutna v enostavni in vizualno močni špici filma.

Mučna in dinamična filmska zgodba je kombinirana z uspešnimi mirnimi kadri blede-sivo kopiranih asociacij. Režiser je filmsko poudaril psihologijo preganjanih, ponižanih in preganjalcev. Uporabil je kontrapunkt odnosov: starost — mladost. Pobeg dveh dečkov je vsebinsko postavljen nasproti preganjanju starcev. Tako je odpor nemočnih dečkov v nasprotju z naporom iznemoglih starcev, nemških vojakov tretjega vpoklica. Nemočni preganjanci nemočne. Ironija torej v tem filmu dobiva pravo mesto. Boj za življenje se začne v prvem kadru, ko dečka skočita iz vlaka, ki vozi v koncentracijsko taborišče. Režiser se pazljivo pogloblja v detajle; zaznava psihično in fizično izčrpanost beguncev kakor tudi celotni tok njihovega doživljanja. Vsa pota vodijo skozi gozd — labirint strahov; vse halucinatorične želje se končujejo z udarci čela ob zaprta vrata; vse je izvir nevarnosti. Radost svobode je tu panika izgubljenosti. Kar vidimo v filmu, režiser dopolnjuje z besedami: »Predvsem me zanima upor zoper ponižanje. Ena izmed oblik vojne mi je nudila priložnost, da takšen upor tudi izrazim. V mojem odnosu je upor proti čustvom človeka, ki je zoper svojo voljo ponižan do meje, kjer se končuje človeškost«.

sko — čeprav ima pri nekaterih producentih svojo vlogo. Kratko malo — vedno je upanje, neka možnost, da boste našli norca, ki vam bo ponudil potrební denar. Umetnikov položaj je zelo težaven, toda ne brezizhoden, vselej imate upanje... Naš sistem bi bil idealen, če bi to upanje spremenil v gotovost, vi pa bi imeli upanje, da se vam bo posrečilo posneti dober film. V življenju potrebuje človek hkrati gotovost in upanje. V sistemu komercialne kinematografije eksistira vedno samo to upanje. Najhuje pa je seveda takrat, kadar ni ne gotovosti ne upanja.

Za trenutek predpostavljajmo, da se nam bo posrečilo obraniti našo kinematografijo pred mrzlim valom. V kakšni meri bi zanjo ostalo neizogibno partnerstvo z zahodnimi producenti? Ne mislim, da bi bilo to res neizogibno. Takšne stvari je treba načeloma urejati od primera do primera. Vedno

gre za to, kdo hoče sodelovati z vami, pri čem in kako. Nobenega recepta ni niti idealne pogodbe. Oblik in možnosti sodelovanja je obilo, nekatere so bolj, druge manj ugodne...

Kaj mislite, ali se bo naposled v kinematografiji uveljavila umetnost nasproti komercialni zabavi?

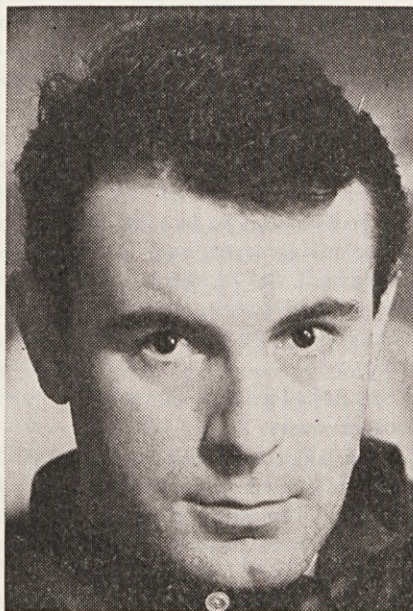
Umetnost verjetno ne bo nikoli zmagała, vendar pa je tudi pritisk komercializacije ne bo potolkel. Ostalo bo neko gibljivo in spremenljivo razmerje med umetnostjo in zabavo. Morda bo to razmerje včasih le ugodnejše za umetnost. V Ameriki se dogaja nekaj zanimivega, nekaj, kar lahko čez nekaj let privede do dobrih rezultatov, čeprav po vsej sili. Tam namreč začneja filmatí tako rekoč vsak, na vseh univerzah so filmske katedre, vsak drugi ima šestnajstmilimetrsko kamero, kamera se spreminja v svinčnik in papir. To ne pomeni, da se bo pojutrišnjem pojavilo na stotine filmskih Heming-

Miloš Forman

Pri Milošu Formanu se zdi, kakor da tematsko nadaljuje tam, kjer se je ustavil Nemeč; kot da podaljšuje prikazovanje neizčrpnih področij človekovega življenja v svetu, ki ga obkroža in večkrat obtožuje, ogroža in ruši celovitost njegove osebnosti. Za razliko od Nemca in njegovega tihega prodiranja pod kožo in v živčni sistem starega ali mladega človeka se Miloš Forman v filmih ČRNI PETER in PLAVOLASKINE LJUBEZNI nežno dotika izvira življenja; predstavlja nam njegovo bistvo, neposrednost in tragikomičnost, njegovo izpraznjeno pojavnost in surovost. S svojim delom Miloš Forman dokazuje, da je mogoče doseči učinek tudi s klasično dramaturgijo, zlasti če se v obravnavanju človeka približaš témi, ki še ni globlje raziskana.

V filmu ČRNI PETER je téma na prvi pogled vsakdanja, vsebino oziroma dogajanje si zlahka zapomnimo, pa tudi hitro pozabimo. Črni Peter je mladenič iz vsakdanjega življenja. Trudi se, da bi čim prej po lastni poti krenil v življenje. Želi se osamosvojiti, oditi od očeta in matere ter od ljudi, od katerih je materialno odvisen. Njegova življenjska pot je tako seveda trnova; Formanov junak pa ne bi bil tako simpatičen, če ne bi bil tako nespreten in neroden — obenem pa življenjski, naraven — in če ga ne bi dojemali kot predstavnika neke generacije s podobnimi značilnostmi. Forman ni samo režiser, ampak tudi psiholog mladosti. Venomer se trudi, da bi se približal svojemu liku z vseh strani in da bi nam ga predstavil takšnega, kakršnega srečujemo v življenju. Ko Forman prikazuje Črnega Petra, podčrtava njegov odnos do okolice, njegove majhne stilne vaje v odnosih med ljudmi in prve, večkrat grenke izkušnje teh odnosov. Re-

187



Miloš Forman

wayev in Faulknerjev. Za zdaj ta tok še nima vpliva na prakso velikih ameriških filmskih družb, začena pa se uveljavljati v vedno močnejšem gibanju Underground in Independent Cinema. Videl sem film Drevo, ki ga je posnel neki fant za 135000 dolarjev. Zelo dober. Zdaj uspešno predvajajo podoben film, The Queen. Ko bo letno nastalo trideset do štirideset takšnih filmov, si dam odrezati glavo, da bodo vsako leto posneli tri do štiri filme, ki bodo dejansko nekaj pomenili. Kakor hitro pa se seveda zgodi, da nekdo na takšen način dejansko uspe, so mu v trenutku odprta vrata vseh velikih studiov. Tam pa se moderni nazor zelo težko uveljavlja. Poglejte primer Cassavetes. Po Sencah je odšel v Hollywood in posnel tam sila slab film. Njegov nadaljnji film, Obrazi, je spet zanimivo delo, ki ga pa ni posnel v Hollywoodu.

žiser se je že s samim naslovom opredelil za tiste, ki Petra imenujejo Črni Peter, vendar pa je v filmu ves čas na strani svojega mladega junaka, kot da bi življenje enostavno gledal skozi njegove oči in skozi njegovo prav tako črno prizmo. Če bi na primer filmu dal naslov sam junak filma, potem bi ne imel naslova ČRNI PETER, PETER, ampak najbrž ČRNA OKOLICA.

Formana torej zanima problem mladega človeka in njegovega sveta, hkrati pa obravnava tudi medsebojne spore generacij, ki jih formalno sicer ne priznava. Problem vidi v strukturi osebnosti in v njeni naravni težnji k pomembnosti in boju za položaj v določeni družbi. Po Formanu se svet ne deli na stare in mlade, ampak na ljudi z različnimi pogledi na življenje, ki pa so spremenljivi in odvisni od izkušnje in razvoja posameznika.

V ČRNEM PETRU je Forman v vsakem trenutku, ki ga preživlja z glavnim junakom neposreden in konkreten, pa najsi ga kaže v prodajalnici, ko dela ali kupuje, ko se ljubi ali ko se prepira s starši, beži zdoma, krade avtomobile in sanja o prihodnosti, vidi sebe in opozarja druge.

Formanova slika je vsakdanja, prizori so iz vsakdanjega okolja starega mesta, junak pa je glavni, najvažnejši in nezamenljiv prenašalec režiserjeve misli, ki se kaže v poetičnih kadrih in lirskih elementih zgradbe.

Kar je Forman začel v ČRNEM PETRU, se v nekolikanih drugačni obliki pojavlja tudi v filmu PLAVOLASKINE LJUBEZNI. Formanov stil in način dela z igralci občutimo od prvega do poslednjega kadra. Dobivamo vtis, da like lovi v kamero v trenutkih, ko se tega ne zavedajo — kakor da bi snemal s skrito kamero — bodisi tedaj, ko se veselijo, plešejo, pojejo, ali tedaj, ko iščejo partnerja za ples, sedajo za mizo, se nejujejo pred ogledalom, ko so zaposleni sami s seboj, ko so zaljubljeni sami vase.

Fabula v PLAVOLASKINI LJUBEZNI je vsakdanja, pri-

povedovana pa nekoliko nenavadno. Pripovedovana z globokim občutjem za lepo in šarmantno. Ne bi mogli trditi, da je filmska montaža seštevek kadrov; to je neka tiha povezanost, ki ji ni moč zaznati niti začetka niti resničnega konca. Neka ljubezen se v internatu začne in traja v filmu na vseh mestih; kot duh je prisotna ali kot glasba, ki od daleč prihaja do naših ušes in v njih gradi nove tone, mnogo lepše od resničnih. Skoraj v vsakem trenutku občudujemo neposrednost, ki je ne doživljamo kot nekaj, kar je izven nas, ampak se počutimo, kot da bi bili prisotni med Formanovimi junaki: v bližini neke plavalaske, ki šarmira in dela našo ljubezen še srečnejšo, bolj veselo in bolj razgibano; daje nam voljo in vrača vero v resnično ljubezen. Spomnimo se sekvenc plesa in celotnega vzdušja v dvorani, kjer neki mladenič rešuje svoj največji problem: kako se približati deklici in jo zaprositi za ples, kjer liki še podčrtujejo svojo dopadljivo nespretnost, kjer se kamera vrinja med mlada telesa in krade trenutke in detajle, kakršnih še nismo videli na filmskem platnu. V véliki gardi mladih igralcev v tem filmu daje Hana Brejchova slutiti svojo veličino in talent prav zavoljo neposrednosti v interpretaciji njenega lika. Specifične vrednote, ki potrjujejo, da je Forman genialen avtor, ki mnogo pomeni v današnji evropski in tudi svetovni kinematografiji, so avtentičnost, neposrednost, življenjskost in enostavnost filmskega pripovedovanja.

Forman se je odločil za prikazovanje in kreiranje takšnega življenja, kakršno v bistvu je. V obravnavanju ljudi, pretežno mladih, se je uveljavil kot svojevrstni iskalec v težavnem odkrivanju življenjskih odtenkov v medsebojnih človeških odnosih. Véliki humanist in pesnik češkoslovskega filma je najbolj tipičen predstavnik njegove generacije ustvarjalcev. Forman se je učil ob delih klasikov in si zgradil svoj lastni stil. Spoznati umetnika pomeni spoznati njegov stil.

Ali se lahko naša kinematografija sploh ubrani komercializaciji?

S komercialnega vidika ji tudi nič drugega ne preostane. Naš paradoks je vendar v tem — kot je znano — da so edini komercialni češkoslovaški filmi tako imenovani umetniški filmi...

S premori ste bili praktično leto dni zdoma. Kaj boste zdaj?

Položaj je precej zapleten. Če se bo vse dobro izteklo, bi kljub vsemu rad posnel en film zunaj, da bi vedel, ali to sploh zmorem. Morda pa tudi zato, da bi človek vse to preizkusil in da bi ga tisto neznanost ne mikalo več. Pa tudi zato, ker dejansko ne vem, kakšen film bo to. Mislim, da ne bo podoben tistim, ki sem jih posnel doslej. Trideset let sem živel med ljudmi, o katerih sem snemal filme, ti pa so bili rezultat spoznavanja, ki seveda ni bilo namerno. Spoznavanje življenja pač. Medtem ko tukaj...

Najti snov ni nič težkega, snovi je mnogo! Toda napisati scenarij o ljudeh, ki jih poznate le nekaj mesecev...

Če naj bi bil do kraja pošten, bi verjetno odlašal s snemanjem iz leta v leto in se mi niti ne sanja, kdaj bi prišla tista ura, ko ima človek pravico prenehati vsrkavati vase in začeti pripovedovati. Žal pa takole ne bo šlo in bom moral začeti, čeprav, kot sem vam povedal, še zdaj natanko ne vem, kaj...

Toda naslednji film bi vsekakor hotel posneti doma.

Ali bi lahko ta stavek malo razširili? Prav zdajle ne. Vem samo, da želim naslednji film snemati pri nas. Očitno iz nekakšnega nagona čustvene samobrambe.

To bi bil čudovit konec... Resnično čudovit. Svečan. Primeren. V duhu domoljubnega novinarstva. Pravi biser. Le da sem se prav ta hip nečesa do-

misli — pa je bilo konca konec. Pred časom mi je Forman pripovedoval, kako se je spomladi 1968 v Cannesu šel revolucionarja. Stanoval sem v hotelu Du Cap, je dejal. Razen mene še pet petrolejskih magnatov, neka princesa s spremstvom, Beatlesi, Orson Welles. Če sem pritisnil na gumb, se je postelja tresla. Zjutraj je prišla maserka. Sledil je zajtrk. Potem smo se šli kopat v bazen. Z Beatlesi, z Orsonom Wellesom, s princeso in petrolejskimi kralji. Popoldne je prišel veliki avto in nas odpeljal, da bi se uprli v Salle Cocteau. Vsi so nam ploskali. Potem so nas odpeljali nazaj v hotel. Spotoma smo kot pravi revolucionarji ukazali šoferju, naj ustavi, in smo sneli francosko zastavo. Domo-ljubne cipe, ki so postajale na vogalih, so nam grozile s pestmi in divje kričale. Ko sem prišel v hotel, sem obesil trofejno zastavico na okno. Zjutraj je prišla maserka... in vse se je začelo

znova. Tretji dan revolucije je Honza Nemec izjavil, da je že vsega sit, da bo javno nastopil in preklical umik svojega filma s tekmovanja. Zvečer si je oblekel smoking in čipkasto srjaco... Dejansko se mu je posrečilo prodreti na oder. Tam so ga zgrabili, mu stresli roko in slavnostno proglašili, da se je tudi češkoslovaški režiser Jan Nemec pridružil revoluciji, preklical predvajanje svojega filma itd. Honza je žalostno dojel, da je vse zaman, in se šel napit. Sam sem sédel v avto, spotoma sem snel francosko zastavo in ob spremljavi psovka domoljubnih kurb odšel v hotel Du Cap. Moje zastave v oknu ni bilo več. Z revolucionarnim ogorčenjem sem napadel vratarja v livreji. Gospod Orson Welles (njegovo okno je bilo prav pod mojimi) si ne želi nobene zastave — mi je korektno sporočil vratar. Z občutkom revolucijske frustracije sem se pobral v tresočo se posteljo...



189

Ko mi je Forman to pripovedoval, sem se moral strašno smejeti, kajti on pripoveduje rad in dobro. Seveda pa to ni smešno. V tem je zelo točno zajeto protislovje, v katerem so zahodnoevropski intelektualci ob uri kontestacije.

Tudi to je zapleteno. Francoski režiserji so danes praktično na zahodu edini, ki se jim je kaj posrečilo. Dojeli so, da morajo biti hkrati tudi producenti, če hočejo ohraniti vsaj neki procent neodvisnosti. Tega ni niti v Italiji niti v Angliji... Ali vsaj koproducenti. Dejansko dosegajo s tem neko neodvisnost, hkrati pa jih to sili, da varujejo svoj pridobljeni položaj tako, da ne pridejo ob ves denar. To pa jih vodi h kompromisom, zaradi katerih so živčni. Rezultat so filmi, ki jih je mogoče označiti kot inteligentne in okusne komercialne filme. To pa povzroča nadaljnjo živčnost, ker jih ne zadovoljuje niti z enega niti z drugega vidika.

To ni niti James Bond niti Nihče me nima rad. V Cannesu se je vsa nako-pičena živčnost pojavila in eksplodirala. Ob tem se je pokazalo, da v okviru celotnega sedanjega sistema ni možna delna kinematografska reforma. Navsezadnje tudi sami na pol upajo vanjo, na pol pa so povezani s tem, kar je. Čez dan urejajo trgovsko korespondenco, ponoči pa so umetniki. Pred nekaj leti so Američani segli po evropskih režiserjih. To je bilo v času, ko so na amerškem trgu uspeli nekateri evropski filmi. Toda to je bil izbruh in Amerika se je spet zaprla. Vzrok? Ti ljudje so hoteli delati v Hollywoodu isto kot doma. Potem je situacija prisilila ineke Američane, da so spet na pol odprli vrata in kar na lepem ima Paramount tri velikanske komercialne uspehe, katerih avtorji so Evropejci: Zefirelli, Polansky in Vadim. Kako je to mogoče? Morda bi se dalo reči takole: tisti, ki niso uspeli, so

poskusili prinesiti v Hollywood svoje čustvo, inteligenco in srce. Uspešniki pa prinašajo samo evropsko inteligenco. Snemajo perfektni Hollywood, ki se loči od pravega zgolj po določeni vrsti inteligence. In to je uspešno. Nekoč sem videl na odru Zefirellijevega Romea in Julijo. Filmska verzija, ki jo je posnel v Hollywoodu, je neprimerno bolj hladna. Skratka, svojo nostalgijo — **Domenach bi rekel evropski občutek tragike** — so pustili v Evropi. Amerika hoče možgane, ne srca, čustev, problemov. Na to se poživža. Čeprav je sentimentalna. Samo da Amerika ne joče s srcem. Ne joka iz ljubezni do bližnjega, ampak iz ljubezni do same sebe.

In šele to je bil konec. Prav tako lep, tem bolj, ker je to hitro potovanje v ZDA odstranilo ovire; Miloš Forman bo torej eden izmed nadaljnjih eksperimentov Paramounta. Snemati bo začel marca meseca.

STRUSKOVA: — Ko sem zadnje tedne gledala vrste pred praškimi kinematografi, sem se spomnila, kako je bil sprejet vaš film HREPENENJE (Toha). To ni bil vaš prvi film; najprej ste s Kachyno posneli NI ZMERAJ MRAK (Není stále zamračeno) in potem SEPTEMBRSKE NOČI (Zárijové noci). Toda za film HREPENENJE gledalci niso stali v vrsti in tudi kritika ga sploh ni sprejela kaj preveč prijazno. Spominjam se na primer kritike, ki vas je dolžila formalizma; mislim pa, da je pravzaprav edini Jaroslav Boček doumel, kaj HREPENENJE pomeni in kaj nam je prineslo. In tako sem se vprašala, kaj se je vendar zgodilo, da so zdaj dvorane polne in da stojijo take vrste in da je nazadnje ta film dobil tudi nagrado filmske kritike za leto 1968; kaj se je torej spremenilo? Se je spremenil čas, so se spremenili gledalci, ste se spremenili tudi vi? Kaj se je pravzaprav spremenilo od časov HREPENENJA sèm?

JASNÝ: — Mislim, da se je vse spremenilo, da smo se spremenili mi vsi, in rezultat tega je po mojem ta film. Hotel bi povedati, da je bil tisti prvi film, ki sva ga naredila skupaj s Kachyno, namreč SEPTEMBRSKE NOČI, nekakšen prvi zasuk od situacije, v katero sem bil prej tako docela veroval. Toda po materini smrti sem začel nekoliko drugače vrednotiti življenje in politična dogajanja sem nehal slepo jemati za neomajno realnost — kratko malo nisem več verjel vsemu, kar so



Narava je več kot mi

POSEBEJ ZA »EKRAK« SE JE Z REŽISERJEM VOJTECHOM JASNYM POGOVARJALA DR. EVA STRUŠKOVA

nam govorili in ponujali kot resnico. Začel sem premišljevat, in tako je nastal film SEPTEMBRSKE NOČI, za njim pa še ta, HREPENENJE.

Toda vi vprašujete, kaj se je spremenilo. Mislim, da je HREPENENJE prineslo novo obliko, novo fragmentarnost in strnjenost, medtem ko so bili drugi moji filmi posneti konvencionalno po načelih dramatičnosti, zato so, kritiki kajpada, razpravljali o nekaterih njihovih hibah. Podobno se danes dogaja filmu ROJAKI; vsa druga polovica je proti vsem zahtevam fragmentarna. In tako je treba delati, če naj bi povedal to, kar hočem zares povedati, in če tako tudi je. Saj ljudje vseeno razumejo, kot gledalci in kot ljudje, ki so v svojem razvoju napredovali, da nas je naša današnja situacija — če stvar presojava trezno in po človeško — nekako združila in povezala. In iz tega izhaja moj film. Lahko bi si rekel, filmu ne dajo priznanja, ker je genialna stvaritev, bi bil pač moral še počakati z njim! Pa ne. Niti najmanj ne mislim, da sem genialen, saj je na svetu le kakšnih pet ljudi, ki so genialni; sem pa prepričan o tem, da sem pesnik in da pošteno opravljam svoje delo. In če je moj film ljudem všeč, je to zame sreča. Vem pa, da bo zbudil tudi hudo kri in nasprotovanje; to se je že začelo. Mislim, da bo sčasoma izzval tudi precejšnje spore; vse bomo še dočakali.

STRUSKOVA: — Lahko bi se pomudila pri vprašanju metamorfoze same teme;

če prav vem, je to vaša stara ljubezen. JASNÝ: — Jaz sem . . . kot je bil Maček, ko smo ga gledali leta 1962. Takrat sem bil še več optimista; kakor mi je po Mačku rekel mehiški veleposlanik, preden nas je spustil v Acapulco, da je v tem filmu **childhood**, da je v njem nekaj tako otroškega, jaz pa sem mu odgovoril — kajti bilo je pred umorom Kennedyja in slutil sem, da bo prišlo do sprememb, da se bo svet spremenil — pa sem mu odgovoril, da sem ta **childhood** že izgubil, da gledam na stvari drugače. In prav ROJAKI so rezultat tega razvoja. Dobre politike odstavljajo, Kristuse streljajo in demokrate v Ameriki spravljajo s poti; Kennedyja so položili gladko kot srno, in za prvim še drugega. Povsod po svetu so faloti in bedaki, s katerimi bi bilo treba kaj ukreniti, toda razumnejši žal niso okrutni, zato je ta boj še bolj težaven.

STRUSKOVA: — Ta vaš film sem razumela kot nekakšno generacijsko soočenje s svetom, z neko izkušnjo, z nekim obdobjem ali z neko določeno fazo.

JASNÝ: — Mislim, da so tisti, ki v tem filmu iščejo nekakšen poduk, ali pa preprosto lovijo posamezne resnice, posamezne izjave ali posamezne teze, v zmoti; zame je bistven pristop k življenju, pristop k dejstvu. Vesel sem, da ob tej priložnosti lahko povem še nekaj. Postavlja se vprašanje,

ali sem za kolektivizacijo, češ da v filmu nisem dovolj jasno izrazil, ali sem za to ali ne. Jaz sem bil za kolektivizacijo že med vojno, že veliko prej, kot pa se je nekaterim, ki mi danes pošiljajo anonimna pisma, sploh kaj sanjalo o tem. Toda obenem moram reči, da sem proti nasilju in proti tiraniji nad ljudmi; sem proti temu, da bi bedaki odločali o pametnih ljudeh. In to se je dogajalo. In ko se, razumljivo, ni dala izvesti splošna kolektivizacija, do 60. leta pa naj bi bilo vse kolektivizirano, so ljudi s silo gnali vanjo in povzročili veliko človeških tragedij. Spregovoriti sem hotel zoper te nečloveške metode, ne pa zoper kolektivizacijo. Vendar se bodo našli kritiki, ki bodo rekli, da je to enostransko stališče, ali da takih primerov na vasi sploh ni bilo. Sam sem veliko premišljeval o teh likih, ker sem jih spoznal kot otrok, potem tudi kot mladenič, ko sem se vračal tja, moja mama pa jih je poznala od nekdaj; o vrsti takih usod sem se prepričal na lastne oči, pa sem to resnico povedal po svoji najboljši vesti.

STRUSKOVA: — To je samo ob sebi očitno v VSEH DOBRIH ROJAKIH, vendar se v vaših filmih zmeraj in povsod jasno čuti — Boček to imenuje vaštvom — Moravansko, čuti se vas. Ko pokazete polje, je to res tako polje, da si ga zapomniš; začutiš slast noči na tem polju, čutiš roso, ptiči pojejo. In naj-



lepše podobe v VSEH DOBRIH ROJAKIH so praviloma tam, kjer skupaj zaživita narava in človek, toda v najbolj preprostem, otroškem odnosu, ko se tako rekoč zlijeta eno z drugim.

Kaj tedaj pravzaprav pomeni ta narava vam osebno? Kaj vam pomeni kakšen kraj? Imajo po vašem v tem odnosu, ali v življenju človeka sploh, nekatera dogajanja, na primer taka vrnitev k naravi, pomen trajne vrednosti?

JASNY: — Seveda, narava je po mojem mnenju, četudi se v tem morda motim, več kot mi. Mi smo del narave; velja, da je človek alfa in omega vsega, pa ni tako. Po mojem smo le del narave; trditi kaj več bi bilo drzno. Narava nam je nekakšno ogledalo, ki nam hoče pokazati, kaj je kaj, in kakšno je to, kakšno ono. Taka vrnitev k naravi je potrebna; živeti v skladu in sožitju z naravo je neznansko važno, drugače bomo kot ljudje propadli. Kar nam prinese napredek v tehniki, izpridimo: zrak ne bo več čist, v njem bo vedno več nafte in prahu, v živilih bo čedalje več kemikalij, uničujemo pa se tudi s tem, da hočemo vse narediti nekam hlastno, v naglici, zato nas pokopavajo infarkti. To je tudi problem tehnično najbolj razvite družbe, kot je Amerika; tam v industrijskih centrih in v New Yorku že urejajo zdravstvene postaje, da bi bila kar najhitreje dosegljiva prva pomoč, kajti infarkt se vrstí za infarktom, in če hipno ni pomoči, človek umre, čeprav je drugače ves njegov organizem zdrav.

Take reči si je nakopala civilizirana družba, takšne strahote! Dokler vse to ljudem ne bo prišlo v zavest, bo čedalje slabše. In človeštvo sólo tišči v lastno pogubo. Zato je vrnitev k naravi kratko malo nujnost, ker se bodo ljudje obvarovali samo tako. Sicer se bomo na tem planetu sami ugonobili, če ne z infarkti, pa z drugimi boleznimi ali z vojno, z atomi in še s čim drugim.

Tako mislim jaz, zato se vračam k naravi, tja, od koder izviram. In vselej, kadar iznenada začutim, da bi rad kaj važnega povedal, se vrnem k njej, k tej rodni grudi, ker pač tam vse bolje poznam in lahko več zajamem; lahko povem več tega, kar bi v dani situaciji želel povedati.

STRUSKOVA: — To je jasno opazno prav v ROJAKIH; ta film je nastajal precēj dolgo, in najbrž ne brez težav, kajti izdelati tako mikrostrukturo vaší in odnosov na vási, obvladati toliko likov, nikakor ni bilo preprosto. Zdi se mi, da ste morali rešiti precēj problemov, posebno v končni fazi, pri montaži, ko ste se morali spoprijeti s časom, odmerjenim za film — imeli ste dve uri ali poldrugo uro, kolikor naši kinematografi odobrijo za igrani film. (Čisto drugače je v književnosti, kajti beseda je veliko bolj prožna, dosti bolj svobodno jo obračaš, manj si vezan na prostor in čas.) V tem filmu je bilo treba tudi v tem pogledu rešiti veliko vprašanj, za katera mislim, da so se končno nekako le dala rešiti, na primer s komentarjem, tako da se nekatere faze prekinejo, nekatere reči pa spravijo v komentar.

JASNY: — Največja nevarnost pri ROJAKIH je bila že omenjena fragmentarnost in zgoščenost, pa razvijanje motivov, namreč ta janačkovski stil, ki živi v meni. Zato sem se bal, da mi vse skupaj ne bi v rokah razpadlo, kajti če bi se vsa stvar začela drobiti, je nihče več ne bi spravil skupaj. Na to sem ves čas najbolj pazil in kar nisem

VSI MOJI ROJAKI. Režija Vojtech Jasny. Prizora iz filma





VSI MOJI ROJAKI. Režija Vojtech Jasny. Vse prizori iz filma, ki ga namerava odkupiti Vesna film

193

mogel verjeti, da smo naposled nekako le zmontirali film. Do zadnjega trenutka je bilo delo skrajno napeto, in nazadnje pa je bilo treba film še za pol skrajšati. Tudi sam sem spoznal, da takšen film ne more trajati nad dve uri. Problem je bil tudi z dvojnimi mešanjem; z gospodom Hajekom sva to še enkrat premontirala. Ta film je bilo res težko narediti, že napisan je bil tako — najprej sem namreč imel dva scenarija, delal pa sem kakor po enem; včasih je bila prava babilonska zmešnjava. Toda v nečem so ROJAKI morda le nad filmi, ki sem jih videl v Cannesu in ki so večinoma tudi imeli socialno zasnovo. Pri tem ne mislim njihovih umetniških, ampak njihove idejne kvalitete. ROJAKI so med drugim tudi film idejnih kvalitet, kajti mi smo šli v svojem razvoju še naprej; zato smo s socialnih stališč prešli že k usodnosti. Neka usodnost je bila v umetnosti od nekdanj navzoča. Jaz z vsem srcem verujem v to, kar je izrekel pokojni Šalda, ko je stanoval tukaj nasproti, v tej zastekleni vili — rekel je, da mora biti v vsaki umetnini ljubezen, smrt in rojstvo, pa tudi boj. Če zajame vse to, ima trajno vrednost. In mislim, da je imel v tem zelo prav. Tako je tudi s to mojo naravo — pritisel sem se do nje in zadel ob usodnost.

STRUSKOVA: — Koliko je konec vašega filma, zaključne besede na primer, tudi vaš osebni epilog? Ali bi ga kaj spremenili zdaj, ko je minilo že pol ali tričetrt leta, odkar je bil film končan?

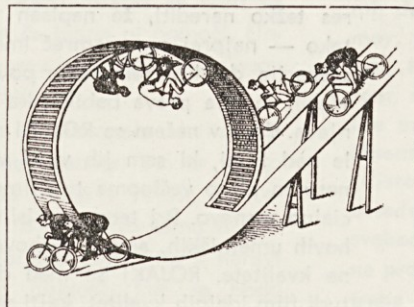
JASNY: — Ničesar ne bi spremenil. Konec, namreč končne besede, sem napisal že pred dvema letoma v literarnem scenariju, nato sem jih najprej izpustil, končno pa sem se znova vrnil k njim. Ne vem, kako bi to povedal, toda nekako čutim, da bomo v prihodnjih mesecih doživeli čisto posebne situacije — čutim nekaj, česar ne morem razumljivo izraziti, niti ne z dejstvi, kajti po svetu nimam razpostavljenih nobenih vohunov; menim pa, da se bo na svetu vse še strašno zapletlo. Mislim, da se bo prav kmalu zgodilo nekaj, kar bo potrdilo te moje besede.

STRUSKOVA: — Zahvaljujem se vam za pogovor. In za konec bi rekla še tole: v podobnih pogovorih o kulturi, pa naj se razpravlja o filmu, o literaturi ali o slikarstvu, govorimo v glavnem že kar o tehnologiji umetnosti. Nasploh je takšen pač naš čas, zanimajo nas pač vprašanja, ki jih ta čas poraja, ali pa so kakorkoli pogojena z njim — s časom, ki ga živimo. Zato ta pogovor o VSI DOBRI ROJAKI ni mogel biti drugačen kot takšen, kakor je bil. Še enkrat hvala.

ŠALA. Režija Jaromil Jireš. Prizor iz filma



**Film
glas
film**



194

**svoboda
film prostor**

Novi češkoslovaški film odkriva človeka, predvsem pa način njegove strukture eksistence na izviren način: nič več ga ne odkriva kot intelektualnega Robinzona ali praktičnega Petka na Švejkovini ali kot kufkajanskega Don Kihota, ki se ne bori več z mlino na veter, marveč z aktivistično obremenjenostjo povojnih let, s poskusom osamitve in neustvarjalne izolacije — češkoslovaški film v 1969. letu odkriva človeka skozi različne načine njegove PRAKSE. Češkoslovaški film je danes komplikacija vsega banalnega intimnega in preverjeno nasilnega, ponovno romantičnega in ponovno realističnega, je individualna analiza pesimizma in kolektivna hvalnica optimizmu ali individualna hvalnica vzdržljivosti in kolektivna analiza antiherojstva, predvsem pa je:

— eksplozija fantastičnega realizma v filmu Vojtecha Jasnyja VSI DOBRI ROJAKI (Všichni dobri rodaci);

— ironija slučaja, ki uničuje iluzijo določenega socialističnega obdobja in prostora v filmu ŠALA (Žert) Jaromila Jireša;

— apokalipsa političnih in moralnih mitov, ki naj bi imeli satisfakcijo v aktivističnih besedah in ne v dejanjih, kakor ta kontrast predstavlja Evald Schorm v FARARJEVEM KONCU (Fararuv konec);

— psihološko in politično determinirano grozo v filmu Juraja Herza ZAŽIGALEC MRTVIH (Spalovač mrtvol);

— moralni alibi za ideje, ki so postale zgubljene iluzije partizanske generacije, kakršno predstavlja Antonin Maša v filmu POGLED NAZAJ (Ohlednuti);

— mikrosvet češke radoživosti, kakršno nam je po Formanu in Passerju pokazal Jaroslav Papoušek v filmu NAJLEPŠI ČAS (Najkrasnejši vek).

Češkoslovaški film je danes protest

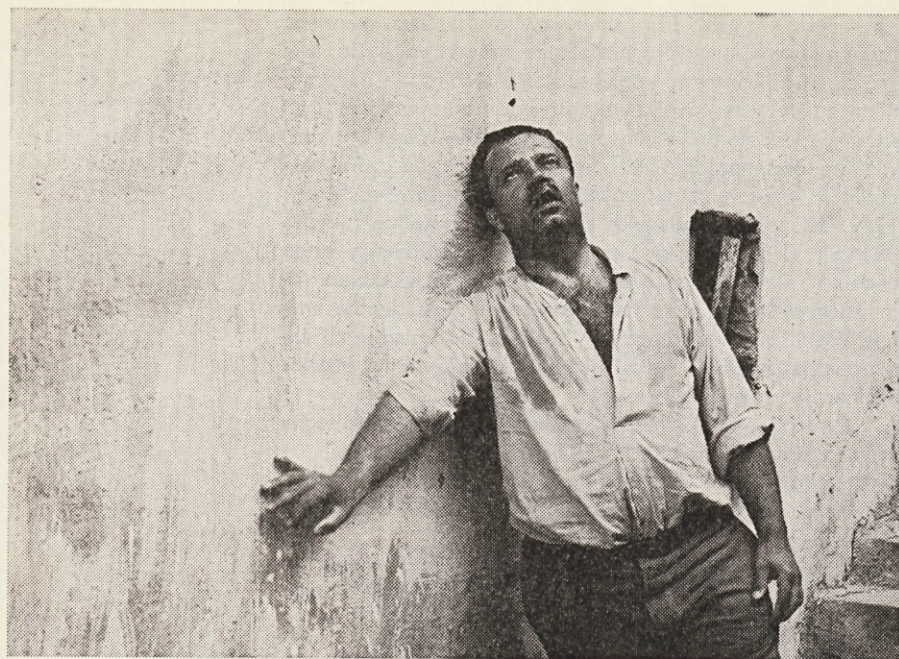
zoper

protest.

195

VSI DOBRI ROJAKI. Režija Vojtech Jasny. V sredini Vlastimil Brodský





VSI MOJI ROJAKI. Režija Vojtech Jasný. Na sliki eden glavnih junakov
Vladimir Meušik

Traktat o svobodi

Najnovejši film Vojtecha Jasnýja VSI DOBRI ROJAKI — zanj je prejel na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu nagrado ex aequo za najboljšo režijo — je tipična moravska tema: je kronika vasi, ki jo je kolektivizacija in kolektivno osveščanje izropalo, postaralo, uničilo. V filmu se poezija komedije počasi, a zanesljivo spreminja v realistično balado in je življenje slednjič razvrednoteno in zrinjeno s poti kot posekano drevo. To je raj na zemlji: toda kičasti kadri, ki v SREČI režiserke Agnes Varda podčrtavajo sorodnost med naravo in človekom, se v objektivu Jaroslava Kučere razcepljajo in spreminjajo v kontradikcijo med kmečkim svetom in politično angažiranostjo ali neangažiranostjo v letih po vojni.

To je raj na zemlji: toda samo navidezno. Jasnýjevi ljudje so preprosti in pošteni — zgodovina pa se z njimi tradicionalno poigra: ko se začnejo osveščati, je že prepozno, so že osamljeni . . .

Življenje v filmu ima dve dimenziji: spektrum dogodkov in spektrum barv. Na zunaj prevladujeta zlata in bela

barva — intimno pa barva otožnosti, z narisanimi od sive do črne. Takšne so torej letnice: 1945, 1948, 1949, 1951, 1952, 1968 . . .

To je obenem vsebina moravske kronike. Mina, ki jo takoj po vojni izkoplje najnaprednejši kmet František, Jorka Pyrka pa zanese v kamnolom, kjer jo aktivirajo, jih pokrije s prstjo in za trenutek imamo pred sabo vtis bojišča, pokopališča. Kasneje življenje vsakega od Jasnýjevih junakov posebej zlomi, ostane le Očenaš, ki zaide v nekdanjo krčmo, a mu krčmar lahko postreže samo z — vodko . . .

Jasnýjev film VSI DOBRI ROJAKI je predvsem traktat o svobodi: razmišljanje o moderni svobodi z omejitvami, z mejami. Režiserjevo pojmovanje svobode ne izključuje možnosti »nesvobode«, saj se prav z njeno pomočjo povzpne do spoznanja, da je svoboda sicer večna, da pa ima v vsakem obdobju svoje konkretne dimenzije in determinante. Cilj je daleč, zato pa idealen: nihče od njegovih junakov ni postal svobodna osebnost v danem svobodnem družbenem sistemu. Edini, ki je doživel dvojno svobodo, je bil »vashaški čudak« Jorka Pyrka (odlično ga igra Vladimir Meušik): bil je svoboden, ker je živel mimo norm in ker je namesto zapora izbral prostovoljno smrt. Njegov samomor je filozofski protest zoper življenje ali zoper način življenja, ki je še najbolj podoben izmišljenemu gettu. Je to palachovski izbor smrti pred Janom Palachom — beg pred svobodo, ki ni kompletne. Stiska češkega človeka na vasi lje avtentična stiska češkega intelektualca. Pesnik František Halas je že pred leti postavil retorično vprašanje Kaj pa pesnik? in njegove besede so ponovno dobile vrednost nadčasovne angažiranosti. Izšel lje izbor češkoslovaške poezije pod item naslovom, z long-play plošče, ki je letos izšla v spomin Janu Palachu, pa se znova oglašajo pesnikovi verzi. Kot odgovor na idejno zastavljeno razmišljanje Vojtecha Jasnýja v njegovem filmu VSI DOBRI ROJAKI:

Pri tem je lepo zapeti
Atom
naj bom
Bikini odmevajo od popevke

Ne gre niti za to
da bi prispeval
da bi imel potomstvo

Gledam ukaz pa ga ne slišim
ter globoko diham
zbiram sapo

Kriv sem zaradi te nesreče
tudi zaradi radosti sem kriv
zaradi tega kar mislim
zaradi tega v kar verjamem
zaradi tega s čimer se poigravam
dokler ne bo nekoč vse v redu

Saj nekoč bo moralo biti v redu

Neka ženska si lomi roke
zapuščeno dekle zajoče
fant ne ve koga bi objel
mož krepko zakolne

Kdo zvezdam določa čisti padec
kaj brani človeku, da bi se dvignil

Jaz nisem še
za izdajalski Odmev
Jaz sem se opredelil za Glas
za nezaspana ušesa
za ogledala izlizanih komolcev
ne za frake

In če tamkaj poskakujejo ogrizki
moram misliti na jabolko
na velikost olupka
ne na kakšno nepomembno malenkost

Bil je čas prišitih zvezd
sanj presanjanih
razvrednotenih otrok

Z lanskega joka smeh
to so brezštevilni gobci

Sleparji
o tem skoraj ničesar niso vedeli
skupaj so stiskali svoje glave
uglaševali so se in preverjali
in delali so se ko da se ne bi bali
ko da ne bi bilo nobene smrti

Po njih se vzgledujte



nepomirljive goske so se oglasile
kot žvenketanje kovine
Stopica to zdaj v meni in odzvanja
a si ne morem pomagati

Nočem biti množica ki zastruplja zrak
kakor bi oni to želeli
nočem biti kol v plotu objav
o zvestem prepričanju
nočem biti šepetalec ki požira njihov prah
vseh njihovih komedij
igranih zaman

Ptica glas Ptica svoboda Ptica prostor

Zavidam jim

Bolj od privlačnosti zemlje
imam rad padec v višine
nekam, kamor drugi ne morejo pasti
in z levo roko bi želel pisati
o tigru in o ovci

Pa tudi verze jim zavidam
njihove najboljše
toda zaradi tega se nima smisla žreti
saj je vse odvisno od tega
kam teče voda

Hočem biti to kar hočem biti
in všeč mi je
svetal spomin
ko si bom želel
prepisovati od samega sebe
navdušen nad Poezijo

nesrečno srečen



SALA. Režija Jaromil Jireš. Prizor iz filma

Jaromil Jireš je posnel 1963. leta KRIK (Krik) in letos ŠALO (Žert), dva filma, ki drug drugega izključujeta v smislu angažiranosti in škodljivosti filma, kot orožja za zavestnost. Njegov prvi film je bil romantična slikanica sveta, vokvirjena v baročnem estetskem stilu: pri drugem filmu je za okvir ostala samo estetika: »neškodljivo« romantičnost je zamenjala »škodljiva« politična satira.

Ironija iluzije povojnih let

Češkoslovaški humor, v preteklosti ustvarjen predvsem v znamenju srčnega, humanističnega utripa, se je v zadnjem prekvalificiral v satiro, v čedalje manj oprijemljivo humanistično razsrjeno logiko, ki jo nič več ne vodi vest srca, marveč protest razuma. Ta razbija sleherno senco čustvene iluzije, naslonjene na bližnjo preteklost in jo nadomešča z racionalno ironijo.

Pred filmom je bil istoimenski roman Milana Kundere ŠALA — letos preveden tudi v slovenščino! — in v njem osnovni stavki, na katerih je režiser zgradil celotno dramaturgijo svojega filma.

Gre za fanta, ki v povojnih letih, do zadnjega atoma nabitih s slepim aktivizmom, napiše dekletu v delovno brigado razglednico in na njej —

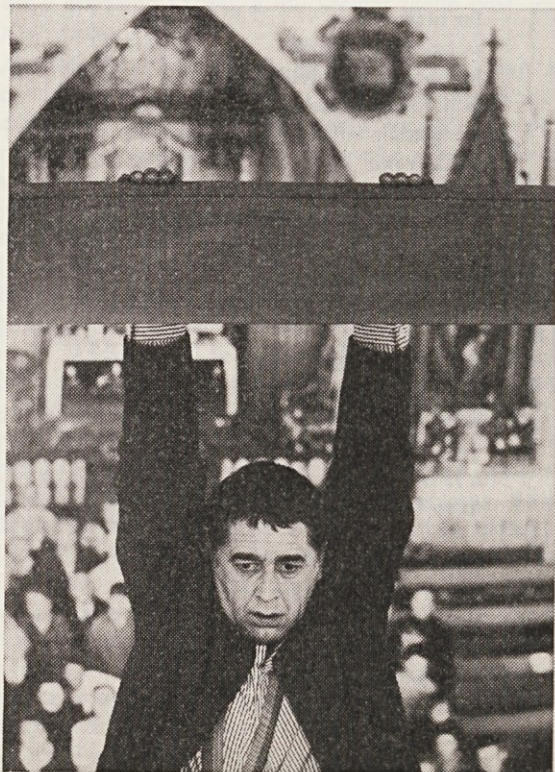
**Optimizem je opij človeštva!
Zdrav duh smrdi po neumnosti!
Naj živi Trockil Ludvik —**

— da bi z njimi zmedel dekle, ki ni vedelo natančno, kako zgodovinska revolucija piruje svoj pir okrog sebe pa je s tem izzval reakcijo družbenega sistema, ki ga je po dokaj kratkem in hitrem postopku, predvsem pa z nedoločenimi političnimi instrumenti

- izkušnje s fakultete,
- vrgel iz partije,
- poklical v vojsko,
- dodelil kazenskemu bataljonu in
- poslal na prisilno delo v rudnik.

Tako je Ludvik doživel pekel na zemlji. Ko je ponovno splaval na površje, je nosil pekel s sabo. Jireš ni pristaš filozofije, da je bila Ludvikova zgodba SLUČAJ, ki nikamor ne pelje, torej niti do še tako pomembnega cilja ne — zanj je Ludvikovo življenje ŠKANDAL, ki ga je zakrivila družba. Da ga je ta družba zaznamovala za vselej, da ga je ožigosala pred drugimi, je samo po sebi razumljivo. Po dramaturški strukturi, realističnem eksterieru in obvladanju človekove akcije je Jireš še najbolj podoben Živojinu Pavloviću in v fragmentih Miraslavu Antiću. Scenografija, skozi katero se giblje njegov junak Ludvik, alegorično veže konkretno preteklost v dveh socialističnih deželah. Tudi Kundera-Jireš nam pokažeta svojo varianto našega Golega otoka, zaključna sekvenca na vaškem stranišču pa je dramaturško izdelana kot kontra prizor znane smrti Džimija Barke na stranišču v Pavlovičevem filmu KO BOM MRTEV IN BEL. Jireš postavi svojo žensko junakinjo na vaško stranišče, kjer fant izpoveduje ljubezen. Pavlovičeva smrt je zamenjana z ljubeznijo. Ironija je uničila iluzijo.

198



FARAJEV KONEC. Režija Evald Schorm. Na sliki Vlastimil Brodsky

Razpad idile

Osemintridesetletnega Evalda Schorma so na FAMU klicali »dedek«, ker je bil prvi, ki je znal filozofsko definirati pojav novega »vala« v češki kinematografiji. Je vest in kriza modernega češkega filma in samo enkrat mu je uspelo pokazati briljantno vedrino svojega značaja. Bila je to televizijska oddaja z naslovom Gramo von Balet, ki smo jo videli tudi na našem malem ekranu. Poleg uspešnih kratkih filmov je posnel tri celovečerne filme: VSAKDANJA HRABROST, VRNITEV ZGUBLJENEGA SINA in FARARJEV KONEC.

Prva dva filma sta analiza človeka, ki živi v svetu deziluzij. V prvem je predstavljen stalinistični aktivist, v drugem človek, ki živi na robu življenja in umobolnice. Utvara prvega je v tem, ker je prepričan, da je možno živeti ideološko deformiran med navidezno zdravimi ljudmi. Utvara drugega pa, ker si domišlja, da je možno živeti psihično in mentalno bolan med navidezno normalnimi ljudmi.

Prvi se prepozno zave, da je včerajšnje angažiranje brez prihodnosti za jutrišnje vrednosti tega sveta. Drugi se ne zaveda ničesar.

Oba Schormova junaka se odtujita družbi, ki gradi socialistični in torej humanistični družbeni red.

Njuna angažirana aktivnost se da samo zaslutiti, v FARARJEVEM KONCU je konkretna in kolektivna.

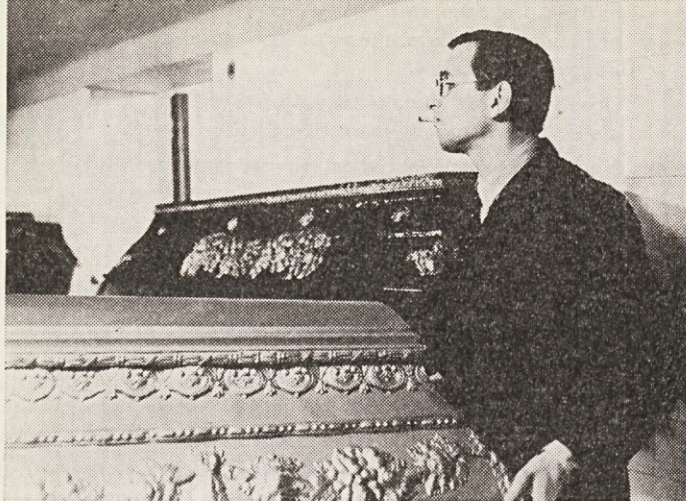
Njegov zadnji film gledamo kot naivno gledališče:

- **ljudska igra zmore odpuščanje,**
- **značaji oseb in njihova dejanja so karikirani,**
- **popačenost družbenega vzorca je kompleksna.**

Evald Schorm v filmu pretirava. Podobno kot Bertrand Russell tudi Schorm vidi človeka v perspektivi degeneriranega. Prvi zaradi posledic atomskih poskusov, drugi zaradi prevelike naivnosti ljudi. Prvi vidi svet realno, za režiserja je svet burleska. Življenje je že pretopljeno v žigovanje vaških mogočnejev v malem. Vzorec je vas, je dolina šentflorjanska, kajti poleg fararja nastopajo še kantor pa babica, ki noče umreti in raje igra z duhovnikom karte... Idila o dobroti razpade. Tragičnost filmske misli pa je v tem, ker idile prav nič ne zamenja. Vas je ob svojega lažnega fararja, v zameno ne dobi ničesar.

FARARJEV KONEC. Režija Evald Schorm. V sredini Vlastimil Brodsky z Jano Brejchovo





ZAŽIGALEC MRTVIH. Režija Juraj Herz. Prizora iz filma. Na levi igralec Jiržy Meuzel, na desni Rudolf Hrušínský

Človek in njegova groza

Juraj Herz je bil sprva igralec, kasneje asistent pri Klossu in Kadarju, s filmom ZAŽIGALEC MRTVIH (Spalovač mrtvol) je vnesel v češki film dimenzijo moderne groze. Njegov film je psihološki in politični, saj gre za grozo v človeku, za njegove reakcije, ki nam odkrivajo fašistično mentaliteto.

Gre za nekega Kopfrkingla, ki je lastnik majhnega krematorija, pa bi rad v njem zažgal ves človeški rod, predvsem pa vse, kar ga ovira na poti k uveljavitvi lastnega

sadizma. Iz klasičnega malomeščana, obdarjenega z zvesto družino, se počasi spreminja v mističnega egocentrika in člana nove politične stranke: postane kvizling, obesi ženo, ubije sina, ubije hčerko, njegova kni ubija lastno kri, samo da bi se lahko dokopal do obljubljenе oblasti.

Stilizacija zločina je konkretizirana s pohištvo nemškega ekspresionizma, prevlečenega s črnim humorjem: poudarek pa je na mirnosti glavnega igralca, na njegovem flegmatičnem obnašanju med potjo do točno določenega cilja — obljubili so mu možnosti, ambicija je enostranska, odvisna je od ljudi, ki so že nad njim, ki so močnejši in so pripravljeni sprejeti ga medse, če . . . da, če . . . Tako ne gre več za človeka, ki se je vzpenjal do neslavne slave med obema vojnama, marveč za vzorec človeka, ki pripada okupiranemu narodu pa ga je tega sram in bi se rad čimprej priključil okupatorju.

Film analizira grozo v človeku, ki se hoče dokopati do oblasti — v nas ostane groza, ko gledamo metodo njegovega vzpenjanja k niču, k nečloveškosti.

Bil sem pogosto na Češkoslovaškem in tisto, kar me je takrat navduševalo ali pa ni, sem lahko kasneje našel v češkoslovaških filmih samih. Morda je vsa skrivnost v tem, da je češkoslovaški film postal v zadnjih letih nekaj, o čemer govori ves svet. Vemo za imena, kot so Forman, Menzel, Schorm, Klos in Kadar, Jakubisko, Maša in drugi, vendar se mi zdi, da je bilo vse premalo obrazloženo, — vsaj pri nas, — kako je češkoslovaški film uspel. Morda je to vprašanje določene tradicije, saj vemo, kako star je češki film in kakšni so njihovi ateljeji: tehnična in finančna baza sta omogočila tamkajšnjim ustvarjalcem, da so se predstavili z deli, ki jih danes ne moremo pre-

zreti, kadar želimo govoriti o modernem evropskem filmu. Toda skrivnost njihovega uspeha ni samo v njihovi tradiciji, marveč v njih samih, saj se je skupina mlajših ustvarjalcev uveljavila na seznamu najboljših režiserjev in to ne samo glede obrtniškega znanja, marveč tudi v intelektualnem smislu, kar pomeni, da je njihov opus sodoben. Tisto, kar je ves svet navdušilo ob pojavu češkoslovaškega filma, je gotovo dejstvo, kako so pripovedovali o sebi, o svojih sodobnikih, in marsikomu se je zgodilo, da je lahko Češkoslovaško spoznal bolje iz treh filmov kot pa na izletih in turističnih popotovanjih po tej deželi.

**Puriša Djordjević
o češkoslovaškem
filmu :**

**Uspeh v ustvarjalcih
samih**

Morala brez morale

Antonin Maša je bil sprva Schormov scenarist, zdaj ima za sabo že tri samostojne filmske režije. POGLED NAZAJ (Ohlednuti) je po konceptu izredno stereotipen, bistvene pa so informacije, ki jih film daje o petdesetih letih na Češkoslovaškem, kakor tudi o letih med vojno. Film je grajen kot konfrontacija med dekletom, ki je preživela vojno kot partizanka in je o tem napisala roman, ter fantom, ki je po poklicu režiser in naj bi po njeni knjigi napisal scenarij in film režiral. »Režiser« je mlajši od pisateljice, s čimer je lahko režiser dosegel večje kontradikcije med obema glavnima igralcema.

On ne verjame idealom drugih, medtem ko ona išče moralni alibi za sanje, ki so bile nekoč nujne, pa jih je stvarnost iznakazila. Obojestransko razočaranje generacij pa ni do kraja izpeljano: ona je prepričljiva, on je v senci. Toda film govori o stvareh kot so:

— dejstvo, da so ruske vojake, ki so med vojno pobegnili iz koncentracijskih taborišč in so se pridružili partizanskemu gibanju na Slovaškem, po končani vojni regularne ruske čete odpeljale v Sibirijo, da bi jih izolirali pred vplivom evropske miselnosti

— dejstvo, da so pri kolektivizaciji češkoslovaških vasi takoj po vojni posebne enote varnostne službe sestavljale lažne prijave o najdbi orožja pri tistih kmetih, ki niso hoteli stopiti v zadrugo. Na podlagi takšne prijave so jim pobrali živino, podrli drevesa in prisilili, da so privolili v kolektivno obdelavo zemlje.

Antonin Maša se v filmu ukvarja predvsem z moralo posameznikov, ki predstavljajo družbo. Po njegovem je družbena morala sestavljena iz krivic, nasilja, laži... Toda glavnega junaka to prav nič ne prizadene, saj ga tudi poštenost, nenasilje in resnica ne vznemirjajo. To ni imunost, to je neuravnanoost na krizo časa. Pokvarjen individualni seizmograf, ki ne zaznamuje ničesar več. Morda pa je samo apatija, miselna odsotnost.

Tudi v njegovem filmu je človek samo še truplo.

POGLED NAZAJ. Režija Antonin Maša. Prizor iz filma. V sredini Peter Čepek

201



Za razliko od naše kinematografije ima češkoslovaška kinematografija mnogo večjo filmsko kulturo, tako da pri njih ni občutiti tako velikih razlik med najboljšimi filmi in povprečnimi stvaritvami, kot pri nas. Pri nas imamo skoraj vsako leto nekaj dobrih filmov, vse drugo pa je nepomembno. Razumljivo je: oni imajo tradicijo, imajo ozračje, imajo tehnično raven, strokovno raven... pri čemer pa naša kritika trdi, da lahko pri nas že vsakdo snema film. Mislim, da to ni res, saj mora celo slikar znati narisati sliko in celo naivci, kmetje ZNAJO slikati... Treba je imeti talent, neke stvari pa je treba preprosto VEDETI. Da, češkoslovaška kinematografija ima TALENT in ZNANJE. Naša kinematografija ima mnogo talenta, toda pri vsem tem premalo znanja.

Aleksander Petrovič o češkoslovaškem filmu:

Talent in znanje

202

Dušan Makavejev o češkoslovaškem filmu:

Okno v intimnost

Pred petimi, šestimi leti sva bila s Slobodanom Novakovičem v Gottwaldovem in bila sva med prvimi Evropejci, ki so odkrili Formana, Juračka in še druge češkoslovaške avtorje. Ko sem se vrnil domov, sem začel vsakomur govoriti, domačim ljudem in tujim o tem, da se na Češkoslovaškem dogaja fenomenalna stvar. In bilo je potrebno nekaj prizadevnih let, da so začeli češki ustvarjalci vstopati v svet. To je bilo nekakšno okno v intimnost. Čehi so sposobni narediti ves film, nasičen z intimnimi človeškimi situacijami... ta je zanimivo pri njih: Američani imajo na primer zelo radi dolg detajl, detajl v velikem patetičnem procesu... toda Čehi so sposobni narediti ves film, sestavljen na primer iz deset tisoč majhnih človeških nadrobnosti, ki so med sabo povezani in predstavljajo svet zase, ki se ne briga za velike družbene procese, za zgodovinski materializem, za blokovsko politiko, za čezmerne svetovne relacije; a vendar: kdor pozorno gleda njihove filme lahko ugotovi, da se v njihovih filmih rojeva podoba sveta, ki je v bistvu zelo uporniška, toda pri tem je

ta upor izredno krotak... to so prvi krotki uporniki in celo edini, ki sem jih spoznal. Nikoli prej nisem srečal človeka, ki bi bil sposoben tihega nasašanja, pri tem pa je to njegovo obnašanje lahko enako neki veliki eksploziji — da je lahko v njem skoncentriran tako velik potencial, kot ga imajo prav češkoslovaški filmi.

Mislim, da imajo povsem različen način razbijanja dogmatizma, kot mi — mi imamo tako imenovani antidogmatični dogmatizem, mi ubijamo sami sebe, mi zelo samomorilsko in auto-destruktivno obračunavamo s svojo dogmatično preteklostjo — oni pa izvajajo ta obračun zelo temeljito in ugotovili so, da se revolucija mora začeti iz moškosti, iz ljubezni in ljubezenskega procesa, ki je lociran v človeškem telesu. Ta način uničevanja nabreklih konstrukcij dogmatizma, iz katerega je sestavljen današnji družbeni sistem, je značilen zanje: dosega svojo zrelost s pomočjo taktilnih, čutnih doživetij, ki so bistvo ljubezenskih odnosov: prav v tem je skrita izredna globina in učinkovitost njihovega obračuna z dogmatizmom.



Mikrosvet

Radost je samo v delu, v ustvarjanju, v modeliranju tega sveta, v imitaciji človekove podobe, v izživljanju lastnih zmožnosti, v lepoti kreiranja, v veselju do življenja, v smislu za humor.

Statisti, ki so se prijaviili kot vzori in modeli, so ljudje s preteklostjo. Čeprav zvečina upokojenci, ki bi si radi polepšali vsakodnevni standard, se med čakanjem predstavljajo kot dokončno izoblikovane osebnosti, za katere se nihče več ne meni pa se morajo zato postavljati drug pred drugim, da bi še enkrat potrdili, kaj vse so nekoč bili, kaj vse so nekoč predstavljali in kaj vse so nekoč znali. Človek odмира, ambicije v njem ostajajo. Jaroslav Papoušek vidi v svojem prvencu NAJLEPŠA LETA (Nejkrasnejši vek) ljudi v popolnoma drugi svetlobi, kot dosedaj naštetih režiserji. On ima človeka rad. Prav tako kot Forman in Passer pred njim se je tudi Papoušek opredelil za mikrosvet, za vrednosti vsakdanjega človeka. Navidezno mali človek je v filmih teh treh režiserjev podoba pravega, vsakdanjega človeka: velik po načinu življenja in izbiri normalnih radosti. Brez takšnih filmov bi ostali brez vere v človeka. Brez takšnih ljudi, kakršni nastopajo v Papouškovem filmu, bi bila češkoslovaška kinematografija enostranska, slabokrvna.

Papouškov film se ukvarja s konkretnim človekom, Herz, Schorm, Nemeč in drugi s filozofijo človeka. Papoušek analizira človeka v tem trenutku, omenjeni režiserji pa posledice ali preteklost človekovih akcij. Papoušek je statik, drugi lovijo človeka v gibanju. Toda najprej mora biti Papouškov film in potlej drugi, kakor je bil na začetku najprej Forman pa šele za njim Nemeč, Chytilova, Jakubisko, Menzel ...

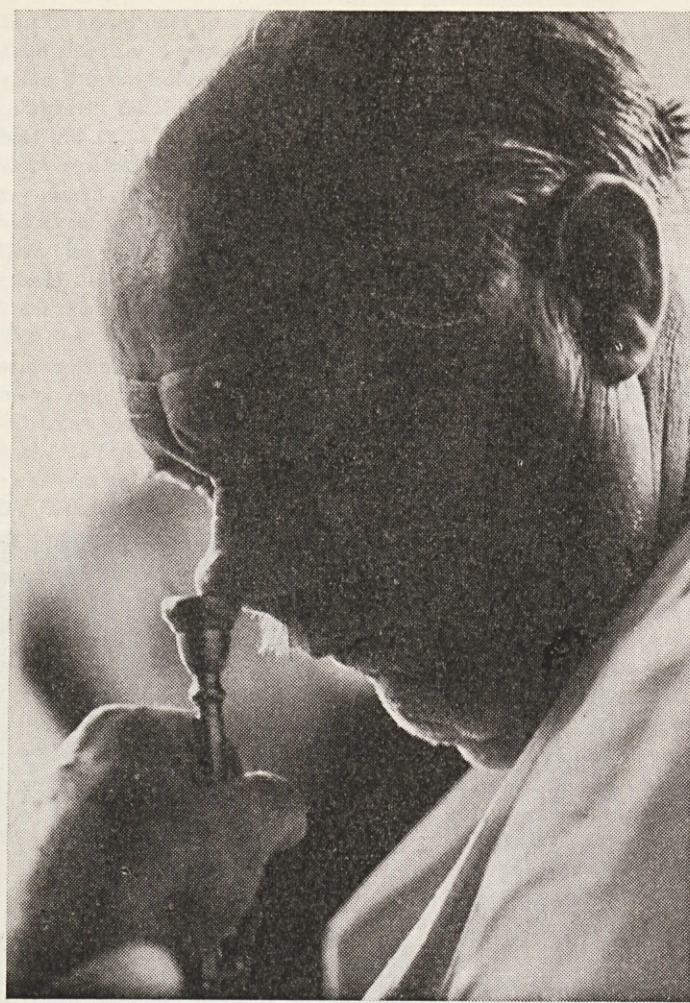
203



NAJLEPŠA LETA. Režija Jaroslav Papoušek. Prizor iz filma

Sklep

Češkoslovaški film v 1969. letu se še vedno ukvarja s človekom kot primarnostjo trenutne zgodovinske usodnosti. Dragocenost tega spoznanja je v tem, ker bo človeka najbrž čedalje manj, kajti nasilje s filmov se znova vrača v svet konkretности. Prav zato tvori češkoslovaški film skupaj z našim najtrdnjši jez pred poskusi popačene vizije sveta in razvrednotenja človeka-človeka in človeka-ustvarjalca.



INTIMNA OSVETLITEV. Režija Ivan Passer. Prizor iz filma

204

Intimna osvetlitev

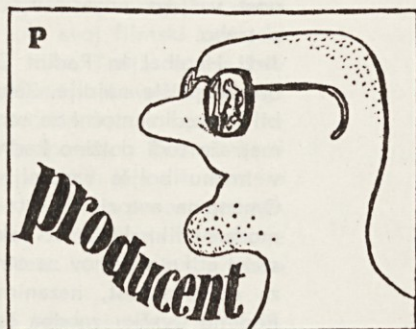
Za kreativni polet kinematografij nekaterih socialističnih dežel v povojnem obdobju (beseda je o poljskem, madžarskem, češkoslovaškem in jugoslovanskem filmu) je značilen močan antibirokratski duh, ki jih prežema, in njihova skupna težnja, da bi kritično preizkusili mnoge »utrjene« vrednote, tako družbene kakor moralne. Zategadelj vse te kinematografije označuje ambiciozen eksperimentalni duh. Ob tem pa je samo po sebi umevno, da ima vsaka od naštetih nacionalnih kinematografij tudi svojo lastno, osnovno tematsko preokupacijo... Poljski

avtorji, na primer Kawalerowicz in Wajda, so bili v prvih povojnih letih obsedeni od misli, da morajo vsemu svetu in sebi pojasniti, zakaj se na Poljskem zmagovalci v vojni počutijo kot premaganci (v filmih, kakršna sta KANAL in PEPEL IN DIAMANT, je bilo čutiti močan odmev tragedije varšavske vstaje, ki je, zadušena, povzročila, da je poljski narod izšel iz vojne s travmatičnim občutkom poraza in razočaranja!). Ko pa so poljski režiserji to témo izčrpali, se je tudi zaključilo »zlato obdobje« poljskega filma; medtem ko so se sedaj novi avtorji, kakršna sta Polanski in Skolimovski, obrnili k povsem abstraktnim témam in svojevrstnemu esteticizmu. Za sodobne madžarske režiserje (Kovacz, Jancso, Szabo, Kos in tudi Fabri) pa je karakteristično, da so obrnjeni predvsem k usodnim zgodovinskim dogodkom v svoji domovini; trudijo se, da s pomočjo filma rekonstruirajo novejšo madžarsko zgodovino, da priključijo v spomin in razjasnijo mnoge njene težavne trenutke in da si ogledajo objektivne posledice teh, za vso deželo usodnih trenutkov. Zato imajo novi madžarski filmi, ki govorijo o kolektivnih in osebnih dramah v danem zgodovinskem kontekstu, ponajvečkrat obliko kronike, v kateri se vzpostavlja odnos med preteklostjo in sedanostjo, med posameznikom in zgodovino: razdiranje fevdalnih odnosov, osnovanje kmečkih zadrug, ponovno rušenje kulaške mentalitete, obdobje stalinizma, krvava državljanska vojna 1956. leta in odnos mlade generacije do vsega tega — to so najvažnejša poglavja filmskih kronik, pogumno soočenih z daljnjo in bližnjo zgodovino Madžarske (HLADNI DNEVI, OČE, BREZ UPANJA, DVAJSET UR, ZVEZDE IN VOJAKI, DESET TISOČ SONC itd.). Kar se jugoslovanskega filma tiče, od leta 1960/1961 do današnjih dni neprenehoma razdira vse obstoječe družbene mite in postavlja v dvom tradicionalne vrednosti patriarhalne morale. Kratko rečeno, jugoslovanski avtorski film (od Petrovića in Hladnika do Pavlovića in Makavejeva) negira vse vrste platonske ideologije v imenu verističnega in estetskega prikazovanja gole človeške eksistence. Zato Dušan Makavejev s pomočjo Dzige Vertova v filmu LJUBEZENSKI PRIMER z zadovoljstvom prikazuje rušenje starih človekovih bivališč in s polno ljubezni opisuje nameščanje bojlerja, tuširanje ljubimcev ali peko češnjevega zavitka...

S čim pa se danes ukvarjajo češkoslovaški avtorji? Menim, da se sodobni češkoslovaški avtorji posvečajo predvsem intimnim subjektivnim svetovom svojih junakov. Seveda so razlike med Nemcem in Formanom, med Menzлом in Jasnyjem, med Schormom in Chitylovo... Vendar se mi kljub vsemu zdi, da vsebina in naslov Passerjevega filma INTIMNA OSVETLITEV najboljše ustrezata preokupacijam celotne češkoslovaške kinematografije. Kajti vsi omenjeni avtorji želijo vsak na svoj način osvetliti intimne svetove svojih junakov in tako na indirektnen način braniti

Slobodan Novakovič

pravice vsake osebnosti do privatnega življenja in do subjektivnega odnosa do realnosti nasploh. Če pomislimo na usodo Češkoslovaške danes, vemo tudi mi, da takšno početje ni niti malo lahko. Beseda je torej o senzibilnih in ostroumnih avtorjih, ki globoko prodirajo v človekovo psihologijo (kakor v filmih Miloša Formana ČRNI PETER in PLAVOLASKINE LJUBEZNI), in pri tem s pozicij satirika analizirajo socialno okolje, iz katerega izhajajo njihovi junaki in mentaliteto tega okolja (kakor v filmu GORI, GOSPODIČNA!). Večkrat ti filmi predstavljajo obrambo intimnih svetov posameznikov pred kakršnimikoli pritiski okolja (Schormova VRNITEV ZGUBLJENEGA SINA ali film Hinka Bočana NIHČE SE NE BO SMEJAL), ali pa se pretvarjajo v ironično metaforične oaze, v katerih ljudje tako v vojni kot v miru žive svoje življenje na svoj način (kakor v filmih Menzla STROGO NADZOROVANI VLAKI ali MUHASTO POLETJE). Včasih se želja ohraniti



205

integriteto svojega intimnega sveta sprevrže v destrukcijo obstoječe objektivne realnosti (kakor v MARJETICAH Vere Chytilove, kjer dve prismojeni deklici »preurejata« ta svet po svojih željah, namesto da bi pokorno sprejeli »pravila igre«!). Včasih pa tak odnos do realnosti predstavlja tudi diskretno obrambo umetnosti same pred možnimi intervencijami (tako v filmu Evalda Schorma HIŠA RADOSTI, v katerem se življenjska fantastika prepleta s fantastiko naivnega vaškega slikarstva, kjer neki uradnik reče svojemu kolegu: »Veste, so stvari, ki jih je treba pustiti takšne, kakršne so!«) . . .

Osvetljuje svoje in naše i n t i m n e svetove, odkrivajoč njihovo notranje emocionalno bogastvo in njihovo zunanjo ekspresivno lepoto, odkriva novi češkoslovaški film svoje resnice tam, kjer vse resnice najmočneje odzvanjajo — v človeku, takšnem, kakršen je!

Češkoslovaški film za otroke

Mirjana
Borčič

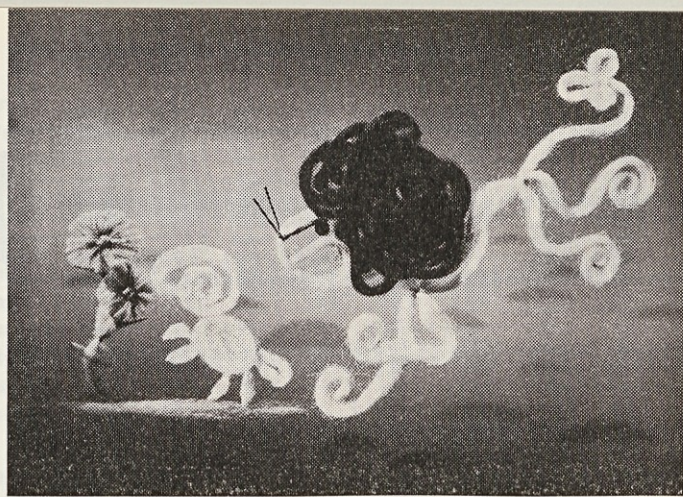
Ko so leta 1964 na III. nacionalnem pregledu čeških filmov za otroke in mladino v Gottwaldovem predvajali filme *Ko pride maček* V. Jasnyja, *Vrtinec* K. Kachyne, *Črna Petra* M. Formana, to za številne mednarodne goste, ki so se udeležili simpozija UNESCO centra Film in mladina, ni bilo le odkritje novega češkega filma, temveč tudi soočenje z novim otroškim filmom. Pravila, ki so veljala za proizvodnjo filmov za otroke in ki jih je na osnovi skrbnih raziskav postavila Mary Field, so se pokazala kot preživele. Tema, dramaturgija, ritem v filmih, predvajanih na tem pregledu kot tudi v poznejših letih 1965, 1966, 1967, 1969 so bili prilagojeni doživljanju sveta mladega človeka. S tem pa je češkoslovaška kinematografija za najmlajše stopila v ospredje. Za svetovno tržišče, zasičeno s poplavo sladkobnih filmov Disneyeve proizvodnje, angleških nedinamičnih filmov ter s filmi didaktične proizvodnje studia Maksima Gorkega v Sovjetski zvezi, so bili ti filmi prava mana v puščavi.

Odkod to, da v kinematografiji, ki posname letno komaj 28 do 35 filmov, zaživi samostojna proizvodnja otroškega filma, ki obravnava mladega gledalca enako resno kot odraslega? Ali je iskati vzrok predvsem v sistemu financiranja kinematografije, ali pa raje v nagnjenju nekaterih avtorjev, da prodro v svet otrok in dajo umetniško podobno njegovega sveta na otroku razumljiv način?

Ta boom v svetu otroškega filma ni slučajnost. Je plod dolgotrajnih prizadevanj in iskanj na tem področju. Začelo pa se je le z dekretom. Leta 1945 je izšel odlok o obvezni proizvodnji filmov za otroke. Od maloštevilnih začetnih poskusov takratne proizvodnje so prešli na 9 do 10 filmov letno. Ti niso všteti med filme za odrasle. Poleg tega je otrokom namenjeno še 50 odstotkov proizvodnje animiranih filmov. V studiu za filmske novice pa izide enkrat mesečno tudi obzornik za otroke — Reflektor. Filme za otroke snemajo v posebnih centrih. V Barrandovu obstaja samostojna skupina Prochaska-Švabika, v Gottwaldovem specializirani studio za filme za otroke in v Bratislavi proizvajalna skupina Koliba, kjer je posnel svoj film *Sedmi kontinent* Dušan Vukotić. Vsi centri imajo zagotovljeno letno dotacijo in so enakovrni ostalim proizvodnim skupinam. To je materialna baza, ki omogoča perspektiven razvoj te specializirane veje kinematografije. V tej perspektivnosti otroški film ni zavetje v obdobju brezdelja. Če k temu dodamo še

ljubezen do mladega rodu, talent in ustvarjalno silo, ki posameznike žene k ustvarjanju sodobnih, zanimivih filmskih del za najmlajše gledalce, vidimo v tem tudi možnost večjega angažiranja avtorjev, ki v sebi nosijo to potrebo.

Jirži Hanibal in Radim Cvrček sta v igranem filmu za otroke prišla najdlje. Zavrgla sta režijski koncept, ki je bil leta edini možni za otroški film in ki je določal poleg metraže tudi dolžino kadrov ter razmerje med plani; vse v imenu boljše razumljivosti in boljše sprejemljivosti. Omenjena avtorja pa sta v svoje filme pogumno vnesla moderni filmski izraz. Tako konceptirani filmi so izgubili staro etiketo filmov za otroke, ki je pogosto bila sinonim za dolgočasnost, nezanimivost, razvlečenost. Če je pri Radimu Cvrčku zgodba še vedno tisto, kar priteguje, je pri Jiržiju Hanibalu v ospredju duševnost njegovih junakov. Jirži Hanibal je leta 1965 posnel svoj polurni film *Krap* in dal svetovnemu mlademu gledalcu poetično delo, enako Lamorissovemu *Rdečemu balončku*. V svojih filmih predvsem skuša prodreti v duševni svet modernega otroka, ki ostaja vse bolj in bolj sam. Predmet njegovih preokupacij je potreba otroka po igri, nežnosti, po nekom, ki bi mu izkazoval ljubezen. Temu podreja tudi svoja izrazna sredstva. Konfliktne situacije ne izhajajo iz zgodbe same, temveč iz vzdušja, ki ga pogojujejo doživljanja junaka. V filmih približuje otrokom enostavnost čustvovanja, radost in veselje, ki izvirajo iz navidez nepomembnih malenkosti. Hanibal je predvsem lirik. S svojo poetičnostjo nasprotuje okostenelemu konceptu otroškega filma enako kot Lamorisse. Njegov cilj ni več akcija, humor in poučna poanta. Zato ima tudi svoje nasprotnike. Njegovi filmi učinkujejo na več ravneh. Odraslim odpirajo probleme otroškega sveta, otrokom pa kažejo njihov svet iz njihovega zornega kota; razvijajo njih domišljijo in čustvovanje. Nekateri odrasli gledalci — čeprav strokovnjaki za otroški film — doživijo film na svojem nivoju, čutijo se prizadete in posredno ali neposredno odgovorne za situacijo, ki jo kaže režiser, in uvrščajo film v kategorijo filmov o otrocih za odrasle. Drugi pa se sprašujejo, če je vzgojno kazati otrokom neposlušnost otroka (*Krap*), beg otroka k dedku (*Dedek, Kilijan in jaz*) ali pa pubertetniško ljubezen (*Blues poletja*). Zastrupljeni z utilitarističnostjo filmov za otroke niso sposobni občutiti le-



pote, ki jo kaže Hanibal v opisovanju sožitja med ljudmi in le-teh z naravo.

Radim Cvrček je v svojih filmih nekoliko drugačen. Ni pesnik, ima pa izredno razvit občutek za humor, ki zabava mlado in staro. Temu podreja tudi svoj filmski izraz, ki je svež, duhovit, mlad. Njegova filma Tanja in dva razbojnika in Žirafa sta vseskozi prijetna zabava za mladega človeka. Njegova odlika je v tem, da ostane njegov humor vedno na nivoju lahkotne pripovedi z bodicami, ki rahlo ironizirajo nekatere oblike otroških iger ali nekatere njihove navade, ter se nikoli ne zateka v poceni prilaganje gledalcu, ki naj se na vsak način smeje. V tem je čutiti ljubezen do otrokovega sveta in radost, da lahko ustvarja filme za najmlajše.

Film Vere Šimkove iz Bratislave Toni, zmešalo se ti je, koketira, sebi v škodo, z gledalcem in vpleta v dokaj zanimivo tematiko mnogo hrupa (pretepe, popivanja in podobno). To so zapleti, ki jih radi uporabljajo mnogi režiserji v vseh poprečnih filmih, ki žele spraviti v smeh gledalca. V filmu so ti zapleti neprimerni in mu jih lahko zamerimo, pa čeprav lje bil film proglašen za najboljšega v lanskoletni proizvodnji. So režiserji, ki svojo dejavnost posvečajo samo otroškim filmom. Zato je tudi mnogo poizkusov prenesti zvrsti, ki jih poznamo v proizvodnji filmov za odrasle, v filme za otroke. Miloš Vošmik je ustvaril serijo filmov o inšpektorju Martinu, ki ima referat za otroke in v svoji službi doživlja marsikaj zanimivega. Preizkusil se je tudi v spektaklu in musicalu. Čeprav ne moremo reči, da so to filmi, ki postavljajo češkoslovaški film za otroke v ospredje, so vendar mnogo boljši od tega, kar nudi naš filmski repertoar najmlajšim gledalcem.

Poleg režiserjev, ki so se namenili ustvarjati predvsem za otroke, tudi nekateri drugi občasno posegajo po otroških temah. Omenila sem že film Vojtecha Jasnyja Ko pride maček, lansko leto pa je tako temo obdelal tudi Ewald Schorm. Žal mu scenarij ni nudil dovolj možnosti, da bi svojo ustvarjalno silo ponel tako daleč, kot smo pri njem navajeni. Paralela med opero in življenjem, med resničnostjo in domišljijo, tako kot jo je scenaristika nakazala, ni narekovala zanimivejše oblike. Uspelo pa mu je ustvariti nekaj lepih sekvenc o duševni stiski pubertetnice in njenih težavah v prvi ljubezni in družini.

Kratki film za otroke ima večje tradicije. Opus Hermine

Tyrlove je skoraj neizmeren. Ta, danes že starejša žena, ki v svojih delih išče še vedno nove in nepreizkušene možnosti animiranega filma, je posvetila vse svoje življenje ustvarjalnosti za najmlajše. Iz filma v film se čuti njeno nezadovoljstvo z doseženim in želja po izpopolnjevanju stare in iskanju nove oblike svojega dela. Ob njej sta Bretislav Pojar, oče serije o dveh medvedkih, in Zdenek Miller, avtor serije o krtku. Pojarjevi filmi mogoče govore že bolj doraščajočemu mlademu človeku, ko v vsej absurdnosti humorja, ki ga najdemo predvsem v tekstu, načenja resnejše človeške probleme, medtem ko filmčki o krtku skušajo v poetičnih poantah vzbuditi v otroku občutek lepega in nežnega.

Vsakoletni nacionalni pregled filmov za otroke kaže, da na Češkoslovaškem film za otroke ni enodnevnic. Posebno priznanje je tudi gesta UNESCO centra Film in mladina, ki je predlagal, da Gottwaldovo postane mesto, kjer bo vsako drugo leto mednarodni festival filmov za otroke. Postal bi rahla opozicija festivalu filmov za otroke v Benetkah, ki ima dokaj zastarela stališča glede proizvodnje filmov za otroke. Festival je postal tudi ena od ključnih prireditev, kjer se sestajajo svetovni filmski pedagogi. Od letos je izključno festival filmov za otroke, ker so projekcije mladinskih filmov prenesli v Cannes, kjer so vsako drugo leto srečanja mladih ljubiteljev filma in odraslih, ki jih zanima odnos film — mladi. Obe prireditvi naj bi teoretično povezovali svet evropskih filmskih pedagogov, ki je vsako leto ob festivalu v Mannheimu.

Ob koncu takšnega informativnega zapisa se samo od sebe postavlja vprašanje o položaju filmov za otroke pri nas. Ne le v proizvodnji, temveč tudi v distribuciji in filmski publicistiki. Res da nimamo takšne materialne osnove, kot jo imajo Čehoslovaki. Še huje pa je to, da nimamo izdelanega koncepta o otroškem in mladinskem filmu. Neštetokrat v jugoslovanskem tisku zasledimo kot opravičilo za podano slabo oceno, da bi film lahko dobro služil pri sestavi otroškega repertoarja. Ali ni to podcenjevanje in omalovaževanje jutrišnjega gledalca? Ali to ne kaže, da sploh ne skušamo prodreti v to, kaj je otroški film? Vse to kaže na strašansko revščino predstave o tem, kaj naj bi bil film za otroke in kakšen je njegov pomen nasploh. In to kljub vsakoletni proizvodnji mladinskega filma, ki ga naredimo v Sloveniji in kljub vzgledu, ki ga imamo na Češkoslovaškem!

Češkoslovaški film za otroke

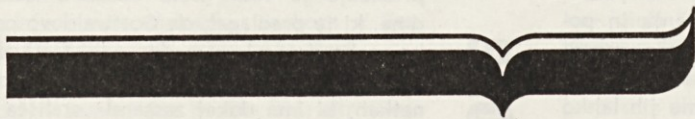
Te leobjektiv

Žirija edinega jugoslovanskega filmskega mesečnika v Jugoslaviji EKTRAN iz Ljubljane v sestavi

Žika Bogdanović,
Duško Stojanović,
Branko Šömen,
Rapa Šuklje in
Toni Tršar

je dodelila na šestnajstem festivalu jugoslovanskega filma svojo nagrado filmu Želimirja Žilnika ZGODNJA DELA.

Žirija ugotavlja, da ta film razbija eshatološko iluzijo in moralne alibije abstraktnega humanizma, z mozaično igro in z distanco do medija pa vnaša in odpira nove možnosti filmskega izraza.



ZGODNJA DELA. Režija Želimir Žilnik. Proizvodnja Avala film, Neoplanta film. Prizor iz filma.

Posamezne republiške kinematografije so med obema festivaloma v Pulju pokazale, da so napravile občuten korak naprej. Na letošnjem festivalu so bili namreč pokazani filmi iz vseh republik in tako smo lahko dobili zelo popolno sliko o premikih v našem filmu. Filmom iz Zagreba in Beograda so se zelo približali filmi ustvarjalcev iz Bosne in Makedonije. Iz teh dveh republik moramo omeniti vsaj dva filma, Draškovičev Horoskop in Čas brez vojne Branka Gapa.

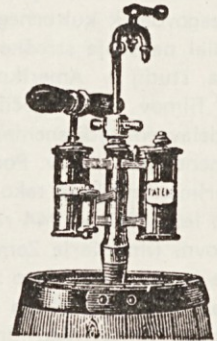
Hkrati s tem sicer počasnim uveljavljanjem še donedavnega povsem nepomembnih kinematografij pa moramo ugotoviti stagniranje če že ne nazadovanje slovenske filmske proizvodnje. V tem trenutku je slovenska kinematografija po svoji zanimivosti in kvalitnosti nekako na repu. Če ne bi imeli ustvarjalca, kot je Matjaž Klopčič, ki se edini lahko postavi ob rob najboljšim jugoslovanskim režiserjem, potem bi našo trgovino lahko kar zaprli.

Nima torej smisla govoriti o SEDMINI, saj tudi nisem prepričan, da je Klopčičev film plod delovanja ljudi, ki usmerjajo slovenski film. Veliko se je namreč govorilo o težavah, ki jih je imel Matjaž Klopčič pri snemanju SEDMINE. Ostaneta torej le dva filma, Galetove Kekčeve ukane in Kosmačeva Peta zaseda. Pravzaprav ta dva filma izvrstno ponazarjata usmeritev slovenskega filma.

Peta zaseda in Kekčeve ukane zelo dobro ponazarjata tako formalno kot tudi vsebinsko neambicioznost slovenskega filma. Gre za precej medla filma, ki ju nikakor ne moremo vključiti v zelo dinamični razvoj jugoslovanskega filma.

Na tej ravni ostajamo v Sloveniji že nekaj let in to je še posebno zaskrbljujoče. Tradicij, ki so jih zelo trdno postavili France Štiglic, Boštjan Hladnik in morda še Igor Pretnar in Jože Babič, ni več. Takrat smo govorili o slovenski filmski šoli, ki je bila v jugoslovanskih okvirih izredno pomembna. In kar nerazumljivo je, da so isti režiserji nekaj let zatem pričeli snemati veliko slabše filme. Ugibamo lahko o dveh vzrokih. Morda je na to vplivala politika podjetja Viba film ali pa spremenjeni pogoji financiranja proizvodnje, ki jih je začel uvajati Filmski sklad.

Ugotoviti moramo še nekaj. Letošnje leto je leto debutantov, kar dvanajst se jih je s svojimi prvenci predstavilo na festivalu v Pulju. Vsaj polovica je s svojimi filmi dosegla izredno raven in se tako uvrstila med naše pomembne filmske ustvarjalce. Med njimi je večina mladih in to je še posebej razveseljivo.



Zadnja slovenska debutanta sta bila pred tremi leti Matjaž Klopčič in Jože Pogačnik in pred njima Boštjan Hladnik. Od leta 1960 smo torej Slovenci predstavili le tri nova imena na področju celovečernega filma. Le malo drugače je pri kratkometražnem filmu. Sedaj je postalo že jasno, da smo si na ta način spodrezali korenine in slovenski film močno osiromašili. Kinematografija, ki se neprestano ne pomlajuje — tega ne mislim samo generacijsko — se sama siromaši, siromaši se za svežino in dinamičnost, ki bi jo vanjo vnesli novi ustvarjalci.

Razlogov za nazadovanje slovenskega filma je prav gotovo več. Nemogoče je vse naštet in jih razložiti, saj so med seboj tesno povezani. Žal v tem trenutku še ne vidim prav nobene trdnejše rešitve, ki bi kar na mah izboljšala raven slovenskih filmov. Verjetno se moramo sprijazniti, da bomo vsaj še nekaj let na repu jugoslovanskega filma. In ta leta bomo morali trdo delati, da bomo nadoknadili zamujeno. Predvsem pa bomo morali spremeniti scenarijsko politiko in dati možnost nekaterim novim ustvarjalcem, med tistimi, ki so se že izkazali pa napraviti selekcijo in ponuditi odprte možnosti le tistim, ki nekaj obetajo.

Na samotni trati sredi gozdov, nekaj kilometrov iz mesta so stavbe filmskih ateljejev in laboratorijev. Zunanost zidov iz rdeče opeke je podobna večini stavb v Gottwaldovem, ki jih je bil zgradil podjetni industrijec Baťa. Za propagando svojih izdelkov je leta 1935 zgradil nad mestom Zlínem, zdaj Gottwaldovem, v gozdovih filmsko postojanko. V njej so izdelovali propagandne filme o njegovi tovarni čevljev in drugih izdelkov, ki so kmalu zasloveli po vsem svetu. Bil je med drugim vnet zagovornik kulturnega življenja in poslal na svoje stroške filmske delavce na študij v Ameriko. Razen reklamnih filmov je omogočil češkim filmskim delavcem tudi snemanje kratkih dokumentarnih filmov. Podpiral je tudi eksperimentiranje in tako se je že med vojno leta 1943—1944 rodil prvi češki lutkovni film Karla Zemana, katerega ime je tesno povezano z začetki in razvojem češkoslovaškega risanega in lutkovnega filma. Med drugim je tvorec popularne lutke gospoda Prokouka in z njim v zvezi filmov, ki so obravnavali časovno problematiko. Gospod Prokouk je bil tip posebljenosti češkega meščana, zrcalo njegovega mišljenja in čustvovanja. V spominu so izredno duhoviti filmi gospoda Prokouka v uradu, v brigadi, v dvomih, ali ko agitira za zbiranje odpadkov.

ampak živo pričevanje dokumentarne vrednosti. Karel Zeman, katerega risani in lutkovni filmi so prejeli nešteto nagrad na svetovnih filmskih festivalih, je kot prvi uveljavil svojo novo filmsko tehniko kombiniranja živih igralcev z risanim okoljem. Njegova bogata umetniška fantazija in veliko tehnično znanje sta popolnoma izbrisala meje med igranim, lutkovnim in risanim filmom, tako mojstrsko so se spojile samostojne prvine v novo umetniško obliko.

Krivičen bi bil, če ne bi v tem zapisku vsaj omenil svetovno znanega lutkarkega filmskega ustvarjalca Jiržija Trnke, ki je prav tako ponesel sloves češkega lutkovnega filma v svet, čeprav se v gottwaldovskem ateljeju nisem srečal z njegovim delom. Z risanega filma je Trnka prešel z visoko umetniško kulturo k ustvarjanju lutkovnega filma in si izoblikoval samosvojo umetniško pot. Po zaslugi obeh, Karla Zemana in Jiržija Trnke je zaslovel češkoslovaški risani in lutkovni film na svetovnih filmskih festivalih animiranega filma in prejel prve nagrade.

V atmosferi tako velikih mojstrov se izobrazujejo novi mladi animatorji, med njimi režiser Garik Seko, katerega najnovejši film »Kamen in življenje«

**V GOTTWALDOVEM
ATELJEJU ANIMIRANEGA
FILMA**

Vsa dejanja gospoda Prokouka so bile žive agitke, ki so po vojni vnašale zavest v človeka ali pa smešile njegove napake.

Tesno ob njem je ustvarjala režiserka lutk Hermína Tyrlova, katere najnovejši film »Problemi« sem si ogledal v projekcijski dvorani filmskega studija. Prvi film, ki mi je bil prikazan, je posvečen ustvarjanju risanega in lutkovnega filma režiserja Karla Zemana in njegovemu pionirskemu delu. Zajema čas od ideje pa do končanega zadnjega posnetka v prisotnosti ustvarjalca Zemana z njegovim štabom. Barvni kratki film o njem ni le ponazarjanje njegovega načina dela,

preseneča z izvirnostjo in duhovitostjo, in ni ne risani, ne lutkovni film; to je igra z navadnimi prirodnimi kamni različnih oblik in različnih prirodnih barvnih odtenkov v čudovitih likovnih kompozicijah. Izkustva, ki si jih je mladi režiser Seko pridobil po Zemanovih vzorih, dopolnjujejo izvirnost filmskega izraza pri svojevrstno novem načinu dela; to so tako rekoč majhna odkritja, ki omogočajo pričarati gledalcem doslej nepoznana doživetja. Ko človek gleda premike in vzgibe figuric, ki predstavljajo človeka, razne živali in ptice v nenehnem gibanju, a so le kamni, goli kamni, ki so oživel pod srečno roko animatorja, vse to človeka

navdušuje, zlasti še, če materije, s katero je zaživela vsebina na platnu, vidi potem v ateljeju, ki sama po sebi ne predstavlja nič, zgolj mrtvi kamen. Kolikšna fantazija je potrebna, da lahko iz nekaj od narave izoblikovanih kamnov nastane likovno poetična umetnina. Vidim figurice iz vsemogočih materialov iz ilovice, plastike, volne, nitk do umetnih vlaken, steklenih, kovinskih in lesenih kroglic in kock vsemogočih geometrijskih oblik in raznih barv. Tu spet korenine, vrvice, žica vseh vrst, a iz vsega tega materiala izoblikovane figurice, živali, rastlinstvo, ki pod spretno roko animatorja na platnu zažive svoje čarobno življenje. Čudovita je na primer »Volnena pravljica« režiserke Hermíne Tyrlove. Skoraj neverjetno, kaj vse lahko pričara takšna barvna volnena nitka, ki jo zdaj vidim kot kupček štrene pred seboj. Ali pa najnovejši animirani film »Ptice, pes in človek«, ki šele nastaja iz samih tenkih belih niti, stkanih v prirodne elemente. Kot pravljica iz čipk delujejo prvi posnetki, ki mi jih s projektorjem na ročni pogon prikazuje njih mladi avtor in režiser Garik Seko. Nato pa mi obrazloži in predvaja ves postopek od nastanka do končanega filma pod samo kamero, obešeno nad mizo. Koliko iznajdljivosti in vztrajnosti je treba, da nastane takšen film. Tri do štiri mesece potrpežljivega snovanja umskega in ročnega likovnega dela med reflektorji in kamero v tesnem prostoru. Nič koliko preizkušanja, popravljanja, odzemanja, dodajanja in ves čas dela odrezano od sveta, tako samotarsko zamišljeno je to ustvarjanje in poglobljanje v mrtvo materijo, ki naj nato zaživi na platnu v fantastičnih oblikah in barvah kot pravljica iz sna. Nato si v družbi s priznanim gottwaldovskim gledališkim inscenatorjem Josefom Vališem, ki večkrat sodeluje tudi pri animiranem filmu, ogledava še druge prostore studiov, ki sami po sebi s svojo potrebno, na videz neurejeno navlako rekvizitov in raznih materialov prej spominjajo na nekakšno obrtniško delavnico, kot na filmski atelje. V teh studijih izdelajo na leto pet do šest filmov, v glavnem otroške in animirane za televizijo. In na stotisoče otroških oči je uprtih v fantastične zgodbe pravljic, ki pričarajo umetniški užitek tudi odraslim ljudem.

Emil Frelih

A. ŠTEVILKE

Kino-dvorane. V 1968. letu je bilo na Češkoslovaškem 2456 kino dvoran, od tega 920 z 16 mm aparaturo (poleg tega je registriranih 9938 16 mm aparaturo, ki jih uporabljajo po šolah, podjetjih in tovarnah), 618 kino dvoran ima panoramične ekrane, 24 kino dvoran pa ekrane za 70 mm filme.

Obisk. Lani je bilo 689 762 filmskih predstav, to pa je za 19 388 manj kot v 1967. letu. V kino dvoranah je bilo 87 303 000 gledalcev, kar je za milijon manj kot leto dni prej. Poprečno je bilo na eni predstavi 125 gledalcev, torej dve osebi manj, kot 1967. leta. Bruto dohodek s teh predstav je znašal 398 813 000 kron. Statistični prebivalec Češkoslovaške gre na leto devetkrat v kino.

V minulem letu so predvajali 207 celovečernih filmov: 63 češkoslovaških, 31 sovjetskih, 41 iz drugih socialističnih držav ter 68 iz drugih držav. Poleg tega so odkupili 10 celovečernih filmov, ki so jih prikazovali samo v diskusijskih filmskih klubih.

Proizvodnja. Lani so posneli 38 celovečernih filmov. 28 jih je nastalo v Studiu igranih filmov v Barrandovu (eden v koprodukciji s Francijo), 9 v Studiu igranih filmov v Bratislavi (eden v koprodukciji s Francijo, eden v koprodukciji z Zahodno Nemčijo), en igrani film so posneli v Filmskem studiu v Gottwaldovem.

Studio Barrandov je poleg tega posnel še 23 igranih filmov (polurnih in enournih) za češkoslovaško televizijo ter filmov za tuje naročnike. Studio dokumentarnih filmov je izdelal 39 kratkih filmov, 4 srednjemetražne in celovečerne filme, 30 filmov za televizijo in 17 za tuje naročnike.



ČEŠKOSLOVAŠKA KINEMATOGRAFIJA V ŠTEVILKAH IN NAČRTIH

B. NAČRTI

Filmi na izgotovljenih kopijah

Kolonija Lamfieri, scenarij Aleksander Grin, režiser Jan Schmidt, glavna vloga Zuzana Kocurikova. Film je nastal na podlagi teksta sovjetskega avtorja Aleksandra Grina kot koprodukcija s Sovjetsko zvezo. Film so snemali lani avgusta v Sovjetski zvezi. Režiser je snemanje prekinil, vendar ga je zaradi pogodbenih obveznosti moral končati.

Nadzorovanje vodim jaz, scenarij Jirži Karasek in Miloš Brož, režiser Jaroslav Mach, glavna vloga Karel Höger. Sodobna ljudska veseloigra, naslonjena na motive Zlatega teleta Ilfa in Petrova.

Trpljenje mladega Bohačka, scenarij Eduard Verner, režiser František Filip, glavna vloga Pavel Landovsky. Komedijska iz sodobne vasi in o trpljenju mladega junaka, ki ga mati hoče za vsako ceno oženiti.

Slasti oblasti, scenarij František Kubka, režiser Karel Stekly, glavna vloga Jarom in Hanzlik. Pustolovsko-zgodovinske dogodivščine mladega Karla Četrtega. Film je zelo slaba komedija in še slabši zgodovinski film, ki ga nekaj duhovitih situacij ne bo moglo rešiti pred finančno katastrofo.

Smešni gospod, scenarij Jan Prochazka, režiser Karel Kachyna, glavna vloga Vladimír Šmeral, psihološka drama o človekovi nemoči.

Jaz, strohneli bog, scenarij Milan Kundera, režiser Antonín Kachlík, glavna vloga Miloš Kopecký. Ironična komedija iz serije Kunderovih Smešnih ljubezni.

Flirt z gospodično Stribrno, scenarij Josef Škvorecký, režiser Václav Gajer, glavni vlogi Jan Kačer in Marie Drahokoupilová. Moderna zgodba, ki odkriva zakulisno življenje v neki založniški hiši pred tridesetimi leti.

Posneti filmi

Šest črnih lepotic, scenarij Josef Škvorecký, režiser Ladislav Rychman, glavna vloga Lubomír Lipský. Glasbeni film, ki posrečeno veže detektivski zaplet s komedijo.

Svetniki, scenarij Vratislav Blažek, režiser Zdeněk Podskalský, glavne vloge Brodský — Sovák — Libíček. Sodobna komedija o veličastnem krokanju treh podeželanov, ki pridejo na delo v Prago.

Ezop, scenarij Angel Vagenštejn, režiser Rangel Vlčanov, glavna vloga Josef Kemr. Zgodovinska komedija o pesnikovi usodi. Film je koprodukcija z Bolgari.

Dianino telo, scenarij François Nourissier, režija Jean Paul Richard, glavna vloga Jeanne Moreau. Psihološka drama. Koprodukcija s Francijo.

Adelheid, scenarij Vladimír Körner, režija František Vláčil, glavna vloga Ema Černa. Psihološki film na Moravskem o sudetskih Nemcih.

Sadež z rajskih vej, scenarij Ester Krumbachová, režija Vera Chytilová, glavni vlogi Jitka in Karel Novák. Eksperimentalni film, v katerem večna ženskost zmaga nad skupnim sovražnikom.

Filmi, ki se snemajo

Zvezda, scenarij Bohumíra Pechlova, režija Jirži Hanibal, glavna vloga Jirina Štěpničková. Sodobna drama o nekdanjih, a danes že pozabljenih igralkah.

S kladivom nad čarovnice, scenarij Václav Kaplícky, režija Otakar Vávra, glavna vloga Elo Romančík. Zgodo-

vinški film o zadnjih procesih proti čarovnicam na Moravskem.

Nekaj plava po vodi, scenarij Lajos Zilahy, režija Kadar in Klos, glavna vloga Pola Pritchett. V filmu igrata tudi Rade Marković in Milena Dravić. Baladni film o življenju podonavskih ribičev. Film je koprodukcija z Američani.

Gospod Tau, scenarij Ota Hofman, režija Jindřich Polak, glavna vloga Otto Šimánek. Začetek otroške filmske serije o dedku, ki prinaša otrokom srečo.

Gospod in kriminal, scenarij Rudolf Raž, režija Václav Lohnisky, glavna vloga Vladimír Menšík. Muhasta komedija o neumnostih starejših ljudi.

Primer za rablja — začetnika, scenarij Pavel Juraček, režija Pavel Juraček, glavna vloga Lubomír Kostelka. Filozofski film, naslonjen na tretje Gulliverjevo potovanje po Swiftu.

Žalostna slovesnost, scenarij Eva Kanturkova, režija Zdeněk Sirový, glavna vloga Jaroslava Tícha. Vaška tragedija, konfrontacija poštenih in nepoštenih, krivih in nedolžnih. Film o današnji češki vasi.

Svetnik iz Krejcarka, scenarij Vladimír Kalina, režija Petr Tuček, glavna vloga Václav Kotva. Sodobni film s praškega predmestja.

Škrjančki na nitki, scenarij Bohumil Hrabal, režija Jirži Menzel, glavna vloga Václav Neckar. Hrabalova tema s smetišča človeške zgodovine. Torej zopet trije avtorji iz filma Strogo nadzorovani vlaki.

Gospodje, ubil sem Einsteina, scenarij Miloš Macourek, režija Oldřich Lipský, glavna vloga Jirži Sovák. Znanstvenofantastična komedija.

Pripravljeni scenariji

Dan sedmi, osma noč, scenarij Zdeněk Mahler, režija Ewald Schorm. Komedija o človeški paniki, ko ljudje ne verjamejo več drug drugemu.

Ecce homo Homolka, scenarij Jaroslav Papoušek, režija Jaroslav Papoušek, glavna vloga Josef Šebánek. Komedija o dveh sodobnih praških družinah, o starših in njihovih otrocih.

Golota, scenarij Václav Matejka, režija Václav Matejka, glavna vloga Petr Čapek. Sodobna drama o krizi mladega

človeka, ki išče svoj prostor pod soncem.

Valerija in teden velikanov, scenarij Vitezslav Nezval, režija Jaromil Jireš, glavna vloga Jaroslava Šallerova. Eksperimentalni film po odlomkih iz romana Vitezslava Nezvala.

Zaklana nedelja, scenarij J. Krenek, režija Drahomíra Vihanová, glavna vloga Ivan Paluch. Sodobna drama o duševni praznini ljudi, ki ne znajo najti smisla svojega življenja. V filmu igra Ivan Paluch, ki smo ga videli pri nas v Petrovičevem filmu Kmalu bo konec sveta.

Odložno dekle, scenarij V. Blažek in O. Zelenka, režija František Filip, glavna vloga Jirina Bohdalova. Sodobna komedija z eno najboljših čeških komičark mlajše generacije, Jirino Bohdalovo.

Filmi, pripravljeni za 1970. leto

Barka gospoda Servadoca, scenarij Jules Verne, režija Karel Zeman, glavna vloga Magda Vašarova. Značilni zemanovski film po romanu Julesa Verna.

Kako pri nas pečemo kruh, scenarij Ivan Kříž, režija Ladislav Helge, glavna vloga Julius Pantik. Komedija o sodobni moravski vasi.

Hudič na prosti nogi, scenarij in režija Petr Šulhof, glavna vloga Rudolf Hrušínský. Kriminalka s Hrušínským, ki se ga spominjamo še kot dobrega vojaka Švejka.

Uho, scenarij Jan Procházka, režija Karel Kachyna, glavna igralca Brzobohaty in Bohdalova. Politična drama petdesetih let o tem, kako strah deformira in uniči človekov značaj.

Nevesta, scenarij in režija Jirži Suchy, glavna vloga še ni določena. Tudi to je filmska komedija.



Julija je umrl v Švici zahodnonemški filmski igralec Peter Van Eycke, star šestinpetdeset let. Zelo zgodaj je emigriral v ZDA, kjer je kot dvajsetleten študent medicine začel statirati pri filmu. Sprva je dobival epizodne vloge in to ga je popolnoma odtrgalo od prvotnega poklica. Bil je izredno fotogeničen in kasneje je dobival vloge vojaških veteranov in ljudi, ki so se ukvarjali z »nečednimi posli«. Igral je v filmih, kot so bili na primer Mesec je zašel, Pet grobov na poti do Kaira, Epilog ali Puščavska lisica. Uveljavil se je v odličnem francoskem filmu Plačilo za strah. Pri nas smo ga videli v filmih Dekle Rosemarie, Tisoč oči doktorja Mabuseja ter v filmu Joca Živanovića Dekle z otokov, kjer je igral skupaj z Elke Sommer.



213



ski funkciji filma, drugi — napisal ga je skupaj z Karlom Moravo — pa analizira obisk na Češkoslovaškem ter vrednotenje domačega filma. Kot je to za revijo že pravilo, objavlja mesečnik scenarij, ki je nastal po razmišljanju Lubora Dohnala in Ela Havetta, ki je tudi režiser filma z naslovom Slovesnost v botaničnem vrtu. Film so posneli v filmskem studiu Bratislava — Koliba. Galina Kopanekova je pripravila izredno sugestivni in oseben razgovor z režiserjem Janom Schmidtom, ki je med drugim soavtor filma Člo-

VODNIK PO REVIJAH

FILM A DOBA

Številka 6

Glavni urednik dr. Antonin Novak, naslov redakcije, Vaclavske namesti 43, Praga 1, ČSSR

V novi, šesti številki prinaša Filma a doba več zanimivih sestavkov. Dr. Ivo Pondeliček je prispeval dva članka. Prvi govori o vplivu filma na gledalca, o nekakšnem šoku ter o psihoterapevt-

vek, ki ga je treba podpirati. Jan Šmok je prispeval članek, v katerem razmišlja o teoretičnih zaključkih Marshalla McLuhana. Za češkoslovaškega bralca je gotovo zanimivo razmišljanje Jaroslava Broža in Myrtila Fríde o Gustavu Machatem. Eva Friedrichova je prispevala še razmišljanje z naslovom Pot k televizijskosti ter Galina Kopanekova pa kritično razmišljanje o letošnjem MFF v Oberhausnu. V svojem dokaj pronicljivem sestavku je spregovorila tudi o naših filmih. Posebej omenja Žilnikov film Junijska gibanja, za katera je mnenja, da je med filmi, ki so obravnavali študentske nemire, najbolj izviren in kompleten. Tudi o celotni jugoslovanski kolekciji 14 filmov ima najboljše mnenje: prednost našega filma vidi v dokumentu in risankah.

(B. Š.)

FILMKULTURA

januar, februar 1969, številka 1, marec, april 1969, številka 2

Glavni urednik Yvette Biro, uredništvo — Budapest, 14, Nepstadion ut 97, Madžarska

Prva, dvojna številka uglednega madžarskega filmskega mesečnika Filmkultura prinaša na uvodnem mestu razmišljanje Andrasa Kovacsja o položaju

in nasprotjih v novi madžarski kinematografiji. O filmskem stilu razmišlja Laszlo Nagy, medtem ko je rubrika Prvi plan posvečena ustvarjanju in življenju sovjetskega režiserja Dovženka. Na koncu je še nekaj razmišljanj o nekaterih domačih in tujih filmih, ocena treh sovjetskih knjig o filmu ter nekaj novic, pobranih iz tujih filmskih časopisov.

Druga, prav tako dvojna številka madžarske Filmske kulture prinaša na uvodnem mestu članek o Rdečem maju ter o Rdeči revoluciji na Madžarskem, opremljen z izjemno zanimivimi dokumentarnimi slikami. György Konrad piše o najnovejšem dokumentarnem filmu uglednega madžarskega režiserja Andrasa Kovacsza z naslovom Ekstaza od sedmih do desetih. Film govori o beat glasbi in o nočnem življenju mladih v Budimpešti. Otto Hamori pa razmišlja o najnovejšem filmu mlade in vsekakor nadarjene režiserke Judit Elek. Film nosi naslov Otok v močvirju, govori pa o osamljeni ženski srednjih let, ki se ne more uživati v svojo življenjsko odvečnost. Film je prejel več odličnih kritik v Parizu in drugod. Je to režiserski debut. Istvan Lazar piše o novem madžarsko-ameriškem filmu Otroci Pavlove ulice, ki je nastal po znani zgodbi Ferenc Molnarja. Film je zrežiral Zoltan Fabri. Zanimivo je napisal portret madžarske filmske in gledališke igralka Marike Töröcsik, ki je doslej igrala v devetindvajsetih filmih. Kot osrednja tema rubrike Forum je tokrat objavljen razgovor s tremi voditelji treh filmskih producerskih skupin, ki jo vodi režiser Janos Hersko. V tako imenovani rubriki Prvi plan kar trije madžarski avtorji razmišljajo o estetskih kriterijih Bele Balazsa. Na koncu najnovejše številke je zbranih še nekaj novic iz zahodnega filmskega sveta, med njimi tudi vest o tem, kaj snema Antonioni v ZDA.

Treba je omeniti, da je FILMKULTURA resen filmski mesečnik, ki skuša zajeti probleme madžarskega in tujega filma globlje in stvarneje kot drugi budimpeštanski filmski časopisi. Škoda le, da je zaradi jezika njihova revija dostopna le ozkemu krogu bralcev zunaj Madžarske, s čimer deli podobno usodo kot Ekran v okviru jugoslovanskih jezikovnih možnosti.



BOGUMIL KOBIELA

V Gdinji je umrl poljski filmski igralec Bogumil Kobiela: torej tam, kjer je kot študent sodeloval skupaj z Zbigniewom Cybulskim v tamkajšnjem kabaretu Bim-Bom. Tudi on se je ponesrečil z avtomobilom in tako potrdil tragično smrt svojega prijatelja, s katerim sta bila nerazdvojna tovariša in umetnika. Bogumil Kobiela ni maral resnih vlog, želel si je smešnih in Andrzej Munk mu je dal v filmu Škilasta sreča vlogo Piszczyka, s katero je zaslovel doma in na tujem. Kasneje je igral še v številnih filmih, med drugim tudi v filmu bolgarskega režiserja Rangela Vličanova Sonce v senci. Igral je v gledališču, po kabareti in na televiziji. Marek Piwowski, eden najmlajših poljskih režiserjev, mu je nekaj dni pred njegovo smrtjo ponudil glavno vlogo v svojem celovečernem filmu Potovanje, v katerem je bila vloga pisana zanj. Toda smrt je bila hitrejša.

Na Šestem Mednarodnem filmskem festivalu v Moskvi so bili nagrajeni naslednji filmi:

Zlate medalje — Lucija, Kuba, režija Humberto Solas, Serafino, Italija, režija Pietro Germi, Vztrajali bomo do ponedeljka, SZ, režija Stanislav Rostocki.

Posebna nagrada žirije — Bratje Karamazovi, SZ, režija Ivan Pirjev (posmrtna nagrada), Oliver, Velika Britanija, režija Karol Reed, Spomenik Nemki, Vzhodna Nemčija, režija Annelie in Andrew Thorndike.

Srebrne medalje — Play time, Francija, režija Jacques Tati, Ko slišiš zvonove, Jugoslavija, režija Tonči Vrdoljak.

Za ženske vloge — Anna Maria Picchio za vlogo v argentinskem filmu Čudna barva neba, Irina Petrescu za vlogo v romunskem filmu Dekle za eno sezono.

Za moške vloge — Tadeusz Lomnicki za vlogo v filmu Pan Wolodyjewski, Ron Moody v angleškem filmu Oliver.

POLJSKI FILM 1969

Poljska kinematografija ima v sebi ustvarjalno tradicijo poraza. Kompleks poljskega filmskega junaka, ki je znal v sebi združiti vse vrednosti zgodovinsko preverjene tragike svojih prednikov izpod Wawla, se je v tako imenovani »poljski šoli« povzpел do enkratne in neponovljive vizije lastnih idealov in propadov prav po zaslugi Andrzeja Wajde. Njegov zadnji film z naslovom VSE JE NA PRODAJ je vezan na življenje in tragično smrt Zbigniewa

DOBNIK. Posebne diplome so dobili Miklos Jancso za film ZVEZDE NA ČEPICAH, Michelangelo Antonioni za POVEČAVO in Gillo Pontecorvo za film BITKA ZA ALŽIRIJO.

Pred tem, na šestem Mednarodnem filmskem festivalu v Moskvi pa je dobil posebno priznanje za vlogo Malega viteza poljski igralec Tadeusz Lomnicki v Hoffmanovem filmu PAN WOŁODYJEWSKI. Ob letošnji, petindvajsetletnici poljske države pa je minister za kulturo in umetnost poljske vlade dodelil filmskim ustvarjalcem posebna priznanja. Dobili so jih tudi trije ustvarjalci Pana Wolodyjewskega, režiser Jerzy Hoffman, snemalec Jerzy Lipman in scenarist Jerzy Lutowski.

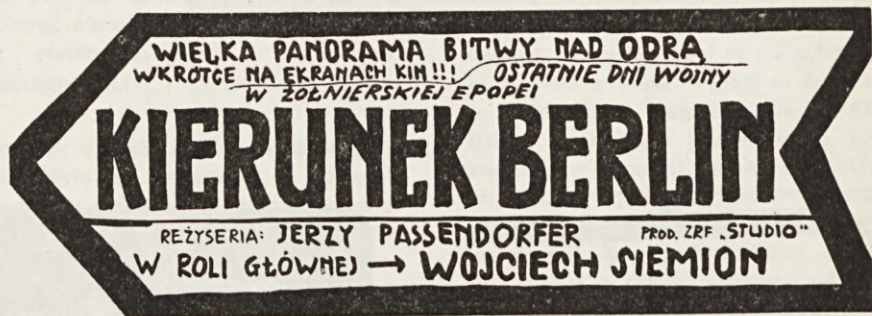
To so torej skromna priznanja poljskemu filmu v tekočem letu, ki se prav tako kot prejšnjih sedem vključuje v obdobje stabilizacije poljske kinematografije, kakor smo lahko brali pred kratkim v enem izmed poljskih filmskih časopisov.

Pred kratkim je prišlo na Poljskem do občutne spremembe v njihovih producentskih skupinah: nekaj novih ljudi naj bi vplivalo na boljši izbor scenarijev in na višjo raven posameznih fil-

esovoci in jih ujamejo žive. Gre za partizanski film brez kakšnih večjih umetniških vrednosti. POSLEDNI DNEVI pa govori o pohodu poljske vojske na Berlin. Tudi to je bolj ali manj obrabljena filmska tema, ki ne daje kdo ve koliko možnosti za kakršnokoli globljo miselno izpoved.

Tudi Jan Rybkowski se je lotil filma, ki obravnava beg Poljakov pred Nemci in njihovo vrnitev. Film nosi naslov POŽGANA ZEMLJA, režiser pa je posnel tudi že drugi del tega filma z naslovom TU JE MOJ DOM. Preteklost in sedanjost je v svojem filmu POSLEDNJA PŘIČA predstavil režiser Jan Batory. Gre za dva esesovca, ki se po vojni vrnete na Poljsko, na kraj zločina. V filmu igra ena najbolj prikupnih in nadarjenih poljskih igralk Maja Wodecka.

Poljski film se le s težavo loteva sodobnih tem in še tem so najbolj naklonjeni mladi ustvarjalci, najčešče debitanti. Eden izmed njih je na primer Andrzej Piotrowski, ki v svojem filmu SEZONSKA ZVEZDA govori o šoferjih težkih tovornjakov. Glavne vloge igrajo Galina Polskih, Leon Niemczy in Tadeusz Janczar, ki je igral v Wajdovem



SMER BERLIN. Režija Jerzy Passendorfer. Vzorec poljskega filmskega plakata

215

Cybulskega. Film je bil predvajan na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu, vendar je bil sprejet z zadržki. Drugače je bilo na Poljskem: tam so film ocenili zelo visoko. Ko je bilo julija letos v poljskem mestecu Logów srečanje poljskih filmskih delavcev, publicistov in gledalcev — nekateri govorijo o tem mestu kot o poljskem Pulju! — so podelili Varšavske sirene in diplome najboljšim domačim in tujim filmom ter ustvarjalcem. Varšavsko sireno za najboljši poljski film je prejel Andrzej Wajda za že omenjeni film VSE JE NA PRODAJ, za najboljši tuji film pa sovjetski režiser Julij Rajzman za film TVOJ SO-

mov, kajti prav poljski film doživlja v zadnjem času globoko ustvarjalno krizo in anonimnost.

Med filmi, ki so v zadnjem času doživeli premiere, naj navedemo samo tiste, ki so jim tamkajšnji kritiki priznali vsaj nekaj kvalitete. Po daljšem premoru se je z novim filmom IGRA predstavil Jerzy Kawalerowicz. Vsebina njegovega filma je družinska drama med ženo in možem, ki se konča z ločitvijo. Glavni vloge igrata Lucyna Winnicka in Gustaw Holoubek, vendar film ni dober. Režiser Jerzy Passendorfer je posnel letos kar dva filma. DAN OČIŠČEVANJA govori o 120 poljskih partizanih in ruskih padalcih, ki jih obkolijo

KANALU in se je po daljšem času ponovno pojavil pred kamerami.

Tudi Kazimier Kutz se je lotil problema mladih v svojem filmu SKOK. Glavno vlogo v njegovem filmu igra čedalje bolj priljubljena igralka najmlajše generacije Molgorzatka Braunek.

Pred kratkim so v Varšavi posneli dokumentarni film o Poljski z naslovom PRAZNIK, Henryk Kluba pa film z naslovom VARŠAVJAKI, medtem ko je dokumentarist starejše generacije Jerzy Bossak odpotoval v Sibirijo in tam posnel dokumentarni film z naslovom 273 dni pod ničlo. To je torej vse, kar ta trenutek premore poljska kinematografija.

Španska kinematografija je v zavesti evropskega gledalca samo s svojo filmsko manifestacijo v San Sebastianu ter s filmi, v katerih so nastopale prodajalke vijolic in drugega kičastega, umetnega cvetja. V šestdesetih letih, ko je Španija pristopila k Zahodnoevropskemu skupnemu trgu, se je sprostila tudi španska filmska misel. Nekako tiho in neopazno je ušla iz rok poklicnim branilcem morale in vere, ki nima v Španiji samo tradicije, marveč tudi prvo besedo. Leta 1966 je izšel novi zakon o tisku in to je bilo dovolj, da so se v knjigarnah pojavile knjige avtorjev, ki zavzemajo kritično stališče do vsega, kar je v Španiji veljalo za tabu. Neki španski minister je ob tej priložnosti izjavil naslednje:

»Saj to je podobno položaju v času državljanske vojne na republikanskem področju: povsod vidim v knjigarnah in kioskih marksistično in revolucionarno literaturo in to celo po zelo nizkih cenah!«

Minister se ni motil. Španski bralci se zelo zanimajo za angažirano književnost pa tudi za kinematografijo. Toda letos, ko je bilo v Španiji objavljeno izredno stanje, so knjige o umetnosti izpodrinile levo usmerjeno pisanje. Tudi z »normalnim« španskim filmom je tako, da je le-ta slabši od zahodno-

evropskega ali ameriškega lahkotnega, konfekcijskega filma: v teh filmih se še naprej opeva slava nekdanjega in sedanjega režima, še naprej oponašajo cvetni stil baroka. Španci so namreč samo 1967. leta posneli 61 filmov ter 72 najrazličnejših koprodukcij.

V grobem bi lahko razdelili njihovo kinematografijo na tri dele, na konvencionalno kinematografijo, na koprodukcije ter na avantgardno filmsko smer.

O tisti povprečni, konfekcijski kinematografiji nima smisla govoriti. K nam je tudi prišlo nekaj takšnih filmov, in že ti so bili dovolj, da smo dobili vpogled v takšno filmsko razmišljanje, ki prej poneumlja kot koristi.

Katoliški državni funkcionar, sicer pa generalni direktor španske kinematografije in gledališča Jose Maria Escudero se sicer trudi, da bi kot voditelj filmske akademije v Madridu navdušil mlade ljudi za snemanje filmov, ki bi obravnavali socialne aspekte njegove dežele. Pri tem se mu je posrečilo, da je država finansirala nekaj filmskih stvaritev, ki so jih mladi režiserji posneli kot eksperimente. Eden takšnih filmov je delo režiserja Basilia Martina Patina *DEVET PISEM ZA BERTO*. Gre za mladega študenta, ki sreča Španko, ko pride v njegovo deželo na

počitnice. Je hči republikanca, ki že vrsto let živi v Franciji. Dekle se predstavi kot predstavnica seksualne svobode, govori mu o večji politični svobodi v drugih evropskih deželah, o odmiranju socialnih in religiozних tabujev. Fant preživi z njo zanimive, vendar kratke ure. Razmišlja o španski mladini. V pismih, ki jih piše Berti, razkriva svojo novo miselno revolucionarnost in pride v konflikt s svojo družbo. Toda pred njim sta njegova kariera in bodočnost. Skrušen v sebi se pomiri s cerkvi in družbo ter ostane zvest vsemu, kar predstavlja stara Španija. Medtem ko Bunuel snema v Franciji, Berlanga pa ima zvezane roke pri izbiri filmskih tem, se je v zadnjem času uveljavil predvsem Bunuelov učenec Carlos Saura. Lani je posnel film *PEPERMINT FRAPPE*, še prej pa *LOV*. Oba filma sta bila nagrajena na Berlinskem festivalu. Učenec se je mnogo naučil od izvrstnega učitelja, predvsem pa se je v svojih filmih lotil »psihološke analize«, ki je v Španiji nezaželen. Njegov tretji film ima naslov *BUNKER*, pri scenariju pa je tokrat sodelovala Geraldina Chaplin, ki je že igrala v prejšnjem Saurovem filmu. Tokrat igra poleg »scenaristke« Geraldine še Per Oscarsson. Film so prikazovali na letošnjem MFF v Berlinu.

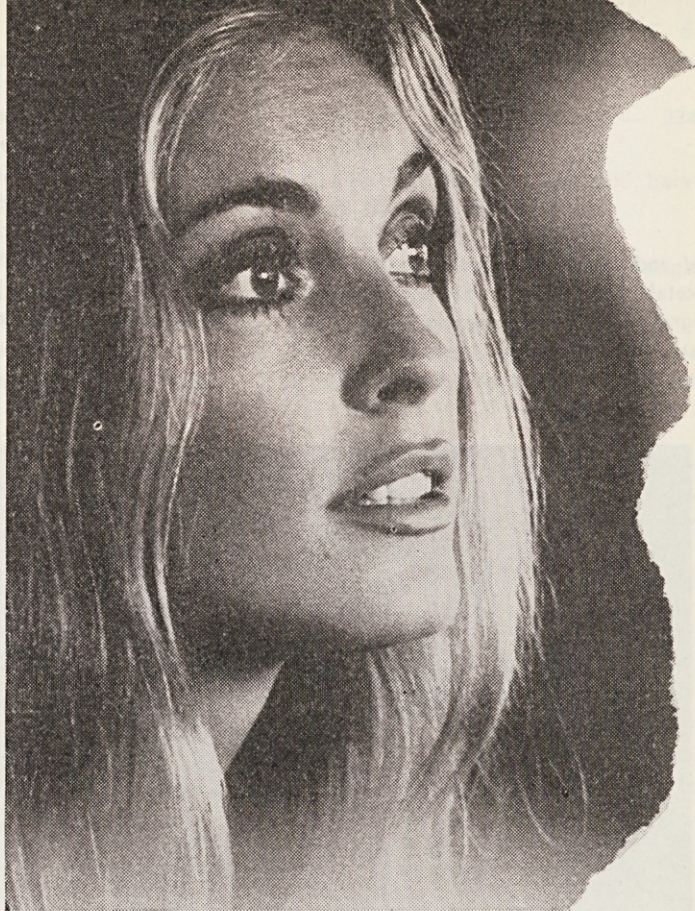
ŠPANSKA KINEMATOGRFIJA



BUNKER. Režija Carlos Saura. Na slikj Geraldine Chaplin

Tudi drugo filmsko središče, ki je v Barceloni, ne miruje. Režiser Jose Maria Nunes je lani zrežiral film BIO-TAXA, ki se je predstavil na lanskem festivalu v Karlovih Varih, toda brez kakšnega večjega učinka. Zdaj trdijo v Barceloni, da je njihov največji up režiser Jacinto Esteve. Vsi ti režiserji skušajo predstaviti v svojih filmih sodobno Španijo, takšno, kakršne je mi vsekakor ne poznamo. Njihovo ustvarjanje je namenjeno zoper tiste režiserje, ki še vedno ignorirajo sleherni problem iz nove španske zgodovine.

Toda položaj španskih režiserjev ni težaven samo zaradi močne cenzure, marveč tudi zaradi čedalje večjega italijanskega in ameriškega kapitala, ki trga filmsko bazo iz rok domačinov. Lani je na primer nastalo v Španiji že 92 koprodukcijskih filmov, med katerimi so imeli mnogi izreden komercialni uspeh. Omenimo samo film Doktor Živago in takoj nam bo jasno, kakšna je podoba te druge kinematografije v Španiji. Tako lahko mirno rečemo, da je danes španska kinematografija v razcepu: izhod iz takšnega položaja pa bi moral biti izključno v rokah mladih režiserjev, kot je to v mnogih primerih v drugih evropskih deželah pa tudi pri nas.



SHARON TATE

Podatek o njeni nasilni smrti je grozljiv: devetega septembra so jo našli umorjeno s še štirimi drugimi osebami v njenem stanovanju, v četrti Bel Air v Hollywoodu. Bilo ji je šestindvajset let, bila je v osmem mesecu nosečnosti. Ob njeni smrti se kronisti spominjajo nasilnih smrti mnogih drugih filmskih zvezd: skrivnostne smrti Ramona Novarre, Judy Garland, Renate Event pa Jane Novakove. Avtomobilske nesreče in samomori so med filmskimi zvezdami »vsakdanja smrt«.

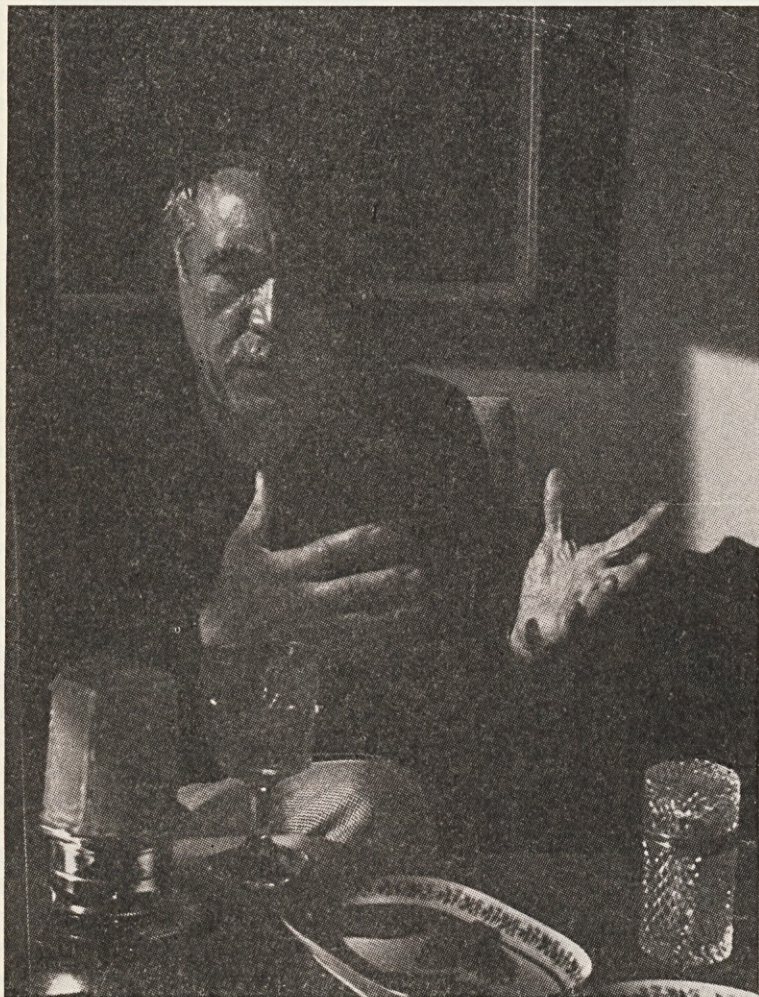
Sharon Tate je zaslovela kot model in kaj kmalu so hoteli v Hollywoodu narediti iz nje simbol seksa, plavo gosko. Rodila se je 1943 v Dallasu, v državi Teksas. Njen oče je bil takrat obveščevalni oficir. Leta 1959 je bil premeščen v Verono, v Italijo. Ko so ob neki priložnosti ameriški filmski delavci snemali v Veroni, so odkrili Sharon in jo ob njenem povratku v Ameriko povabili v Foxove ateljeje. Podpisala je pogodbo za MGM za sedem let. Producent je lahko počel z njo, kar je hotel. Ko

je končala z obiski v šoli za igralce, je začela igrati, najprej v filmu JAZ, HUDIČ, z Davidom Hammigsnom, pozneje pa v filmu NE DELAJTE VALOV ob Claudiji Cardinale. Nastopila je še v filmu DOLINA LUTK. Njen najpomembnejši film pa je bil tisti, ki ga je snemala v Italiji z naslovom PLES VAMPIRJEV. Film je zrežiral Roman Polanski, njen mož. Srečanje z njim je spremenilo smisel njenega življenja. Poljski režiser Roman Polanski, ki se je doma uveljavil z nenavadnimi kratkimi filmi ter s prvencem Nož v vodi, je svoje filme posnel predvsem v Angliji, Franciji in Ameriki. V zelo kratkem času je postal eden najbogatejših filmskih režiserjev v Hollywoodu. Njegove grozljivke so šle dobro v denar, posebno zadnja Rosemaryjin otrok. Film je prejel v minulem letu najboljše ocene ameriške filmske kritike.

Danes je Sharon Tate mrtva, Roman Polanski je odpotoval iz Hollywooda. Ostalo je samo še vprašanje, kdo je morilec in zakaj je ubil pet ljudi.

V zadnjem času se je v različnih anketah o najbolj močatem filmskem igralcu ponovno pojavilo ime igralca starejše generacije Anthonyja Quinna. Ta dvainpetdesetletni igralec se je

zadovoljen s tem se je vrnil na Broadway in zaigral uspešno v dramah Gentleman iz Aten ter v Tramvaju poželenje in Rojen včeraj. Leta 1950 je dobil eno izmed glavnih vlog v Kazanovem filmu Viva Zapata. Za to vlogo je 1952. leta prejel Oskarja. Pot do slave pa mu je dokončno odprlo sodelovanje s Fellinijem, ki ga je 1954. leta povabil v Italijo in mu ponudil vlogo Zampana v Ulici. Bila je to vloga, ki ga je naredila nesmrtnega. Sledil je film za filmom, med drugim



Filmski igralec Anthony Quinn

ouveljavil v sedmi umetnosti kot izrazit igralec grobe, moške igre. Rojen v Mehiki, se je že zelo zgodaj preselil v Los Angeles, kjer je začel študirati arhitekturo, vendar so ga odrske deske bolj privlačevale pa je zato odšel v New York. Kmalu se je vrnil v Hollywood in poskusil srečo kot igralec. V dvajsetih filmih je igral Indijance, ne-

je Quinn igral v Topovih iz Navarona, v filmih Barbados, Lawrence Arabski, Poslednji ukaz, Petindvajseta ura ter v filmu Grk Zorba, ki ga je znova uveljavil kot karakternega in pristnega igralca. Sam pravi o tej svoji vlogi, da mu ne pomeni kdo ve kaj. Osebnost je sicer zadovoljen, da je s filmom dosegel uspeh, vendar ga sam ne po-

stavlja na prvo mesto, kajti igralec priznava, da ne živi samo s svojimi uspehi, marveč tudi s svojimi napakami in neuspehi.

Danes ima zagotovljena materialna sredstva in lahko vloge izbira. Toda pred desetimi in več leti je igral vse, kar so mu ponudili. Skozi takšno selekcijo filmskih vlog se je sprijaznil z dejstvom, da je kot igralec lahko uspel samo kot dober obrtnik, samo kot delavec.

Anthony Quinn si je pred štirimi leti sezidal razkošno hišo v bližini Rima, kajti vedel je, da bo v prihodnjih nekaj letih moral sodelovati pri sedmih ali osmih filmih. Igralec je že drugič poročen in ima sedem otrok. S prvo ženo štiri, z drugo, ki je Rimljanka, pa tri. In ker je sklenil otroke vzgojiti v italijanskem duhu, se je navezal na Italijo, kjer zadnje čase tudi redno dobiva zaposlitev. Ribičevi čevlji je naslov filma, ki ga je posnel letos na pomlad, zdaj je končal snemanje filma z naslovom Skrivnost Sante Vittorie, sprejel pa je ponovno vlogo nekega Grka v filmu Daniela Manna z naslovom Kraljevski sen. Film je nastal po romanu Harryja Petrakisa, govori pa o grškem emigrantu, ki se je po daljšem nemirnem tavanju ustalil v Chicagu. Toda sen o mirnem, vsakdanjem življenju se mu ne izpolni. Začne kvartati in ima sprva še kar srečo. Njegovo ženo igra znana grška igralka Irena Papas, ljubico — Poljakinjo, ki je lastnica pekarnice v grškem delu Chicaga, pa švedska igralka Inger Stevens. Anthony Quinn pa ni samo filmski igralec. Kot mladenič se je zelo zgodaj seznanil z drugimi umetnostmi, tako da ima danes v svoji knjižnici čez pet tisoč knjig, v prostem času pa neumorno riše in tisti, ki so videli njegova olja, trdijo, da ni brez talenta. Igralec je tako postal osebnost, to pa ga ločuje od drugih, vsakdanjih igralcev na filmskem nebu.

PORTRET:
ANTHONY QUINN

**PROGRAM
LJUBLJANSKIH
KINEMATOGRAFOV**

Ureja Marjan Košir

PREMIERE V MAJU

1. CENA MAŠČEVANJA — ameriški, barvni
Režija: Bernard Mc Evitty
V gl. vl.: Chuk Conors, Catherine Hays, Michael Renny
Distribucija: Zeta film
Kino Bežigrad od 1. 5. do 3. 5. — 3 predstave — 1524 obiskovalcev
Kino Sloga od 8. 5. do 12. 5. — 20 predstav — 6454 obiskovalcev
Kino Sava od 29. 5. do 30. 5. — 4 predstave — 130 obiskovalcev
Matineja Vič — 2 predstavi — 209 obiskovalcev
2. SAMA V TEMI — ameriški, barvni
Režija: Terence Yung
V gl. vl.: Audrey Hepburn, Alan Arkin, Richard Crenna, Samantha Jones
Distribucija: Makedonija film
Kino Union od 6. 5. do 13. 5. — 32 predstav — 16 817 obiskovalcev

Kino Sava 16. 5. — 2 predstavi — 56 obiskovalcev
Kino Bežigrad od 20. 5. do 23. 5. — 4 predstave — 388 obiskovalcev
Matineja Vič — 3 predstave — 614 obiskovalcev
Ena najboljših kriminalk leta v stilu Hitchcockovih najboljših filmov. V samotni hiši poskuša zločinec ubiti slepo ženo, edino pričo zločina...

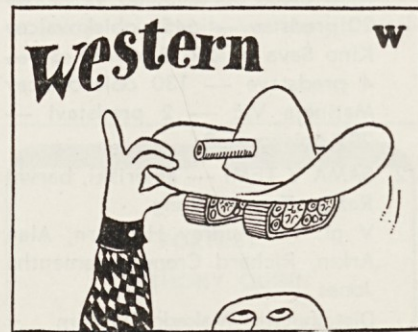
3. OČE — madžarski
Režija: Istvan Szabo
V gl. vl.: Miklos Gabor
Distribucija: Kinema
Kino Komuna od 6. 5. do 8. 5. — 11 predstav — 564 gledalcev
Na lanskoletnem moskovskem filmskem festivalu je ta film delil glavno nagrado s sovjetskim filmom NOVINAR.
Ob filmu je režiser želel odgovoriti iz svojega zornega kota na vprašanje, kakšni smo, kako živimo, na čem temelji naše življenje. V zanimivem, žal večkrat predivjem, neurejenem zaporedju, retrospektivi, prikazuje mladega človeka v iskanju in raziskovanju preteklosti pokojnega očeta, prepleteno z njegovimi predstavami o njem.
4. SMER SANTA COSTA — francoski, barvni
Režija: Jean Poitreno
V gl. vl.: Roger Hanin, Corine Marchant, Lila Kedrova, Francis Blanche
Distribucija: Morava
Kino Sloga od 6. 5. do 7. 5. — 8 predstav — 1630 gledalcev
Kino Sava od 14. 5. do 15. 5. — 4 predstave — 168 gledalcev
Matineja — 2 predstavi — 545 obiskovalcev
5. DAN ZLEGA REVOLVERJA — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Jerry Thorpe
V gl. vl.: Glenn Ford, Arthur Kennedy
Distribucija: Croatia
Kino Vič od 6. 5. do 8. 5. — 12 predstav — 3714 gledalcev
Kino Šiška od 9. 5. do 12. 5. — 12 predstav — 4621 gledalcev
6. SEDMINA — slovenski, barvni
Režija: Matjaž Klopčič
V gl. vl.: Drago Šerbedžija, Mirko Bogataj, Milena Dravič
Distribucija: Vesna film

Kino Komuna od 8. 5. do 27. 5. — 76 predstav — 26 924 gledalcev

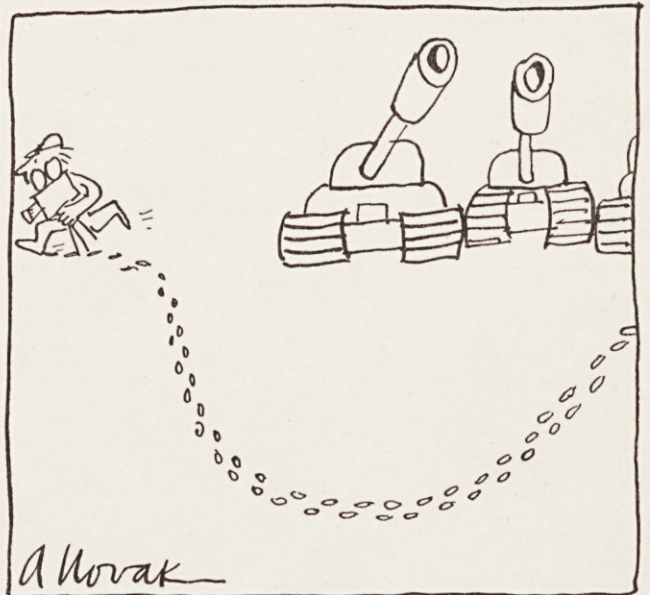
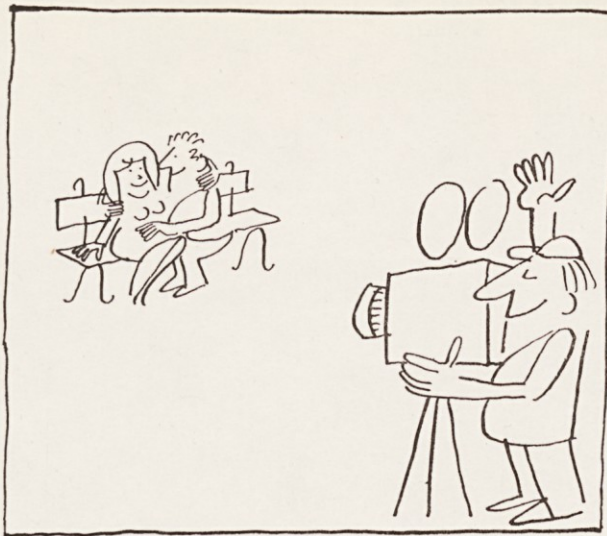
Matineja — 1 predstava — 234 gledalcev

7. OBREKOVANJE — francoski, barvni (Les risque du metoer)
Režija: Andre Cayatte
V gl. vl.: Emanuella Riva, Jacques Brel
Distribucija: Kinema
Kino Union od 14. 5. do 18. 5. — 20 predstav — 6617 obiskovalcev
Matineja — 3 predstave — 622 obiskovalcev
Režiser, po poklicu advokat, je spet ustvaril zanj značilen film — tokrat se je poglobil v problem po nedolžnem obtoženega učitelja, ki ga je maščevalna učenka otožila posilstva...
8. VOLK S PROKLETIJ — jugoslovanski, barvni
Režija: Miomir Stamenković
V gl. vl.: Ljuba Tadić, Josif Tatić, Branko Pleša, Melihat Ajeli, Vesna Krajina, Abdurahman Šalja, Darko Danevski, Šaki Polaska
Distribucija: Makedonija
Kino Vič od 14. 5. do 16. 5. — 9 predstav — 887 obiskovalcev
V deželi »Škipetarjev« med drugo svetovno vojno.
9. POGREB V BERLINU — ameriški, barvni, cinemaskop (Funeral in Berlin)
Režija: Guy Hamilton
V gl. vl.: Michael Caine, Eva Renzi, Paul Hubschmid, Oscar Homolka
Distribucija: Kinematografi Zagreb
Kino Šiška od 14. 5. do 16. 5. — 9 predstav — 2536 gledalcev
Kino Vič od 19. 5. do 23. 5. — 15 predstav — 4790 gledalcev
Kino Bežigrad od 24. 5. do 26. 5. — 2 predstavi — 852 gledalcev
Matineja — 2 predstavi — 479 gledalcev
Vohunski film o zakulisju, političnih intrigah med vzhodom in zahodom.
10. NAŠI MOŽJE — italijanski (I nostri mariti)
Režija: Luigi Zampa, Dino Risì
V gl. vl.: Alberto Sordi, Ugo Tognazi, Nicoletta Maciavrelli
Distribucija: Kinema
Kino Sloga od 16. 5. do 19. 5. — 16 predstav — 2683 gledalcev
Kino Sava 30. 5. — 2 predstavi — 32 gledalcev

11. PUSTOLOVŠČINE V ISTAMBULU — francoski, cinemascope
Režija: Francis Rigaud
V gl. vl.: Jean Francois Poron, Michel Constantin, Pier Richar
Distribucija: Zeta
Kino Bežigrad od 16. 5. do 18. 5. — 3 predstave — 950 gledalcev
Matineja — 2 predstavi — 439 gledalcev
Dva pustolovca sta priigrala 200 000 dolarjev. Neki drugi pustolovec je denar ukradel. Lovitga do konca filma . . .
12. VELIKI MAC LINTOCK — ameriški, barvni, cinemascope
Režija: Andrew McLaglen
V gl. vl.: John Wayne, Maureen O'Hara, Yvone de Carlo, Patrick Wayne
Distribucija: Makedonija
Kino Šiška od 17. 5. do 22. 5. — 18 predstav — 7938 gledalcev
Kino Vič od 24. 5. do 29. 5. — 18 predstav — 5035 gledalcev
Western — komedija, nekakšen »Mirni človek« prenesen na Divji Zahod.
13. VOJNA IN MIR 1 del. — sovjetski, barvni, cinemascope
Režija: Sergej Bondarčuk
V gl. vl.: Ljudmila Saveljeva, Irina Skobceva, Sergej Bondarčuk, Vjačeslav Tihonov
Distribucija: Croatia
Kino Union od 19. 5. do 29. 5. — 22 predstav — 12734 gledalcev
Kino Sava od 2. 6. do 12. 6. — 22 predstav — 6264 gledalcev
Odlična adaptacija Tolstojevega romana, katere kvaliteto potrjuje tudi podelitev letošnjega OSKARJA za najboljši neameriški film leta.
14. SEDMA ŽRTEV — zah. nem.
Distribucija: Zeta
Kino Sloga od 20. 5. do 23. 5. — 16 predstav — 2920 gledalcev
Kino Sava od 30. 5. — 2 predstavi
15. 48 UR DO SMRTI — ameriško-mehiški, barvni (The Rage)
Režija: Gilberto Gascon
V gl. vl.: Glenn Ford, Stella Stevens, David Reynoso
Distribucija: Croatia
Kino Šiška od 23. do 26. 5. — 10 predstav — 3760 gledalcev
Kino Vič od 30. 5. do 1. 6. — 9 predstav — 2144 gledalcev
Matineja — 2 predstavi — 801 gledalec
- Stekel pes ugrizne zdravnika. Le 48 ur ima časa, da prejme zdravniško pomoč, sicer bo po njem. Vmes pa mora pomagati porodnici.
16. ENA NOČ V LONDONU — angleški film
(Saturday night out London)
Režija: Robert Hartford Davis
V gl. vl.: Heather Sears, Bernard Lee, Erica Remberg
Distribucija: Kinematografi Zagreb
17. NEPREKOSLJIVI — italijanski barvni (Matchless)
Režija: Alberto Lattuada
V gl. vl.: Patrick O'Neal, Ira Furstenberg, Donald Pleseance
Distribucija: Zeta
Kino Bežigrad 26. 5. — 1 predstava — 438 obiskovalcev
Kino Sloga 27. 5. do 30. 5. — 16 predstav — 3627 obiskovalcev
Kino Sava 31. 5. do 2. 6. — 4 predstave — 476 obiskovalcev
Matineja — 2 predstavi — 429 obiskovalcev
18. REVOLVERAŠ Z RDEČE REKE — ameriški, barvni, cinemascope (Pistollero from red river)
Režija: Eddy Matalon
V gl. vl.: Glenn Ford, Angie Dickinson
Distribucija: Kinematografi Zagreb
Kino Šiška 27. 5. do 29. 5. — 9 predstav — 3183 gledalcev
Kino Vič 2. 6. do 10. 6. — 21 predstav — 8722 gledalcev
Matineja — 3 predstave — 733 gledalcev
19. DEKLE GEORGIE — angleški (Georgie girl)
Režija: Silvio Narizano
V gl. vl.: Lyne Redgrave, Alan Bates, James Mason
Distribucija: Morava
Kino Komuna 29. 5. do 10. 6. — 52 predstav — 17353 gledalcev
Komedija o revnih, predmestnih ljudeh, ki živijo brez predsodkov.
20. SARAJEVSKI ATENTAT — jugoslovanski, barvni
Režija: Fadil Hadžić
V gl. vl.: Lucina Wynicka, Bert Sotlar, Predrag Finci
Distribucija: Kinema
Kino Bežigrad 29. 5. do 30. 5. — 2 predstavi — 270 gledalcev
Znani zgodovinski dogodek iz 1914. leta
21. ZGODBA O JESU JAMESU — ameriški, barvni
Režija: Henry Levin
V gl. vl.: Henry Fonda
Distribucija: Avala
Kino Šiška 30. 5. do 4. 6. — 18 predstav — 6498 gledalcev
22. VOJNA IN MIR II. del — sovjetski, barvni, cinemascope
Kino Union 31. 5. do 9. 6. — 20 predstav — 10475 gledalcev
Kino Sava 12. 6. do 22. 6. — 20 predstav — 2060 gledalcev
23. ŠOK — ameriški, barvni (Moment to Moment)
Režija: Marvin Le Roy
V gl. vl.: Jane Seberg, Honor Blackman, Sean Garrison
Distribucija: Zeta
Kino Sloga 31. 5. do 4. 6. — 20 predstav — 3989 gledalcev
Ljubezenska drama mornariškega oficirja in žene poslovnega moža. Navidezna smrt, izguba spomina, ljubosumnost in policijske preiskave so posledica nedovoljene ljubezni.
24. RAJ PO HAVAJSKO — ameriški, barvni, cinemascope (Paradise Hawaiian Style)
Režija: Michael Moore
V gl. vl.: Elvis Presley, Susana Leigh, James Shiget
Distribucija: Kinematografi Zagreb
Kino Bežigrad 31. 5. do 6. 6. — 7 predstav — 1439 gledalcev
Kino Triglav 4. 6. do 6. 6. — 9 predstav



Vse vinjete so delo češkoslovaškega grafika in satirika Mariana Vanek



BREZ BESED
(Karikatura Andrej Novak)

Podpis k ovitku na zadnji strani:
Karel Kryl, študent FAMU v Pragi
je eden najboljših pevcev protestnih
pesmi na Češkoslovaškem

Prevod kitice naslovne pesmi s plošče:
DEŽUJE IN ZUNAJ SE JE ZMRAČILO,
TA NOČ NE BO KRATKA.
VOLKU SE JE JAGNJETA ZAHOTELO
BRAT MOJ, ZAPRI VRATA!
ZAPRI VRATA!

E K R A N

Karel Kryl
**Bratříčku,
zavírej vrátka**



pantofle
01020



*Prší a venku se setmělo
Tato noc nebude krátká
Beránka vlku se zachtělo
Bratříčku, zavírej vrátka!
Zavírej vrátka!*