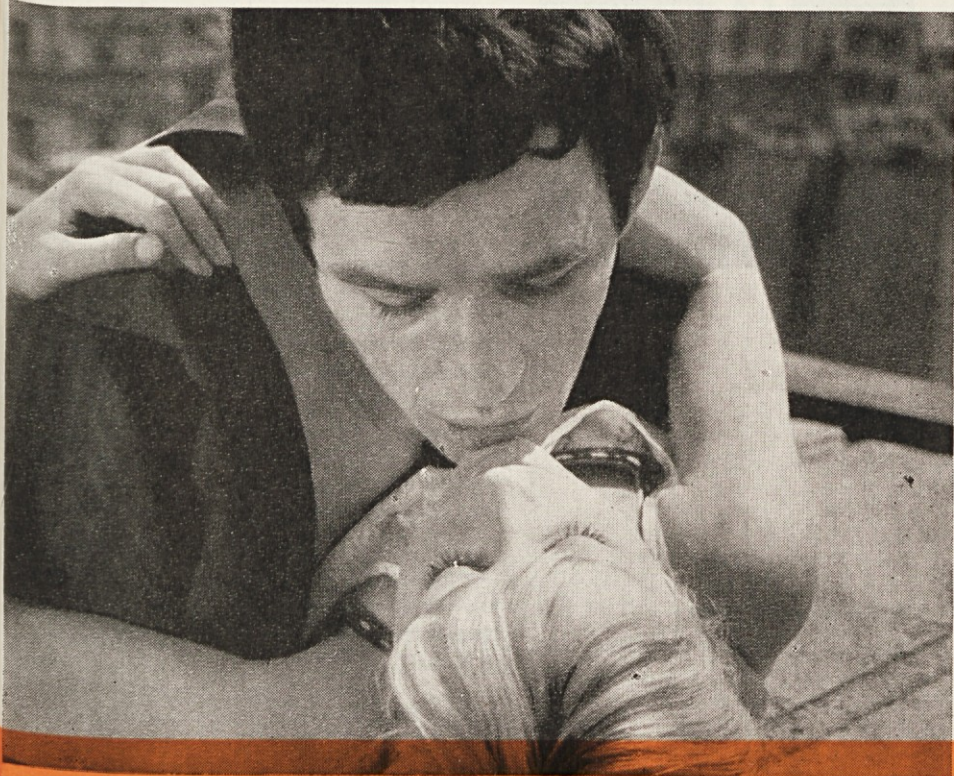


ekran 66



35-36

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



Na naslovni strani ovitka

Prizor iz Lazičevega filma TOPLA LETA

Na zadnji strani ovitka:

Jerry Lewis, Dany Saval, Tony Curtis, Suzanna Leigh in Christiane Schmidtmer v filmu Johna Richa BOEING-BOEING

k a z a l o

PISMA UREDNIŠTVU	314
AKTUALNO	
Ekranov Žaromet v Pulju	321
Sodelovanje s tujino (Vladimir Koch)	321
Izposojeni karikaturo	326
Jugoslovanski film na MMF'66 (Brane Šömen)	327
NAŠE TEME	
Pulj 1966 (Vojko Duletič)	329
Trinajsti Pulj — smisel in pomen (Ranko Munitić)	339
Slovenski filmski trenutek 66 (Brane Šömen)	347
Ekranov nagrajenec Mimica o filmski ustvarjalnosti	349
FESTIVALI	
Pesaro 66 (Marija Majdak)	360
Festival znanstveno-fantastičnega filma v Trstu (Boris Grabnar)	369
O festivalih (Gideon Bachmann)	374
Utrinki s festivala	384

PO FILMSKEM SVETU

Melanholična eleganca nekega somraka (Žika Bogdanović)	388
Kot marksist vidim svet sakralno (Pier Paolo Pasolini)	402

FILM — KLUBI — ŠOLA

Igrati se s filmom (Slobodan Novaković) . .	408
Ne moremo biti zadovoljni (Mirjana Borčič)	412
GRADIVO ZA POGOVOR: Točno opoldne . .	414

ZA AMATERJE

Festival amaterjev v Pulju (Ranko Munitić) .	419
--	-----

TELEOBJEKTIV

Umrli je Montgomery Clift (mkv)	422
Film danes (B. Š.)	425
Danski film (Vitko Musek)	426
Evropska kinematografija (B. Š.)	430
Mali leksikon mladega francoskega filma (mkv)	432
Po filmskem tisku (B. Š. in mkv)	438

PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

Filmografija slovenskega filma (D. Arko) . .	442
--	-----

pisma uredništvu

Kdor spremlja Ekran ves čas njegovega izhajanja, se spominja, da smo bili uredniki vselej veseli, kadar se je kdorkoli izmed naših bralcev oglasil s svojimi pripombami, mislimi, vprašanji, predlogi k sestavkom, ki jih objavlja naša revija. Žal pisma, ki jih prejemo, navadno niso napisana z željo, da bi kot prispevek posameznega bralca ali ljubitelja filma pomagala k osvetljevanju problemov, pač pa so večinoma tako zasebnega značaja, da jih ni mogoče objaviti.

Po izidu 31.—32. številke Ekрана pa smo poleg drugih dobili nekaj pisem, ki po mnenju uredništva sodijo v redkeje objavljano rubriko »Pisma uredništvu«. Vsa so povezana s kritikama francoskega filma SREČA, posebno s prispevkom naše sodelavke Maje Smolejeve, ki smo ga objavili poleg drugega tudi zato, da vzbudimo polemiko. In morda... morda bodo objavljena pisma znova razgibala naše bralce in vse, ki sta jim film ter televizija pri srcu, tudi k sodelovanju v Ekranovi rubriki, ki je odprta njihovim pismom.

Uredništvo

O »SREČI« KAKO DRUGAČE...

V 31.-32. številki Ekрана sem s presenečenjem in ogorčenjem prebiral sestavek »Po čem je sreča« Maje Smolejeve. Z vehemenco svojega »absolutno pravega spoznanja« udari avtorica po fenomenalni filmski umetnici Agnès Varda SREČA. Omenjeni film obdeluje kritičarka z vzdviženo ironijo, z zaničljivim zavračanjem in domala nerazumljivo napadalnostjo. Ob vsem njenem pisanju pa lahko ugotovimo pristranost, neprimerno izražanje in nerazumevanje življenjskih in umetnostnih razsežnosti filma SREČA. Ne glede na to, da

menim, da je podoben ton neokusen in neprimeren za resno revijo, kot je Ekran — primerjajmo le kultivirano pisanje Rape Šukljeteve na isto temo — pa je nedvomno potrebno, da nekdo pokaže pri vsej stvari drugo plat medalje. Če sem to jaz ali kdo drug, je končno vseeno.

Odgovor na pisanje Maje Smolejeve — delno tudi na kritično oceno Rape Šukljeteve — mi bo zgolj izhodišče. Nato pa se bom zadržal predvsem pri nekaterih idejnih problemih filma. V podrobnosti pri kratkem zapisu ne bo mogoče iti, saj sem prepričan, da je mogoče pisati o SREČI obširne razprave, tako o njeni estetiki, psihologiji ali sociologiji.

SREČA spada nedvomno med vrhunske filmske umetnine. Z njo si je režiserka že pridobila mesto v zgodovini filma. Kot vsaka velika umetnina pa je tudi SREČA dokaj neizmerljiva in celo neujemljiva za določene kritične kalupe in za običajne poglede vsakdanjosti. Če le katerega — je treba ta film gledati s predanostjo, občutiti z intuicijo in o njem

razmišljati z razumom. Najprej bi lahko ugotovil, da je film SREČA manifestacija čiste lepote. Gledali smo morda pomembnejše filme, a težko, da smo videli lepšega. Film je genialna umetniška stilizacija določenega življenjskega izseka. V SREČI je vse lepo. Od narave do ljudi, od utripov vsakdanjosti do dihov duše. V filmu je doseženo izredno skladje med umetnostmi: slikarstvom (umetniško fotografijo), glasbo in literaturo. V umetnostno obrtniškem (umetniška kreacija + praktična realizacija) smislu je film dovršen. Pred nami je zaživel nov svet resnične umetniške in življenjske prepričljivosti in pomembnosti. Suverenost imaginacije. Ostaja vsebinsko idejna stran dela, ki je sicer vključena v obliko (konkretno v filmu v sliko) kot njen sestavni del, razpravljamo pa lahko o njej nevezano na estetsko oblikovno analizo. Zdi se mi, da kritika (kritičarko), ki film analizira, lahko moti identifikacija z eno od oseb (François-Thérèse-Emilie). Več žensk se identificira s Thérèse, nekaj pa z Emilie (predvsem mlajših). Motili bi se, če bi menili, da se moški identificirajo zgolj s Françoisom. Bežno sem se pogovarjal s kolegom, ki je stal trdno na strani Thérèse. Kaj to pomeni, bomo videli pozneje. Nimam anketnega gradiva na to temo, rezultati pa bi bili gotovo zanimivi, mogoče tudi presenetljivi.

Čas je, da preidem h konfrontaciji stališč Maje Smolej (delno Rape Šuklje) z mojimi postavkami. Mislim, da je teze Maje Smolej lahko ovreči, krivične popraviti in netočne predrugačiti, gotovo pa ni mogoče spremeniti njenega samozavestno superiornega rušilnega prepričanja. Najprej o komercialnosti itd. M. Smolej govori o komercialnosti, o receptih, o kompromisih, o plitvini, o nepoštenosti, o happy endu v zvezi s filmom SREČA. Film ni komercialen že zato, ker je zahteven. Zahteva temeljito pazljivost in živahno delovanje čustev in razuma, v filmu je tudi preveč globin in miselnih prepadov za nezahtevnega gledalca. Tudi dejansko je film igral v Ljubljani malo časa (v primeri s kakim nezahtevnim komercialnim filmom, kot je KOZEL V RAJU). Glede receptov in happy enda

samo to — happy end je v SREČI prav tako naraven, kot je vse potekanje filma — torej daleč od receptov. O kompromisih ni govora, saj podaja A. Varda avtentično in polno življenjsko podobo, ki deluje razbavajoče polemično in ne uspavajoče ustaljeno. Plitvine v filmu ne morem zaslediti. Nepoštenost, ki jo očita M. Smolej avtorici glede na njene junake in glede na občinstvo, je nepravilna in komaj opravičljiva beseda. Nepoštenosti do občinstva ni, saj osebe živijo svoje življenje, avtorica ničesar ne vsiljuje, ampak prikazuje, ne moralizira, ampak predstavlja, ne utesnjuje, ampak sprošča. V nadaljnjem prikazujem lastne poglede na domala neizčrpano idejno problematiko SREČE. Ob razpravljanju pa bom še uporabljal za primerjavo nekatera izvajanja R. Šuklje in M. Smolej.

Še enkrat: izhodišče — idealna družina On, Ona in dva otroka v srečnem malem zaključenem svetu. Nenadoma sreča On drugo Njo. Zaživi sproščeno z Njo, a ženi pove resnico (resnico o ograjenem vrtu in drevesu, ki raste zunaj njega). Žena ne more sprejeti resnice kot dejstvo in naredi (najbrž) samomor, oziroma se umakne ali zbeži iz dejanskega življenjskega konflikta. (Ženino rvanje je seveda z razumskega stališča nedvomno prenačljeno in pretirano — ob logiki enakega reagiranja bi pač malo zakoncev ostalo dalj časa živih. Ženina usoda je tako sicer žalostna, ne pa tragična.) Mož je resnično žalosten, saj vse doživlja prvinsko in naravno. Po krajšem času nadomesti umrlo ženo druga Ona. Življenje gre dalje . . . Na videz navadna, v bistvu pa nenavadna, celo vznemirljiva situacija.

Rapa Šuklje npr. v svoji oceni ne more zatajiti neke nelagodnosti in nemira, ki se je pollašča ob SREČI. Pravilno čuti namreč, da ne gre za nekaj obrobnega in parcialnega, ampak za totalnost in bistvo. Ne more sicer zatajiti svoje identifikacije s Thérèsino usodo, vendar skuša biti pravična. Ugotavlja spornost Vardinega filma (namesto tega bi lahko rekli živost), govori o subjektivnosti — kot da ni vsaka umetnost subjektivna podoba objektivne stvarnosti — lepo opredeli dogajanje po

Thérèsini smrti: »Narava. Njej je različnost vseeno, kdo se sprehaja pod zlatimi bukvami, François s Thérèse ali z Emilie.« V svoji očitni simpatiji za Thérèse končno R. Šuklje zaide v rahel patos in subjektivizem. Posrečeno pa označi: »SREČA pri vsej idiličnosti ni prav nič idiličen film...« in še konec: »Njena (Vardina) spoznanja sodijo med tista, pred katerimi si ljudje radi MAŠIMO ušesa in oči. Torej resnična dejstva, ki jih nekateri neradi sprejemajo.«

Preidimo k razgledu po idejnem svetu SREČE. Ne trdim, da je tako, kot pišem, mislila Varda, ampak le, da Vardin film dopušča tudi take misli. Najprej pojem sreča. Če vzamemo, da je človeška tostranska sreča bistvena stvar in da so zanjo potrebni razumni, dobri in pošteni odnosi med ljudmi, potem spoznamo, da posega SREČA v bistvena vprašanja človeške eksistence in esence. Kaj je sreča? Najbrž za vsakogar kaj drugega, opredelitev pa je gotovo težka. Iz filma izhaja, da je sreča predvsem v človeku samem, mogoče v ohranitvi nepokvarjene otroške duše, sreča je v radosti nad seboj in ljudmi, nad svetom in lepotami, ki so v njem.

Sreča je v ljubezni in v odprtosti nasproti drugim, v zlitju z naravo in njenim tekom, v skladnosti telesa in duha, v harmoničnem spoju s celoto, v spoznanju bista ali smisla, v stalnem življenjskem delovanju in gibanju itd. Vse to in še kaj drugega bi lahko izpeljali iz filma. A naj bo dovolj. Drugo, pri čemer se moramo ustaviti, je okolje SREČE. Francosko podeželje, preprost, a lep dom, mizarška delavnica, poštni urad, soba pri Emilie, prijazni, včasih tudi nebrizni ljudje (Thérèsina smrt), slednjič, a predvsem — krasna narava. Človek kot naravno bitje. Glavni junak je srečen doma, pri delu, pri ljubezni, v naravi. Idilična atmosfera — lahko rečemo, da je Varda prava pesnica — nikakor ni pretirana ali osladna, ampak vedno očarljivo prijetna in ubrano lirična. Poezija vsakdanjosti. Tretjič — ljubezen. Le-ta soustvarja srečo. Ali je sreča seštevanje srečnih trenutkov, doživetij, ljubezni? Glavni junak je srečen v

zakonu, a to ni zgolj administrativna zveza, to je skladnost teles in življenj. Enako naravno kot vse doživi François tudi ljubezen z Emilie. Simpatija, harmonija, radost — a še nekaj drugega, drugačna Emiliejina narava (v primeri z ženo). Spolnost je naravna; kar je naravno, je lepo; telesa so naše bogastvo, ljubezen je torej tudi obdarovanje drugega z lastno lepoto (telesa). Prozaično bi rekli: ljubezen je sporazumna zamenjava telesnih dobrin (in če telo ni duša, kaj je potem duša? Whitman). Pojem greha je izginil. Končno — saj je od srednjega veka minilo že precej časa (idealizirajoče mistični pogledi na ljubezen so seveda v našem času nesmiselni). Sploh je Vardin naturalistično vitalistični pogled v bistvu areligiozen in po duhu anti-krščanski. Takega naravnega, sproščene in poetičnega pogleda na spolnost, kot ga podaja A. Varda, bi bil vesel tudi tak zanesenjak spolne osvoboditve, kot je bil D. H. Lawrence! Če primerjamo prikaz spolnosti v danskem filmu KOZEL V RAJU — dražljiva elementarnost s preprosto naravnostjo — s prikazom spolnosti v SREČI, opazimo, da se tu preprost naravnosti priključi predvsem estetski faktor. Človeška spolnost se plemeniti predvsem s svojo estetsko sestavo; zgolj naravnosti odnosov med moškimi in žensko se pridružuje estetsko doživetje. Ljubezen se seveda ne razvija v brezračnem prostoru, ampak vplivajo nanjo ljudje sami s svojimi psihofizičnimi značilnostmi, okolje, v katerem žive, in čas, ki nosi s seboj ustaljene poglede, forme in norme. Če pogledamo zgornjo — trenutni potrebi prilagojeno Tainovo determinantsko trojko, se moramo zadržati predvsem pri zadnji točki. A. Varda odpira namreč v svojem filmu nove sodobne poglede na medčloveške odnose, poglede, ki stoje nasproti starih nekako v smislu Nietzschejevega osvobojenega Jaz hočem nasproti zmažu tradicij in vezi Ti moraš. A. Varda prikazuje (a ne dokazuje), da ni in ne more biti odločujoča administrativna zveza med ljudmi, ampak da se ljubezenski odnosi formirajo po svobodni odločitvi svobodnih posameznikov, tako po telesni simpatiji kot tudi po »sorod-

nosti duš«. Film pa nam v celoti in posameznostih pove, da je življenje mnogo širše, kot ga zmorejo zajeti okoreli ozkosrčniži, in obenem enostavnejše od zapletenih predpisov, ki ga skušajo utesnjevati.

Poglejmo še osebe v njihovem kompleksnem odnosu. Najprej François. Po mnenju R. Šuklje je samo on srečnež, kot da ne bi soustvarjali in bili deležni sreče tudi obe junakinji!? M. Smolej pa poenostavlja oz. poniža Françoisa v lik samca, ki »se goni vse leto brez prestanka«. Pustimo tak citat brez komentarja. François je torej srečen zakonski mož in očka ter delavec — dom in posel mu v glavnem izpolnjujeta dan. Srečanje z Emilie mu izpremeni življenjski tok. Ta ljubezen ga v nečem dopolnjuje, namesto zgolj navade — žene ima zdaj še prigodo — ljubico. Obe ima rad po svoje, kar ni nič čudnega — ljubezen more nastajati tudi vzporedno, ne samo zaporedno — vredno je opozoriti ponovno tudi na različni naravi obeh žensk. (Tu bi se lahko oddaljili k vprašanjem zvestobe in svobode, oz. bi govorili o poligamnih dispozicijah moškega, kar pa bi nas odvedlo predaleč.) Françoisovo življenje je po srečanju z Emilie še polnejše, še srečnejše (seštevanje sreče!). Čutimo, da tretja ženska ne bi več prišla v poštev. Zakaj? Ker je njegovo življenje izpolnjeno že sedaj. François pa je pošten. Ne pozna laži in izmikanja. Ženi ne bo prikrival resnice. Ali ne bo srečna tudi ona, če je on srečen (z drugo)? (Fantastična postavka, ki pa sega v bistvo egoizma in altruizma!) Ali se ne bi dalo srečno živeti v troje? (Da, dalo bi se. Koliko jih živi, vede ali nevede.) François pa ni računal na ženino naravo — ali — je ni poznal. Žena naredi ob spoznanju resnice v krizi samomor. François resnično žaluje, saj ne pozna hlinjenj ali nenaravnosti. Nekateri bi menda tu pričakovali, da bo François zajel občutek krivde, da se bo predal asketskemu samotarstvu, vzgoji otrok in živel skrušeno do smrti?! François pa je naraven človek brez kompleksov. Po krajšem času — času pietetnega spomina — se spet snideta z Emilie, ki bo nadomestila otrokoma

mater. Sreča se — po obdobju žalosti — nadaljuje. Françoisova sreča z Emilie bo popolnejša in pojav nove ženske malo verjeten — kajti Emilie-jina narava je drugačna. (Zelo zanimivo asociacijo nam daje roman Černiševskega »Kaj delati«, kjer se prvi Verin mož Lopuhov z navideznim samomorom umakne svojemu srečnejšemu tekmeču Kirsanovu. Vera in Kirsanov zaživita zgledno življenje »sorodnih duš«.)

Kako označujeta M. Smolej in R. Šuklje Thérèse? M. Smolej opravi spet na kratko. Zanj sta Thérèse in Emilie »le oprava, ki ju po mili volji uporablja François.« Misel je zelo polemična in tudi netočna. Prvič: François ne nastopa do svojih žen kot do predmetov. To opaža samo M. Smolej. Drugič pa po tej logiki ni jasno, zakaj ne bi tudi obe ženi uporabljali Françoisa zgolj kot opravo (predmet)? R. Šuklje se solidarizira s Thérèse. Zanj je Thérèse žrtev, njena smrt pa »obupni poskus protestirati, priklicati se možu v zavest ne kot samoumevnost, temveč kot svoj, živ čuteči človek«. S tezo se nikakor ne strinjam, kot bom prikazal pozneje. R. Šuklje pa si oporeka celo sama, saj pravi drugje, da Thérèse počene v smrt nagon in da ni razmišljajoča narava.

Thérèse je pasivna narava. Živi v popolnem in zaprtem svetu svoje družine. Souživa srečo s Françoisom in svojima otrokoma, je zadovoljna s tem, kar je. Ker je statičen tip, ne more ustreči vsem prvinam Françoisove dinamične osebnosti. Je lik vzorne žene, ki nima in ne bo imela ljubimca, ker ga ne potrebuje. Njeno življenje poteka srečno do Françoisove izpovedi... Tedaj se v njej zruši tisti varni, idilični, zaprti svet, katerega ona obvlada in pozna. Njena narava ji ne dopušča upora, akcije ali odločitve, samomor (oz. nesreča) je res njena nagonska rešitev oziroma beg iz konfliktna situacije. Rešitev bi bilo seveda na pretek, npr.: 1. sprijaznitev z možnostjo življenja v treh (tega bi Thérèse ne mogla deloma iz tradicionalnih predsodkov, deloma bi se njen lastniški čut upirati, da bi delila moža z drugo). —

Film neprikrito nastopa proti možnosti prisvajanja človeka kot lastnine, 2. postaviti moža pred alternativo: ona ali jaz (s tem bi porušila Françoisovo fiktivno zamisel o sreči v treh), 3. iti do konca, se ločiti od moža, pustiti njemu njegovo srečo in poskušati si oblikovati svojo. (Ne druga ne tretja rešitev ne prideta v poštev glede na Thérèseino naravo in glede na poetično fakturo filma, ki ne bi prenesel prozaičnih in perečih problemov ob razvezi zakona [oba otroka!], prva rešitev pa bi — vsaj po ustaljenih predstavah — vodila v rahlo grotesknost.) Sicer pa je to razmišljanje domala odveč, saj bi ob taki ali drugačni rešitvi ne bil to ta film, ampak tisti ali oni.

Oglejmo si še Emilie, ta gotovo najbolj idealni lik v trikotniku. Kako je opredelila Emilie M. Smolej, je vidno že pri oznaki Thérèse. R. Šuklje pa Emilie pravilno označi kot najzavestnejšo in najbolj odraslo v nastopajoči trojici. Napačno pa postavlja prehod od njene svobodne ljubezni k zakonu s Françoisom. Za Emilie je to samo stopnja razvoja, ne bistvena sprememba. Pa še to... Emilie ne bi nikdar naredila samomora, če bi se pojavila tretja...

Emilie je samostojna (v službi na pošti), svobodna, emancipirana mlada ženska, sproščena in naravna, simpatična in očarljiva, prijetna in živahna. Odlikujejo jo pa tudi dinamična osebnost, zrelost, značajnost in pogum. Primerjava izpade za Thérèse zelo neugodno. Njeno življenje je v nasprotju s Françoisom in Thérèse odprto. Zaenkrat ni vezana, svobodno izbira, se odloča. Ko sreča Françoisa in se mu z vsem srcem preda, vseeno tudi razsodno umuje in se trezno zaveda objektivnosti. Dejansko je Emilie res plemenita in junaška, saj sprejema Françoisovo ljubezen zgolj kot začasno, morda celo bežno in si ne dela upov na prihodnost. Deli ga z ženo in to sprejema kot dejstvo, čeprav v nedvomni rahli otožnosti zaradi vloge druge violine. Njen položaj je vsekakor slabši, on ima še dom, ženo in otroka, ona pa ima samo njega in še to kratek čas. Povrh je kot ženska bolj izpostavljena malo-meščanski moralni inkviziciji kot on.

Tako se nam razkrije njena vloga ljubice v možno resnejšem smislu, kot bi se zdelo na prvi pogled. Čeprav si podarjata ljubezen obojestransko enakovredno, je vendar Emilie tista, ki v njuni zvezi vodi. Lahko bi kdo rekel pod vplivom melodramatičnih starih zgodb, zakaj se ne bi Emilie odpovedala Françoisu (ali obratno), da bi očuvala zakonsko zvezo in družinsko ognjišče. Prvič seveda, ker to ne bi bil več film SREČA, drugič, ker so to stare melodramatične zgodbe, in tretjič, ker v njuni svobodni naravi ni kompleksov odpovedovanja (vsak človek ima pravico do ljubezni, ne pa do človeka kot do lastnine). Po žalostni Thérésini smrti je za Emilie njena zveza s Françoisom naravna. Opravljala bo pravo poslanstvo: nadomestila otrokoma mater, Françoisu pa nudila več kot prva žena: ponejšo človeško osebnost. In še nekaj: François ne bo rabil ob Emilie druge ljubice. In — konec. Pri tradicionalistično sentimentalnih dušah ostanejo še pomisleki: kaj pa morala zgodbe? Thérèse mrtva, mož in ljubica pa se vzameta — in jo pozabita. Ne glede na to, da ima beseda morala slab prizvok (moralno je tisto, kar je navadno, ustaljeno, togo, predpisano, tudi hinavsko in dvolično), pa je potrebno pribiti tole: končna rešitev ni le prakticistično najboljša, ampak tudi globoko etična v smislu življenjske resničnosti in brezobzirne pravičnosti narave (naravni izbor). »Narava. Njej je veličastno vseno...«, če še enkrat citiram prodorni stavek R. Šuklje.

Ne vem, koliko mi je uspelo urejeno in povezano prikazati posamezne probleme, ki se pojavljajo v zvezi s filmom SREČA. Nedvomno pa je, da stvari niso niti tako simplificirane, kot jih podaja M. Smolej, niti tako zapleteno neprijetne, kot se zde R. Šuklje.

Do spoznavanja življenjskih pojavov in zakonov prihajamo postopoma. Spotoma rušimo posamezne mite — demitizacija je značilnost naših dni — pa naj nam je to všeč ali ne. V SREČI se srečujemo z demitizacijo zaprtega sveta, ki ga predstavlja zakonska zveza, z ugotovitvijo statike, nespremenljivosti in večnosti v dina-

Resna revija »Ekran« je priobčila pisanje Maje Smolej na temo »Po čem je sreča...«

Razumljivo je, da imajo kritiki različne poglede na umetnine. Toda ti aspekti izvirajo iz primerne splošne in strokovne izobrazbe. Vsa »dognanja« M. Smolej niso podprta niti z enim dokazom, da o sledih analize niti ne govorimo. Izza vsega se blešči v neomadeževani krasoti morala: tisti trenutek, ko dobita mladoporočenca svoja prstana in svojo posteljo, postaneta slepa za vse drugo, razen za zakonsko zvestobo in kar še spada k taki idili. Drugače ne more biti. Če pa je, grom in strela nad grešnika.

Očitno avtorica sestavka misli, da bi film bolje uspel (bi bil bolj »nagažiran«), če bi se pod Françoisom odprl pekel in bi Thérèse obdal svetniški sij. Očitek meni, da tega ne podprem z dokazi, ni opravičen — dokaz je vsak stavek v »Po čem je sreča...«

Kritika naj bi slonela na studiozno analizo. To je v tem primeru jasno pokazala Rapa Šuklje v isti številki »Ekрана« z analizo in kritiko istega filma.

Kar se tiče filma samega: sama sem ženska in ne vem, kako je z moškimi. Večkrat pa sem že zasledila misel, tudi v umetnosti, kako različna sta si načina ljubezni pri moškem in pri ženski. Galsworthy se v romanih veliko ukvarja s problemi erotičnega izvora. V knjigi »Onstran sreče in ljubezni« je zapisal misel (tako sem jo jaz razumela), da ženska v ljubezni živi samo za moškega, moški pa za njo in za vse drugo. Torej mu je ženska premalo. Med tistim »drugo« je lahko tudi ženska. Zakaj ne? Vendar ji navadno ne da prednosti pred prvo; natančno tako kot François. (Vendar zato ni »samec, ki se gonik.«) Ženska pa tega ne more razumeti. Na tem očitno sloni konflikt v filmu SREČA.

miki, spremenljivosti in minljivosti življenja. Umetnik odkriva s posredovanjem subjektivne resničnosti objektivno resničnost, včasih odkriva v današnjem dnevu elemente jutrišnjega, včasih ruši včerajšnje, da zaživi današnje. Možnosti in rešitve so brezštevne, pomembno pa je, da iskanje ne preneha, kajti iskanje je mitična človekova pot k popolnosti. Tudi avtorica filma SREČA je pomembna iskalka, obenem pa velika umetnica. Vsakemu človeku lepe duše in odprtega srca nudi film SREČA toliko lepote in globokih razodetij, da ga lahko bogati še in še. Zanimivo bi bilo, če bi avtorica ustvarila pendant k filmu SREČA z zgodbo o ženski med dvema moškima (podobno Cayattovi). S tem bi deloma lahko zavrnila ponavljane očitke o privilegiranem položaju moškega v zakonu.

Če sklenem: čista lepota filmske slike, ki spominja na oba Renoira: slikarja in režiserja (posebej na film Kosilo v travi — podobna je tudi naturalistično vitalistična usmerjenost!), ne pa na Cezanna, kot misli M. Smolej — po oblikovni strani vizija bodočih sproščenih odnosov med moškim in žensko po idejni strani, ob vsebini, ki je navadno ne navadna, to je nekaj temeljnih značilnosti čudovitega in vseskozi sodobnega filmskega dela A. Varda SREČA, ki je zanimiva sinteza umetnosti in življenja, lepote in resnice.

SPOŠTOVANI TOVARIŠ UREDNIK,

veseli me, da so »Ekranove« kritike Vardine SREČE sprožile med bralci odmev — in to odmev, ki se ne omejuje zgolj na ugovore proti kritičnim stališčem in ugotovitvam »Ekranovih« ocenjevalcev, temveč izčrpno podaja piščevo lastno kritično stališče do filma. Upajmo, da primer ne bo ostal osamljen.

Iz srca se tudi strinjam s trditvijo dopisovalca, da gre pri SREČI za umetnino, ki je — kot vsaka umetnina — »dokaj neizmerljiva« — se pravi, da je mnogoobrazna in ji s še tako podrobno analizo ni mogoče priti čisto na kraj — ker je pač bistvo umetnine v tem, da da vsakemu gledalcu (in vsaki dobi) nekaj svojega. Odtod tudi razumljivi pojav, da se kritike SREČE razhajajo. Kriti-

ka ne more biti drugačna kot subjektivna in ne glede na ton — ponižen, stvaren ali avtoritativen — velja VSAKO ocenjevanje tihi podnaslov »tudi tako je mogoče gledati na . . .«, zakaj ocenjevalec lahko uporablja pri ocenjevanju pač samo orožje, ki ga prinese s seboj: globino svojega čustva, ostrino intelekta, varnost instinkta, razpon znanja, bogastvo izkušenj, spoštovanje tujega prizadevanja — pa tudi svoje trenutne in trajne omejitve. Iz vsega tega in — upajmo — njegovega poštenega prizadevanja, vse to čim uspešneje uporabiti, zrasede kritika — ne večno veljavna in edino zveličavna sodba, pač pa poskus, osvetliti eno ali več poti, ki vodijo k razumevanju in zato globljemu uživanju morebitne umetnine.

O svojem gledanju na SREČO ne bi govorila ponovno; kaj o filmu mislim, sem povedala v »Ekranu« (in obširneje v Filmskem listu); in ker pri ocenjevanju filmov (in tudi na sploh) ne verjamem in plodnost polemik, pač pa pritrjujem temeljitim in čim bolj mnogostranskim osvetlitvam problemov, se mi zdi tudi brezpredmetno pojasnjevati tistih nekaj malenkosti, kjer sva se z »Ekranovim« dopisnikom očito napak razumela. Zapisana beseda je pač zapisana beseda in njena moč in nevarnost je v tem, da jo vsakdo lahko bere in razume po svoje. Sicer pa ne delamo v temi: film SREČA so gledalci videli in naša mišljenja o njem (zdaj kar tri) lahko preberejo v »Ekranu«; sodbo o njih in o filmu pa si bo ustvaril vsakdo sam.

Rapa Šuklje

a k t u a l n o

EKRANOV ŽAROMET VATROSLAVU MIMICI

Med najpomembnejše prireditve našega filma, katerih se udeležuje tudi naša revija in po presoji žirije svojih sodelavcev na njih podeljuje svoje priznanje Žaromet, šteje seveda tudi festival domačega filma v Pulju.

Uredniški odbor Ekрана je za letošnji puljski festival imenoval žirijo v sestavu:

Stanka Godnič, novinar »Dela« iz Ljubljane,
Marija Majdak, novinar iz Beograda,
Vojko Duletič, filmski režiser iz Ljubljane,
Boštjan Hladnik, filmski režiser iz Ljubljane in
Ranko Munitić, filmski publicist iz Zagreba,

kateri je priporočil, da podeli priznanje Žaromet režiserju tistega filma, ki v največji meri predstavlja ustvarjalne težnje v domačem igranem filmu.

Žirija je ob zaključku festivala soglasno sklenila podeliti Žaromet REŽISERJU VATROSLAVU MIMICI ZA NJEGOV CELOVEČERNI IGRANI FILM PONEDELJEK ALI TOREK.

Uredniški odbor in uredniki Ekрана iskreno čestitajo Vatroslavu Mimici, ki je tretji nagrajenec z Žarometom.

sodelovanje s tujino

Sodelovanje naše kinematografije s tujino je mogoče obravnavati z več različnih vidikov. Če gre za nastopanje na tujih festivalih, za stike naših filmskih delavcev s tujimi, za medsebojne obiske, lahko rečemo, da se razvija to medsebojno spoznavanje v normalnih okvirih, ki so danes v navadi v svetu. S tem seveda ni rečeno, da ni mogoče napraviti na tem področju še več, poglobiti stike in zlasti ustvariti trajnejše sožitje s tistimi kinematografijami, ki so danes v ospredju svetovnega zanimanja in od katerih se lahko največ naučimo. Za takšno umetniško oplajajoče sodelovanje so potrebni predvsem osebni kontakti med ustvarjalci, stvar, ki je ni mogoče organizirati, ampak pride od nje samo po sebi, kadar se domači film uveljavi v inozemstvu.

Vendar pa v tem zapisu ne bo govora o tej vrsti sodelovanja. V mislih imam sodelovanje predvsem kupčijskega značaja, koprodukcije, koparticipacije in nudenje tehničnih in organizacijskih uslug, torej dejavnost, ki je pri nas precej razvita in ki tako ali drugače tudi vpliva na razvoj domače kinematografije. Čeprav zaradi finančnih neuspehov te dejavnosti danes nemara ni bolj občutljive in nepopularne teme, pa je o njej le treba spregovoriti v interesu našega filma in kinematografije v celoti.

Sodelovanje dveh ali več financerjev pri realizaciji filmov je danes zelo razširjeno v svetovni kinematografiji, zlasti med zahodnoevropskimi deželami. Partnerji si na ta način razdelijo stroške in si lažje zagotovijo distribucijo filmov. Problem je torej pretežno ekonomski in ga je zato treba obravnavati predvsem s tega stališča. Na umetniško vrednost filma takšno sodelovanje v bistvu ne vpliva. Kadar stoji za kamero pravi ustvarjalec, bo dobil film takšno podobo, kakršno si je zamislil, ne glede na to, ali išče njegov producent finančno pomoč v drugi deželi ali ne. Film bo tudi v takem primeru pravo avtorsko delo in če bo uspelo, mu bo prineslo priznanje kritike ali celo nagrade na festivalih, kot to potrjuje pregled festivalskih nagrad v zadnjih letih. Če pa je režiser rutiner in če se je vajen prilagajati producentovim željam, pa je itak vseeno, na kakšen način je prišlo do realizacije njegovega filma — kot nacionalni ali kot koprodukcijski film. Tudi v tem primeru se kvaliteta njegovega filma ne bo niti dvignila niti znižala. Seveda je možno, da preveč neskladno sodelovanje privede tudi do slabega umetniškega rezultata, vendar pa so takšni primeri izjemni. Če iščeta dve nacionalni kinematografiji scenariju takšno tematsko osnovo, ki povezuje obe deželi in je zato prirodno, da se film snema v obeh deželah, je to gotovo zelo smiselno. Vendar pa film zaradi takšnega koncepta ne bo bolj umetniški kot drugi, ki mu ni mar za takšno »mednacionalno« tematiko. O uspehu bo odločala ustvarjalna osebnost režiserja in gledalci si ga bodo zapomnili kot njegovo delo in jih ne bo zanimalo, v kakšni ekonomski organizaciji je nastal.

Jugoslovanska kinematografija je doslej le redko prišla do takšnega sodelovanja, da bi si s pomočjo tujega producenta zagotovila realizacijo filma, ki bi ga s svojimi sredstvi ne mogla posneti, in bi torej ustvarila pogoje, da domač režiser ustvari film, ki bi bil večji po stroških in organizaciji. Po veliki večini je ustvarila takšne možnosti tujim režiserjem in tujim proizvajalcem. Vzrokov za takšno stanje je več; glavnega je iskati v znanem dejstvu, da se jugoslovanska kinematografija mednarodno še ni dovolj afirmirala in da imamo le nekaj režiserjev, ki bi jim tuji producent zaupal realizacijo skupnega filma. Doslej sta vsak svoj film ob finančnem sodelovanju drugih dežela posnela le Vukotić in Mitrović, drugi realizatorji pa so si zaman poskušali dobiti takšno pomoč. Tako je jugoslovanski film nujno v neenakopravnem položaju in zato

ne more priti do sodelovanja na takšni osnovi, da bi bilo to v korist obema partnerjema.

Kljub tej neugodni situaciji pa jugoslovanska kinematografija vztrajno išče sodelovanje s tujimi producenti pri realizaciji njihovih projektov in rade volje sprejema njihove ponudbe. K temu jo sili po eni strani premajhna zaposlenost tehničnih baz, ki imajo vse skupaj mnogo večje kapacitete, kot jih potrebuje domači film, po drugi pa vaba zaslužka v devizah, ki naj opraviči to aktivnost pred družbo, pa čeprav so zaradi po večini deficitnih poslov te devize zelo drage — pravijo, da tri do štirikrat dražje od uradnega tečaja. Če je splošno pomanjkanje deviznih sredstev nekaj časa še opravičevalo takšno gospodarsko sodelovanje s tujino, pa se je zdaj le pokazalo, da je slabo gospodarstvo v vsakem primeru slabo gospodarstvo in da si po takšni poti ni mogoče pridobivati konvertibilne valute. S splošno stabilizacijo gospodarstva so morale tudi banke posojati denar bolj premišljeno in ga zato odreči proizvodnim podjetjem, ki niso mogla zagotoviti, da bo tudi vrnjen. Ti ukrepi so najbolj zadeli slovensko kinematografijo, kar bi dajalo misliti, da je poslovala najbolj nesolidno. Vendar pa je treba biti pri presojanju zelo previden, ker ni dovolj podatkov, kakšno je stanje v drugih podjetjih, ki se ukvarjajo s koprodukcijami in ali se ne bo nekega dne pokazalo, da ne bo mogoče vrniti zelo velikih kreditov, vloženih v realizacijo tovrstnih filmov.

Naj bo kakorkoli, eno se zdi po teh izkušnjah jasno: na enakopravni osnovi ni mogoče priti niti do umetniških rezultatov, ki bi bili zanimivi za domačo kinematografijo, niti do gmotnih koristi, ki bi opravičevale takšno sodelovanje. Kadar ni enakopravnosti, sprejme domači producent tuji scenarij takšen, kakor je napisan, režiserja, ki mu ga predlagajo, in prav tako igralce, ki jih izbere tuji režiser v sporazumu s svojim producentom — skratka, sprejme tuji projekt v celoti, verujoč ali vsaj upajoč, da bo s svojim vanj vloženim denarjem nekaj zaslužil. Ne vodi ga torej živi interes za film kot tak, ne išče poti do nekakšnega ustvarjalnega sodelovanja, ki je potrebno pri realizaciji slehernega filma, niti prepričanje, da se je treba za film vneti. Teži ga samo skrb, da ne bo proračun prekoračen in da bo dobil nazaj vsaj vloženi denar. Zanima ga samo pogodba in organizacija snemanja, mnogo manj, če ne nič, pa sam proizvod, če se izrazim ekonomsko. Ko bi tako ravnalo, recimo, vodstvo tovarne čevljev, ko bi mislilo le na pogodbe, ki jih sklepa s kupci, ne pa na kvaliteto čevljev, ko ne bi poznalo tržišča in ne bi sledilo njegovemu nihanju in se mu prilagajalo, ko ne bi uvajalo vedno novih modelov v proizvodnjo, bi kmalu izgubilo kupce in dobre pogodbe. Filmske proizvodnje kajpada ni mogoče primerjati s kakšno drugo industrijsko dejavnostjo, ker je film v glavnem le enkratni proizvod, vendar pa je težko zanikati, da nekaj teh zakonitosti velja tudi zanjo, če jo gledamo z ekonomske strani. Kdor bi hotel s koprodukcijami zaslužiti, bi mo-

ral obvladati bolj ali manj vse elemente filmskega dela, se v celoti angažirati za film, ki bi ga sprejel kot skupnega, si zagotoviti dovolj vpliva na samo realizacijo — seveda s kompetentnimi pripombami in nasveti — skratka, moral bi se izkazati kot polnovreden koproducent, ki mu je pri srcu kvaliteta realizacije in uspeh filma, zraven tega pa bi moral imeti urejeno informativno in ekonomsko službo, da bi zmanjšal na minimum nevarnost izgube, ki je skrita domala v slehernem projektu s tujim producentom. Takšno pravo sodelovanje terja mnogo več dela, skrbnega tehtanja, poznavanja tuje filmske proizvodnje. Treba je dobro poznati film nasploh, da lahko uspešno sodeluješ pri realizaciji filma. Filmski producent, ki se zadovoljuje le s svojo ekonomsko kompetentnostjo, je v veliki zmoti in spravlja s tem v nevarnost to, kar je njegov glavni cilj — namreč finančna gotovost. Če dobro ne pozna filma, pri katerem — pa četudi samo finančno — sodeluje, če ne spozna v največji možni meri njegove resnične vrednosti, če ni sposoben posredovati, kadar že med snemanjem ugotovi, da bo ta vrednost manjša, kot jo obljublja snemalna knjiga, potem si žaga vejo, na kateri sedi. Kajti tuji producent, ki je praviloma zelo spreten človek, se včasih zadovolji tudi z manjšo kvaliteto, ker pozna svoj trg in že vnaprej ve, da bo pokril svoje stroške in zato ni pripravljen vložiti več svojega denarja, pač pa je rade volje pripravljen sprejeti večji finančni angažma našega koproducenta. Če film ne bo dovolj dober, naše podjetje ne bo nikoli dobilo nazaj vloženega denarja, pa če so sklenjene pogodbe še tako dobre.

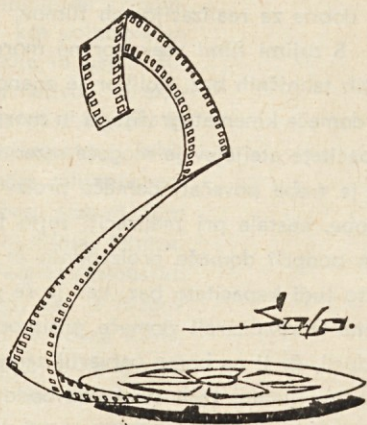
Gre za to, da se naš producent prav tako angažira za film kot tuji partner, ki vlaga v film svoj lastni denar. Če bo mislil tako, bo gotovo previdnejši pri izbiri predlogov in skrbnejši pri njihovi realizaciji. Naša podjetja ne ravnajo tako in v njihovo opravičilo moramo reči, da tako, kot bi bilo prav, tudi ne morejo ravnati. Ovira jih neurejenost naše kinematografije.

Glavno, zaradi česar je prišlo do tako obširnega sodelovanja s tujimi proizvodnjami, je bila potreba, da se uporabi velika kapaciteta naših tehničnih baz. Z dvajsetimi igranimi filmi na leto, kolikor znaša sedaj domača proizvodnja, je mogoče izrabiti le majhen del kapacitet. Zato je dobil tuji film v naših ateljejih več mesta kot domači, kar je nenormalno in nezdravo. Tudi takšni deželi kot Francija in Italija, ki med seboj redno sodelujeta pri realizaciji skupnih projektov, ne kažeta takšnega nesorazmerja. Domačih filmov je v prvi ali drugi deželi mnogo več kot koprodukcijskih. Takšno sorazmerje je pravilno, saj terja priprava koprodukcijskega filma prav toliko, če ne več dela kot priprava domačega. Pri nas pa je bilo do nedavnega koprodukcijskih filmov toliko, da je bilo vodstvom proizvodnih podjetij praktično nemogoče posvetiti vsakemu potrebno skrb, tudi če bi bila pripravljena delati bolj stro-

kovno in bolj premišljeno. Mislila so le na to, da je delo v ateljejih teklo in da bi ljudi lahko plačala. Seveda z bančnimi krediti, ki so jih dobila za realizacijo teh filmov.

S tujimi filmi vsekakor ne moremo pokrivati večine stroškov naših tehničnih baz. Kolikor je znano, tega nikjer ne delajo. Osnova domače kinematografije je in mora ostati domači film. Samo del kapacitete ateljejev je mogoče rezervirati za tuje filme. To pomeni, da je treba povečati domačo proizvodnjo. Namesto da plačujemo izgube, nastale pri realizaciji tujih filmov, bi lahko s tem denarjem podprli domačo proizvodnjo in bi imeli s tem po večini pokrito tudi kapaciteto baz, kar je še vedno naša velika skrb. Če ne bomo normalizirali domače proizvodnje, če je ne bomo resnično podprli, če ji ne bomo ustvarili zanesljive perspektive in omogočili mladim ljudem vseh strok, da bodo našli pri filmu redno delo in svojo življenjsko pot, ne bomo napravili ničesar koristnega tudi za rešitev njenih ekonomskih problemov. Z večjo domačo proizvodnjo se bo domači film laže in prej uveljavil v tujini, saj bo z bolj organskim razvojem naše kinematografije naš film prav gotovo napredoval tudi v umetniškem pogledu. V zvezi s tem se bo vse boljše tudi prodajal in počasi začel vračati vloženi denar. Brez premišljenega dolgoročnega vlaganja tudi ni mogoče pričakovati resnih uspehov ne na umetniškem ne na gospodarskem področju. To resnico dobro poznajo kinematografije okoli nas, v socialističnih in kapitalističnih deželah.

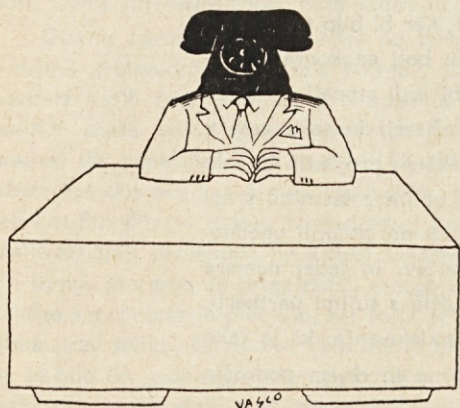
V okviru povečane domače proizvodnje, ki bi zmogla skoraj v celoti zaposliti naše tehnične baze, bi našel svoje naravno mesto tudi koprodukcijski film. Take filme bi realizirali samo v primeru, ko bi bili za nas v vsakem pogledu zanimivi. Ker bi bilo teh filmov manj, bi jih lahko boljše pripravljali in tudi bolj enakopravno sodelovali s tujimi producenti. V večji meri bi tudi stopali v koprodukcije z lastnimi scenariji in s svojimi režiserji in tako vsaj v skromni meri skušali zamenjati vloge. Pri takšnih projektih bi zelo malo tvegali, posneli pa bi lahko filme, ki bi jih z lastnimi sredstvi ne mogli realizirati. Tako bi sčasoma tudi mi občutili ugodnosti, ki jih prinaša sodelovanje dveh partnerjev. In tedaj nemara ne bi bilo treba več govoriti o izgubah pri delu s tujimi partnerji, hkrati pa ne bi zanemarili mednarodnega sodelovanja, ki je tako značilno za naš čas, značilno za vsa kulturna in druga področja in tudi za filmsko.



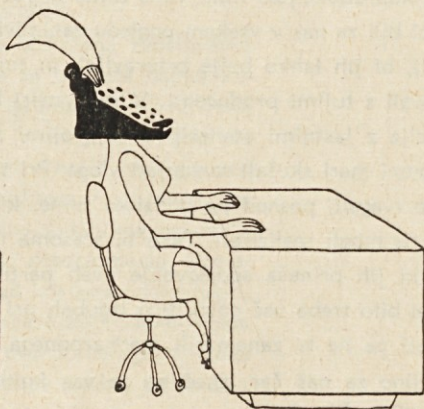
IZPOSOJENI KARIKATURI

...dve asociaciji na pojave v slovenski kinematografiji...

(Izposojeno pri tedniku ARTS)



VA 460



jugoslovanski film na MFF 66

Vse do letošnjega Pulja nam je bilo jasno, da znotraj jugoslovanske kinematografije NISTA eksistirali družbena potreba in nacionalna nujnost za kreativno kinematografijo in filmska dela, ki bi spregovorila o našem človeku za našega človeka. Vseh teh dvajset let se filmski delavci niso opredeljevali za film kot sredstvo za iskreno izpovedovanje časa, na katerega so se v preteklosti podirali stebri socialističnega realizma in administracije, nacionalni kompleksi in tako naprej: filmski delavci so si prilježali sedmo umetnost kot donosno obrt, kot zaščiten profesionalni poklic brez profesionalnega znanja. V filmskih krogih je še vedno zelo malo ljudi, ki bi bili dejanski nosilci naprednega obravnavanja svojih in naših družbenopolitičnih in moralnih problemov, ki bi šli dlje in videli več od vsakdanjega dnevnega reporterja, duhovitega, a malomeščanskega kozerja ali povprečnega družbenega aktivista.

Kljub temu se naša kinematografija še vedno ukvarja z OBROBNIMI problemi in zunanji manifestacijami: še vedno se bolj kot z lastnimi filmi uveljavlja s koprodukcijami, s sklicevanji in organizacijo simpozijev in drugimi bolj ali manj mrtvimi intervencijami, ki nimajo z resničnimi problemi naše kinematografije ničesar skupnega. Tako smo si poleg dveh nacionalnih filmskih festivalov, geffovskih srečanj, amaterskih festivalov in poletnih filmskih šol omislili še mednarodni festival vojnih filmov v Kragujevcu, mednarodni festival turističnih filmov v Kranju ter festivalsko srečanje moderne kinematografije v Beogradu. Naredili smo nekaj filmov, katerih vsebine so pritegnile pozornost tujih filmskih kritikov (Iz oči v oči, Službeni položaj, Prometej z otoka Viševce, Tri, Va-

rovanec) ter nekaj filmov, ki so po vizualni strani vzbudili zanimanje opazovalcev (Ples v dežju, Izdajalec, Ponedeljek ali torek), toda kompletnih filmskih stvaritev še vedno nimamo na pretek in tako se bahamo z minimalnimi uspehi in nagradami, ki jih dobivamo na filmskih festivalih. Skoraj vedno pišemo samo o naših nagradah, drugih, najčeseje večjih priznanj ne omenjamo, ker jih pač nismo dobili. Zaverovani smo v drobtine s festivalskih miz, ko da do velikih nagrad ne bi mogli seči!

Mednarodni filmski festivali res niso ustanovljeni za to, da bi se na njih srečevali filmski kritiki: večina festivalov ima umetniški, včasih celo politični značaj, v okviru katerega se preizkušajo intelektualne moči posameznih nacionalnih kultur. Ohranja ali ustvarja se tradicija intelektualno zrele ali piškave umetnosti, kot sinteza in višek kulturne, kontemplativne sposobnosti.

Približno petintrideset mednarodnih filmskih festivalov se vrstijo vsako leto po svetu in na njih se potežka dejanska vrednost posameznih filmskih stvaritev: od tod vodi pot v številne kino dvorane po svetu in do gledalcev. Festivali določajo filmom vrednost in ceno, uveljavijo nacionalne kinematografije, kot so to storili s poljsko in češkoslovaško in kot to poskušajo zdaj z madžarsko in morda tudi z našo. Vse to pomeni, da nam ne bi smelo biti vseeno, kakšne filme pošiljamo na festivale in prav zato, ker smo pri tem izjemno POVRŠNI in neuspešno AMBICIOZNI, smo za uspehe oziroma neuspehe na festivalih krivi sami. Ni težko ugotoviti, da mnogi člani uradnih delegacij ne znajo ali pa slabo obvladajo tuje jezike, s seboj nimajo dovolj filmske literature in reklamnega gra-

diva, včasih pa sploh ne vedo, kakšne filme prinašajo s seboj. Za nagrado, ki jo je dobil Zaninovičev film *Metamorfoza* v Locarnu Zagreb-film sploh ni vedel, dokler ni direktor festivala pisal, naj dvignejo priznanje. Makavejeva film *Človek ni ptica* je prišel lani v Mannheim prepozno in se tako odrekel nagradi, ki bi jo lahko dobil!

Letos smo poslali filme že na štirinajst festivalov in prejeli PET nagrad. Glede na to, da sta češkoslovaška in francoska kinematografija pobrali vsaka po osemnajst prvih nagrad, si pač moramo priznati skromnost naših festivalskih uspehov. Vzroki za to so najbrž poleg slabih filmov še v nesposobni filmski politiki in neučinkoviti administraciji, ki celo dobremu filmu odvzema možnosti za uveljavitev. Nimamo filmskih ambasadorjev, kot jih imajo drugi filmski narodi in naši kritiki kot člani mednarodnih žirij se vse premalo uveljavljajo. Zato pa so rezultati s filmskih festivalov najbolj verna podoba tega, kar zmoremo:

Tours: samo en film v informativni sekciji — Strupi, Sajko.

Iz Mar del Plate, Pesara in Porette Terme smo se vrnili praznih rok.

V Karlovih Varih je dobil Petrovičev film TRI prvo nagrado. Žal Kristalni globus ni bil podeljen, ker je bila po mnenju žirije konkurenca filmov slaba. Torej to vseeno ni naš kristalno čisti filmski uspeh!

V Oberhausnu je eno izmed dvanajstih diplom prejel film Vlatka Filipovića V zavetrju časa.

V Krakovu je eno izmed štirih nagrad prejel film Branka Čelovića Pečat.

V Locarnu in Mamaii je bil uspešen film Anteja Zaninovića Zid.

V Benetke smo z enodnevno zamudo poslali Slijepčevićevega Varovanca in mu tako onemogočili morebitno uveljavitev v konkurenci.

Vse to je apatična podoba resničnega stanja naših uspehov in neuspehov na festivalih: v prid našega filma in naših filmskih delavcev bi jo morali čimprej spremeniti — na bolje!

NAŠE FILMSKE TEME

trinajsti filmski festival v pulju leta 1966

XIII. festival jugoslovanskega igranega filma, od 26. julija do 1. avgusta 1966, je povezan z bogatimi tradicijami domačih filmskih festivalov. Jugoslovanska kinematografija se več kot eno desetletje predstavlja domači in tuji javnosti, ko prikazuje filme — v ogromnem ambientu Vespazijanove arene — ustvarjene v enem proizvodnem letu. Začeti iz resnične potrebe, da se enkrat letno pregledajo rezultati dela domače kinematografije — ki ustvarja v šestih republiških centrih — so domači filmski festivali postali merodajen in resen regulator umetniških vrednot in proizvodnih odnosov v jugoslovanski kinematografiji. Po svojem splošnem pomenu, družbenih kriterijih, številu gledalcev, po svojem vplivu na ustvarjanje umetniške in proizvodne usmeritve v jugoslovanski kinematografiji se naši filmski festivali v Beogradu in Pulju vsekakor uvrščajo med najpomembnejše kulturne manifestacije v Jugoslaviji. V zadnjih letih mednarodni ugled jugoslovanskega filmskega festivala bolj in bolj raste, tako da lahko v resnici rečemo, da je to nacionalni filmski festival mednarodnega pomena. (Izvleček iz kataloga puljskega festivala.)

Nagrade posameznikom na letošnjem festivalu so: za režijo, za scenarij, za žensko vlogo, za moško vlogo, za delo snemalca, za glasbo, za scenografijo. Poleg teh nagrad žirija lahko podeli še pet diplom posameznim ustvarjalcem. Žirija proglaši tudi tri najboljše filme festivala in jih odlikuje z Veliko zlato areno, Veliko srebrno areno in Srebrno areno.

Poleg teh nagrad se na festivalu lahko podelijo tudi nagrade drugih ustanov in organizacij. Nagradi Kekec, nagradi jugoslovanske filmske kritike in nagradi CKSOJ in redakcije časopisa Mladost se je letos prvič pridružila tudi nagrada filmske revije Ekran s skulpturo kiparja Boljke Ekranov žaromet za film, ki največ obeta.

Jugoslovanski filmski producenti so prijaviili 20 filmov, ki so jih bili posneli v preteklem letu. Viba film je prijavil Amandusa in Po isti poti se ne vračaj; Vardar film, Skopje: Dneve preizkušnje in Do zmage in naprej; Bosna film, Sarajevo: Glinastega goloba in Konjuh planino; Avala film, Beograd: Grenke trave, Orli letijo zgo-daj, Pred vojno, Vrnitev, Roj, Sanje, Varovanca, Topla leta, Vojaka in Čas ljubezni; Jadran film, Zagreb: Pogled v zenico sonca, Po-nedeljek ali torek, Sedmi kontinent in Rondo.

Od teh filmov je uradna festivalska žirija smela odbrati največ dvanajst filmov, ki so jih predvajali v Areni v konkurenci za nagrade festivala, vse ostale filme pa so predvajali v informativni sekciji.

Uradno žirijo letošnjega festivala so sestavljali: Branko Belan, filmski kritik; Milutin Čolić, filmski kritik; Antonije Isaković, knji-ževnik; Ina Krstanović, novinarka; Tome Momirovski, književnik; Vladimir Pogačić, filmski režiser; Rudolf Sremec, filmski režiser; Radoslav Rotković, književnik; Toni Tršar, filmski kritik. (Za čla-na žirije je bil imenovan tudi Igor Pretnar, filmski režiser, ki je na lastno željo odstopil.)

Uradna žirija je pregledala vse filme in osem filmov izločila. Nenavadno in novo je bilo, da je član uradne žirije Branko Belan dal izjavo v tedniku Telegram pred začetkom festivala pod naslo-vom Salon odbijenih, v kateri pravi tudi naslednje: »... filmi, ki so letošnje leto zunaj konkurence, bi se verjetno v prejšnjih festi-valih znašli na repertoarju svečanih predstav. Ta ugotovitev nas veseli in je dokaz profesionalnega dozorevanja našega filma. Pro-ces seveda še ni dokončan, ampak se je že začel. Če se bo posa-mezniku zdelo, da so med odbitimi filmi tudi takšni, ki bi lahko zamenjali marsikaterega iz konkurence, se ne bo zmotil. Hoteli smo pogledati globlje, s stališča usmeritve kinematografije: kaj naj se prikaže v Areni in kaj zunaj nje. Kriterij posameznika ni bil upoštevan niti v sami selekcijski komisiji, če se ni ujema-l z večino... odbiti filmi torej niso slabi filmi, vsaj velika večina med njimi ne. To so filmi, ki so izgubili puljsko bitko v konku-renci z boljšimi ali v konkurenci z resneje koncipiranimi projekti,

ki so jih ustvarili perspektivnejši avtorji. Toda odbiti filmi dokazujejo naše dozorevanje. Če bi filme zaupali samo eliti, potem bi jih komaj še imeli.«

Napisal je tudi nekaj motivov, ki so odločali pri slovenskem filmu *Amandus* (režija France Štiglic, scenarij Andrej Hieng po Tavčarju): Želeli so napraviti film-spektakel, ker so uporabljali izrazna sredstva spektakla, kot so barve, cinemaskop, zgodovinski kostumi in okolje, bitke... toda spektakel zahteva strastno roko režiserja in smisel za eklektiko. Namesto tega deluje *Amandus* hladno in nas pusti ravnodušne in neprizadete... z manj ambicij in mnogo več spoštovanja do zakonov dramaturgije in zahtev, ki jih temu žanru postavlja gledalec, in film bi našel več zagovornikov, kot jih je, med tistimi, ki so branili njegovo resnost in tematsko opredeljenost.

Amandus ima idejne vrednote in vsekakor strokovno fotografijo Ivana Marinčiča, strokovno scenografijo, strokovno kostumografijo... v ostalem *Amandus* nedvomno dokazuje, da so nam spektakularni filmi, ki jih največkrat prepuščamo tujcem, tehnično in organizacijsko dostopni. Zunaj konkurence so bili še filmi *Pred vojno* (režija Vuk Babić, scenarij Dejan Durković in Vuk Babić po motivih Nušičevih komedij *Pokojnik* in *Žaljuči* ostali). Odpadla sta dva mladinska filma *Orli* letijo zgodaj v režiji Soje Jovanović po istoimenskem Čopičevem romanu in *Vojak* v režiji Georga Breakstona. Odpadla je tudi *Konjuh planina* v režiji in po scenariju Fadila Hadžića. Zunaj konkurence je ostal filmski prvenec Branka Gapa *Dnevi preizkušnje* in film veterana Žike Mitrovića *Grenke trave*. In film Dragoslava Lazića *Topla leta*.

Filmi v informativni sekciji so bili predvajani dopoldne in odločitvi selekcijske in uradne žirije bi bilo mogoče ugovarjati le v dveh primerih. Če je po mnenju žirije slovenski film *Amandus* dokazal, da so nam vsaj tehnično in organizacijsko dostopni spektakularni filmi, ki jih prepuščamo tujcem, naj bi to pokazala tudi gledalcem v Areni in slovenski film bi bil močnejše in stvarneje predstavljen. Drugi primer pa je film *Topla leta*, ki je bil enakovreden ostalim v konkurenci. Utemeljitev je bila naslednja: Ta film je za las izgubil pravico, da bi bil predvajan v Areni. Tema je sodobna in zelo zanimiva. Študent-delavec se duhovno ne zmore prilagoditi grobostim mestne periferije, v kateri vladajo mnoge deformacije, zato beži stran na deželo. Da bi opravičili ta beg, so avtorji zašli v naturalizem, namesto da bi izhajali iz osebnosti glavnega junaka. In prav to vztrajanje na naturalističnih prizorih je bilo odločilno za usodo filma. Pripomogel je še vztrajni, skoraj neopravičeni optimizem zaključka, ki ni rasel iz karakterja oseb, temveč iz potreb zunaj filma. *Topla leta* so film, ki brez dvoma kaže na perspektivnost režiserja.

Za mnoge gledalce in kritike je bil to najlepši film na sodobno temo. CKSOJ mu je podelil svojo vsakoletno nagrado.

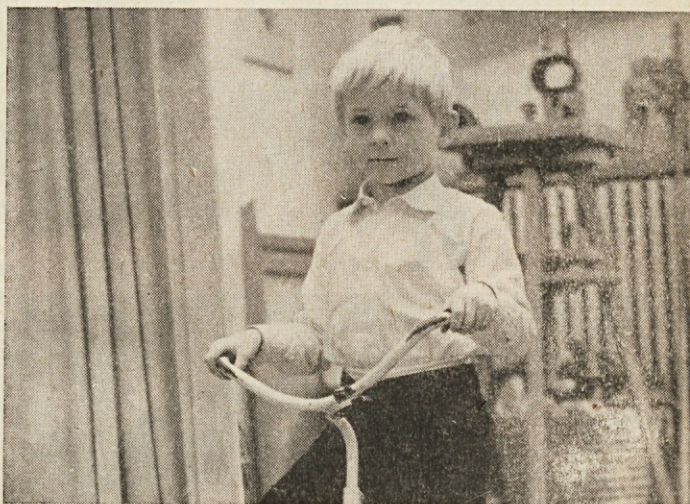


Desno zgoraj: prizor iz filma
AMANDUS (režiser France
Štiglic)

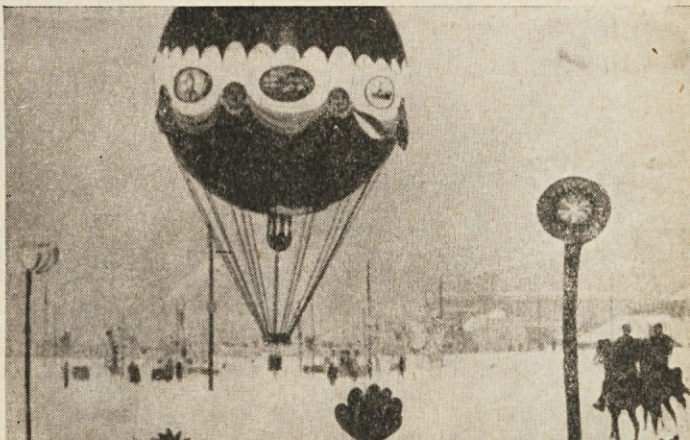


Levo zgoraj: prizor iz filma
DO ZMAGE IN NAPREJ (reži-
ser Žika Mitrović)

Desno v sredini: prizor iz filma
PONEDELJEK ALI TOREK
(režiser Vatroslav Mimica)



Levo spodaj: prizor iz filma
ROJ (režiser Mića Popović)



Desno spodaj: barvna vizija
v filmu **PONEDELJEK ALI TO-
REK** Vatroslava Mimice



Levo zgoraj: prizor iz filma
PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ
(režiser Jože Babič)

Desno zgoraj: prizor iz filma
ROJ režiserja Miće Popovića



Levo v sredini: prizor iz filma
POGLED V ZENICO SONCA
(režiser V. Bulajić)

Desno spodaj: prizor iz filma
VOJAK režiserja Georgea
Brekstona



Levo spodaj: prizor iz filma
TOPLA LETA (režiser Drago-
slav Lazić)



V uradni konkurenci je bilo predvajanih dvanajst filmov: na temo NOB — Do zmage in naprej, Glinasti golob, Pogled v zenico sonca in Sanje; zgodovinski kostumirani film je bil Roj; fantazijski film pa Sedmi kontinent; filmi s sodobno temo pa so bili: Čas ljubezni, Vrnitev, Rondo, Varovanec, Po isti poti se ne vračaj, Ponedeljek ali torek.

Bulajičev film Pogled v zenico sonca je najmočnejši letošnji film na temo NOB in spominja po izrazu na film Daleč je sonce. Potrebno ga je primerjati s filmom Sanje Puriše Djordjevića, da se tega zavemo. V Sanjah artizem za vsako ceno in neodgovornost do teme, ki jo prikazuje, v Bulajiću vsak kader ustvarjen » s srčno krvjo«. V Sanjah razmišljanje o smrti ni nič drugega kot rekvizit, fraza, pri Bulajiću je smrt poraz. Pri Djordjeviću umreti ne pomeni mnogo, pri Bulajiću pomeni življenje vse. Sanje so partizanska opereta, Pogled v zenico sonca partizanski requiem. V sanjah zanos nad snovjo, ki se vdaja pod spretnimi rokami in iz tragičnih dogodkov ustvarja sanjski nič, Bulajiću je vsaka poteza muka. Bulajić se je spoprijel z neznanim. V Sanjah množica nastopajočih, ki poplesujejo kolo, v Zenici sonca le štiri osamljene bolne osebe, tifusarji in režiser, ki je hotel podoživeti projekcijo njihovih smrtnih bojev. In nam posredovati vse to kot iz preteklosti iztrgan dokument o žrtvovanih. Sanje so narejene za trenutek, Pogled v zenico sonca bi bil rad spomenik.

Bulajičevo delo je ostalo umetniški torzo. Sanje se iskrijo baročno nabrekle, pri Bulajiću pa se askeza eksteriera in ateljejski interier drug drugega izključujeta, fotografija pa ima lepoto partizanske grafike. V Sanjah je meja med sanjami in resničnostjo za gledalca kot mamilo, pri Pogledu v zenico sonca pa so blodnje in resničnost potrdilo, da ni bega pred smrtjo. Sem za Pogled v zenico sonca. Sanje Puriša Djordjevića so dobile Veliko Srebrno Arenu in nagrado za režijo, Bulajić pa diplomu za film in Antun Nalis Zlato areno za vlogo Vemića.

Zgodovinski kostumirani film Roj je zmes literature, teatra in sodobnega filmskega izraza in nekaj velja kot starinska povest, v katero je samonikli režiser skrtil nekaj misli za današnjo rabo. Tudi tu je smrt osnovno gibalo. Za obstanek vrste se sme žrtvovati trote, če človeški rod primerjamo z rojem čebel, kot je to storil avtor filma. Nekateri trdijo, da je to nehumano, avtor pa negira situacije, ki so zahtevale takšno žrtev. Pripoved v obliki toka podzavesti pa ni našla zvena pri gledalcih, ker se je moral ta nenehoma zapletati v skrivnosti procesa in še razreševati nekomunikativnost pripovedi same. To povesti jemlje monumentalnost. Mira Stupica je prejela Zlato Arenu za najboljšo žensko vlogo.

Fantazijski film Sedmi kontinent mojstra risanega filma Dušana Vukotića je nadaljevanje njegovih Iger. Vse, kar ima povezavo z otroštvom in otroki, dokazuje neponovljivo roko mojstra, ostalo

pa je njegovemu svetu tuje, narejeno po tujih, zastarelih kalupih, kot bi to režiral nekdo drugi. Sedmi kontinent je izgubljen za film.

Filmi na sodobno temo so se zvrstili od najpreprostejšega do najbolj intelektualno prizadetega, od Čas ljubezni, po isti poti se ne vračaja, Vrnitev, Varovanec, Rondo, do Ponedeljek ali torek. Iz te skupine odpade film Po isti poti se ne vračaja, ker ne vzdrži med najboljšimi letošnjimi.

Čas ljubezni je najbolj preprost; druga zgodba Pot je pravo lectovo srce, ki pripoveduje o bolnem dekletu brez staršev, za katero brat išče na semnju ženiņa, a ona nosi na obleki prišit oglas: imam šivalni stroj. Dobi pojasnilo, da bi morala imeti oglas: Imam traktor. Dekle med iskanjem doživi resnično ljubezen in konec bo srečen. Režiser Raić je predstavil podeželje kot daljno preteklost in se zadržal na človekovem obrazu, na skritih reakcijah mikro mimike in odkrival vse tisto, kar uide bežnemu pogledu. V sekvenci vožnje z vrtiljakom pa je ponesel s seboj tudi hrepenenje gledalcev, da so za trenutek postali vsi dobri ljudje. Ne verjame v smrt medsebojnih odnosov, svet se vrti in pravi ljudje se najdejo... Po izrazu je zgodba Pot lectovo srce večernice, teleobjektiv je bil radoveden pogled in med predvajanjem je nekaj razpoloženskih posnetkov sprožilo odobravanje. Bekim Fehmiu je dobil Srebrno areno za moško vlogo, za najboljšo debitantsko vlogo pa Nada Spasojević, poleg tega sta prejela diplomo za scenarij Gordan Mihić in Ljubiša Kozamara.

Iz sveta emocij in patriarhata je bil prestop v svet Pavlovićevega filma Vrnitev udarec v obraz. Nelepšan, najbolj neposreden jugoslovanski Na dnu je bil za mnoge nezaželeno odkritje. Pavlovićev film odkriva stanja, vzroke in posledice, pravi film avtorja, ki je osebnost. Film ni bil nagrajen. Smrt junaka je nesporazum družbe in junaka in nezaupanje junaka do družbe nasploh.

Iz dna nas potegne Slijepčevićev Varovanec v zgornjo plast družbe, ko poizkuša odkriti pravo stanje o varovancu s sredstvi realizma, v katerem pa manjka natančnosti. Režiserja problem ne zanima toliko, da ne bi nekaterih sekvenc neupravičeno preobložil z okraski nepotešenega cineasta in s tem razvojno pot skorojeviča še bolj zameglil. Ta zgodba je stvar zasebnika in njegova smrt ne pusti za seboj nobenega madeža, razen na njem. Film je dobil Veliko srebrno areno in nagrado za režijo. Ljubiša Samardžić pa nič.

Iz sveta jare gospode nas je film Rondo postavil v meščansko zavetje, kjer so spopadi bolj rafinirani in je igra okrog partije šaha tudi brezobzirna igra preraščanja sočloveka in njegove lastnine. Berkovićev film je do danes nedosegljivo komorno delo v jugoslovanskem filmu in ponovno dokazuje tenkočutnost in umeletnost Berkovića kot režiserja in scenarista. Ta film pa ima soavtorja v snemalcu Pinterju, kajti šele z osvetlitvijo, kot jo je on predvidel, ta partija šaha zaživi v tolikih imenitnih inačicah. Rondo ima mnogo izposojenega iz vsemogočih dobrih filmov, a vse je večje

posvojeno, preneseno in prirejeno. Moti le, da od nekod prihaja zatohel vonj starih avstrijskih meščanskih iger v troje. Film na evropskem povprečju, če je komu do tega. Relja Basić in Milena Dravić sta dobila nagradi za vloge, Stevo Žigon pa le diplomu, čeprav vse tri vloge in vsi trije protagonisti živijo drug od drugega. Velika srebrna arena pripada filmu in tudi Srebrna arena za režijo in za scenarij in nagrada za fotografijo Tomislavu Pinterju.

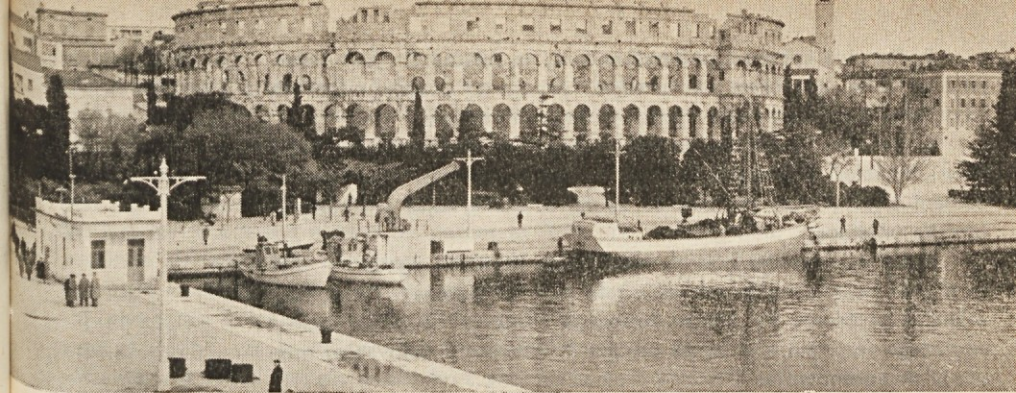
Nekaj prizorov spada v antologijo jugoslovanskega filma.

Iz sveta meščanov in prefinjene igre preraščanja je razmišljajne Vatroslava Mimice v filmu Ponedeljek ali torek prenos v sam vrh, misli o človeku, njegovih skritih željah, njegovih upanjih o ljubezni, rojstvu, smrti in smislu. Isti kadri, zlepljeni drugače, bi dali drugo razmišljanje o istem človeku. Torej razmišlja Mimica. Napravil je to, kar je hotel in tako, kakor je hotel. Koliko je uspel in koliko je ostal sam s svojim eksperimentom, to je vprašanje zunaj njegovega filma. Sam pravi:

— Beseda teče na eni strani o raziskavah filmskih izraznih sredstev, a na drugi strani o raziskavi življenja. Mislim, da je eno in drugo v tem trenutku hvaležno; raziskava življenja, ker živimo v prelomnem času in veliko je novega in nenavadnega, kolikor v nas samih, toliko v naši okolici. A kar se nanaša na raziskave v filmskem mediju, to je zdaj bolj hvaležno kot kdajkoli, ker je film kot umetnost na svoji najresnejši prelomnici... mislim, da od časov nemega filma do danes film ni imel take priložnosti, da najde in vrne dostojanstvo samostojne in izvirne umetnosti. —

O tem delu so si vsi edini, da je intelektualni vrh našega filma, nimajo pa vsi enako pozitivnega mnenja, ko mu secirajo njegovo stališče, etiko in družbeno miselnost.

Ob podelitvi nagrad in razglasitvi zmagovalcev je puljska Arena dala svoj odgovor s protesti, nezaslišanimi medklici in žvižgi. Ni se mogla pomiriti in se je naglo razhajala, še preden so se zaključile poslednje svečnosti na odru pred projekcijskim platnom. Gledalci so mirno spremljali celo takšen film, kot je Ponedeljek ali torek, toda ob zaključku so se zavedli, da za njih tokrat ni bilo filma. Vsi filmi so bili obrnjeni k »višjim ciljem«, iskanju forme, ki naj bi potrdila, da filmski režiserji niso zaostali v razvoju. Formalno jim je to uspelo, v tej smeri so prisilili svoje filme v presenetljivo višino. Vse, kar ni dohitelo razvoja ali ga ni razumelo, je ostalo zadaj. Kadar pa se bo to oboževanje filmskega izraza ustvarjalcev obrnilo k človekovemu obrazu in njegovim resničnim potrebam, takrat šele lahko nastopi zlati vek jugoslovanskega filma. Znan je razum jugoslovanskega filma in znane so filmske partije šaha, pot do srca pa je še vedno največja uganka.



trinajsti pulj — smisel in pomen

Če bi moral na kratko povedati tisto bistveno, kar je po mojem mnenju prinesel trinajsti festival domačega igranega filma v Pulju, se mi zdi, da bi lahko te nove ustvarjalne elemente razložil v nekaj točkah. Te pa, mislim, niso rezultat puhlega sistematiziranja parade, ki ji je na silo treba najti nekakšno vrednostno očno; predvsem bi te točke dokazale dragocen notranji napredek naše kinematografije, njeno dozorevanje in izpopolnjevanje jezika, s katerim govori. Tisto, kar po mojem mišljenju predstavlja korak naprej v naši sedmi umetnosti v zadnjem letu, pa je tole:

1. Kar najprej vzradosti kritika, je dejstvo, da je bilo na festivalu prikazanih nekaj zares izvrstnih, prvorazrednih filmskih stvaritev.

2. Zadovoljstvo je še večje, ker predstavljajo težnje teh uspehov neposredno nadaljevanje vseh tistih drznih elementov, katere je na naša platna prinesel lanskoletni, ustvarjalno prelomni Pulj.

3. S tem je v do sedaj najintenzivnejši obliki uveljavljen pojem moderne, avtorske kinematografije, takšne, za kakršno si že dolgo prizadevajo najodličnejša peresa naše filmske misli in najvidnejši ustvarjalci te kinematografije.

4. Prejšnja enotnost filmske teorije in prakse je še poglobljena, to pa pomeni, da so avtorji in kritiki končno našli skupen jezik, skupen cilj v svojem boju za umetniški status filmskega medija.

5. Popolna enotnost je dosežena tudi na relaciji žirija—ustvarjalci—kritika, kar prav tako predstavlja eno od dosedaj iluzornih identifikacij pri domačem filmu in njegovih revijah.

6. Dosežen je doslej največji uspeh pri ugotavljanju naših filmskih zablod, navideznih vrednot in lažnih avtoritet. V tem smislu pomeni letošnji Pulj prelomnico za novo, modernejše vrednotenje filmske umetnosti.

Sedaj pa nekoliko podrobneje o vsaki navedeni ugotovitvi. Zdi se mi, da pojasnjevanje teh točk zelo globoko posega v bitne, najvažnejše probleme in dileme domačega filma in da lahko uspehi letošnjega festivala služijo na mnogo širšem polju delovanja, mišljenja in vrednotenja.

1. Dejstvo, da je bila žetev vrednot tudi letos obilna, ni toliko ohrabrujoče zaradi kvantitete, kot zaradi končno vendarle dosežene kontinuitete vrednot. Zdi se mi namreč dokaj važno, da imamo sedaj skupino režiserjev, od katerih lahko zagotovo pričakujemo vsako leto novo, uspešno in originalno delo. Najbrž je za nami tisti mračni čas, ko smo na festivalu lahko videli le nekaj relativno dobrih del, pa nekaj še znosnih pomot — in nič drugega pomembnega ali zanimivega. Zato torej posebna vrednost dela, kot je Ponedeljek ali torek, Sen, Rondo, Vrnitev, Pot, Roj, Topla leta in Varovanec: to niso samo nova in zanimiva dela, ta dela nastajajo v določeni estetskomiselni kontinuiteti našega filma, v ozračju, kjer se porajajo vedno trajnejši in trdnejši zakoni ustvarjalnega razvoja. Ni še tako daleč Pulj 1964, ko smo poslednjič razočarano ugotavljali, da nam ne manjka samo ustvarjalne kinematografije, ampak da je dober film postal prava redkost.

2. V drugi točki želim predvsem podčrtati organsko enotnost med deli lanskoletnega in letošnjega Pulja: ne glede na iste ali druge avtorje, ki so se pojavili, ne oziraje se na bistveno drugačne filme — letošnji festival nadaljuje nekakšno notranjo linijo vrednot, ki se je lani jasno očrtala kot kazalec novih teženj in drugih senzibilnosti našega celuloidnega traku. Ti uspehi pa se v svoji raznolikosti odlikujejo po skupnih vrednotah: v prvi vrsti z moderno poetično miselnostjo, pa s svobodnim, plastičnim in bogatim izrazom in končno z zgradbo del, ki ne sloni več na znanih dramaturških shemah, na klasični filmski kompoziciji, ampak raste predvsem iz enotnosti in bogastva osebnosti, osebnosti ustvarjalca — skratka avtorja.

3. Če je lanskoletni Pulj dokazal, da je avtorska, moderna kinematografija neko novo gibanje znotraj uvelih okvirov domačega filma, potem je letošnji festival do konca definiral in potrdil takšno usmerjenost kot edino možno osnovo bodočnosti tega medija, ki je v prejšnjih obdobjih neprestano padal iz krize v krizo. Ocenjujoč lanskoletni festival sem najprej opozoril na pomembno razdvojenost v vrstah avtorjev, kritikov in filmskih delavcev: v trenutku, ko se je proti klasičnemu, konvencionalnemu filmu po-

stavila daleč modernejša, bolj sveža struja, v tem trenutku se je bilo treba takoj opredeliti za eno od obeh plati; tako hudo polariziran spopad je namreč skoraj popolnoma onemogočil možnost nevtralnega, pasivnega opazovanja. Opozoril sem tedaj, da bitka za novi film še ni končana, kajti mnogo režiserjev se je postavilo pod lažno zastavo, dvignjeno v obrambo preteklosti in cela vrsta kritikov se je odzvala njihovem pozivu in še naprej branila tiste zastarele elemente naše kinematografije, ki so koristili le še anti-talentom in zbirokratiziranim obrtnikom. Letos pa je postalo skoraj nemogoče braniti pozicijo pritlehnega filmskega realizma in zato ni čudno, da je toliko njegovih zagovornikov končalo ali v informativni sekciji ali pa ostalo brez kakršnega koli pomembnejšega priznanja. Ni čudno, da je bilo razdobje med prejšnjim in tem Puljem polno različnih nevsakdanjih incidentov, raznih napadov in strateških podvigov za novo zbiranje točk tistih režiserjev, ki vse bolj izgubljujejo tla pod nogami. Naj omenim samo nekaj primerov: dovolj je, če se spomnimo velike kampanje Veljka Bulajića, da bi prišel njegov film Pogled v zenico sonca v konkurenco na jubilejnem Cannesu; popoln polom njegovih pretenzij je cena, plačana za iskanje podpore pri neumetniških elementih, ne pa v vrednosti stvaritve in ravni kreacije. Neki drugi režiser je skušal obračunati s skupino mladih kritikov, ki so njegovim izdelkom po pravici oporekali vsakršno pomembnejšo vrednoto: v svojem krčevitem, nepreračunljivem prepiru s kritiki je Fadil Hadžić jasno pokazal srčiko svojih teženj — obrambo koncepcije snemanja filmov, ki je ostala zadnje pribežališče nekaterim nenadarjenim, lažnim veličinam v naši kinematografiji. Toda rezultati nas hrabrijajo: kot je Bulajić tudi v Pulju popolnoma propadel s svojim nasilnim vsiljevanjem lažnih vrednot, tako je tudi Hadžić do kraja izgubil omenjeno bitko s kritiki in mnogo bolj škodoval sebi in svojemu namišljenemu ugledu, kot pa komur koli od tistih, ki jih je bil izzval in pred katerimi se je potem skrnil. V to skupino besnih obračunavanj z novim duhom naše kinematografije spadata tudi odprti pismi, ki sta ju Žika Mitrović in Fadil Hadžić poslala festivalski žiriji in protestirala proti izločenju njunih filmov iz konkurence. Vse to pa kaže, da se boj s kičem in demagogijo, boj, ki se je začel lani, letos vse bolj razplamteva in da zmaga vse očitneje prehaja na stran modernejših in drznejših ustvarjalcev. Kriterij za uspeh niso več točke, nabrane ob filmu, niso več elementi lažnega ozadja, podpore ali družbenega ugleda: v Areni zastopa avtorja njegovo delo, in ne več sive eminence, fiktivne grožnje proti vsakomur, ki si je drznil dregniti v te namišljene kvalitete, katerih v resnici nikoli ni bilo. Avtorska kinematografija, ta simbol ustvarjalne svobode, iskrenosti in spontanosti raste, kakor smo želeli. Kalupi, sheme, brezoblični principi in prepredena demagogija, ki je prejšnja leta na veliko vladala na našem platnu, je v zadnjem času onemogočena.



Levo zgoraj: prizor iz filma
KLETKA (režiser Vladimir
Petrić), ki je vključen v ČAS
LJUBEZNI

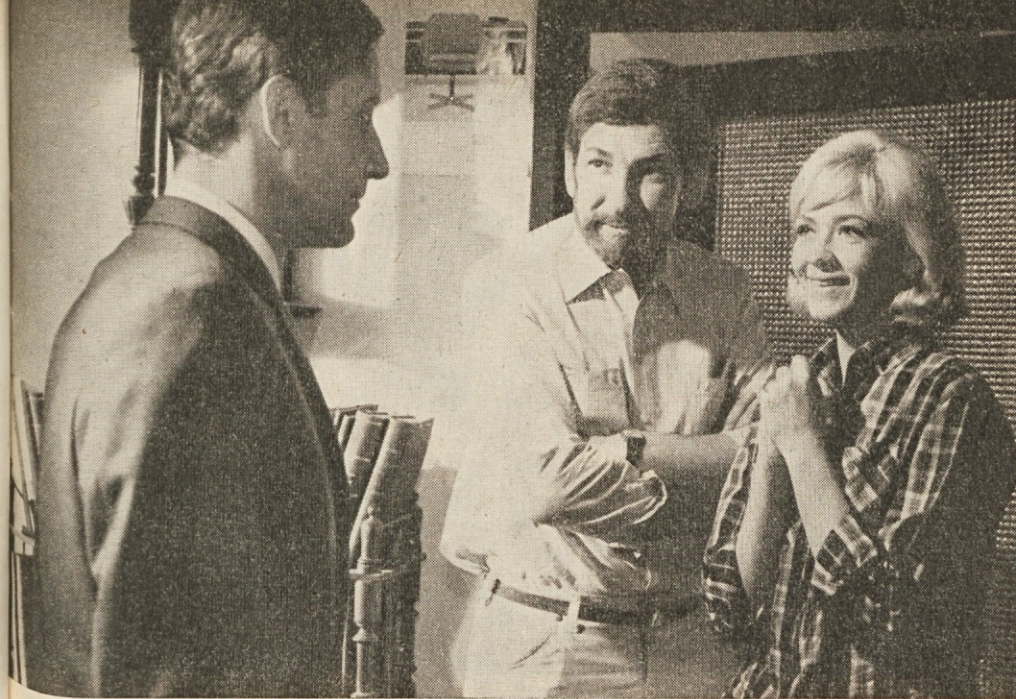


Desno zgoraj: prizor iz filma
RONDO (režiser Zvonimir
Berković)



Desno spodaj: prizor iz filma
SEDMI KONTINENT (režiser
Dušan Vukotić)

Levo spodaj: prizor iz filma
SEN (režiser Puriša Djordje-
vić)

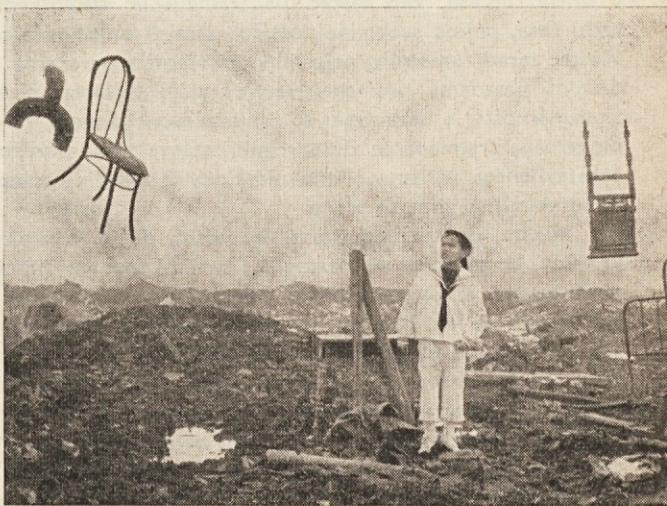




Desno zgoraj: prizor iz filma
PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ
(režiser Jože Babič)



Levo zgoraj: prizor iz filma
VAROVANEC (režiser Vladan
Slijepčević)



Desno v sredini: prizor nena-
vadne vizije v Vatroslava Mi-
mice filmu PONEDELJEK ALI
TOREK



Levo spodaj: prizor iz filma
VRNITEV (režiser Živojin
Pavlović)

Desno spodaj: v Babičevem
filmu PO ISTI POTI SE NE
VRAČAJ je igralec Jože Zupan
znova potrdil svoj izreden po-
sluh za filmsko igro

4. O stanju filmske kritike, o njenem statusu, ki se zadnji dve leti bistveno spreminja, sem že govoril. Že lani smo se znašli v položaju, ko je bilo treba žalovanje nad ničevostjo domačega filma zamenjati z resnično zavzetostjo za nekatera vprašanja: takoj se je bilo treba opredeliti ali za moderne, nove težnje ali pa za varnostne kalupe, ki so še vedno obstajali kot uradne vrednote — predvsem po zaslugi trdovratnosti njihovih zastopnikov in inertnosti okolja. Del kritikov se je opredelil za stara merila, kar smo lahko videli po zelo diplomatskih ocenah nekaterih letošnjih nepomembnih filmov in po podčrtanih demagoških lastnostih.

Danes, po končanem trinajstem festivalu, so onemogočena tudi ta ovinkarjenja: tistih nekaj po doseženih vrednostih najvišje ocenjenih filmov so enodušno pozdravili vsi, celo tisti, ki bi pred časom svoje ocene začinili s sumničanjem, zlobnimi opazkami in prepirljivimi epiteti. Pojem modernega izraza ni bil več izrabljan v smislu nečesa, kar nasprotuje tradiciji in ideološkemu ravnotežju časa, pojma svobodne poetične zamisli ne zavračajo več, kot včasih, zaradi »motnih, nejasnih« in »morda nevarnih« teženj. Z drugimi besedami: premagan je tisti veliki odstotek bedastoče in zlonamernosti, s katerima so bila včasih sprejeta mnoga dela modernega tretmana in dušebrižniki našega filma realizma in pomenostavljenega verizma očitno nimajo več za edini dokaz poštene in sprejemljive filmske vizije.

Mislím, da ne pretiravam, če rečem, da je lanskoletna etika kritikov, ko so pogumno nastopili s svojimi avantgardnimi, naprednimi tezami, letos popolnoma premagala vse zastarele odklone, katere smo še lani občutili kot močan, dejaven faktor. Jugoslovska filmska teorija in kritika sta končno našli svoje pravo področje, njuno bistvo se vse hitreje enači z naprednimi pojmi svobodne umetniške ustvarjalnosti. Kajti — ako naša svobodna družba potrebuje tudi svobodno umetnost, osvobojeno vseh tistih lažnih notranjih kompleksov in namišljenih avtoritet — tedaj se ta hitreje kot kdaj ravnokar ustvarja in obljublja našemu ekranu mnogo lepšo bodočnost, kakor smo jo pred nekaj leti lahko predvideli.

5. To popolno opredeljenost za tisto, kar je resnično vredno in sodobno, smo lahko čutili še po neki drugi pomembni plati: uradni festivalska žirija, sestavljena v glavnem iz kritikov pa še iz priznanih družbenih in javnih delavcev, je letos sprejela sklepe, ki sta jih v celoti podprli tudi žirija kritike in sprotna festivalska kritika, kar predstavlja domala edinstven primer, čeprav so bili v tem pogledu že lani storjeni pomembni koraki. Dobro se spominjam časov, ko smo kot člani žirije kritike popolnoma negirali sklepe uradne žirije, jih napadali in obsojali kot dokaze mrtvega, pasivnega in nezainteresiranega stanja in meril. Danes teh nasprotij ni več in vse moje priznanje velja žiriji in njenim sklepom, ki spričo svojih pogumnih in kritičnih elementov do zdaj nimajo vzora. In tako se na neki način uresničujejo davne sanje vseh tistih,

ki jim je naš film iskreno pri srcu: napredni avtorji, avantgardistični kritiki in njihovi uradni predstavniki v žirijah so se znašli na skupnih okopih boja za novo, napredno in resnično vredno kinematografijo. Te združitve sil ne smemo podcenjevati; vztrajam pri trditvi, da je bila takšna enotnost še pred nekaj leti iluzorna in neverjetna. Ostaja pa seveda še problem publike, gledalca, ki po dvajsetih letih blodnje v nerazčiščenih problemih našega filma še ne more reagirati na umetnost in njene prave vrednosti: toda ta skrb je mnogo lažje rešljiva zdaj, ko so odstranjena vsa notranja nesoglasja in razdori, ki so še do včeraj cefrali naše filmske kroge in redke pozitivne težnje, nastajajoče tu in tam.

6. Zadnja trditev je notranja, organska nujnost vsega že povedanega: afirmacija novih vrednostnih kriterijev je s svojo napredno usmerjenostjo morala privedi do negiranja vsega, kar se temu gibanju upira, kar poskuša zaustaviti razvoj umetnosti z obrambo starih, nepotrebnih in danes jalovih kategorij. Vrsta fiktivnih imen, vrsta lažnih veličin je bila s tem festivalom pokopana, kljub grozoviti zakulisni borbi posameznikov. Naš film se razvija s težavo, toda dosledno osvaja nove smiselne dimenzije in nove vrednote svoje zgradbe; mislim, da ne bom pretiraval, če v letošnjem festivalu vidim krepko nadaljevanje tistih naprednih, revolucionarnih gibanj, začelih lani, ki obetajo, da bo tudi prihodnji Pulj nekaj novega, vrednega in lepega.

R. Munitić

slovenski filmski trenutek 66

Ob analiziranju slovenske filmske proizvodnje moramo takoj na začetku poudariti, da sta čas in družba, v katerih živimo, izjemna, saj po svoji družbenopolitični, kulturno-prosvetni in idejnoestetski funkciji odpirata ljudem, ki so SPOSOBNI interpretirati življenje okrog sebe konkretno, pošteno in umetniško, vsestranske možnosti za popolno individualno in kolektivno uveljavitev.

Kakor podpisniki letošnjega puljskega manifesta za drugačno, torej boljšo kinematografijo, se tudi sam zavzemam za filmsko ustvarjalnost, ki ima svoje, estetsko in vsebinsko determinirane cilje in je UMETNOST NARODA.

V skupini mladih privrženecv filma, različnih poklicev, starosti in izobrazbe, je tudi šest slovenskih filmskih delavcev, ki jih po omenjenem manifestu družijo skupni imenovalc intelektualne filmske izpovedi. Prepričan sem, da bodo Boštjan Hladnik, Jože Pogačnik, Toni Tršar, Vojko Duletič, Jure Per-

vanja in Karpo Ačimović skušali s filmom izraziti svoje IDEJE in tako soočiti svoj miselni in ustvarjalni svet z dosedanjo nacionalno, SLOVENSKO kinematografijo, za katero lahko mirno zapišemo, da je že nekaj let BREZIDEJNA. Ob tej priložnosti lahko ugotovimo, da slovenska kinematografija ne le, da že več let ne hodi v korak z dognanji in dosežki drugih jugoslovanskih filmskih središč, marveč zaostaja tudi za drugimi slovenskimi, nacionalnimi umetnostmi, kot so glasba, književnost, slikarstvo in kiparstvo, umetniška fotografija. Nekoč prva producerska filmska hiša v državi, v kateri so imeli glavno besedo neposredni filmski ustvarjalci, je VIBA FILM postal slabo obiskovan muzej psevdoliterarne invencije, brezvesten zagovornik komercialno nezahtevnih filmskih stvaritev ter se tako neupravičeno in v škodo nacionalnemu kulturnemu prestižu odrekal sleherni interpretaciji problemov, ali pa je obdeloval in negoval zlagane probleme naše stvarnosti. Potemtakem je kazal in še vedno kaže nagnjenje k izmišljenim in potvorjenim podobam življenja ter je zato nezanesljiv seizmograf družbenih procesov.

Film je umetnost tega stoletja in v njem ni treba ničesar GOVORITI deklarativno, kvečjemu IZPOVEDOVATI in POVEDATI. Film je najmočnejše komunikacijsko sredstvo, agens in stimulans ustvarjalcev, ki se hočejo izpovedati NAVZVEN.

Samo takrat, kadar se bodo avtorji dokumentarnih in igranih filmov deklarirali predvsem s težo LASTNE OSEBNOSTI nad drugimi komponentami filmske proizvodnje, bomo lahko govorili, predvsem pa GLEDALI, senzibilno in pokončno kinematografijo.

Umetno organizirana psihoza in komercializem, s katerima danes obvlada edino slovensko filmsko podjetje možganske kapacitete maloštevilnih filmskih delavcev, sta kriva, da smo v zadnjih dveh, treh letih postali inertna filmska provinca. Beograjski festival dokumentarnega in kratkega filma, predvsem pa puljski festival igranega filma sta jasno pokazala, kakšni sta resnična vrednost in zmogljivost našega filma: dramaturško in režijsko narcisoiden film Franceta Štiglica, AMANDUS, je upravičeno pristal v informativni sekciji, medtem ko je Babičeva konstrukcija sezonske migracije, PO ISTI POTI SE NE VRACAJ, iz katere se jasno vidi vpliv Viscontijevega neorealizma in cankarjansko karikiranje slovenskega neomalomeščanstva, dobila skromno diploma, podeljeno še v znamenju nepreživelega republiškega ključa nagrajevanj. K obema filmoma lahko dodamo še lanska spodrsiljaja: Kosmačevo LUCIJO in Pretnarjevo LAŽNIVKO — in filmski krog z neinencijo je zaključen.

Pred novo filmsko sezono bi torej lahko pričakovali, da bo slovenska filmska politika ubrala novo pot in si skušala poiskati med književniki, filmskimi kritiki in drugimi sodelavce, po možnosti boljše od dosedanjih, ki smo jih imeli v zadnjem času možnost do dobra spoznati. Kajti če so nam uspehi posameznih filmskih ustvarjalcev različni, so nam njihovi porazi SKUPNI!

Včasih se ni mogoče znebiti vtisa, da usoda slovenskega filma ni nikomur mar: ko da gre pri tem le za nekakšno bolj ali manj uspešno gospodarsko podjetje, ki po naključju leži v določeni občini in se poleg drugega ukvarja tudi s snemanjem filmov. Slovenska filmska umetnost ne sme in ne more biti samo OBČINSKI problem, saj bi nas takšno enostransko tolmačenje njene funkcije odvrnilo od realistične trditve, da je film kot miselno in estetsko eruptivna ustvarjalna sila skoraj povsod v svetu INTEGRALNI del nacionalne kulture, osveščanja in kondenziranega spoznavanja sveta okrog sebe.

Spomladi napovedana obletnica slovenskega filma je preložena na jesen. Posebna številka filmskega mesečnika EKTRAN, ki naj bi prinesla gradivo dvajsetletne zgodovine nacionalne kinematografije, še vedno ni izšla, ko da bi šlo pri tem za kakšen osební jubilej in ne za tradicionalistično, umetniško dejavnost. Sploh pa je PRIVATNOST v slovenski kinematografiji tisto rakasto obolenje, ki ga ni mogoče odpraviti drugače, ko da se bolna mesta izrežejo. Žal nimamo niti skalpela niti rezanja vajene roke, zato bo slovenski film najbrž še naprej takšen, kakršnega poznamo.

vatroslav mimica

o filmski ustvarjalnosti

Letos je Kino zveza Hrvatske že drugič v času puljskega festivala priredila srečanje filmske mladine. Okoli 120 mladih udeležencev te zanimive prireditve je povabilo medse nekaj najbolj uglednih filmskih ustvarjalcev, ki so bili v tistem času v Pulju. Med prvimi je prišel na pogovor režiser Vatroslav Mimica, ki je poleg oficialnih festivalskih nagrad za film PONEDELJEK ALI TOREK dobil tudi Žaromet naše revije.

Vatroslava Mimico smo kot velikega mojstra filmske risanke predstavili že v eni izmed naših številok. Tokrat bi radi seznanili naše bralce z njegovimi pogledi na film in filmsko ustvarjalnost. Pogovor ob njegovem zadnjem filmu, neppsrednem zmagovalcu letošnjega Pulja, katerega so posneli na magnetofonski trak, je ponudil priložnost, da iz njega izberemo nekatere najbolj pomembne in za Mimico tako značilne misli. V njih bodo bralci prepoznali ustvarjalca, ki mnogo razmišlja o filmu in njegovem poslanstvu v našem času.

Uredništvo

NEKAJ BESED O PUBLIKI

Mislím, da je umetnost pretežno vprašanje etike. V človeka verujem predvsem kot v kozmični pojav. Po mojem nosi človek v sebi nekakšen lakmusov papír in zna reagirati na tisto, kar je dobro in na tisto, kar ni dobro. Težava je v tem, da ljudje vedo, kaj je dobro, delajo pa ne tako. Kot sem rekel, je umetnost etični problem in prva umetnikova dolžnost je biti v največji meri vztraje in pošten. V filmu — umetnosti našega časa — pa se pojavlja še posebno vprašanje: film še vedno ni popolnoma avtorski, ni osebni kompleks in problem, ampak je obenem tudi blago, proizvodnja nečesa, kar mora biti prodano, kar stane; film kot umetnost se torej vključuje v mehanizem industrije in trgovine. In ta industrijski del kinematografije neprestano pritiska na moralno avtorjev, da popuščajo publikí na ljubo. Saj poznamo tako imenovani tip filma za publiko. Poznamo celo trditev, da je take vrste film demokratičen, napreden in predvsem primeren za našo socialistično družbo, ki si prizadeva za demokratizacijo človeških odnosov. Moje globoko prepričanje pa je, da vsebuje takšen koncept filma — delati film za publiko — ogabno, skrajnje grdo potezo nekakšnega aristokratizma. Vprašujem se: kdo sem in odkod imam

pravico, odkod imam moralno pravico, da se imam za pametnejše, razumsko višje bitje, živeče na Olimpu, ki se mora, če hoče dobiti stik s publiko, spustiti med množico, med rajo in znižati svoja merila, če naj ga gledalci razumejo. Moja dolžnost je dolžnost umetnika biti največ, kolikor je to mogoče, biti pošten do sebe in delati tisto in tako, kakor imam za dobro. **Umetnost je vedno mogoče prepoznati.** Včasih, ko so bila množična komunikacijska sredstva še nerazvita, ko jih še ni bilo, se je večkrat zgodilo, da so bili umetniki odkriti šele po smrti, kot družbena bitja pa so imeli trnovo življenjsko pot. Danes se to redkeje dogaja, kajti komunikacijska sredstva so tako razvita, da gre difuzija vsega, kar je bilo narejeno, zelo hitro. Nasprotje med vladajočim, trenutnim okusom, razgledanostjo publike in umetniškim delom je po mojem globokem prepričanju lahko torej samo občasno. Če pa to nasprotje ostane trajno, pomeni, da je napaka v vsakem primeru na umetniškem delu. Če umetniško delo vsebuje humane elemente, nedvomno mora priti do zbližanja med publiko in njim. Biti moramo pač hrabri in zdržati moramo.

* * *

Živimo v civilizacijskem obdobju, za katerega je zelo značilna potrošniška oblika proizvodnje. To velja tako za proizvodnjo materialnih, kakor za proizvodnjo duhovnih dobrin. V današnjem času je vprašanje individua — individualne svobode in individualnega osvobojenja človeka, človeka kot posameznika, kot nečesa, kar je neponovljivo —, hudo dramatično. Ta potrošniška kultura, to izdelovanje konserv, izdelovanje konserv hrane, obleke in vsega drugega, je zelo nevarna, celo pogubna, kadar gre za duhovno življenje. Človek postaja danes vse bolj element družbe, številka v družbi, ne pa samostojen posameznik. V tej smeri še posebej negativno vpliva film: poznamo tezo, po kateri je film nujen za rekreacijo sodobnega pomeščanjenega človeka, preobloženega s skrbmi, problemi in tempom življenja. Film mu pomaga zavleči se v poltemo, kjer grizlja bonbone in pozablja na skrbi. Toda taka zvrst filma — opija ni v bistvu nič drugega, kot nadomestek za nekdanjo koncepcijo religije, za koncepcijo, ki jo je imela religija v družbi. Neki sociolog je dejal, da postaja film večerna molitev sodobnega človeka. Takšno narkotično delovanje na gledalca, tak način pasiviziranja gledalca pa po mojem mnenju zelo pogubno deluje na vsakega človeka, na vsakega posameznika. Ne smemo zapirati oči pred surovostjo življenja in okrutnostjo naših problemov; življenje je tako in čim prej spoznamo njegovo surovost in okrutnost, čim prej maksimalno mobiliziramo svoje sile za boj z njim, toliko lepše bomo živeli.

S tem sem se dotaknil bistvenega vprašanja: moj namen je torej gledalca napasti in mu ne dovoliti uspavanja z znanimi shemami, zgodbicami. Ne pustim mu, da bi postal samozadovoljen, ampak ga iritiram, v njem samem provociram njegove lastne misli,

lastna stališča; film deluje torej kot sogovornik, s katerim gledalec polemizira, se z njim strinja ali pa ne in iz razgovora bo spoznal svoje lastno stališče. Če je mojemu filmu vsaj delno uspelo vzbuditi nesoglasja, različne komentarje, sem svoj namen dosegel. Strahovito nezadovoljen bi bil, če bi (no da, odštejmo nečimrnost, pa vprašanje uspeha in dela v prihodnje itd.) bile vse ocene mojega filma pozitivne. Premišljevali bi začel, kje sem napravil napako. Kajti namen tega filma je, da vzpodbada, da vzbudi polemiko, da ljudi vznemiri. Da vznemiri ljudi in žabjo mlako.

ZGODBA, ABSTRAKTNOST, BARVE . . .

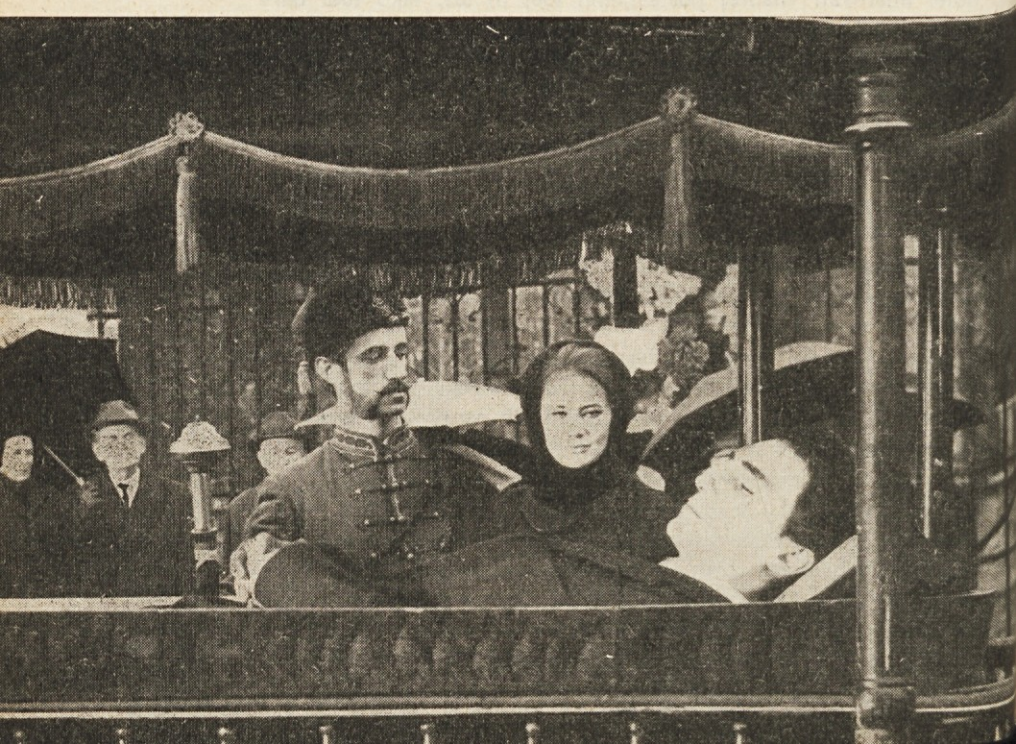
V odnosu do zgodbe gre poleg ostalega za vprašanje prenasičenosti. Naš čas je prinesel toliko novega in večno živ in večno raziskovalni človeški duh išče to novo na vseh umetnostnih področjih. To, kar se je zgodilo v likovni umetnosti, to prevladovanje abstraktnosti je danes v nekem smislu že prenasičeno in likovni umetniki se vračajo oziroma lotevajo novega načina oblikovanja, figuracije. Nekaj zelo zanimivega, čeprav pretiranega, kot on vedno dela, je o tem povedal Dalli: rekel je, da je pomen abstrakcije v povrnitvi devištva figuram, figuraciji. Pri abstraktnosti bo torej prišlo do takega prenasičenja, naenkrat se bo pojavila lakota, potreba po človeških figurah. In res: pred kratkim sem bil na Bialnu v Benetkah in zgodilo se je nekaj nadvse zanimivega — pred dvajsetimi leti je bila abstraktna smer napredna, ker se je kič pretežno javljal pri figuracijah, sedaj pa se je že preselil v abstrakcijo. Abstraktnost je v veliki meri »umetnost« zadovoljnih in samozadovoljnih, postala je manira določenega sloja kupcev, snobov in vsega tistega, kar se je kot privesek priključilo tej smeri, nova iskanja pa gredo popolnoma drugam. Kot sem rekel, film v svojem razvoju zaostaja za drugimi umetnostmi in zdi se mi, da je pri filmu danes prišlo do izrazitega prenasičenja s fabulo. Osebnostno mislim, da tu edino še stari Hitchcock zmore, in to zelo dobro in zelo spretno, obdržati raven. Če hočemo priti do novih, bolj svežih oblik izpovedovanja, moramo nujno razbiti to konvencijo fabule. Zelo verjetno pa bo čez deset ali dvajset let spet prišlo do preobrata in tedaj se bo naenkrat znova pojavila želja po zgodbi. Tedaj bomo morda s posebnim dopadanjem gledali tiste narativne filme, ki danes ne vzbujajo posebne pozornosti, tako kot danes gledamo filme v kinoteki, filme iz nemega obdobja. Tu je, mislim, bistvo Dallijeve duhovite definicije o pomenu abstrakcije za vrnitev deviške draži figurativni umetnosti. Morda je današnje dogajanje na filmskem platnu, razbijanje klasične oblike fabule, analogno drugim umetnostim, nujno in koristno zato, da bo nekega dne zgodba znova zablestela v sijaju nove interesantnosti.

In še vprašanje barv v filmu. Nekoliko širše vzeto je za moj okus, po mojem mišljenju, umetnost današnjega časa preobtežena



s kritičnim delovanjem razuma. Živimo v času rušenja velikih krščanskih sistemov in graditve novih idej in ideologij. Umetnost pogosto ilustrira komaj rojene ideje, ideologije, filozofije, teze in junaki govore tisto, kar je šele na papirju: manjka jim spontanosti in neposrednosti, kar je vedno osnovna lastnost umetnosti.

Mislím, da je umetnikova osnovna dolžnost osvoboditi se vseh vnaprej določenih nalog. Tega sem se v svojem filmu držal. Delal sem po točno določeni metodi, kajti zelo važna mi je bila kohezija filma. Zelo sem pazil, da sem se izognil ilustracijam svojih idej, z zaupanjem sem posegel v življenje, hotel sem ga raziskovati — pa ne samo življenje, ampak tudi samega sebe. Raziskujoč življenje sem preskušal lastno senzibilnost in svoje reagiranje na življenje. To je splošen pojav fenomenološkega raziskovanja, za katerega lahko rečemo, da je danes moderen. Vedno znova nas vrne v življenje, prinaša nam njegove tokove, osvežuje nas. Kakor nasploh nisem hotel ilustrirati vnaprej postavljenih idej in tez, tako tudi barv nisem hotel uporabiti sholastično, v smislu sheme oziroma pripomočka za to ali ono obliko dramaturgije, kot npr. najbanalneje: sanje bi bile v kolorju, resničnost v črno-beli tehniki. Zame so bile barve preprosto nekakšen izraz veselja pri delu, radosti pri ustvarjanju in uporabljal sem jih takrat in tako, kot sem čutil, da je primerno v posameznih trenutkih. Barvo sem snemal takrat, ko me je situacija vizualno vzpodbodla. In seveda tudi takrat, ko sem začutil, da je potrebna ali svetla barva ali temen barvni poudarek — odvisno od ritma. V začetku je tak način snemanja zbujal paniko, zgražanje in bojazen; pojavljala so se celo vprašanja, če bodo barvni in črno-beli deli »šli skupaj«. Taka vprašanja so ničeva, saj to ni nič novega, to že dolgo poznamo. Še v času nemega filma so »barvali« posamezne kadre. To se mi zdi popolnoma čist in jasen način dela, ki ne povzroča nobenih neprijetnih šokov; to je popolnoma normalna gradnja oziroma rast in to me hrabri; nikoli več se ne bom opiral na določena obrtna pravila in obljubljam, da bom vedno delal tako, kakor čutim, da je treba delati, ne pa tako, kakor se nekomu zdi, da se mora. To je vprašanje svobode, vprašanje lahkotnosti. Zakaj moramo vedno delati vse s strahom in trepetom pred postavljenimi pravili? Čeprav nisem več najbolj mlad, se prisilim do tega, da pozabim na 120 ali 130 milijonov stroškov za film in da ne živim in delam pod pritiskom moje od-



Levo zgoraj in spodaj: dva prizora iz filma PONEDELJEK ALI TOREK (režija Vatroslav Mimica). Iz istega filma je tudi slika na naslednji strani

visnosti od tega filma. Ali bo film dobil nagrado ali je ne bo dobil? Ne maram festivalov in podobnega. Ali mi bo ta film zagotovil novo delo? Prepirati in bojevati se s producenti se moramo v fazi pripravljanja filma; brž ko pa dobi človek kamero in ekipo, mora vse pozabiti in delati je treba svobodno, neprisiljeno.

PARALELA MED »PROMETEJEM« IN »PONEDELJKOM ALI TORKOM«

Prosim vas, razumite me iskreno, tovariško. Vedno sem zelo nepravilčen do vsega, kar sem naredil. Film, ki sem ga dokončal, me pravzaprav zelo malo zanima in vse, kar sem naredil, sem pripravljen zavreči: delam namreč po določeni metodi. Scenarij ni zame nikoli problem in ne razumem režiserja, ki pravi: iščem scenarij. Ne vem, za kaj gre. Ko delam neki film, ko razlagam neko filmsko snov, se mi popolnoma normalno v nekem trenutku, pa naj bo to v začetku, na sredi ali na koncu filma, že vsili nova tema, že spoznam nov problem, s katerim se začnem ukvarjati takoi, ko film končam. Morda je to neke vrste nezavedna zvijača: če človek leto ali več tako intenzivno živi z neko snovjo, jo neprestano nosi v sebi, bi v trenutku, ko je film končan, nastal v njem tak brezračen prostor, takšen vakuum, da bi enostavno lahko zbolel za kesonsko boleznijo — če bi ne imel pri roki že novega zanimivega načrta. Ne predstavljam si, kako bi preživel tak šok. Zelo težko bi bilo. In tako sem tudi sedaj že močno zaposlen z novim načrtom, precej meglenim sicer, ki pa me zelo privlači, tako zelo, da sem do tistega, kar je za menoj, celo nekoliko brezobziren. Torej ne morem biti objektivni. Prometej je hibriden film, film, ki je hotel združiti staro in novo, tako v tehničnem kot v vsebinskem smislu. Ta film vsebuje filozofsko sfero, za katero mislim, da bo ostala. Verjamem, da bo film čez deset ali več let, gledam z distanco in brez sedanjih ozkih političnih primesi, ko bo v njem jasno razvidna kozmična drama človeka v vsemirju (saj v filmu ne gre za elektriko, ampak za večno človekovo željo po svetlobi), da bo takrat ta film napravil močan vtis. Kar pa se tiče njegovih oblikovnih kvalitet, katere so pravzaprav največ hvalili, pa bo film verjetno že zastarel. V čem, mislim, da je ta film hibriden? V njem še vedno vlada stara dramaturgija, še vedno vsebuje klasično zgodbo, nekoliko sicer razbito s prikazovanjem toka človekove zavesti:



to pa v resnici niso različni tokovi zavesti, ampak samo dialogi dveh stvarnosti, sedanje in pretekle. Tudi to je bila vsiljena nuja. Hočem namreč reči, da je bil Prometej film, nujen tako zame osebno kot za našo družbo sploh. Z družbo mislim tudi na producente. Človek mora vedeti, s kakšnimi načrti se lahko pojavi, da bodo sprejeti. Čeprav je bil to potreben film, ga je Ponedeljek ali torek močno prekosil, prav zaradi tega, ker sem opustil razne sheme. To pa ne pomeni, da tudi pri njem ni shem in šablon, katere bo treba odpraviti. Motiv »otročstva«, motiv nekega »klica«, prihajajočega od nekod, ni delan — to sem takoj v začetku snemanja povedal — v sentimentalnem smislu, v smislu osebne izpovedi. Sploh, mislim, je sentimentalnost smrt umetnosti. V trenutku, ko človek joče nad samim seboj, v tem trenutku izgine resnica.

Opozarjam vas: kadar vas v kinu stisne v grlu in se vam ovlažijo oči, je to prvi rdeči signal, da gre za kičast prizor. Po vojni nekoč je bil v Zagrebu na programu film Mama Juanita. Bil sem v kinu in, spominjam se, poleg mene je sedel neki Črnogorec, prvoborec, imel je čudovite brke, bil je pravi gorjanec in topil se je v solzah. Jok nad samim seboj, obžalovanje lastne usode, sentimentalizem je nevarna stvar. Kolikor je mogoče, se trudim, da bi se temu izognil, čeprav raziskujem tudi samega sebe kot pojav v družbi. Tako sem prišel do teme »klica« otroštva, ki pa vendar ni samo klic otroštva, ampak klic nečesa daljnega, nečesa čistega. To je, mislim, pojav ekskapizma modernega človeka. Moderni človek je obremenjen, stisnjen z vseh strani, tudi od življenjskih pogojev, ki jih ne obvlada; morda je torej splošna človeška lastnost ta ikarovska želja nekam poleteti, nekam pobegniti. Ali se spominjate, kako je Krleža končal svojo Ledo z dvema prostitutkama, od katerih pravi ena: »Ko bi le mogla potovati — pa čeprav v mrtvaškem vozu.« Ta motiv iti nekam, ta motiv potovanja je pri meni dokaj pogost; to ni sentimentalna izpoved. Jaz preprosto raziskujem samega sebe, najdem ta motiv, pa ga fiksiram. Verjetno se bo to javljalo tudi v prihodnjih filmih, dokler ne bom ugotovil, da postaja to nevarna manira. Vprašanje, zakaj nisem oblikovno ločil spominov od domišljije, zakaj nisem jasno ločil različnih plasti zavesti, je zelo zapleteno in o njem bi lahko govorili ure in ure. Za sedaj naj omenim le en vidik tega problema in naj samo na kratko povem: sam sebi sem dolžnik v tem problemu in mislim, da bom že v naslednjem filmu šel korak dalje pri vizualnem spajanju posameznih plasti zavesti. Pa ne z imitiranjem dogajanj v človeški psihi — tega ne moremo posnemati. Lahko samo ustvarimo avtonomno delo, ki nam le posredno posreduje posamezna stanja. To je vsekakor eno najzanimivejših področij mojega nadaljnjega raziskovanja: skušal bom v različnih vizualnih oblikah prikazati posamezne plasti čustev in zavesti, pa ne zato, da bi jih

napravil čitljive, da bi gledalec mogel spoznati: to je to in to je tako, ampak da bi dobil še večjo raznolikost, še večjo bujnost vsega, kar imenujemo življenje — tako notranje, kot zunanje.

ISKANJA . . .

Po prvem konvencionalnem, komercialnem, melodramskem filmu Nevihta sem takoj spoznal, da to ni moja pot. To je bil obolus, ki sem ga moral plačati svojemu začetništvu in začetništvu kinematografije; in videl sem, da sem vendar prišel iz nekega sveta, da sem preživel neko življenje, izšel iz neke revolucije, da ne morem govoriti po starem, da moram začeti z novimi. Že v naslednjem filmu, v komediji Jubilej gospoda Ikla sem poskušal raziskovati. Še resneje sem raziskoval v risanem filmu in moja osebna prelomnica je bila Samec. Med svojim delom pri risanem in delom pri igranem filmu ne morem postaviti nobene meje. Po mojem je to zelo normalen in logičen razvoj in nekoliko celo težim k temu, da bi skušal ustvariti sintezo teh dveh, navidezno razdvojenih medijev. Zame težišče risanega oziroma animiranega filma ni v risbi, ampak v animaciji giba, v filmičnosti izraza. Verjamem, da bom šel v naslednjem filmu korak naprej in ta dva medija spojil; moj ideal je ustvariti sintezo teh dveh izraznih sredstev.

Morda bo zame to tragičen trenutek, ker morda po tem ne bom imel več česa povedati.

PROCES RAZVOJA IN DOZOREVANJA NAŠEGA FILMA

Mislím, da moj osebni razvoj ni nikoli samo moj osebni razvoj, ampak tudi — to vedno rad poudarím — razvoj cele naše družbe. Mladi ste še in morda ne poznate vseh etičnih, miselnih in drugih perturbacij, ki jih je prešel človek v zadnjih dvajsetih letih. Jaz in vsak drug avtor bi bil zelo nepošten, če bi dejal, da se razvija samo on. Razvija se cela naša družba: v tem razvoju prihaja sicer do trenj med posameznikom in družbo, toda nedvomno gre vse skupaj nekam naprej. Mislím, upam, da tudi napredek našega filmskega repertoarja ni slučajen in trenuten, ampak pomeni stopnico v razvoju. Po eni strani so pritiskali močnejši posamezniki, po drugi strani je družba v celoti napredovala k demokraciji in tako so se temu prilagajali tudi producenti.

Kakor vedno, ko najdemo Kolumbovo jajce, se je zdelo smešno, da že prej ni nihče odkril nekaterih tako zelo enostavnih dejstev. Pred nekaj leti, saj še ni tako dolgo tega, je naša kinematografija krenila po poti tako imenovane komercializacije. Saj se spominjate obdobja Šekija. To je bil trenutek, ko smo iz administrativnega sistema socializma prešli na ekonomski račun. Odkrili smo, da tudi v naši družbi deluje zakon vrednosti. Pojavilo se je vprašanje finančnega uspeha — to pa, kot mnogo drugih stvari, pri nas ni bilo preštudirano in začeli smo ga reševati po-

polnoma mehanično: ej, tudi naša kinematografija mora biti komercialna. To je trajalo nekaj za nas najkritičnejših let. Pozabili smo pravilno in enostavno računati. Hoteli smo delati komercialni film, pa nismo imeli ničesar, kar je zanj potrebno. Prišlo je do paradoksa in najbolj zamerim filmu Šeki snema — pazi se, to, da smo vzeli popularno osebo, postavili pred kamero nogometaša — ta pa v filmu ni igral nogometa. Že samo to, da ne govorimo o drugih napakah filma, je gromozanski absurd, ki pa lepo ilustrira vso zmedo, ki je v tem času vladala v komercialnem filmu. V čem je glavna napaka takega računanja? Povsod po svetu je osnova vsakega komercialnega filma igralec-zvezdnik. Komercialna kinematografija sloni danes na popularizaciji posameznih osebnosti, ki so praktično nekakšne investicije, v katere se vlaga velika sredstva za njihovo publiciteto, popularnost. Tako privabljajo gledalce v kino. V zadnjem času pa ni samo igralec tisti, ki gledalca zvabi v kino, ampak tudi tema; za primer naj navedem uspeh James Bond serije. Vendar je zvezdnik še vedno ekonomski pojem, ne pa pojem za umetnost ali človečnost. Točno se ve, koliko mora prinesiti film z igralcem, ki stane 100 000 dolarjev; in zelo jasno je, zakaj kotira neki igralec 100 000 dolarjev: ker ima tako in tako publiciteto in ker bo privabil tako in tako publiko. Mi takih igralcev nimamo. Saj ne gre za igralsko kvaliteto; enostavno ne zmoremo investirati toliko, da bi ustvarili zvezde, da bi nekdo postal Audrey Hepburn ali Gary Cooper, oziroma da bi preprosto postal ekonomsko dejstvo. In hoteli smo delati filme tako imenovanega lahkega komercialnega žanra, hoteli smo streljati brez pušk in brez municije. To pa, kar se zdaj dogaja, ta usmerjenost na umetniško kvaliteten film, pa je istočasno, čeprav je videti to paradoks, tudi komercialna usmerjenost jugoslovanske kinematografije. In to je vzpodbudno. V zadnjih nekaj letih se je namreč pokazalo, da so se v svetu najboljše prodajali najkvalitetnejši filmi. Nam pa je neogibno potreben izvoz našega filma, ker je, kot veste, naša kinematografska mreža zelo majhna. Uradni podatki govore o 1600—1800, v resnici pa gre za 800 kinematografov; slišal sem celo za podatek (preverjal ga nisem), da je v Jugoslaviji samo 350 kinematografov, ki delajo vsak dan. Vsi ostali pa prikazujejo filme enkrat ali dvakrat tedensko, všteti so tudi potujoči kinematografi, sindikalne dvorane in tako dalje. O pravi kinematografski mreži torej ne moremo govoriti. Ta ne more kriti proizvodnih stroškov in zato moramo filme izvažati. Zasluga razvoja filmske kulture v svetu pa je pojav neke nove mreže kinematografov (v Franciji so npr. močno napredovali Cinéma d'assej; razvili so se iz filmskih klubov), ki zahteva kvalitetne filme. Iz vsega, kar sem povedal, izhaja, da programska usmerjenost naše današnje kinematografije ni niti slučajna niti trenutna, ampak je posledica nuje. In zaradi tega sem optimistično razpoložen.

FESTIVALI

pesaro 66:

novi film — kaj je to?

Toliko je že filmskih festivalov, da bi tisti, ki želi spremljati vsa filmska dogajanja, sploh ne živel več v svoji domovini — razen, kadar bi bil tam kakšen pregled filmov.

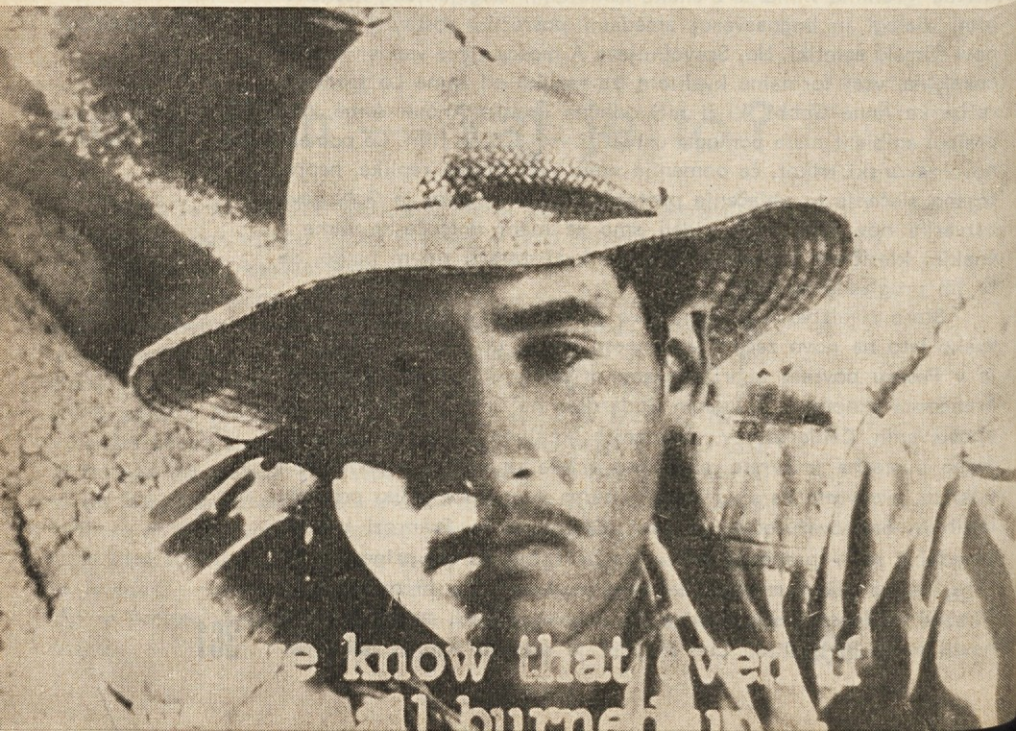
Čeprav formalno to še ni potrjeno, je namen vseh festivalov ponovno vzbuditi zanimanje za film, ki mu je »mali ekran«, čeprav povsod natrpan z reklamami in sploh omejen v vsakem pogledu — odvel nekoč številno in zvesto publiko. Festivalška poročila polnijo časopisne stolpce in publika, če to hoče ali ne, je v nekem smislu zapeljana. Neštetokrat potrjeno dejstvo je, da imajo mnogo več uspeha v kinematografih tiste filmske stvaritve, ki so na festivalih vzbudile polemike in diskusije, kot pa filmi, o katerih se ni nič govorilo. Zato tudi vedno novi festivali; za vsakim stoji proizvodnje, ki skušajo z vsemi mogočimi načini — in tudi to je eden — privabiti publiko v kino dvorane. Jasno — končni cilj je vrnitev vložnega kapitala in sredstva za — nove filmske načrte.

Pesaro je mesto na italijanski obali Jadrana. Ker leži v tistem delu Italije, kjer je vsak kamen zgodovinski objekt, ima tudi Pesaro svoje romanske in renesančne spomenike, toda njegovi »spomini« na minule slavne čase niso tako bogati kot v sosednji Raveni. Ima pa zato morje in prizadevne mestne očete, ki so jo dobro pogruntali, ko so se spomnili, naj bi bil v njihovem mestu vsako leto mednarodni filmski festival. Terminiran je, da bi bolje ne mogel biti: takoj ko se konča maškarada v Cannesu, se v Pesaru začne — vsaj namen je tak — resen festival, ki propagira nekomercialen, nov, mladi film ...

Tukaj pa, prav na tem **nov**, ki je tudi v naslovu pesarskega festivala jasno in točno podčrtan, se začnejo prvi nespোরazumi. Iz prikazanih preko štirideset filmov iz enaindvajsetih držav lahko vidimo, kaj posamezniki razumejo pod pojmom »novi film«. Če ta termin razumemo dobesedno, potem bi morali v Pesaru gledati filme, ki se i formalno i vsebinsko bistveno razlikujejo od dosedanjih; to naj bi torej bil pregled stare in priznane umetnosti — filma — toda v novi obleki. Kljub vsej dobri volji in iskrenemu hotenju pa se nam želja ni izpolnila. Tisto, kar so v Pesaru prikazovali pod firmo novega filma, je ostalo v mejah ugibanja in eksperimentalnega iskanja v toliko variantah, kolikor je bilo filmov. Na žalost — slabih variantah.

Kako torej razumejo in kako tolmačijo nekateri ta famozni **novi** film? Pričnimo pri domačih. Italija je upala, da se ji bo z dvema igranima filmoma z enako zamotanim dogajanjem, neskončnimi dialogi in bognasvaruj zmedami posrečilo postaviti temelje novi filmski estetiki. No, Scavolinijeva A mosca cieca vendar še ima nekakšne, vsaj formalne kvalitete, za razliko od filma Lo scandalo režiserke Anne Gobbij, ki ji niti odlična igralka Anouk Aimé, niti prelepi ambient nista pomogla ustvariti vsaj užiten film. Če pomeni novo zakonski trikot, če pomenijo novo večminutne replike, nepretrgano slačenje in oblačenje protagonistov — potem je Gobbijeva ustvarila nov film. Toda videli smo že manj dolgočasne filme z enakim klasičnim zapletom in še na kraj pameti mi ni padlo, da bi jih proglasila za nove.

Staro rivalstvo med francosko in italijansko kinematografijo, vsako leto na novo začeto v Cannesu, da bi dozorelo v Benetkah, je v Pesaru povsem nepričakovano privedlo skoraj do eksplozije. Francoska skupina z J. Lucom Godardom na čelu in s spremstvom upoštevanih Cahiersovcev, nekdanjih kritikov Luca Moulleta in Jeana Eustacha je čvrsto, enodušno držala skupaj in napadla tudi odkrito, predvsem pa s tipičnim galskim strupom v obliki posmehljivih in omalovažujočih vprašanj. Očitno so se Francozi branili, zavedajoč se — prepozno žal — da tisto, kar so oni prinesli v Pesaro, ne bo nikomur všeč, najmanj pa bo dobilo priznanje nove filmske vrednote, ker pač nima niti najosnovnejših starih, kaj šele novih filmskih kvalitet. Luc Moullet je sestavil barven dokumen-



Levo zgoraj: prizor iz sovjetskega filma ZVONIM, ODPRITE VRATA (režiser Aleksander Mitta)

Levo spodaj: posnetek iz mehiškega filma LA FORMULA SECRETA (režiser Ruben Gamez)

tarec in črno-bel igrani film in v svojem delu Brigitte et Brigitte spremljal po Parizu dve dekleti, ki naj v tej metropoli živita kakor vesta in znata. Dekleti počneta najrazličnejše stvari, celo neko anketo za Cahiers du cinéma delata. To je dolgočasen in neprepričljiv film, enako prazen v dokumentarnem kot v igranem delu. Eustachov Le Pere Noel a les yeux bleus ima nekaj ljubkosti (revno je, če filmu lahko rečemo samo, da je »ljubek«!), toda v tej nizvirni, krhki zgodbi o mladeniču, ki za eno noč postanek Božiček, tudi v formalnem pogledu ni nič revolucionarnega. Od naroda, ki je film izumil in ki mu je vedno utiral poti, in končno od fanta, katerega ostro pero so mnogi občutili na svoji koži, smo, povsem razumljivo, pričakovali mnogo več. Sovjeti so besedo »nuovo« prevedli kot film o mladih in so zato prikazali film o otrokih, ki iščejo pionirskega vodjo; razvlečen in v hotenju uničiti v človeku vsako željo po sedmi umetnosti čudovito dosleden film. Enostavno neverjetna je vztrajnost režiserja A. Mitte, ki je otroke — za film vedno hvaležen material — pripravil do prepričljivosti v neprepričljivi in skonstruirani zgodbi brez najosnovnejšega dramaturškega zapleta.

Brazilski film O defasio Paola Saracemija je pomemben in omembe vreden zato, ker odkrito — toda stereotipno — govori proti sedanjemu državnemu režimu. Dva filma iz Mehike — El día comenzo ayer režiserja Icara Cisnerosa in La formula secreta Rubena Gameza — imata, na neki način, skupno »vrednoto«: scenarijsko in režijsko sta blodnji, brezupno in neuko igranje s kamero v želji, naj bi moro na platnu razumeli kot idejo, kot notranjost junakov, katerih usode gledamo. Na srečo pa je gledalec manj naiven kot režiserja, ki sta zagotovo hotela biti novatorja, pa nista vedela, kako naj to dosežeta.

Mladi japonski debutant Kazuo Kuroki je v svojem filmu Tobenai čimuou, sestavljen iz 7 zgodb z imeni japonskih mest, domiselno slikal psihične deformacije; toda to niso analize psiholoških stanj ene osebnosti, ampak, po zaslugi lepe in nadarjene igralka Mariko Kaga, portreti večih obrazov (lepega dekleta, prostitutke, ugledne žene, nimfomanke itd.). Niti to, da je svoj film naperil proti ženskam, s poudarjanjem in izumljanjem njihove psi-



Levo zgoraj: prizor iz filma
SLEPA MUHA (režiser Scavo-
lini)



Levo v sredini: prizor iz če-
škega filma VSAK MLADI
MOŽ (režiser Pavel Juraček)



Levo spodaj: prizor iz filma
THE SHOOTING (režiser
Monte Hellman)

ho-fizične neuravnovešenosti in dvoičnosti, Kurokiju ni pomagalo ustvariti novega filma — če za »novo« ne sprejmemo zares nevsakdanje zveze med zgodbami kot vodilno nit; kot vez mu je namreč služila gosenica, ki v filmu preide vse faze svojega razvoja in se na koncu iz nje izbudi lep metulj. Prav to, ta metafora, čeprav ne do konca jasna niti čista, je vendar najpopolnejše in najlepše v filmu. Škoda, da pesarski festival ni imel drugačnega (prirodopisnega) značaja. Kuroki ne bi ostal brez nagrade!

Od Norveške kinematografije nikoli nismo preveč pričakovali, toda da bomo videli tako bedast in mučen film, kot je Klimaks Rolfa Clemensa, si vendarle nismo mogli misliti. Pa tudi njihovi sosodje Švedsi niso pokazali dosti več domiselnosti in niso prišli dlje v tolmačenju novega filma. Peter Klyberg se je v filmu Jag igral, menjavajuč brez vzročne zveze filtre vseh kvalitet in dobesedno preizkusil vse možnosti barvnega traku; tako je dosegel, da postane nejasna in nedoločna zgodba njegovega junaka, razpetega med dve ljubezni, še nerazumljivejša. Drugi Švedski film Da ska du fa en gungstol av mej-en bla režiserja Hokana Ersgarda, ni nič boljši od prvega, toda ta se vsaj ne trudi doseči učinek s prisiljenimi barvnimi ekshibicijami.

Prav nič nismo pričakovali od Američanov in zato je njihov uspeh v Pesaru še pomembnejši. Ozkotračni celovečerni film (brez teksta) Echoes of Silence režiserja Petra Emanuela Goldmana je prepričljivo prikazal življenje newyorških beatnikov in po nečem — po krokijevskih posegih — spominja na stare Cassavettesove Sence. Ponavljam — samo spominja, predvsem zaradi vzdušja... Narodnost, katere pojem je western, ne bi bila to, kar je, če ne bi tudi na tako koncipiran festival poslala nekaj iz te zvrsti. Toda tokrat so pokazali zelo dober in nenavaden western, katerega dejanje se dogaja v tako pustem predelu, da bolj pust že ne more biti, in tu se preganjalci in preganjanci očrtavajo v nadnaravnih, izrednih dimenzijah. Režiser Monte Hellman je svoj The Schotting obarval; nastopil je s filozofijo brezupa: na koncu umro vsi njegovi junaki, tako da postane ves trud preganjalcev nepotreben. Dobri in hudobni so se združili v smrti: preizkušenemu kalupu westerna se je film sicer izneveril, toda, in poleg tega, ta film človeka globoko pretrese. Morda zaradi s tragiko prežete vsebine, morda zaradi davno poznane resnice, da je konec za vse vedno samo en — smrt! Prečudovit film!

Za Romunijo, ki zadnja leta dosega na festivalih lepe uspehe, je bil Pesaro nekoliko neroden, ker je bil istega dne pred filmom Luciana Pintilie Duminica la ora sase na programu tudi belgijski predstavnik, film znanega Andréja Delvauxa De man die ziju haar kort liet knippen. Prvi je resnično dober, drugi, belgijski, pa ima nekaj vrednot, zaradi katerih, če le malo pogledamo skozi prste, bi film lažje imenovali nov, kot kateri koli drugi, v Pesaru predvajani film.



Če bi organizirali tekmovanje za najdalgočasnejši in najbolj bedast film, bi bila favorit Kanada. Razumljivo je, če nekdo naredi slab film, zdravi pameti pa nasprotuje, če tak film, kot je Le revolutionnaire Jeana Pierra Lefevrea pošjejo na festival. Vendar se dogaja tudi to. Mislim, da ni potrebno opisovati počutja tistih, ki morajo gledati take slaboumnosti.

Prisotnosti Angležev sploh ne bi bilo čutiti, če bi ne bilo kratkometražnega igranega filma Mister Lewis režiserja Malcoma Craddocka; film je z običajnimi sredstvi lepo pripovedoval o prizadevanjih navadnega državljana, ki bi se rad v miru okopal.

Tudi Jugoslovani smo imeli v Pesaru svoje predstavnike. Že na več festivalih prikazani film Dušana Makavejeva Človek ni ptica je pripotoval tudi v Pesaro — poleg filma Živojina Pavlovića Sovražnik in kratkometražnika Kamen, barve, stoletja Miodraga Miloševića; zadnji je po »kratkem postopku« in z motivacijo: ni nam všeč, frčal s programa. Vzrok temu je, ker pač nihče, popolnoma nihče ni vedel, da je z ozirom na lansko leto koncept festivala spremenjen. 1965. leta je naš film Roke in niti dobil v Pesaru visoko priznanje in zaradi tega se je naša Komisija za izbor filmov odločila za Miloševićev film s področja umetnosti. Film Makavejeva je dvorano napolnil in konferenca po projekciji je bila med najbolj obiskanimi. Kritika, italijanska in druga, mu je posvetila precej pozornosti in ne moremo reči, da smo se slabo odrezali. Končni rezultat pa je bil porazen: po vrstnem redu, ki so ga sestavili filmski kritiki, je bil film Človek ni ptica skoraj na zadnjem mestu. Po glasovanju gledalcev, ki so mu iskreno in toplo aplavdirali, pa je film dosegel peto mesto. Sovražnik je šel mimo skoraj neopažen, čeprav je jasno, da je to dober, celovit film. Res je, v njem ni ekshibicij, vse v njem se razvija na razumen in **filmski** način, toda v Pesaru so poželi več simpatij »požiralci ognja«, kot umetniška prizadevanja in stvaritve.

In na koncu še zmagovalci: Čehoslovaki, katerih vse številnejši in lepši uspehi na festivalih vlivajo upanje, da bo ta kinematografija znova dosegla staro slavo. Uveljavila se je cela plejada zelo mladih režiserjev, katerih zanimanje velja vsakdanjosti in njenim tako navadnim, vendar velikanskim problemom. Stara resnica je,

da je najtežje upodobiti in oživeti prav navadno, banalno, vsakodnevno zgodbo . . . Oba čehoslovaška filma: Kazdy mlady muz Pavla Juračka in Kazdy den odvahu Evalda Schorma obravnavata sodobno snov in nosilce te sodobnosti — mlade in pa tiste, ki so stopili v življenje nekako v času konca zadnje vojne in nosijo v sebi še mučne spomine na to dobo — obenem pa tudi breme dvomov novega, povojnega življenja. Juračkov film (sneman v času, ko je služil vojsko), sestavljen iz dveh zgodb z istimi protagonisti pripoveduje zgodbo vojaka rekruta, pripoveduje jo duhovito, lepo, vendar ne doseže pravega, globljega problema (čeprav je bil zelo blizu »podkožnim posegom« v sekvenci z vojakom, katerega edino konj ljubi in poslušja, vsi drugi pa ga — kot sam pravi — imajo za idiota); Schorm pa junaško poskuša — in uspe — odkriti temne plati življenja navadnega državljana. Njegov junak Jarda je tipičen predstavnik tiste vrste ljudi, ki še niso pozabili parole in resnice prvih povojnih dni. Bil je in je do danes ostal entuziast in zaradi tega svojega zvestega dela in vere, sredi okolja, vse bolj nagnjenega k praktičnim platem življenja, deluje nekako odtujeno in osamljeno. Dilema, kdo ima prav — on ali drugi — ga počasi ločuje od ljudi, celo od dekleta, njegove ljubezni, ki mu je bila edino pravo in varno oporišče v življenju. Resnici na ljubo, Schorm ni do konca povedal vzrokov takšne psihofizične usmerjenosti svojega junaka, toda vseeno je dovolj in jasno razkril mnogo resnic. Nič čudnega torej, če je film dosegel prvo mesto z 58 od 102 glasov sodelujočih kritikov. Tudi ni čudno, če ga je tudi publika izglasovala za prvi film festivala (slučaj brez precedensa: ocena kritike je enaka oceni gledalcev!), kajti Jarda je bolj ali manj vsak človek.

Poleg filmov, ki so — a takih je bilo zelo malo — resnično pomenili visok, vendar ne najvišji dosežek, je imel festival v Pesaru že neko zares vredno in dovršeno organizirano manifestacijo. Pravim manifestacija, čeprav v resnici to ni bila: to je bil delovni sestanek, kjer so ob šestih »okroglih mizah« najbolj znani evropski teoretiki in kritiki z natančnostjo matematikov razpravljali o estetskih in teoretičnih vprašanih filmske umetnosti. Raven teh sestankov najbolje ocenimo, če naštejemo samo nekatera imena: Roberto Rossellini, Christian Metz, Mino Argentieri, Luis Marcorelles, Paolo Pasolini, Enrico Fulchignoni, Lino Micciché, Tallmon Gross, Aleksander Jackiewicz — pa še drugi, ne manj znani in avtoritativni. S tega, delovnega stališča gledano, je Pesaro presegel vsa pričakovanja in zares škoda, da je bila kvaliteta predvajanih filmov, v celoti gledano, daleč pod povprečjem. Tolaži pa nas, da je **teoretikom** v glavnem **jasno**, kaj je to **novi** film in da obstoji teoretična možnost, da bodo to zvedeli tudi kritiki recimo že drugo leto, spet v Pesaru, ko bodo gledali projekcije na velikem platnu v Teatru Rossini.

festival znanstveno fantastičnega filma v trstu

Vsak specializiran festival ima svoje čisto posebne probleme. Mednarodni festival znanstveno fantastičnega filma v Trstu je nalletel na prav zanimive težave, ki so obenem tudi poučne. Znanstveno fantastični film — je pač film kot vsak drug film in če je dober in na tržišču uspešen, potem gre proizvajalec z njim raje v tekmo na takšen filmski festival, ki tematsko ni specializiran. Nihče ne ve, koliko znanstveno fantastičnih filmov izdelajo v svetu na leto. Evidence skoraj ni. Tako se je zgodilo, da smo v našem bližnjem Trstu videli samo en celovečerni film, ki je resnično zaslužil projekcijo pred mednarodnim občinstvom. Nagrado filmskih kritikov — Zlati pečat Trsta — je prejel čehoslovaški film *Kdo hoče ubiti Jessy?* režiserja Vaclava Vorlička in scenarista Miloša Macoureka.

To je resnično dobra in duhovita komedija o tem, kako so človeške sanje neuničljive. In v osnovi zgodbe leži nova in sveža ideja: v nekem medicinskem laboratoriju je znanstvenica Berankova (Dana Medřická) izumila serum, ki omogoča spečemu človeku odstranjevati moraste sanje. Prvi poskusi na živalih so uspešni, a kmalu pride na dan presenetljivo dejstvo: moraste sanje so res uničene — toda tisto, o čemer je človek ali žival sanjal, ni uničeno, temveč se — materializira . . . Tako se zgodi, da speči kravi odstranijo moraste sanje o muhah — muhe pa se tedaj pojavijo v laboratoriju. Spečemu slugi odstranijo sanje o steklenici piva — in steklenica se pojavi pod mizo. Teh čudnih pojavov spočetka nihče ne razume — a kdo bi obračal pozornost na muhe in steklenico?

Izumiteljica Berankova je tedaj odkrila, da njen mož neprestano sanja o neki mladi deklici in kajpada je ljubosumna. Vbrizgne mu serum in deklica — to je seveda Jessy (Olga Schoberová) — se nenadoma pojavi živa in resnična pod njegovo odejo . . .

Beranek (Jiří Sovák) pa je sanjal zgodbo nekega stripa, kjer so poleg Jessy nastopali še drugi heroji iz ameriških stripov: Superman (Juraj Višny) in Človek s pištolo (Karel Effa). Jessy je imela čudovite »antigravitacijske rokavice«, ki so ji omogočale, da je vsak tudi najtežji predmet dvignila in odvrгла, kakor da je brez teže. In Superman in Človek s pištolo sta se v tistem stripu brezobzirno in pustolovsko na vse načine trudila, da bi tiste rokavice ukradla ali se vsaj dokopala do te nenavadne znanstvene skrivnosti.

In vsi ti se tedaj pojavijo živi in resnični v stanovanju Berankovih. V tem je tudi stil filma, ki je edinstven in nov. Ti ljudje, ki so izšli iz stripov, zdaj ne govorijo v resničnem človeškem jeziku, temveč z napisi v »oblačkih« — prav kakor v stripih.

Povzroče seveda nešteto zmešnjav v vsakdanjem življenju Prage, kjer se zdaj po strehah in kanalih, stanovanjih in kavarnah in javnih in privatnih zgradbah odigrava nenavaden lov nenavadnih ljudi. Antigravitacijske rokavice bi lastniku omogočile nesluteno »storilnost dela« in bogastvo.

In boj ljubosumne znanstvenice zoper sanje, ki so se zdaj nenadoma uresničile, predvsem zoper Jessy, za katero se zdaj seveda podi tudi njen mož, ima vrsto sijajnih komedijskih zaokretov. Končno Berankova sprevidi, da moža ne bo mogla več odvrniti od Jessy. Pa se lepo sama zaljubi v Supermana, a izumi tudi protiserum, ki pošilja resnične ljudi nazaj v sanje. In zgodi se, da skupaj s Supermanom pobegne v — pasje sanje. In Beranek ostane lepo sam z lepo Jessy, ki je prav zares nihče nihče ne bi hotel ubiti . . .

Čehoslovaški filmski umetniki so torej spet dokazali svežino svojih idej in filmskih prijemov. Daleč so prekosili Britance in Američane, ki v znanstveni fantastiki niso pokazali ničesar bistveno novega. Njihovo rutino, njihove trike je treba vsekakor ceniti, umetnost sestavljati velike spektakle je pri njih res nedosežna, a nikjer se niso povzpeli nad klišejsko zgodbo in idejo. Vrsto idej, ki smo jih videli, bi bilo celo težko prišteti med pristno znanstveno fantastiko in so bile bolj pravljíčne (Mesto pod morjem, ZDA) ali stereotipno grozljíve (Otok groze, Velika Britanija), obrabljeni napad neznanih bitij s tujega planeta (Invazija, Velika Britanija). Španski film Zvok iz prazgodovine ima ameriškega producenta in seveda tudi največ ameriškega duha pa angleške spretnosti kako dobro in strokovno prestrašiti občinstvo. Italijanski film Kriminalci galaksije z ameriškim režiserjem in nekaterimi ameriški igralci je nedvomno največ pokazal v scenariji in kostumih, ki so res izredni — v zgodbi in ideji pa je povsem stereotipen. Tudi Sovjetska zveza je pokazala le en celovečerni film — Hiperbola inženirja Garina, po romanu Alekseja Tolstoja iz leta 1936. A film je slab in nezanimivo režiran in zamišljen. Vsekakor slabo spričevalo za znamenitega Eisensteinovega snemalca Ginsburga, ki se je tu prvič lotil režije. Francija je pokazala film Zlato in svinec režiserja Alaina Cuniota, ki naj bi bil sodobna adaptacija Voltairove zgodbe Le mon-

de comme il va — a film je učinkoval moreče, čeprav posnet v zanimivem stilu cinéma-vérité.

Čisto drugačno podobo pa so nudili kratki filmi. Tu je bila konkurenca resnično ostra in dan za dnem smo gledali filme — včasih tudi po dva ali tri — ki so blesteli od domislekov, svežih idej in novih filmskih prijemov. Filme so prispevali Francija, Italija, Sovjetska zveza in Jugoslavija — v lutkovni, igrani in risani tehniki.

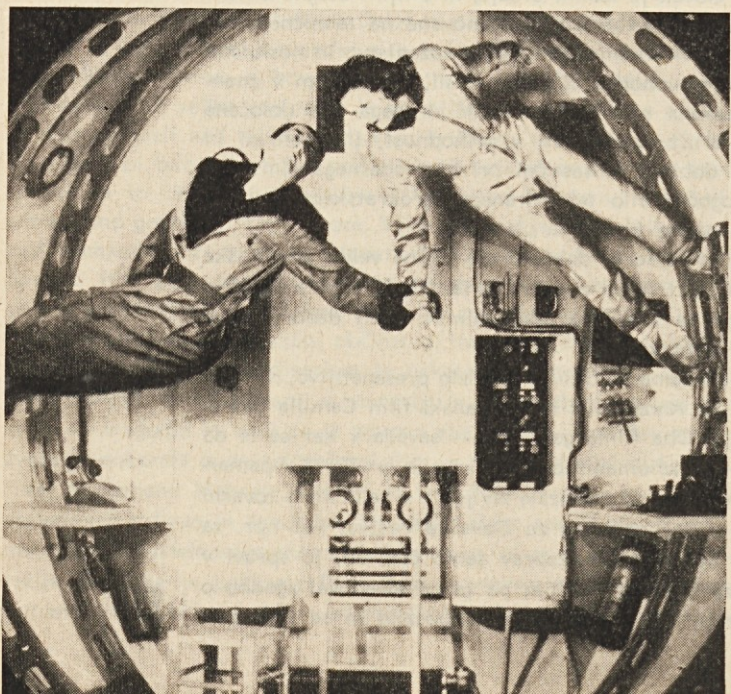
Mednarodna žirija se je odločila, da podeli Zlati pečat Trsta sovjetskemu filmu Luna, Srebrnega pa francoskemu filmu Polži, pri tem pa v posebnem komentarju izrekla priznanje tudi ostalim filmom, med drugimi tudi jugoslovanskim.

Oba jugoslovanska filma — Iva Lehpamerja lutkovni Anno 3003 in Zlatka Grgića Obisk iz vsemirja sta bila deležna izredne pozornosti mednarodne in italijanske kritike.

In prav v kratkih filmih se je pokazala tudi posebna umetniška in filozofska usmerjenost moderne znanstveno fantastične misli. Nekateri jo dele na dve veliki smeri: na optimistično in pesimistično smer. To je seveda precejšnje poenostavljanje, vendar nekaj veljave lahko tej oznaki le priznamo. Znanstvena fantastika — predvsem seveda v književnosti (kajti v filmu še ni dovolj razvita) — je skoraj vse do druge svetovne vojne gledala na tehnični in družbeni napredek optimistično, verjela je vanj in ga napovedovala z neprikritim navdušenjem. Po drugi svetovni vojni (ali nemara že nekaj prej) pa so to navdušenost začeli zakrivati temni oblaki pesimizma in groze: človek je izumil orožje, ki z njim utegne uničiti samega sebe, določene družbene sile, zasnovane na tehničnem napredku, prinašajo pravi srednjeveški mrak, suženjstvo in nesluteno kontrolo in zatiranje svobodne človeške misli. Pesimistom v znanstveni fantastiki seveda ni treba prav nič drugega kot določene sodobne težnje v družbi projicirati v prihodnost, jih izolirati in povečati — in že dobimo fantastični privid modernega rimskega imperija, ki z mogočno silo tehniziranega birokratskega pritiska vlada človeštvu na našem in drugih planetih.

Celovečerni film se še ni dokopal do takšne velike umetniške podobe prihodnosti, kot je to v nekaj variantah že storila književnost. Namesto tega pa smo v kratkih filmih videli drobne skice ostrih idejnih in filozofskih osti.

Nekemu italijanskemu kritiku se je zdelo presenetljivo, da imata jugoslovanski film Anno 3003 in italijanski film Camilla Bazzonija Krik isto idejo. Oba filma govorita — seveda v kar se le da različnih jezikih — o dehumanizaciji tehnizirane družbe. Lehpamerjeve in Škodlarjeve lutke so prikazale življenje v velikanski tovarni prihodnosti, kjer ni več prostora za človeška čustva, kot npr. za ljubezen; in upor posameznika, čeprav samo čustven, jo spravi v smešen nered. Bazzonijev igrani film pa je pripovedoval zgodbo o nenavadnem človeku, ki še vedno prebira poezijo in se tudi sam



Levo zgoraj: ameriška televizija prikazuje vedno več znanstveno-fantastičnih filmov in serij. Slika je iz serije IZGUBLJENI V VSEMIRJU, ki jo že razprodajajo po Evropi

Levo spodaj: Francozi so že leta 1941 izdelali film KRIŽARJENJE MED ZVEZDAMI, kjer so prikazali življenje v breztežnostnem prostoru in uporabili Einsteinovo teorijo relativitete. Režiser je bil André Swoboda. Film so pokazali v Trstu v informativni sekciji

zaljubi, pa ga zaradi tega aretirajo in mu s serumi spravijo čustva spet v »red«. Njegov končni krik, preden ga ukrote, je tako strašen, da človeka obide groza.

Nagrajeni francoski risani film Polži (René Laloux) podaja na drugačen način spet podobno filozofsko idejo. Kmet, ki s solzami zaliva svoje pridelke, jih zdaj ne prideluje več za blagor ljudi, temveč nehote vzredi z njimi velikanske polže, ki končno požirajo celo ljudi...

Nagrajeni sovjetski film Luna režiserja Kluščanceva pa je optimističen: čisto dokumentarno in znanstveno je pokazal zgodovino raziskovanja tega našega soseda v vsemirju od najstarejših časov do naših dni in neopazno prešel v prihodnost, ko bodo zaživela na Luni prva človeška naselja, delovali znanstveni instituti itd. In tudi na Luni bodo gojili zemeljske cvetlice in pod prozornimi okroglimi kupolami bo dovolj prostora tudi za pravo človeško ljubezen in družinsko življenje...

Nesmiselno bi bilo razpravljati o tem, katera filozofska smer je prava.

Razpravljamo pa seveda lahko o tem, kateri film je prepričljivejši, kateri umetnik, scenarist, režiser, animator ali risar domiselnejši.

In razpravljati moramo o tem, ali bomo in kako bomo v Ljubljani še razvijali lutkovne filme, filme, kot je bil Anno 3003, ki je bil izdelan že pred štirimi leti, bil prodan že v vrsto držav — pa je na žalost šele letos prišel na ta mednarodni festival.

o festivalih

Ena maloštevilnih zamisli nekdanjega diktatorja Benita Mussolinija, ki se je po njegovi smrti ne samo ohranila, ampak celo razrastla v razvito moderno industrijo svetovnih razsežnosti, je filmski festival. Vse drugo, kar je bilo fašizem, je šlo že zdavnaj po poti njegovih ustanoviteljev, kot se takim zamislil spodbodi, toda ko je leta 1932 Mussolini začel mednarodno filmsko tekmovanje iz osvajanjem Beneške Mostre, je paradokсно odprl velike, ustvarjalne možnosti za industrijo, ki bi jo sicer začel dušiti. Film si je že davno opomogel od omejitev, ki sta mu jih naložila Mussolini in Hitler. Danes, točno 32 let kasneje (leta 1964), je ravno Beneška Mostra vnesla v tradicionalno urejene festivale spremembe, ki dokazujejo, da so te velike prireditve filmskih delavcev znale ostati moderne in biti na tekočem z razvojem filmske umetnosti na splošno. Se pravi — Benetke so en

primer. Mnogi festivali pa so še naprej starokopitni. Toda bolj ko se množijo (danes jih je po vsem svetu več kot 100 na leto), bolj je upati, da bomo tudi v filmskih izložbah — festivalih — začutili notranje prerajanje, ki se ves čas pretaka v filmih.

Okrog 600 novinarjev, filmskih publicistov, občasnih piscev družbenih rubrik in zvezdnških fotografov sestavlja pri večjih festivalih običajni odred »festivalovcev« — tistih potujočih hord poklicnih zijač, ki vsako leto »pristavijo svoj lonček«, se pravi, od začetka maja do konca septembra potujejo od festivala do festivala na stroške različnih nacionalnih organizacij, ki finansirajo te prireditve s svojim denarjem. In udeleženci: peščica filmskih kritikov, peščica radijskih komentatorjev in nekaj resnih navdušencev, ki ves čas trdno verjamejo, da je film oblika umetnosti in da so festivali nastali zato, da to dokažejo.

Monden aspekt je seveda še zmerom značilen in v festivalskih poročilih canneska plaža še zmerom polni svoj stolpec, pa tudi producenti, ki preživljajo čas po raznih igralnicah, se še niso odpovedali letnim romanjem. Toda izpod vsega tega raste nov element, spoznanje bolj daljnovidnih festivalskih direktorjev, da se v filmu odvija osnoven prelom: da ni mogoče več kratko in malo reči »film« in misliti s tem premikajoči se celuloid vseh vrst, ampak da se pojavljata dve zelo jasni in ločeni industriji: spektakel in film.

Festivali so zmerom bili in zmerom bodo komercialne zadeve, se pravi prireditve, ki naj bi podpirale in spodbujale širšo distribucijo filma kot industrijskega izdelka. Pred tem zatiskati oči je nojevsko. A hkrati s tem osnovnim dejstvom se je treba zavedati tudi, da je poleg spektakla film ravno tako industrijski izdelek in da njegovo tržišče raste. Morda bi moral na hitro opredeliti razliko. Pod spektaklom razumem vse vrste javnih umetnosti, katerih edini namen je zabavati (zabavišni parki, drsalne revije, konjske dirke, barske točke itd. so kategorije spektakla) in hollywoodska in rimska zgodovinska skrupuala predstavljajo vrhunec gibanja, ki se je začelo, ko je Edison prvič med varietejским sporedom prikazoval premikajoče se slike v musichallu Kosterja in Biala na 34. cesti v New Yorku: dati namreč ljudem možnost, da ubežijo pred samimi seboj v svet fantazije, kjer se, rešeni vsakdanjih skrbi, lahko sprostitijo. Gledalec si plača dve uri odrešenja od lakote, od strahu ali od ženine nezvestobe. Film pa mi pomeni točno nasprotje: tista filmska dela, ki gledalca nočejo odmakniti od samega sebe — z drugimi besedami tista dela, ki silijo misliti, namesto da bi od tega odvrčala. Sem sodijo vsi tisti filmi, ki jih imenujemo »umetniške«, in poleg starih, tradicionalnih klasičnih filmov v vseh večjih filmskih deželah mnogi kratki filmi in dokumentarci, filmi s kontroverznimi vsebinami in vsi tisti, ki se lahko po svoji obliki imenujejo umetniški in bistvenem pomenu besede.

Po treh letih festivalovstva sem prišel do dveh pomembnih sklepov: prvič, da je ta domneva mnenje manjšine, v najboljšem primeru med organizatorji festivala, in drugič, da to ne bo več dolgo mnenje manjšine.

Danes je namreč povsem jasno, da so spremembe beneških določil samo simptomi sprememb v organizaciji filmskih festivalov po vsem svetu. Čeprav različni po izvorih, so mnogi festivali še vedno organizirani v sklopu in s finančno podporo državnih ali krajevnih podjetij za turistični napredek. Toda spričo ekonomske spremembe v industriji, spričo vsesplošnega poudarka resnejših filmov, neodvisne proizvodnje, spričo čedalje bolj zrelega občinstva, vse večje težnje k umetniškimi filmom, ki imajo tudi komercialen uspeh, in drugih faktorjev, festivalsko občinstvo ni več identično s skupinami turistov. Turisti potujejo, da ubežijo poklicnim skrbem; festivali pa pritegujejo ljudi, ki hočejo delati.

Resni filmski kritiki (tudi jaz med njimi) smo dolga leta grešili v tem, da se nismo zavedali te osnovne razlike in smo ves čas zahtevali od ustvarjalcev spektaklov, naj ustvarjajo filme. Če rečem, da je to prav tako, kot bi od vodovodnega inštalaterja zahtevali, naj napravi dirigran izstrelek, samo zato, ker se zanj tudi uporablja jeklo, na katero naj bi se spoznal, morda to ni zelo prijetna primerjava, je pa vsekakor točna. Po mojem je sprememba v naravi festivalov v tem, da se zavedamo te razlike in ugotavljamo, kako je količinska dilema (po tradiciji je več ljudi zahtevalo spektakel kot film) čedalje manjša in to do take mere, da je ponekod po svetu filmsko občinstvo začelo že preraščati občinstvo spektakla. Konec koncev je treba to spektakelsko torto deliti tudi s televizijo, kjer jo dobite zastoj.

Precej časa sem posvetil analizi spremembe, ki zajema okus občinstva. V tem pomenu ko o festivalih je odveč ponavljati vso zbrano snov; rad bi obudil le nekatere prejšnje ugotovitve: pomenski film — tisti, ki je namenjen zrelemu občinstvu — je danes boljša poslovna naložba kot spektakel, iz več razlogov, od katerih so nizki začetni stroški proizvodnje najpomembnejši. Čeprav je morda paradokso, da dober film stane manj, pa postane to jasno, brž ko se spomnimo delitve med spektaklom in filmom. Eden glavnih vzrokov za visoke stroške spektakla v odnosu na njegov potencialni dohodek je potreba ves čas pri občinstvu dražiti umetne apetite in odtod so reklamni stroški višji. Tudi dober film je treba prodajati, a ker ni terjal dragih kulis, pošastno velikih zvezdniških honorarjev in do neba visokih proizvodnih stroškov, se amortizira že pri mnogo manj občinstva. Tako se lahko loti snovi na višji ravni in v zameno pritegne številnejšo intelektualno publiko. Zaprti krog naraščajočih stroškov in usihajočega občinstva zamenjuje lestvica naraščajoče kvalitete in čedalje širšega občinstva.

Vsa ta dejstva odsevajo v spremenjeni politiki vseh večjih filmskih festivalov. Medtem ko se je v Benetkah doslej zmerom hodilo le sklepat

poslovne pogodbe in si ogledovat zvezde, se je zdaj festival preusmeril k umetniškim vodilom. S tem se je občutno zmanjšalo število napol golih zvezdic, ki jih srečujete na plaži, in producentov, ki ste jih prej videvali po igralnicah, in Beneški festival je odločno postal umetniška prireditev, čemur je bil namenjen že prvotno. Istočasno ni izgubil svoje vabljalivosti za poslovne ljudi in ne svojega pomena kot tržišče. Filmi, ki jih namreč danes kažejo v Benetkah, so lahko že jutri bestsellerji v vseh večjih kinematografih sveta. V Cannesu in Berlinu na primer poseben del festivala prikazuje filme, ki so jih filmski kritiki izbrali kot vzor zrelega ustvarjanja mladih režiserjev, velikanske spektakle pa bolj in bolj prikazujejo zunaj konkurence, kot uslugo njihovim ustvarjalcem. In naposled filmi, ki so bili v zadnjih letih nagrajeni na večjih festivalih, skoraj vsi brez izjeme silno zvesto sledijo težnjam, nakazanim zgoraj.

Teoretično so bili festivali kajpada vselej umetniško usmerjeni. Benetke so se začele kot poganjek dvakratne letne razstave umetnosti in so postale festival v sedanjem pomenu besede šele čez leta. Uradno se še vedno imenujejo »Mednarodna razstava filmske umetnosti« in so v svojem 25. letu (1964) sprejele pravila, ki strožje kot kdaj prej zahtevajo umetniške standarde in razsojanje pri filmih, ki jih prikazujejo.

Problemi pri organiziranju filmskega festivala so ogromni. Vsak festival hoče filme, ki po možnosti še niso bili prikazani nikjer drugod, in nekateri, zlasti večji festivali, zahtevajo to kot pogoj. Ustaljena navada, da se vabi goste in plačuje za njihovo oskrbo in bivanje (če pa so člani žirije ali sicer pomembne osebe, vozino od doma in nazaj), pobira velike stroške. Večji festivali čez celo leto zaposlujejo precej veliko osebje in stalne urade in canneski in beneški festival sta si celo postavila mogočni palači — zgolj za festivalske namene — poslopji, ki stojita prazni in vsako leto goltata take in vzdrževalnino 50 tednov zaporedoma. Prištejte še stroške za festival sam — za administracijo, propagando in reklamo, tisk, prevoz filmov, pred-

hodni izbor in projekcijo itd., itd. in zelo hitro nam postane jasno, zakaj festival ne more živeti samo od umetnosti. Prodaja vstopnic ob festivalskih večerih krije minimalen delček stroškov (večina gledalcev je na festivalih povabljenec), tako da je treba za organizacijo filmskega festivala vselej poiskati kakšno razlogo, ker bi sicer ne pritekali fondni ne od vlade ne od drugih virov. Pogajanja s hotelskimi lastniki v Benetkah na Lidu na primer (kar je vzrok, da se festival ni preselil s tega grdega otoka nazaj v mesto, kjer se je pravzaprav leta 1932 začel) so predmet stalnega prepira v celoletnih pripravah, a se jim ni mogoče izogniti, ker je poleg umetniškega namen beneškega festivala še vedno tudi vsaj za en teden podaljšati turistično sezono. Če greste dan po končanem festivalu v hotel Excelsior, boste našli vrata in okna zadelana, čolnarska sidrišča spravljena čez zimo, ulice po Lidu poslane s scefraimi filmskimi plakati, ki jih skupaj z odpadlim listjem vrtinči veter prvih jesenskih dni.

Ali pa vzemite problem kako poiskati filme. Vsaka dežela in vsak producent imata svoj osebni razlog, da se film predvaja na festivalu. Festivalski filmi so ponavadi oproščeni davkov in carine, tako da mnogokrat pošljejo film zato, ker sicer ne bi mogel priti v državo na kakšen drug način in ne, ker bi bil posebno dober. In kdo odloča, kaj je dobro in kaj slabo pred festivali? Izbirne komisije so prav tako neenotne kot žirije in še dolgotrajnejše, ker si morajo člani ogledati več filmov. Velike dežele, ki jih zastopajo njihova nacionalna združenja, mislijo, da imajo pravico določati film po izboru svoje dežele — in ta izbor je mnogokrat bolj političen ali etničen kot umetniški. In končno tudi politični aspekti teh velikih mednarodnih prireditev sami vsiljujejo neogibno umetniško merilo, naj je festival vzhoden ali zahoden. Festivali kot Karlovi Vari in Berlin tekmujejo za prvo mesto v številu zastopanih dežel in so pogosto prisiljeni sprejemati vsako »piščo«, samo da prihaja iz kakšne zakonite dežele. Ni mogoče prešteti ur, ki sem jih brezplodno presedel pri

propagandnih filmih iz Vietnoma, Liberije, Koreje, Malija, Hongkonga, Turčije itd.

Ukrep, da bi izboljšali izbor filmov posamezne države, so že v postopku, a preteklo bo še mnogo časa, preden bomo našli tak »modus operandi«, da bo zagotovil najboljšim filmom iz katere koli dežele mesto med festivalskimi filmi. Ker po eni strani tekmujejo producenti, da bi spravili svoje filme na dober festival, in po drugi strani festivali, da bi dobili najboljše filme, bodisi festivalski organizatorji bodisi producenta združenja določajo pravila in pogoje, kar kvečjemu otežuje in ne olajšuje pristop filmov na festivale. Tako dober film ne more na večji festival, če je bil predvajan že prej, čeprav neuradno, na kakšnem drugem festivalu, in mnogi filmski ustvarjalci nočejo prijaviti filmov za festivale, ker morajo podpisati izjavo, da filma ne bodo prikazovali na drugih festivalih, če je že sprejet na prvem. Tako filmski ustvarjalec, kar se tiče kroženja po filmskih festivalih, dobesedno pokoplje svoj film, čega prijavi k festivalu, kjer verjetno ne bo dobil nagrade. Ameriški »Stevensov odbor«, osnovan leta 1961, je nekoliko popravil ameriški izbor pri novejših večjih festivalih. A tudi ta odbor ni mogel delovati tako obsežno, da bi v izbor vključil tiste neznane, cenene, neodvisne proizvodnje, ki se pogosto izkažejo kot najuspešnejše »speče« mojestrovine na tistih festivalih, kjer je žirija nekoliko resnejša in manj politična kot druge. Letos so Benetke končno opustile svojo izbirno komisijo in so sprejemale filme le, če so ustrezali zahtevam festivalskega direktorja, razen tistih dežel, katere so izdšale v povprečju več kot 70 filmov letno v zadnjih treh letih, ki so upravičene izbrati in prijaviti vsaj en film same. In celo za te filme si Benetke pridržujejo pravico prikazovati jih v okviru ali zunaj tekmovanja. Naj bo trud še tako velik, je treba za potek festivala torej upoštevati mnogo elementov, ki ne služijo vsi stvari dobre kinematografije.

Vzemimo na primer vprašanje nagrad. Danes se je producentu težje odločiti, ali naj pošlje film na festi-

val ali ne, bolj iz strahu, da bi film **ne dobil** nagrade, kot zaradi upanja, da bi jo dobil. Spričo številnosti festivalov in majhnega deleža filmov lahko skoraj vsi filmi kakršnega koli pomena kje poberejo kakšno nagrado. A da bi morali slišati, »da ta film **ni** dobil nagrade v Cannesu«, je za mnoge producente nevzdržno. Po drugi strani pa je kot pribito dejstvo, da nagrade služijo dvema namenoma, obema komercialnima: boljši prodaji filmov, ki jih dobijo, in večji privlačnosti za publiko, ki jih tekmovanje zanima. Sicer pa bi festivali mnogo bolje služili umetniškemu namenom, če ne bi delili nagrad. Nekateri so to poskusili, kot edinburški, a so morali naposled napraviti kompromis, ker bi jim sicer nihče ne pošiljal filmov. Toda saj konec koncev glavni namen filmskih festivalov s stališča filma kot oblike umetnosti — se pravi prikazovati te filme in jih ocenjevati, zbrati skupaj ljudi, ki bi jih lahko bolje distribuirali, in izmenjavati mnenja in stališča — ni odvisen od nagrajevanja. A občinstvo rado gleda dvoboje in za to plačuje. Tako pa so tudi festivali sami, umetniški ali neumetniški, že vnaprej spektakli.

Pri določanju poteka festivala igra pomembno vlogo Internacionalna federacija združenj filmskih producentov (FIAPF). Ta organizacija odloča, ali je festival lahko »A« kategorije (tekmujejo prvič prikazovani filmi) ali samo »B« oznake, ki pritegne manj filmov, manj občinstva in navadno nobenih zvezd, je torej manj pomemben. FIAPF ima ogromen vpliv na festivale, ki se morajo v končni analizi ukloniti njegovi kritiki. FIAPF je namreč mednarodno telo, ki združuje vse nacionalne organizacije ali komisije, katerih naloga je izbrati filme za festivale. Tako je festivalski direktor, ki želi kakšen film, navadno prisiljen naročiti s pomočjo FIAPF (ali z nacionalno komisijo, ki je lokalni član FIAPF). Kadar festival povabi kakšen film direktno, nastane vik in krik. Ker pa se FIAPF zanima samo za komercialno plat filmov, je to na večjih festivalih dolgo oviralo razvoj resnično umetniških kriterijev; Cannes in Berlin se še danes upirata, na koncu pa se mo-

rata (ne najmanj zaradi tekmovanja med seboj) le ukloniti pravilom FIAPF.

Paradoks vsega tega je, da bi članom FIAPF koristilo, če bi bili nekoliko bolj napredni (v umetniškem smislu), kot so pokazali vsi tisti filmi visoke kvalitete, ki so dobili pomembne festivalske nagrade in so imeli ves čas tudi poslovni uspeh (Lani v Marienbadu, Sladko življenje, nekateri Bergmanovi filmi itd.). A to je prastara zgodba o kmetu, ki noče jesti tistega, česar ne pozna; dober znak je vsaj to, da pride do letnih pogajanj s FIAPF, torej se festivalski direktorji jasno zavedajo, od kod piha veter. Ne bi bilo slabo, ko bi se festivali sami povezali med seboj in osnovali organizacijo, ki bi se lahko FIAPF postavila po robu, saj po končni analizi bolj FIAPF potrebuje festivale kot obratno. **Divide et impera.** Deli in vladaj.

Spregovorimo še o vplivu, ki ga imajo festivali na okus občinstva, in o tistih, ki tvorijo most med filmi in občinstvom: kritikih. V začetku sem dejal, da je na večjih festivalih odstotek resnih kritikov med 600 do 700 filmskimi novinarji zelo majhen. Srečate jih na vseh festivalih — na pot jih ženeta upanje in vztrajnost. Dejal bi, da je danes na vsem svetu le okrog 50 res zavestnih, resnih kritikov, po približno 5 do 6 v ZDA, Franciji, Italiji, Angliji in po eden ali dva v drugih deželah s filmsko proizvodnjo. To skruniisko skupino le redkokdaj poveča prihod mladega talenta. A kakšne priložnosti, da bi povečali svoje znanje in bolje nosili odgovornosti, ki so jim naložene, jim nudijo festivali? Skoraj nobenih. Bistveni element izmenjave mnenj med kritiki — diskusijski forum — nudi le drobna peščica festivalov, med drugimi Moskva in Karlovi Vari, kjer je forum politično navdahnjen, in Berlin in Buenos Aires, kjer je udeležba majhna. Montreal, Cannes, Edinburgh in Poretta Terme obeležujejo drugi zanimivi javni dogodki. Še noben večji zahodni festival ni bil doslej tako prožen, da bi organiziral »svobodno tribuno«, širokosežen dogodek, po pomembnosti enak razdelitvi nagrad in tekmovanju samemu. In to je tako politična kot umetniška

izguba. Med večjimi zahodnimi festivali ima le Berlin diskusijski forum, organiziran s sodelovanjem mednarodnih filmskih kritikov, samo da ta prireditve, ki je izgubljena med drugimi drobnimi aktivnostmi in se časovno ne ujema z njimi, pritegne relativno malo udeležencev. Pa vendarle taki dogodki simbolizirajo pravo vrednost festivalov: izmenjavo obveščanja. Mrtvaško ozračje hotelskih vež, projekcijskih dvoran in z zastavami okrašenih ulic, kjer se vsako uro srečujejo ljudje, ki so se srečevali že vsepovsod po svetu, pa niso še nikoli izmenjali mnenj ali v mnogih primerih niti pozdravov, bi se lahko po teh tribunah umaknilo prisrčnosti in zblizanju, ki bi se lahko raztegnilo preko festivala in čez celo leto ustvarjalo med filmskimi kritiki tesnejše zveze. Celo Benetkam z njihovim novim programom in k umetnosti usmerjenim težnjam manjka prava osnova za konverzacijo. In tribune služijo še bolj direktnemu namenu: poleg prikazanih filmov bi z njimi kritik pridobil širši pogled na probleme in misli filmskih ustvarjalcev vseh daljnih krajev sveta. Ker tudi filmski ustvarjalci obiskujejo te tribune, kjerkoli so, in lahko kritik s tem osebnim stikom mnogo bolje spozna delo posameznega ustvarjalca.

Filmski festivali so izredno kompleksen pojav, ki ga ni mogoče izčrpati na nekaj straneh. Poskušil sem se dotakniti vseh važnih elementov, a moram nujno omejiti svojo analizo. Naslednja tabela naj da filmskim ustvarjalcem in vsem tistim, ki se za to zanimajo, nekaj osnovnih podatkov o važnejših filmskih dogodkih. Tu gre za primerjalno študijo, ki jo je kot vsa osebna mnenja mogoče še spreminjati in popravljati. Sloni pa na treh letih stalnega potovanja po festivalih, brezkončnih diskusij z drugimi kritiki, pogovorov v tem smislu, z direktorji festivalov in obilici slabih in dobrih izkušenj.

Festivalski termometer	Posebna kategorija	Velikost	Zvezdniški aspekt	Komercialni pomen	»Antibiski« aspekt	Pomen nagrad	Svetovno zanimanje	Udeležba kritikov
Acapulco (Mehika)	XC	2	x	2	3		2	2
Ancey (Francija)	XA	4		4		4	3	3
Bergamo (Italija)		4		4		3	4	4
Berlin (Zah. Nemčija)		1	x	1	2	1	2	2
Bordighera (Italija)	XF	5		5		5	5	4
Cannes (Francija)		1	x	1	1	1	1	1
Edinburgh (Škotska)		3		3	3	3	2	3
Karlovy Vary (ČSSR)		1	$\frac{1}{3}$	3	2	3	2	2
Krakov (Poljska)	XN	5		5	5	5	5	4
Leipzig (Vzh. Nemčija)		4		5	5	5	3	4
Locarno (Švica)		3		2		2	3	3
London (Anglija)	XC	2		3			3	
Mannheim (Zah. Nemčija)		4		4		3	4	3
Buenos Aires (Argent.)		2	$\frac{1}{2}$	3		2	2	3
Montreal (Kanada)		3		3	2	2	3	3
Moskva (SSSR)		1	$\frac{1}{2}$	2		2	1	2
New York (ZDA)	XC	2		2	2		2	3
Oberhausen (Z. Nemčija)		3		3		2	3	3
dei Popoli (Firenze)		4		4	4	3	4	4
Poretta Terme (Ital.)		4		5		4	4	3
Pulj (Jugoslavija)	XN	5	$\frac{1}{2}$	5	5	4	4	4
San Francisco (ZDA)		2	$\frac{1}{2}$	1	4	2	2	4
San Sebastian (Španija)		3		3		3	3	3
Sestri Levante (Ital.)	XS	5		5	4	4	4	4
Tours (Francija)		4		4		3	4	4
Benetke (Italija)		1	x	1	2	1	1	1

Ključ:

XC — »Kumulativen« (festival festivalskih zmagovalcev)

XA — Samo risanke

XF — Samo komedije

XN — Samo domači filmi

XS — Samo južnoameriški filmi

I — Internacionalni

L — Lokalni

F — Igrani

S — Kratki

C — Konkurenčni

Značaj festivala (Tip)	Kritično vzdušje	Stranski dogodki	Politični pridih	Umetniški delež pri izbiri filmov	Kvaliteta žirije	Nova kinematografija	Spektakli glede na komercialnost	Resni filmi glede na komercialnost	Spektakli glede na možnost nagrade	Resni filmi glede na možnost nagrade	Splošne pripombe
IFS	3	3	3	2		3	3	2			N
ISC	2	3	4	2	3	2		4		1	K
ISC	2	4	2	2	3	3		4		1	A
IFSC	2	1	1	2	3	3	2	3	2	2	A
IFSC	3	4	5	4	4	4	4	4	3	3	N
IFSC	1	1	4	2	2	1	2	1	3	1	A
IFS	1	1	4	1		2	4	3			N
IFSC	1	1	1	2	2	2	5	3	5	2	A
LSC	3	4	2	3							K
ISC	2	1	1	5	4	3	5	4	5	3	A
IFSC	2	3	3	2	2	1	4	2	4	2	A
IFS	1	2	3	1		1	4	2			K
ISC	2	4	3	3	3	1		4		1	A
IFSC	1	1	3	3	2	2	3	2	4	2	K
IFSC	1	2	4	1	1	1	4	2	4	1	A
IFSC	2	1	1	3	3	3	4	2	5	2	A
IFS	1	2		1		1	5	2			K
ISC	2	4	2	1	3	1	5	2	5	2	A
ISC	2	4	3	3	3	2	5	2	5	2	A
IFSC	1	2	2	2	3	1	5	2	5	2	K
IFSC	3	4	2	3	4	3					K
IFSC	3	3	2	3	4	3	3	3	3	3	K
IFSC	3	3	3	2	2	4	3	3	3	3	N
IFSC	3	3	3	2	2	2					A
ISC	2	3	4	2	3	1		3		2	A
IFSC	1	2	4	1	1	1	3	1	3	1	A

Izpuščeni pomembni festivali (— Nisem mogel dobiti zanesljivega gradiva): Beirut (Libanon); Cork (Irska); Vancouver (Kanada); Melbourne (Avstralija); Thessaloniki (Grčija)

POJASNILO H KATEGORIJAM

1. **Posebna kategorija** — glej končne opombe.

2. **Velikost** — Tu rajši ne uporabljaj besede pomembnost, ker je lahko včasih večji festival za določen namen manj pomemben od majhnega.

Vse kategorije imajo ocene od 1 do 5, pri čemer je 1 najvišja stopnja. V splošnem »velikost« pomeni vsestranski obseg festivala, število osebnosti, ki jih je mogoče pričakovati, in število »velefilmov«, stopnjo kozmopolitstva, mondenost in družbeno udeležbo.

3. **Zvezdniški aspekt** — Pomen jasan sam po sebi.

4. **Komercialni pomen** — To je gledano z ameriškega stališča. Ta kategorizacija je veljavna tako za uvoznike tujih filmov kot za izvoz ameriške proizvodnje.

Ta kategorija se ne nanaša samo na pogodbe, sklenjene na mestu, ampak tudi na daljnosežne pogodbe komercialne narave, ki se začnejo na festivalu. Približno tudi napoveduje možnosti prodaje za kateri koli film v primerjavi s potenciali na drugih festivalih in naposled v grobem naznačuje merilo za relativna sredstva, ki so plačana za filmske pravice.

5. **»Antibski« aspekt** — Festivali navadno ne prikazujejo samo filmov na rednem sporedu, temveč poskrbijo tudi za sodelovanje s producenti, ki pripeljejo nepovabljeni filme ali del uradnega programa in jih za prisotne kupce projicirajo ob strani. V Cannesu vse te filme prikazujejo v raznih kinematografih ulice d'Antibes, ki jih med festivalom prevzame organizacija »International Film Market« (Mednarodni filmski trg). IFM ima svoj lastni urad v hotelu Carlton in producenti lahko predvajajo svoje

filme v ulici d'Antibes ali proti plačilu ali včasih zastonj. Potem je njihova skrb pridobiti zainteresirane stranke, da si pridejo te filme ogledat, kar pa ni zmerom lahko, ker vlada med projekcijami srdito tekmovanje in mnoge filme predvajajo istočasno.

Vsak festival nima IFM, vendar je vsepovsod določena stopnja antibske dogajanja. Tako lahko indeks v tem stolpcu pove producentom stopnjo verjetnosti, ali bodo njihovi filmi prikazovani, če jih pripeljejo na različne festivale nepovabljeni in zunanaj konkurence.

6. **Pomembnost nagrad** — To je preprosto stopnja pomembnosti, ki jo imajo podeljene nagrade raznih festivalov s komercialnega stališča.

7. **Svetovno zanimanje** — Ta kategorija določa stopnjo zanimanja, ki ga za določen festival kažejo tisk in filmski krogi po vsem svetu. To ni isto kot velikost, zakaj kdaj pa kdaj majhen festival, če je na primer političen ali posvečen posebnemu aspektu filma, vzbudi več zanimanja kot njegovi veliki vrstniki. Treba se je zavedati, da govorim o kritičnem zanimanju, vendar sem pri izračunavanju povprečij štel vsestransko zanimanje povprečnega bralca.

8. **Prisotnost kritikov** — Tu namenoma nisem navedel točnih števil, ampak sem se držal ocenjevanja od 1 do 5, ker je podana ocena povprečje dveh meril: celotnega števila akreditiranih filmskih pisateljev in števila resnih kritikov. To pojasnjuje navidezno netočnost tistim, ki jim je znano število akreditiranih novinarjev na katerem koli festivalu. Berlin na primer ima več akreditiranih gostov kot Moskva, toda število resnih kritikov je večje v slednji; tako imata obe mesti oceno 2.

9. **Značaj (tip) festivala** — Ta temeljni stolpec določa tip prikazovanih filmov in način njihovega predvajanja. Za pojasnilo glej opombo pod diagramom.

10. **Kritično vzdušje** — To je spet drugačno merilo za pomembnost festivala, ki tokrat upošteva splošno vzdušje. Nekateri festivali imajo kljub debeli plasti postranskih dogodkov kritično globok pomen — kot npr. Benetke in Cannes — med-

tem ko pri drugih festivalih teži k prevladovanju družabni element. Visoka ocena v tej kategoriji ne pomeni nujno, da je festival odprt vsem filmom in tudi ne, da bo ta festival verjetneje kot kateri drug resneje obravnaval kakšen film. Vse je popolnoma odvisno od filma, toda festivali z visokimi ocenami v tem stolpcu predstavljajo večjo možnost za producente tistih filmov, ki ne posnemajo običajnih kalupov. Istočasno visoke ocene tu pomenijo, da bodo film, ki nima pravih umetniških kvalit, prej izvižgali tu kot na slabše ocenjenih festivalih.

11. Stranski dogodki — Ta stolpec označuje, kolikšne pozornosti je deležno festivalsko programiranje in časovno usklajevanje dejavnosti zunaj filmskih projekcij. Visoka ocena stranskih dogodkov bi lahko obsegala diskusijske forume, projekcije televizijskih filmov, retrospektive minulih klasikov, zborovanja raznih filmskih organizacij in druge sestanke, vendar pa v to kategorijo ne sodijo sprejemi, zabave, koktajli, banketi itd. Tiskovne konference štejejo, če so na splošno bolj resne in niso zgolj zvezdniška reklama.

12. Politični pridih — Pri tem stolpcu je treba pri oceni upoštevati dvoje: a) ali je festival po svojem namenu odkrito političen in b) ali dogodku botruje politični pridih. Ta kategorija izrecno ne upošteva možnosti, da bi se nagrade delile iz političnih razlogov. Čeprav je možnost, da bi se to zgodilo, večja pri festivalih, ki imajo v tem stolpcu visoko oceno, za kaj takega vendarle nimam dejanskih dokazov in pri tej statistični analizi ne bi rad postavljal te obtožbe. V splošnem pa vendarle lahko vzamemo to kategorijo kot negativno, ker visoka ocena festivalov v tem stolpcu pomeni, da so bili kriteriji pri izbiri filmov vse prej kot umetniški.

13. Umetniški delež pri izbiri filmov — Ta kategorija ocenjuje stopnjo, koliko so kateri festivali pri izbiri filmov pozorni do umetniških kriterijev. Ocene veljajo samo za filme, ki jih izberejo ali povabijo festivali sami.

14. Kvaliteta žirije — V tej kategoriji so ocene deloma funkcija »velikosti«, ker si majhni festivali ne morejo privoščiti najboljših žirij. Tako sem izračunal ocene kot povprečje med možnostjo in dejstvom (ocena je tako bolj merilo dobre volje). A v splošnem visoka ocena v tej kategoriji pomeni, da si festival prizadeva dobiti žirije velikega kalibra, kar pomeni, da vlada dober kritični duh.

15. Nova kinematografija — Tu merim stopnjo pozornosti, ki jo festivali posvečajo novim smerem v kinematografiji, in njihovih prizadevanj, da bi podpirali ustvarjalna gibanja in režiserje na začetni poti. To je zame glavna naloga festivalov, morda ena prav najosnovnejših: da služijo kot informacijski centri kritikom vsega sveta in da vsepovsod pomagajo mladim ljudem, ki še iščejo občinstvo za svoja dela, s publikiteto, ki jim je na voljo.

16. Splošne pripombe — Filmskih festivalov, ki so v tem stolpcu označeni z A, sem se udeležil osebno, bodisi kot član žirije bodisi kot akreditirani kritik. Pri festivalih, označenih s K, osebno poznam organizatorje in mi je znan postopek. Nasled se opravičujem, da sem zaradi popolnosti dodal še festivale, označene z N, za katere sem podatke povzel po tretjem posredniku.

Zaključek:

Ni dvoma, da bi lahko filmski režiserji uporabili naraščajočo popularnost filmskih festivalov — kot turistično privlačnost in nacionalno razstavo hkrati — v najbolj pozitivnem smislu, ko bi osredotočeno vplivali na organizatorje festivalov, naj si pogumno priznajo, da bodočnost kinematografije leži v resnem filmu. Ko bi le več festivalskih direktorjev posnemalo zgled Luigija Chiarinija iz Benetk, ki se je prvi uradno postavil po robu FIAPF in ki je lahko tako predstavil festival izredne umetniške vrednosti. Uvajanje več in več možnosti za izmenjavo informacij, kot na primer diskusijskih tribun, in ustanovitev mednarodnega združenja organizatorjev filmskih festivalov bi bila bistvena koraka k izboljšanju festivalov po vsem svetu. Zgled Benetk je nujno posnemati.

utrinki s festivala

Govoriti je srebro, filmati zlato ali: Če enkrat vemo, do česa lahko pride, nhamo biti zgovorni.

»Kar me dela močnega, je neka meni nerazumljiva osebna nečimrnost in moj silni jaz.« (Richard Lester, 42, najmlajši član žirije Cannesa 66)

(Goethe)

Znali so ceniti veselje festivala:

RAYMOND ROULEAU: Misel na zaključeni svet v Cannesu in njegove navdušene množice me vedno spominja na zvezdniške sekvence iz Sladkega življenja.

CLAUDE CHABROL: Ljubim festivale. Čeprav delujejo njihovi triki, diplomatske intrige in njihova nepoštenost odbijajoče, to ni glavno. Film narede živahen, pritirajo kupčevanje do euforije, odkrijejo umazanca kot poštenega moža.

JEAN-LUC GODARD: Štirikrat na dan grem lahko v kino.

Bili so si svesti moralnih težav ocenjevalne funkcije in težavnosti moralnega ocenjevanja:

PETER USTINOV (član žirije): Ne verjamem, da se kaže lotiti naloge člana žirije z vnaprej določenimi predstavami. Angažirana kritika ni sodnik, prej brezuspešen advokat. So predsodki, toda moramo si vedno iskati možnost, da se prepričamo o poštenosti neke težnje, pa čeprav zastopa stališče, ki je nasprotno našemu mnenju. Nismo tu samo zato, da ocenjujemo, ampak tudi da se učimo.

FRANÇOIS TRUFFAUT: Ne morem pozabiti tele strašne formulacije Andree Malrauxa: »Med vsako inteligentno manjšino so vedno pojavi množica neumnežev.«

ROBERT BRESSON: So sodbe, ki jih o svojih delih naredimo sami in one naših ocenjevalcev. Zadovoljni smo, če se ujema.

ANDRÉ MAUROIS (član žirije): Ljubim sonce, film, v žiriji pa sedijo dobri prijatelji.

Razmahnil pa so se tudi umetniki besednega dokazovanja. Kolokvij režiserjev se je potrudil, da je dodal vizualni praksi zgovorno teorijo, besede filmski kritiki, pojem cineastom. Veselje do besede poleg zavzetosti za stvar, polirano frazo poleg koristne uvidevnosti.

Kompromisi se začno že takoj z definicijo. (Braque)

Govorili so o filmu na položaju med umetnostjo in industrijo:

PETER USTINOV: To, v čemer se film razlikuje od vseh drugih umetnosti, je dejstvo, da imajo tiste dežele, ki govorijo relativno malo razširjene jezike, film za umetnost, dežele pa, kjer govorijo na daleč razširjene jezike, vidijo v filmu le industrijo. To povzroča, da kritiki raztrgajo filme, ki celo publiki ugajajo, zasujejo pa s pohvalo tiste, ki publiko dolgočasijo. Pri nobeni umetniški stvaritvi kritiki tako ne prezirajo publike kot pri filmu. Po drugi strani pa tudi ni nobene druge vrste zabave, kjer bi publika kritiko tako omalovaževala. Zato ni prav nič čudno, če nekateri, ki so slabe volje, trdijo, da film že od nekdaj boleha.

ROBERTO ROSSELLINI: Brez dvoma je res, da smo prišli v krizo zaradi komercialnega filma. Ko je šel film od komercialnega uspeha do komercialnega uspeha, je globoko padel. Na srečo je novi val stvar spremenil. V vsaki industriji je oddelek, ki eksperimentira in porabi za to veliko denarja. To možnost bi moral imeti tudi film. V tem je vrednost novega vala. Zmeraj je koristno poskušati kaj novega, čeprav je zraven mnogo neumnosti. Sijajno je, če si moremo včasih privoščiti tudi neumnosti. Če hočemo pisati zgodovino filma, smo vedno prisiljeni pisati tudi o zgodovini filmskih kriz. Vse nove oblike v filmu pridejo po krizah. V moderni umetnosti, še posebej pa pri filmu, najdemo danes ljudi, ki žive izključno od tega. Zame je to znak boleznih moderne umetnosti.

GODARD: Nehati moramo s konvencionalnimi oblikami. Nikake razlike ni med dragimi in ceninimi filmi. Cesta ni bil komercialni film, vendar je prinesel velikanski kup denarja. To je prepričljiv dokaz, kako napačno je, če hočemo te stvari lo-

čiti. So filmi, za katere porabimo veliko denarja in drugi, za katere ga porabimo manj.

FRUNZE DOVLATJAN: Neki ruski pregovor pravi nekako takole: »To je zabava za reveže.« Mislim, da je sodobni film do sedaj še vedno našel svojo pot. Krize, ki jo bo moral prebroditi film po vsem svetu, je kriv komercialni film. Mnenje, da publika ljubi komercialne filme, nas je že pogosto osmešilo. Publika se je zanje zahvalila s klofutami. In ljubi eksperiment.

DAVID SECTER: Važno je, da upoštevamo obe strani, komercialno in umetniško.

GODARD: Če imamo danes možnost delati filme tako poredko, potem jih moramo delati odgovorno. Američanom očitam, da nič več ne odgovarjajo za to, kar delajo. Ujeti so v mašinerijo, ki so si jo sami pripravili. Ker pa ameriške firme s tem služijo denar, je samo po sebi razumljivo, da se boje, da bi ga z menoj kaj izgubile. V začetku sem sanjal o tem, da bom v velikem ateljeju MGM snemal musical. Ne verjamem, da bom kdaj to dosegel.

CLAUDE LELOUCH: Godard nima prav. V svojih filmih ne vidi, da obstajamo. Zagovarjam ljudi, ki delajo komercialne filme ali vsaj tiste, ki delajo filme po naročilu. Cenim celo njihovo zaslugo, da so produktivni, čeprav so vezani z imperativi, ki jih ne odobravajo, medtem ko mi v bistvu delamo in opuščamo le to, kar hočemo. Na nas je, da odvrnemo publiko od njihovih filmov in jih navdušimo za naše. Vem, da Godard zavrača moj film, sem mu pa hvaležen, da nam je utrl pot. Brez njega ne bi bilo nas. Če hočemo pridobiti množice, imamo pred seboj še dolgo pot.

DELBERT MANN: Prej bi soglašal z Godardom. Niti enega režiserja ni v Združenih državah, ki ne bi sanjal o ustvarjalni svobodi evropskih cineastov.

JEAN DELANNOY: Prva in bistvena zasluga novega vala je, da nam je pokazal, kako je mogoče narediti umetniško delo z zelo malo denarja.

GODARD: Neodgovornost očitam tudi Rusom, ki so spet začeli iskati

stike za koprodukcijo z MGM ali s Samom Spiegloom. Sramujejo naj se.

FRUNZE DOVLATJAN: Gospod Godard govori o stvarih, ki jih ne pozna. Naši mladi režiserji so siti velikih produkcij. Snemajo z vedno bolj skromnimi sredstvi in po večini v naravnem eksterieru. Tudi oni poznajo in uporabljajo skrito kamero. Nobeden več se ne naslaja nad zgodovinskimi freskami, kostumskimi navadami itd.

HENRI CLOUZOT: Je kdo naredil film, ki ga osebno ne more sprejeti?

MARIO SOLDATI: Da, jaz. To je sicer strahopetno, ampak za filmanje je pač treba denarja.

GODARD: Če vam amputirajo roke in noge, seveda ne preostane drugega, ko da hodite po zobeh. To naj služi za pojasnilo, da stojijo danes nekateri, ki so se pri nevarni vaji le s težavo izvlekli, enostavno na glavi.

V umetnosti se menja lepotni ideal vsakih trideset let. (Stendhal)

Govorili so o stališču publike v filmskem dogajanju:

PIER PAOLO PASOLINI: Med gledalci in proizvodnimi metodami je treba vedno vzdrževati ravnotežje.

JORIS IVENS: V svojih filmih o zgodovinskih dogodkih sem se vedno čutil odgovornega do gledalcev. Za nas dokumentariste je vsekakor blagoslov, da obstaja televizija. Omogoča nam, da smo še enkrat aktualni. Publika sama — kot film — se stalno razvija. Televizija bo pomagala, da bo naša umetnost vedno bolj dostopna.

CLOUZOT: Dejstvo, da takoj preidemo na televizijo, ko bi morali razpravljati o filmu, je dokaz, da se je stališče publike spremenilo. Za aktualne spremembe v filmu je Godard veliko manj kriv, kot je kriva televizija. Ootod prihajajo impulzi za razvoj. Televizijska tehnika preplavlja film počasi, a zanesljivo. Z estetskega gledišča je že danes postala važnejša kot film. Televizijski gledalec je pripravljen sprejeti Genetovo delo, filmski gledalec pa ne. Ali ni že enostavno dejstvo, da filme delamo, dokaz za to, da se obračamo k publikii? Pri komičnih snoveh se že avtomatično postavlja vprašanje specifične publike, ker morajo nujno biti prirejeni zanjo.

GODARD: Vseeno mi je, če publika moje filme gleda, s pridržkom da moj producent pri tem ni ob denar.

CLOUZOT: Zastopati tako stališče je brez dvoma dopustno. Vsekakor pa se mora igra končati brez varanja. Dovoljeno se je postaviti pred publiko s prezirom, ne pa zvabiti jo hkrati v past.

SERGEJ JUTKEVIČ: Brez gledalcev ni filma.

GODARD: Naravno, da mislimo pri izdelavi filmov avtomatično na publiko. Zato je vprašanje o publikii popoln nesmisel. Na publiko ne moremo misliti, ker se enostavno ni mogoče identificirati z milijoni. Kako naj trdim, da mislim na nekoga v San Franciscu, ko delam. To bi bila navadna hinavščina. Menim, da je nemogoče delati filme v različnih deželah za eno in isto publiko.

MARIO SOLDATI: Neki komični element v različnih krajih in v različnih deželah sploh nima istega učinka.

FRUNZE DOVLATJAN: Seveda je treba dobro premisliti, če se je treba ozirati na tako široke množice, kot jim ima recimo Godard. Svojega objektivnega in subjektivnega miselnega sveta ni mogoče več konfrontirati s publiko. Vsekakor pa smo kljub temu dolžni misliti na svojo publiko in jo pritegniti v delovni tok.

GODARD: Kdor dela filme na ta način, ne upošteva, da so zunaj njegovega življenjskega kroga ljudje, ki drugače mislijo in čutijo. Film ne sme biti del teh ljudi, temveč morajo biti oni del filma, ki ga delamo mi, in to tudi so.

CLOUZOT: Dva načina sta, kako pritegniti publiko. Lahko mislimo na to ali tudi ne.

V umetnosti ni nobene resnične doktrine, ker se vsake stvari naveščamo. (Paul Valéry)

Govorili so o osebnih načinih izražanja in o pomenu fabule v filmu:

CLOUZOT: Bistveno vprašanje je, koliko fabula še lahko obdrži svojo prvenstveno važnost v filmu. Skrajno važen je postal pojem časa. Nič več ni odločilna zelo detajlirana snemalna knjiga. Funkcionalna pripovedna struktura je skoraj izumrla.

CLAUDE LELOUCH: Ne verjamem več v filme, ki so narejeni po snejalni knjigi, verjamem v emocionalni film.

GODARD: Do leta 1945 je bil film pripovedovanje zgodbe, dogodkov po njihovem kronološkem redu. Ameriški film je obtičal v tem stadiju. Ta filmski pojem pa je očitno le eden od sto možnih. To je veliko manj vprašanje napredka kot osebne svobode. Če si ogledamo Eisensteinov film, ki je nastal pred tridesetimi leti, opazimo, da ni narejen po tedaj vladajoči predpisani formi, temveč je svoboden. Po mojem mnenju gre razvoj v to smer, da se bodo mladi cineasti vseh dežel znebili tega edinega in izključnega aspekta. Film vsekakor lahko pripoveduje zgodbo. Ima pa isto pravico iskati druga pota in druge načine.

BRESSON: Film je stvar trenutka. Obdelovati hoče grob material.

DELANNOY: Če hočemo ali ne, zgodba postaja zmeraj bolj važna. Tudi Godardovi filmi vsebujejo fabulo. Na neki način je izpovedana, pa če jo maramo ali ne, tu je. Lelouchov film bi bil strašno konvencionalen, če bi bila fabula pripovedovana na določen način.

GODARD: Če se sploh drznem ugovarjati gospodu Delannoyu, potem le toliko, ker vem, da Lelouch ne more pripovedovati nikakih zgodb.

DRÉVILLE: Film, ki nima ne začetka ne sredine in ne konca, ni film. Ljudje ne hodijo v kino, da bi se dolgočasili. To ni napad na novi val; pokazal je občudovanja vredne stvari. Problem se postavlja vedno napačno: film lahko pripoveduje zgodbo, pa je kljub temu povsem dolgočasen.

GODARD: Film, ki ima začetek, sredino in konec, ustreza nazadnjaškemu kinematografskemu pojmu, recimo iz periode med leti 1932 in 1945. Če naj ima tri dele, zakaj naj bi se brezpogojno pokazali v tem zaporedju?

CLOUZOT: V literaturi nihče nikomur ne odreka pravice na sedanost, preteklost, prihodnost in pogojnost. V filmu smo dosedaj uporabljali preteklost in prihodnost v obliki flashbacka, ki je tudi le oblika sedanosti.

SERGEJ JUTKEVIČ: Lenin je rekel: »Film je najučinkovitejša umetnost.« Za nas v Sovjetski zvezi ima fabula prevladujoč pomen. Gre nam za to, da pridobimo čimveč gledalcev.

CLOUZOT: Sem daleč od tega, da bi mislil kot gospod Jutkevič.

BRESSON: Jaz sem v svojih filmih vedno mnogo improviziral. Nisem psiholog, sem slikar. Z ali brez predmeta, slikanje ostane slikanje. Verjamem v improvizacijo.

MARIO SOLDATI: Jaz pa ne. Improvizacija ne more biti istočasno dobra in avtentična. Če je dobra, je to rezultat dolge priprave.

DELANNOY: Enotni bi morali biti glede tega, če je potrebno pripovedovati zgodbo.

BRESSON: Sploh ne.

DELANNOY: Godard si lasti pravico, da lahko dela, kar mu pade v glavo. Ampak on je izjemno primer. Claudea Leloucha cinéma-vérité je najboljši dokaz, da je fabula postala danes važnejša, kot je bila kdajkoli.

BRESSON: Lelouch? To je cinéma-anti-vérité.

DAVID LEAN: Rad bi, da bi mi kdo razložil, kaj pomenijo vsi ti novi načini pripovedovanja, o katerih moja skromna oseba ne ve prav ničesar.

OUSMANE SEMBENE (Nigerija): Če poslušam evropske cineaste, imam vedno vtis, da so že davno povedali tisto, kar so imeli povedati in zato iščejo novih zabav. Kar pa se tiče fabule, mislim, da ni prav, če verjamemo, da je publika prenaivna. Evropa stoji pred dilemo tehnike. Pri nas pa je treba film čitati, kot čitamo dobro knjigo.

DELBERT MANN: Film, ki ne pripoveduje nikake zgodbe, je popoln nesmisel.

GODARD: Pojem fabule je degeneriran. To lahko imenujemo tako, če hočemo, pri končnem efektu pa to ne pomeni nič, ker je važnejše filme delati, kot pripovedovati zgodbe.

Ne oziraje se na to, da v resnici ne govorim rad sam o sebi, vam lahko rečem, da ne bi smeli poslušati filmskih režiserjev, ampak si ogledati njihove filme. (Rihard Lester)

PO FILMSKEM SVETU

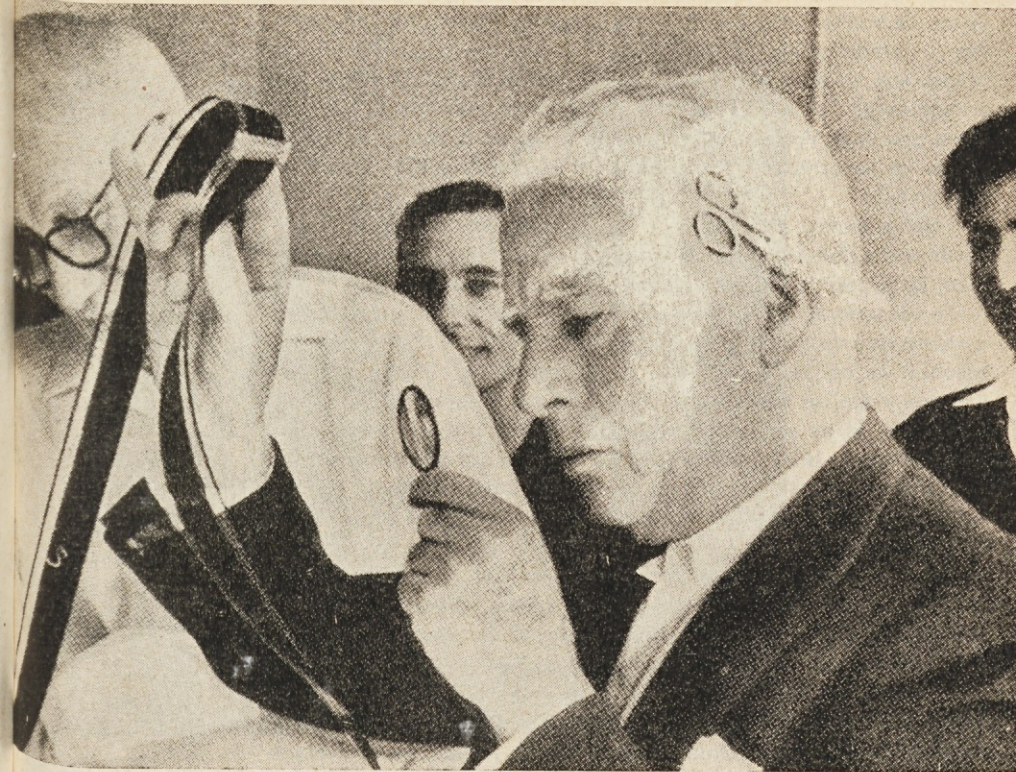
Desno: Chaplin med montažo KRALJA V NEW YORKU

melanholična eleganca nekega somraka

pogled na charlieja chaplina

Bernard Buffet je hotel verjetno zavestno in pretenciozno zaigrati La Rochefoucaulda in Montaignea rekoč: »Klovnova grimasa je morda pravi človekov obraz«; in prav je imel vsaj toliko, kolikor je pri tem povsem določno mislil na Charlieja Chaplina.

Vsebina te sentence pa nakazuje neko razpoloženje in sklep. Še vedno je izrazita želja tudi pri novi generaciji obravnavati Chaplina kot spoštovanega nosilca nekega starega etičnega nazora, vendar postaja že očitno, da njegovo življenjsko stališče — in tudi filozofijo, včasih agresivno včasih pa stoično — vedno bolj prežema pesimizem. Sredi tretjega desetletja je Charlотоva karakteristična figura, v tradicionalnem kostimu in s staroverskimi manirami, dokončno izginila iz sveta, ki se mu je tako zvesto prilegala — ki pa je tudi sam spremenil svojo podobo. Kar se tiče Chaplina samega, sta njegova morala in politika zapustili svoja »humanistična oporišča« in se tesneje povezali z novo duhovno klimo, kjer so na lestvici pomembnosti problemi eksistence odstopili mesto problemom esence.



Za tako chaplinovsko evolucijo je možnih več razlag. Ena izmed njih: verjetno je težava prilagoditve potrebam in sredstvom nove komičnosti, kjer so mehanični balet, pantomima in lirična razpoloženja manj važna od dramskega in psihološkega poudarjanja, privedla Chaplina do tega, da je prenehal z nadaljnji variacijami spektaklov, v katerih se »mali človek« bori z usodo in realnostjo sveta.

Prav tako je mogoče Charlot zapustil oder zaradi pospešenega delovanja sil, ki rušijo etične kodekse in povzdigujejo dinamičnejši ter obenem tehnokratski ideal, v svesti si pač, da je svojo vlogo odigral; kot vdani pripadnik starosvetnih časov, ves prepričan o srcu kot najmočnejšem orožju pa v Modernih časih (Modern Times, 1935) še vedno izraža svojo popolno zadržanost do intelektualnih, moralnih in socialnih osnov novega časa, prenatrpanih z nestrpnostjo, grožnjami in omejevanjem svobode. Takšna spoznanja so plod samo desetih — čeprav prehodnih let; od pevne in melanholične balade Luči vele mesta (City Lights, 1931), kjer je postalo

jasno, da vodita človekovo življenje žalost in absurd, preko vmesne faze — predstavljajo jo Moderni časi — kjer sta splošna drama že prilagojene sodobne civilizacije in posamična drama zadnjega, neprilagojenega romantika dosegli nedotakljivo harmonijo, do ironično grenkega Velikega diktatorja (The Great Dictator, 1940) ki, čeprav se neposredno nanaša na Hitlerja, obtožuje tudi Stalina in Mc Carthyja.

Univerzalnost in uspešnost sta bili napaka in vrlina Chaplinovih pridig, katerih se je bil lotil z natančnostjo šolskih predavanj, takoj ko je začel s svojimi dolgometražnimi filmi. To je bila politika — še več: moralna politika. Ko pa se je začel sklicevati na razum namesto na srce, je bil to revolucionarni preobrat — in to zagotovo preobrat na boljše. V razdobju, ko se je čutil ogroženega od predmetnega sveta, se pravi od okolja in pejsažev, ustvarjenih s človekovo roko, ki pa so kot v fantastičnih sanjah prerasli v grozečega nasprotnika, je bila Charlota njegova infantilnost ne samo sredstvo za obrambo, ampak tudi za napad; od trenutka pa, ko je postala ogroženost manj otipljiva, v svoji abstraktnosti sestojeca se iz neizprosnih sil, proti katerim se je mogoče boriti, ne pa jih premagati, je Charlota odstopil prostor figuram, ki so se mnogo bolj avtomatično in naravno spojile z novim redom: diktatorju Hinklilu, modernemu posebljenju Sinjebradca in Jacka Razparača — gospodu Verdouxu, klovnu Culverju, Kralju.

Chaplinova moralna politika se je ovekovečila že v Modernih časih, napadalna pa je postala v Velikem diktatorju, kjer se ne navdušuje samo nad etičnim, ampak morda še bolj nad socialnim in političnim idealom. Specialist za burlesko François Mars točno primerja prizadevnost Velikega diktatorja z Dreyfusovo obrambo v pamfletu Obtožujem Emila Zolaja in z gladovnimi stavkami Mahatme Gandhija. Chaplin tega sploh ne zanika; v končnih scenah Velikega diktatorja, kjer je opisan več kot simboličen lov na človeka, jasno in glasno pravi naslednje:

»Žal mi je, toda ne želim biti vladar. To ni moje delo. Ne bi rad niti upravljal niti osvajal. Hotel bi pomagati vsem, ki so pomoči potrebni — kristjanom, Židom ... črnecem prav kakor belcem. Mi vsi bi radi pomagali eden drugemu. Takšni so civilizirani ljudje. Radi bi živeli v skupni sreči ... ne pa v skupni nesreči. Nočemo se prezirati in sovražiti. Na tem svetu je prostora dovolj za vse. Ta dobra zemlja je bogata in lahko vsem zagotovi obstanek. Pot življenja bi lahko bila svobodna in veličastna, toda mi smo zašli.

Nenasitnost je zastrupila duše ljudi, opasala svet s pasom sovražstva in nas kot goske nagnala v bedo in kri. Ukrotili smo hitrost, ostali pa smo njeni sužnji. Izobilje prinašajoča mehanizacija nas je pustila nepotešene. Naša znanost nas je naredila cinične. Naš razum nas je naredil trde in brutalne.

Preveč mislimo — in premalo čutimo. Bolj kot mehanizacija nam je potreben človeški duh. Bolj kot razum sta nam potrebni



Prizor iz **LUČI VELEMESTA**. Prvo srečanje s slepo prodajalko cvetja

ljubeznivost in blagost. Brez teh bi bilo življenje polno surovosti in vse bi bilo izgubljeno.

Tistim, ki me lahko slišijo, kličem: ne izgubite upanja. Nesreča, ki nas je zajela, je samo rezultat okrutnega misionarstva, zagrenjenosti ljudi, ki dvomijo v pot človekovega napredka. Sovražstvo bo prešlo in diktatorji bodo padli; moč, ki so jo ugrabili narodu, bo narodu vrnjena. In tako dolgo, dokler le bodo znali ljube umirati, svoboda ne bo poznala poraza.

Aviacija in radio sta nas medsebojno zblížala. Že narava teh iznajdb sama je v človeku budila dobroto in zahtevala vesplošno bratstvo in enotnost vseh. V tem trenutku se moj glas širi po vsem svetu in sega do tisočev.



Vojaki, ne vdajte se tem razbojnikom . . . ljudem, ki vas prezirajo in vas imajo za sužnje, ki razpolagajo z vašimi življenji, vam vsiljujejo vaša dejanja, misli in vaša čustva; ljudem, ki vas dresirajo, stradajo, delajo z vami kot z živalmi in vas imajo za topovsko hrano!

Ne vdajte se tem protinaravnim ljudem, tem ljudem-strojem s srci stroji. Vi niste stroji! Vi niste živali! Vi ste ljudje! V svojih srcih hranite ljubezen človeštva! Ne sovražite! Sovražijo samo tisti, ki niso ljubljeni. Tisti, ki niso ljubljeni in ne normalni . . . Vojaki, ne bojujte se za rop! Bojujte se za svobodo!

V sedemnajstem poglavju Lukovega evangelija je zapisano: »Kraljestvo božje je v človeku.« Ne v enem samem človeku niti v skupini ljudi, ampak v vseh ljudeh! In ti, narod, imaš moč, moč za ustvarjanje strojev. Moč za ustvarjanje sreče.

Ti, narod, imaš moč za ustvarjanje tega čudovitega in svobodnega življenja . . . ti lahko narediš iz tega življenja bleščečo pustolovščino. Dajmo, v imenu demokracije izkoristimo to moč . . . združimo se! Bojujmo se za nov svet, za čisti svet, kjer bo vsak človek lahko delal, kjer bo imela mladost bodočnost, starost pa zatočišče.

Obljubljaajoč vse te stvari so se do oblasti prikopali ambicioznejši. Toda lagali so! Svojih obljub niso izpolnili in nikoli jih ne bodo! Diktatorji so se osvobodili, narod pa so uklenili.

Sedaj se moramo bojevati, da bodo obljube izpolnjene.

Bojujmo se za uravnovešen svet . . . za svet znanosti, kjer bo Napredek privedel k sreči vsakogar med nami!

Vojaki — v imenu demokracije — zedinimo se!

Hanna — me slišiš?

Kjerkoli že si, Hanna, pokoncu glavo! Odpri oči, Hanna, oblaki se trgajo!

Sonce sije skoznje. Iz teme stopamo v svetlobo.

Gremo v nov svet . . . boljši svet . . . kjer bodo ljudje premagali svoje strasti, svoja sovraštva in brutalnosti.

Poglej, Hanna! Ljudje so dobili krila . . . in končno se je človek naučil letati. Njegova duša leti proti mavrici, v svetlost upanja, proti bodočnosti, proti slavni bodočnosti . . . ki pripada tebi, meni in vsakomur od nas! Poglej svoj pogled, Hanna!

Poglej v nebo, Hanna, ali si slišala?

Poslušaj!«



Chaplinov moralizem je torej, poleg vsega, tudi vedno bolj literaren, čeprav je v naslednjih delih pokazal izostren smisel za filmske silogizme, za alegoričnost slik in za občutljivo prenašanje delikatnih stanj z enega bitja na drugo. V Gospodu Verdouxu (*Monsieur Verdoux*, 1947) pa je Chaplin ontologijo odpravil, na njeno mesto pa postavil najčistejši mit.

To je bila pomembna sprememba — toliko pomembnejša, ker se je Chaplin hitro staral; ta sprememba tudi popolnoma pojasnjuje, zakaj je Gospod Verdoux najspornejši film avtorja Lova za zlatom. Vse očitke temu filmu lahko skrčimo na pripombo: Gospod Verdoux je idejna, psihološka in estetska zmeda. Ta trditev sloni na jasno podčrtanem pesimizmu tega filma, na pesimizmu, ki ga pri Chaplinu ni mogoče pojasniti tako hitro. Razen tega manjka filmu »socialno sporočilo«, analiza pa nam pokaže, da zločini, ki jih je Verdoux storil, »ne temeljijo na notranji potrebi samoobrambe niti ne na želji popravljati krivice in ne v globoki ambiciji, hotenju nekaj spraviti v red...«

Kot je André Bazin v nekem briljantnem eseju elegantno pripomnil, je pravo bistvo Gospoda Verdouxu mit, ki je ta film naredil po vsej priliki za najboljše Chaplinovih del.

«. . . Če ima Gospod Verdoux neki »smisel«, zakaj bi ga iskali v njegovem odnosu do neke moralne, družbene ali politične ideologije, ali celo sklicevaje se na psihološke kategorije, ki smo jih navajeni odkrivati v »značajih« iz našega gledališča in romanov — če pa ga je tako lahko najti v Charlotu samem. Chaplinu kritika očita, ko kritizira njegovo interpretacijo, da se tokrat ni znal osvoboditi komične sheme svojega prejšnjega lika in da je nihal, ne da bi se dokončno odločil, med realistično igro, ki jo je zahtevala vloga Verdouxu in Charlotovimi konvencijami. Toda realizem v tem filmu je čista iluzija. Charlot še vedno kot vodnik obstoji v Verdouxu, kajti Verdoux — to je Charlot sam . . . Zreducirajmo sedaj vse skupaj na eno poanto: po svojem bistvu je Charlot družbeno prilagodljiva osebnost, Verdoux pa je še preveč prilagojen. Sprememba osebnosti je v trenutku postavila na glavo ves chaplinovski svet. Charlotovo razmerje do Družbe, ki, obenem z odnosom do žensk, predstavlja osnovno in stalno temo njegovih del, je popolnoma spremenilo svojo vrednost . . . Za hip se postavimo na njegovo mesto. Odkar Charlot obstoji (toda, kako določiti, **koliko** res ob-



Levo zgoraj: prizor iz POBIČA. Na sliki je s Chaplinom Jackie Coogan

Levo spodaj: Hynckel in Napoloni v VELIKEM DIKTATORJU

stoji?), ukazuje Družba policiji, naj zagotovi njegovo neškodljivost. »Kifelci« so že navajeni na spopade z njim po uličnih vogalih, na samotnih pomolih, v zaprtih parkih. Njegovo nespreno in na-vrat-na-nos bežanje je bilo vedno izraz krivde, ki se sama izdaja in ki jo je bilo lahko spraviti v red z udarcem pendreka. Pravzaprav je ta mali človeček s pajčjo hojo Družbi povzročal le malo skrbi; njegova zvitorepenja in zloba ga niso pripeljali do resnejših podvigov ali kam dalj od drobnih, za življenje nujnih tatvin. Bil je lahek plen, ki je vedno v zadnjem trenutku ušel in ki se je vedno zvesto držal svoje vloge krivca! Družbo je mučila čudna nelagodnost: seveda se ne čuti krive in to tudi izjavlja (kot vedno! Družba itak vedno samo obtožuje), toda v njej sami se dogaja nekaj nenavadnega, kar jo mnogo bolj vznemirja, kot majhne motnje, ki so že običajne in ki jih lahko tolerira. Izginjajoče ženske in ta neulovljiva oseba, ki je, če sploh obstoji, kriva teh pošastnih zločinov, tako pošastnih, da jih je težko doumeti — to razburja mirno vest Družbe. Ne samo zaradi tega, ker jih ne more prepričati ali kaznovati, ampak predvsem zato, ker nekako zmedeno občuti njihovo dvosmiselnost. Reagira razburjeno, z nekakšno sveto jezo, ki dokazuje njeno vznemirjeno podzavest. Pravzaprav se čuti krivo, čeprav si tega ne sme priznati. Ko ji Verdoux z zatožne klopi vrže v obraz, da je samo do skrajnosti izpolnjeval osnovni zakon družbenih odnosov, modro reklo modernega časa »kupčija je kupčija«, se bo Družba seveda namrgodila in rekla, da je to škandal... toliko ostreje, kolikor bolj se bo čutila prizadeto. Toliko besneje se bo spravila na Verdouxa, kolikor manj bo hotela videti v njem družbeno parodijo, svoja do absurda izpolnjena pravila igre. V nasprotju z gospodom K. iz Procesa (kateremu je Charlot soroden) dela gospod Verdoux Družbo odgovorno že samo s svojim obstojem... Družba ga seveda obsodi na smrt. Upa, da se bo na ta način izmaknila in oprala madež, ki ga je predstavljalo njegovo bivanje.



Toda Družba ne uvidi, da se je Verdoux predal sodnikom samo zato, ker mu obsodba ne more več do živega; še več — Družba bo z obtoženim uničila samo sebe... In tako Verdoux zgodaj zjutraj med krvnikoma prečka dvorišče zapora. Z rokami, zvezanimi na hrbtu, se malce poskakujoč bliža morišču. In tedaj pride čudoviti gag, neizrekljivi gag, ki rešuje cel film: Verdoux, to je on! Giljotinirali bodo Charlota! Bedaki ga niso spoznali! Da bi prisilil Družbo k temu nepopravljivemu dejanju, je Charlot privzel podobo svojega nasprotja. V določenem in mitološkem smislu besede je Verdoux samo Charlotovo utelešenje: glavno in lahko bi rekli prvo. Z ozirom na to je Gospod Verdoux nedvomno najvažnejše Chaplinovo delo. Na novo osvetljuje chaplinovski svet, urejuje ga in smiselno izpopolnjuje. Za to potovanje v neznano, v katerem so nekateri prepoznavali pot Večnega Žida, nekateri pa so ga zamenjevali s potjo upanja, danes dobro vemo, kje se končuje. Konec poti je stezica na dvorišču zapora, v jutranji meglici, v kateri slutimo smešno silhueto giljotine...»

Predzadnji Chaplinov film so Odrske luči (Limelight, 1952), kjer Chaplin začenja razvijati svoj testament, katerega temelji so bili postavljeni pet let prej v Gospodu Verdouxu. Culvera, predstavljajočega nekakšnega anti Fausta, plemenitega starca, ki je znal ustvariti in, očarano od njegove modrosti, tudi odkloniti Margareto, ni mogoče izvzeti iz chaplinske mitologije. In to tem manj, kolikor izrazitejše so avtobiografske poteze in je Culver Chaplinov avtoportret. Toda ta avtoportret je slikan v ogledalu, tako da nudi diamestralno nasprotno sliko modela. Čeprav popolnoma drugačen kot Verdoux, Culver ni podoben Charlotu, katerega nasprotje je Verdoux. On je, v domišljiji, to, kar Charlot ni nikoli postal: slaven klovn, ki konča kot bedni cestni muzikant. Odrske luči so velika tragedija starosti, ki jo zna Chaplin mnogo bolje predstaviti, kakor drugi preživeti. Bazin spet občudujoče pravi:

»Videli smo torej, ob Chaplinovi prisotnosti, sliko njegove agonije... Film so bile samo vzvišene grde sanje, toda sanje resnične prav toliko kot resničnost sama, film, ki nam je omogočil izmeriti našo ljubezen do njega v najlepši njegovih pantomim: v smrti klovnova z imenom Charlot. Le kdo odkar poznamo umetnost, le kateri pisatelj ali igralec je kdaj prišel do vzvišenega paradoksnega trenutka svoje umetnosti — ko je bil on sam predmet tragedije? Gotovo je mnogo umetnikov v večji ali manjši meri sebe vneslo v svoje delo; ker pa publika s tem ni bila seznanjena, to ni predstavljalo drame. Odrske luči niso Ljudomrznik in tudi niso poglavitno delo, toda Chaplin tudi ni Sacha Guitry. Ne gre za njegov znani lik, ampak za nekaj povsem drugega: za njegov mit. Nedvomno sta samo film in njegova popularnost lahko dosegla, da so se tako zelo spojili igralec in njegove osebnosti: Edip in Sofokles, Goethe in Faust, Cervantes in Don Kihot.



Charlie Chaplin danes in zasebno

Molière je tiho umrl med nekaj prijatelji in njegov pogreb so osvetljevale bakle. Naj bo blagoslovljena filmska umetnost, ki je našemu Molièru omogočila umreti tako, da je iz svoje smrti ustvaril svoj najlepši mit.«

Kazalo je, da bo lahko uganiti smisel zadnjega Chaplinovega filma Kralj v New Yorku — »že zaradi tega, ker je bil avtor Priseljenca (The Immigrant, 1917) za toliko let izgnan iz Amerike. Po štiridesetih letih naj bi bila to zgodba o izkušnjah in razočaranju. Take napovedi je o Kralju v New Yorku širilo tudi časopisje; na prvi pogled se je vse ujemalo s prepričanjem, da se mora Chaplin Ameriki maščevati in na žalitev neizogibno odgovoriti s porogom.

Toda Kralj v New Yorku ni satira nravi in teženj Novega sveta, oziroma mu to vsaj ni končni cilj. Sicer pač ne bi zdržal primerjave s Tashlinom, Jerryjem Lewisom, Cukorjem ali Premingerjem: tem namreč satira navadno ni dovolj in da bi bila slika popolnejša, dodajajo še obup, malodušnost in norost — v primeri s tem pa je Chaplinova ironija samo ljubek broadwayski spektakel. Chaplin torej ne gre tako daleč, z ozirom na komični in romantični vid Kralja v New Yorku je nekje na sredi med Minellijem in Wilderjem. In kakor je za potrditev pravilnosti lastnih vizij vsem naštetim potrebno razbiti nekatere iluzije o dovršeni proporcionalnosti konfekcijskega univerzuma, ustvarjenega po meri, tako se je tudi Chaplin v Kralju v New Yorku trudil predvsem porušiti mit, ustvarjen z mladim Charlotom, z njegovo pomočjo in zanj. Gospod Verdoux je bil potrditev mita na nov način, Kralj v New Yorku pa je slika destrukcije, je uničevanje preteklosti od človeka, ki je z razmišljanjem prišel do nehvaležnih spoznanj. Starajoči Chaplin se vse bolj odmika od Swifta in se vedno bolj približuje Voltairju, kar pomeni, da je po dokončni naselitvi v Švici prestopil Rubikon med slavo akcije in slavo meditacije.

Tisto, o čemer v Kralju v New Yorku razmišlja, je v bistvu usoda moderne civilizacije; ko se pregnani Schadoff spoprime z dejstvi, ki mu odpro oči, to niso dejstva ameriškega načina življenja, ampak pogoji, na katere današnji človek pristaja. Reči moramo, da je Chaplin v tem pogledu brez iluzij, zanimivo pa je, da je v želji to javno povedati posnel zato cel film. Kako veliko mu je bilo do tega, lahko hitro dokažemo. Kot je v Modernih časih posumil o večji sreči zaradi tehničnega izpopolnjevanja civilizacije dvajsetega stoletja, tako postavlja v Kralju v New Yorku tudi za moralnim aspektom te evolucije zelo velik vprašaj. Tisto pa, kar nas najbolj zanima, je dejstvo, da ta zadnji film, Chaplinova oporoka nekako, doseže skrajne meje svete enostavnosti in odkrije jedro genialnosti. Poleg tega je to zelo moder film, iskren in umirjen; ustvaril ga je človek, ki je v dneh svoje starosti prav toliko hladnokrven, kot je bil v svojih zadnjih urah Sokrat.

intervju s
pierom paolom
pasolinijem

Desno: Pier Paolo Pasolini

kot marksist vidim svet sakralno

Pasolinija sem spoznal, ko je leta 1961 prišel v Benetke predstaviti svoj prvi igrani film ACCATONE. S prijatelji Moravio, Carlom Levijem in drugimi člani italijanske literarne hierarhije ob strani je Pasolini vodil viharno tiskovno konferenco, med katero sem dokaj krepko napadel njegov film, ki se mi je zdel nečist in tu pa tam sentimentalen. Moj komentar je iz angleščine samo delno in pomanjkljivo prevajal prostovoljec, zato sem čutil, da se morava nujno ponovno srečati in popraviti vtis, ki sva ga dobila drug od drugem. Leta 1963 sem šel v Rim in ga — tokrat oborožen z delnim znanjem italijanščine — obiskal. Sledila je vrsta srečanj, ki so se nadaljevala skozi obdobje dveh let. Nekateri pogovori v tem času so bili posneti na magnetofon. Naslednja snov predstavlja prvi izbor izvlečkov iz teh posnetkov.

Pasolini se je rodil v Bologni leta 1922. Njegov oče je bil pehotni po-

ročnik, karierski častnik, ki je umrl leta 1959 in je bil potomec obubožane, toda stare rodbine iz Ravenne. Čutil je, da mu je zaradi kariere življenje steklo v prazno in Pasolini pravi o njem, da ga je vojaška kariera, ki si jo je izbral, ko se je znašel v stiski brez beliča v Libiji, spremenila in potlačila v zelo izrazit konformizem. Od vsega začetka je postavljaval vse upe na sinovo literarno bodočnost, odkar je Pasolini pri sedmih letih napisal svoje prve pesmi.

Pasolinijev prvi zvezek poezije, ki je izšel leta 1942, POESIE A CASARSA, je bil posvečen njegovemu očetu, ki je dobil knjižico v Keniji, kjer je bil vojni jetnik. Pasolinijev brat Guido je padel kot partizan. Ko je Pasolini diplomiral iz književnosti, se je družina preselila v Rim, kjer si je našel učiteljsko mesto v zasebni šoli v predmestju Ciampinu, za petindvajset tisoč današnjih lir na mesec. To je bilo leta 1949.

Njegove knjižice poezij in kasneje prvi romani so izšli konec štiridesetih in v začetku petdesetih let. Šteje se za marksista in še posebej za učenca ustanovitelja italijanske komunistične stranke Gramscija, ki ga navaja brez konca in kraja in kateremu je posvetil svoje pesmi GRAMSCIJEV PEPEL. Tem je značilno sledila avtobiografska zbirka poezij z naslovom POEZIJA V OBLIKI VRTNICE.

Pasolinijeva romana RAGAZZI DI VITA (Fantje življenja) in UNA VITA VIOLENTE (Nasilno življenje), ki obravnava moralno in fizično pokvarjenost določenega sloja rimske mladine, in Pasolinijeva lastna, pogosto brezkompromisna poštenost, da živi na način, ki ni zmerom v od družbe sprejetih kalupih, so pripomogli, da je njegovo ime postalo neke vrste *cause célèbre*. Pregarjali so ga pravniško, s cenzurami in osebno. Nekatera njegova manjša dela so skupine neofašistične in katoliške mladine divje napadle.

Leta 1954 je prvič delal pri filmu: sodeloval je pri pisanju scenarija za DEKLE Z REKE, film režiserja Maria Soldatija s Sophio Loren v glavni vlogi. Leta 1956 je bil Fellinijev svetovalec pri CABIRIJINIH NOČEH in preden se je odločil, da bo filme sam režiral, je sodeloval, največkrat kot scenarist (nekoč tudi kot igralec), z mnogimi najbolj znanimi italijanskimi režiserji: Maurom Bolognijnem, Francom Rossijem, Carlom Lizzanijem, Florestanom Vancinijem in Luccionom Emmerjem, enkrat pa tudi z izseljenim nemškim režiserjem Luisom Trenkerjem (UJETNIK GORE, 1955). Doslej je posnel šest lastnih filmov; po ACCATONEJU so nastali MAMMA ROMA (1962), LA RICOTTA (nadaljevanje v ROGOPAGU, 1962/63), LA RABBIA (1963), COMIZI D'AMORE (1964), IL VANGELO SECONDO MATTEO (Evangelij po Sv. Mateju, 1964) in naposled UCCELACI E UCCELINI (Ptički in ptičice, 1966).

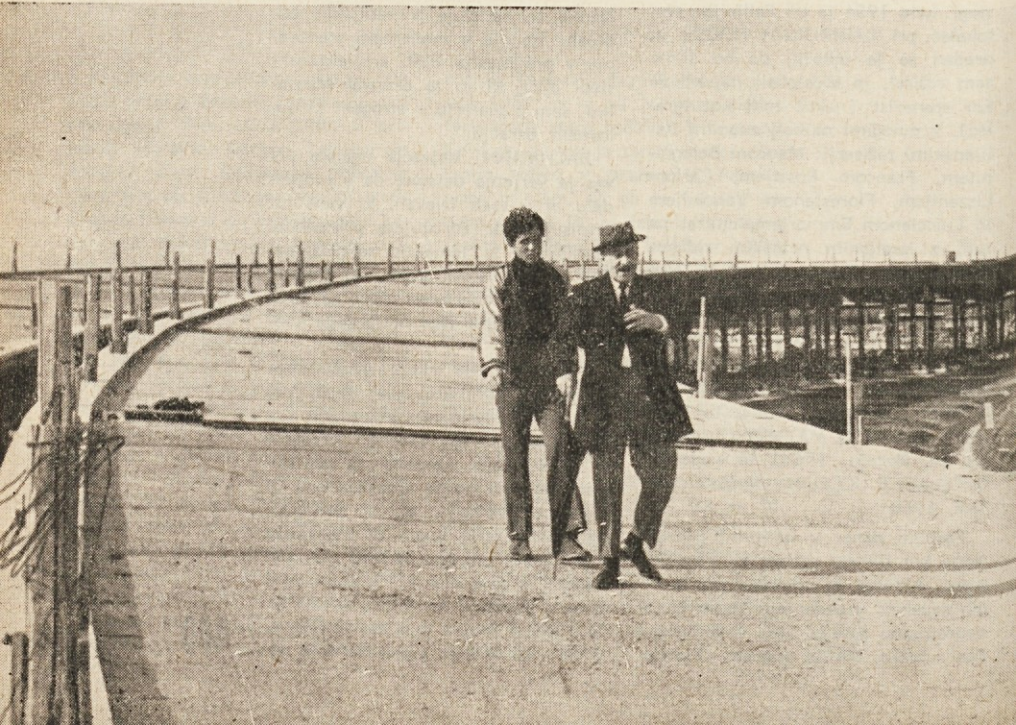
Pasolini danes v Italiji ni poznan samo kot filmski režiser ali romanopisec. Aktivno je udeležen pri mnogih aspektih vsakdanjega življenja in nepretrgano piše v tisk, vodi tedenske rubrike, ali pa pogosto objavlja



članke in sodeluje v radijskih oddajah. Stanuje v modernem stanovanju v predmestju EUR, arhitektonski slepi ulici, ki jo je osnoval Mussolini, sam z materjo v strogem in delovnem ozračju.

BACHMANN: Največja uganka pri vas je verjetno dejstvo, da v svojem delu in v vseh izjavah, ki vam jih pripisuje tisk, združujete pripadnost marksizmu in temeljno religioznost. Zdi se mi, da ne more biti nobena ocena vaše umetnosti popolna brez točne pojasnitve tega notranjega konflikta.

PASOLINI: Ne vidim nikakršnega osnovnega konflikta, vsaj tedaj ne, če vzamete marksizem in religijo oba kot taka, kakršna sta bila prvotno, in ne kot taka, kakršna sta oba postala zaradi časovne iznakaženosti in človekove potrebe, da si prilagodi zgodovino. Sebe imam za marksista v prvotnem pomenu in med tem glediščem in prvotnim krščanskim konceptom ljubezni ne vidim konflikta. Problem je prej v tem, da je Cerkev sama v današnjem svetu bistveno ne-



krščanska in prvotnem smislu. A to so posploševanja; govoriti bi bilo treba bolj v podrobnostih.

BACHMANN: Ali to pomeni, da verujete v koeksistenco obeh taborov, s pogojem, da oba spet postaneta to, kar sta bila pri svojih koreninah?

PASOLINI: Popolnoma. Prvič, ateistična filozofija ne izključuje spoštovanja od religije, in drugič, ateistična filozofija ni edina možna marksistična filozofija. Brž ko boste prodrli v resnično naravo današnje družbene interakcije med raznimi vojujočimi se strankami družbe, boste spoznali, da največji Kristusov sovražnik ni komunistični materializem, ampak buržoazni materializem. Vsekakor je nemogoče razdeliti svet v marksiste in nemarksiste ali določiti, kdo je in kdo ni katolik v današnjem smislu. Prav tako ne morem sprejeti sklepa, ki bi izhajal iz katoliško-marksistične jukstapozicije, namreč da je vera identična s kapitalizmom. Res je, da je Cerkev delala s cesarjem, z Mussolinijem, Hitlerjem in Francom, a poslušajte ta Gramscijev citat: »V ideji religije ni zajet nagib za delitev znotraj buržoaznih razredov!«

Tudi če bi bilo mogoče v nekem zgodovinskem trenutku enačiti Cerkev z izkoriščevalskim razredom, to še ne pomeni, da lahko do tega vselej pride. Mislim na primer, da se je pod papežem Jnezom XXIII. Cerkev začela premikati, se trgati od položajev, ki jih je imela v novejših letih — v letih, ki bodo v njeni zgodovini zapisana kot zelo temen madež.

BACHMANN: Torej mislite, da se mora Cerkev v nekem smislu obnoviti, ali bolje — da se mora vrniti k lastnim izvorom?

PASOLINI: Da. Zdi se mi, da je Cerkev, zlasti še v Italiji, napravila korak nazaj, ker se je prilagodila neke vrste moralnosti, ki je v bistvu predkrščanska, ker ne temelji na čutu za ljubezen, temveč na čutu za čast. Tesno je povezana s stoično, epikurejsko filozofijo — ostanek rimske civilizacije, ki smo ga podedovali neokvarjenega od Bizanca in papeške ali bourbonske nadvlade. Iz tega osrednjega čuta za čast izhaja velik del

Levo zgoraj: Pier Paolo Pasolini med snemanjem PTIČKOV IN PTIČIC

Levo spodaj: prizor iz filma PTIČKI IN PTIČICE s Tolstojem v glavni vlogi

cerkvenega veličastja in njenega dekorativizma; prav kot vidimo njene ostanke v italijanski družbi sami v zakonih Mafie ali v tipični italijanski zavzetosti za zunanje stvari. Čut za čast pa je direktno nasprotje vsega, kar je zagovarjal Kristus.

BACHMANN: In vi tudi delate za obnovo marxizma?

PASOLINI: To je bistveno. Naj poskusim bolj potanko razložiti, zakaj. Prvič je to potrebno v socialističnih deželah, ker je marksizem prišel na oblast in ker je prišel na oblast, je njegova razlaga ali interpretacija postala avtoritativna in taka ostala. Nehal se je torej razvijati po poti, ki sta mu jo začrtala Marx in Lenin. **Revolucija ne gre naprej.** Novim rodovom je pot zastavljena. In kontrast med marksizmom v razvoju in marksizmom, ustavljenim na oblasti (recimo kontrast med kulturo in oblastjo), se je skrčil v suhoparno in zaskrbljeno debato. Vse bi bilo rešeno, če bi revolucija lahko spet krenila svojo naravno pot k totalni decentralizaciji oblasti.

V deželi kot je Francija, je potrebna, ker tu ni prišlo do osnovne revizije vrednot, imenujemo jo protiliberalna revizija političnih, moralnih in literarnih vrednot. Še nikoli se ni francoski marksist s pogumom lotil take vsesplošne revizije, ki bi v francoski kulturi obrnila na glavo vse od 17. stoletja do danes; tako so vsi Francozi potopljeni v moralno nepredeljenem kulturnem okolju, kjer ima vse občutek pripadanja. Vsi Francozi, celo marksisti, so kot egipčanski faraon v svoji piramidi, ki se brani »izgubiti tradicije«.

In končno je potrebna, ker smo vstopili v zgodovinsko obdobje, ki presega vsa možna predvidevanja Marksa in Lenina, v vsaj treh smereh: 1. atomska znanost in osvojitve vesolja; 2. obstoj Tretjega sveta in konec starega kolonializma in 3. evolucija kapitalizma v nove oblike tehnokracije. Glede na to ogromno spremembo v formi sveta sem izgubil potrpljenje s tistimi, ki brez konca in kraja ponavljajo stare fraze, ali ki citirajo Marxa ne kot človeka, ki je resnično spremenil človeško mišlje-

nje, temveč samo kot enega mnogih Aristotelov. In ne morem se strinjati s temi — med njimi so voditelji komunističnih strank v mnogih deželah — ki se bojijo, da bi priznavanje kritičnega duha postalo razdiralno namesto ustvarjalno.

BACHMANN: Ste se odločili napraviti film na osnovi Matejevega evangelija iz želje, da bi zblížali družbene in verske načine obnove? Kaj vam je pomenil evangelist Matej v današnji govorici?

PASOLINI: Mislim, da je evangelij veljaven še danes, ker predstavlja primer absolutne strogosti, primer zahteve, ki ne sprejme nikakršnega kompromisa, a nikoli ne postane moralistična. Eno njegovih načel, kakor jih razumem, je nauk, da je kompromis največji možni greh. Mislim tudi, da je veljaven danes kot vzor popolnoma koherentne in popolnoma svobodne misli in kot primer nauka o nesentimentalnosti, ne očetovski in ne »bratovski« ljubezni.

BACHMANN: Kako si točneje razlagate, da je napačno pojmovanje ljubezni retrogradni element v današnji Cerkvi?

PASOLINI: V glavnem zato, ker Cerkev slepo propagira ljubezen do bližnjega, ne da bi razumela razloge za ljubezen ali sovraštvo. Govorim o njihovih najboljših govornikih, čeprav sem prepričan, da nihče od njih v resnici ne razume pomena marksizma na primer tako, da so njihove sodbe osnovane na govoricah. Spopri- mejo se z realnostjo le ob nedoločno splošni ideji ljubezni, ki v svoji splošnosti postane protidemokratska. Cerkev ne razume končnega demokratičnega spoznanja; njenega »tovarištva« (ali njenega embrionalnega socializma), ki zajema vse, brez razlik. A mislim, da ima človek med drugimi pravicami tudi pravico ne biti ljubljen nediskriminirano, pravico ima biti ljubljen zaradi osnovnih stvari. Istočasno pa Cerkev pozna sovraštvo, ker je ljubezen strastna in se zlahka sprevrže v sovraštvo. Tako sprejemamo od Cerkve ekstremne po-

ložaje, ki se pojavljajo v obliki retorike. In nobena retorika ne more biti edini temelj za filozofijo ali delovanje.

BACHMANN: Ali se imate za katolika?

PASOLINI: Ne. Pravzaprav mislim, da sem verjetno eden najmanj katoliških Italijanov, ki so danes aktivni v kulturi. Tudi nimam katoliške vzgoje; nisem bili niti pri birmi. Pri 14 letih sem začel prebrati Dostojevskega in Shakespeara in odtlej nisem nikoli bral nič verskega, razen čistega in preprostega čtiva evangelija. Rad imam podeželske verske običaje kmetov, njihove večernice in pozvanjanja, a kaj ima to opraviti s katolištvom? V resnici sem prav pod vplivom nekaterih kmetov, ki so bili rudarji in so vodili stavke v obdobju takoj po vojni, postal komunist in odtlej je bilo vse moje kulturno usmerjanje in vse čtivo marksistično.

BACHMANN: Kakšna je torej vaša religiozna angažiranost, če sploh je?

PASOLINI: Mislim, da je to stvar odnosa. Jaz vidim svet sakralno. Moj pogled na človeka je bil zmerom bistveno epskoreligiozen, zlasti ob moji koncentraciji za bednega človeka, za človeka zunaj zgodovinske zavesti.

BACHMANN: Je bila zmerom vaša želja postati filmski režiser, celo tedaj, ko ste se razvijali kot poet in pisatelj?

PASOLINI: Še v mladosti, ko sem študiral v Bologni, sem ljubil film in sem se hotel naučiti njegove umetnosti. Prišla pa je vojna in sem se moral tej želji odpovedati. A moja strast do filma je del moje biografske rasti in to v toliki meri, da se mi ob nekaterih literarnih delih, ki sem jih napisal, preden sem kdaj režiral film, zdi, ko jih prebiram danes, da so pisana na zelo filmski način, skoraj kot snemalne knjige z opisom premikanj, rezov itd. A tehničnega pouka nisem imel nikoli. Moja filmska usmeritev je bila popolnoma notranja. Ko pa sem začel fi-

me režirati, mi je zelo prav prišel moj nekdanji filmski čut. Preden začnem snemati, imam v duhu zmerom jasno predstavo, tako da ne potrebujem tehničnega znanja. Ni mi treba vedeti, da za določen način snemanja kamera na določen način zapeljem čez določeno realnost.


BACHMANN: Kaže, da vas je želja, da bi filmali to, kar imenujete »določena realnost«, vodila v snemanje filmov, za katere se zdi, da so vzeti iz realnosti. Razen vašega evangeljskega filma je vse, kar ste ustvarili, poetični realizem. In vendar pišete zelo točne snemalne knjige: Ali začnete pod vplivom realnosti, ki jo srečujete med delom?

PASOLINI: Ne improviziram. V ACCATONEJU ali v MAMMI ROMA boste ugotovili, da je sleherna vrstica že obstajala v snemalni knjigi, tako kot sleherno dejanje. A do igralcev čutim določeno idiosinkrazijo. Nisem popolnoma nasproten filmanju s popklicnimi igralci in filmal sem že z njimi, a tega ne delam rad. Svoje delo imam rad sam v rokah, tako kot pišem pesem ali knjigo, in igralec zaradi svoje izobrazbe pogosto doda **preveč**. Rajši sam nosim vso odgovornost.

BACHMANN: Kaj je vaša poglobljena umetniška inspiracija?

PASOLINI: Slikarstvo, zlasti Masaccio. Neka strogost in divjost forme, direktnost slike in besede. Sem proti kakršnikoli obliki dekoracije ali okrasa. Moje estetsko načelo je frontalnost, masivnost, statičnost. To ni eleganten ali moderen svet. Verjamem v nasilnost oblike, v direkten napad na bistvo ideje. (Zato sta name tako močno vplivala Dreyer in še posebej JEANNE D'ARC.)

Ideološko pa me v večino mojih stilističnih posebnosti sili premoč **kontaminacije** v našem svetu. Sovražim kontaminacijo. Sovražim kompromis. Navdušuje pa me sprejemba.



FILM
KLUBI
ŠOLA

po reviji pionirskih
in mladinskih filmov
v sarajevu

igrati se s filmom

Pregled pionirskega in mladinskega filmskega ustvarjanja (maja meseca v Sarajevu) je nekoliko omajal priljubljeno geslo, pod katerim se razvija jugoslovanski otroški film: boljše je, da se otroci igrajo s filmom, kot film z otroki. Vse kaže, da je igre vse manj in da jo zamenjuje ambicija dostojnega **izdelovanja** filmov.

Kaj smo na tem srečanju videli? Za razliko od lanskoletnega jugoslovanskega festivalskega srečanja v Novem Sadu, kjer so **otroški** filmi kvantitetno in kvaliteten dokaj pre-

segli mladinske, se je sedaj razmerje toliko spremenilo, da je povprečna kvaliteta otroških filmov precej slabša (pri malih avtorjih in predvsem pri vodjih pionirskih filmskih klubov se čuti utrujenost pa tudi močna negotovost pri iskanju novih tem in izrazov), zanimanje pri mladincih pa je znatno naraslo. Zaradi talenta posameznih avtorjev (predvsem ljubljanskega gimnazijca Vaska Preglja, ki film obravnava s stališča likovno izobraženega avtorja) pa je boljši tudi celotni vtis mladinske konkurence. Še vedno pa ostaja odprto vpra-

šanje: ali naj obe skupini filmov še naprej obravnavamo kot celoto, ali pa naj, kar bi bilo povsem logično, pionirske in mladinske filme ločimo? Taka ločitev bi onemogočila nedoslednosti pri žiriranju in nagradah pa še takšna nerazumevanja, kakršno je pri mlajših gledalcih izzval Pregeljev film Nokturno.

Značilno je, da mednarodni razpis filmskih tem — slabo izbranih — »Še ni prepozno« (za pionirje) in »Težka odločitev« (za mladince) za razliko od prejšnjih let, ko so bile tudi teme manj abstraktne, med festivalskimi udeleženci ne naletel na večji odmev; samo nekaj filmov je bilo narejenih po teh temah, večina udeležencev pa je snemala po lastnih, svobodno izbranih idejah. To smo lahko tudi pričakovali.

Obe temi sta silili mlade ustvarjalce k iskanju dramaturških rešitev, izmišljanju zgodbe, likov in zapleta — skratka, silili sta jih k uporabljanju že nekoliko zastarelih sredstev filmskega izražanja, ki jih občutljivost modernega gledalca negira — namesto da bi vzpodbudili domišljijo in radovednost otroka, da bi ga še bolj zainteresirali za okolje, v katerem živi in za like, ki so mu dragi. Razumljivo je torej, da so nekatere prejšnje teme, kot npr. »Moji prijatelji — zakaj?« vzbudile mnogo več zanimanja. Vsekakor pa gre za koncept otroškega filma sploh, za vprašanje: ali bo film še naprej samo **igra**, s pomočjo katere bo otrok polneje spoznal svet okoli sebe, ali pa bo to ambiciozno **ustvarjanje** filma, kjer bo najprej pedagog sam realiziral svoje filmske ideje in ambicije.

To je danes obenem tudi osnovno vprašanje jugoslovanskega otroškega filma, ki je trenutno na razpotju med festivalskimi pretenzijami in ustvarjalno-pedagoško koncepcijo (kjer naj bi bil otrok obravnavan kot — subjekt).

Kaj je v množici vtisov med stotridesetimi filmi vzbudilo posebno pozornost?

Otroški film, ki nas sicer vedno prijetno preseneti s svojimi vrednotami, je tokrat utonil v enoličnosti in povprečnosti. Čeprav je bila **obrt-**na plat izdelave filmov v glavnem

zadovoljiva (otroci se že znajo izraziti s filmom natančno, čisto in lahkotno!), pa nismo videli nobenega, ki bi deloval kot majhno odkritje, kot odprto okno v otrokov skrivnostni in domišljije polni svet. Nekakšna utrujenost se čuti pri vseh po vrsti, predvsem pa pri včerajšnjih »šampionih« iz Pitomače: v pomanjkanju pravega navdih in zamenjujoč igro s poznavanjem so se otroci zatekli k sentimentalnim zgodbicam in lažni poetičnosti. Vprašanje je seveda, ali gre tu za utrujenost mladih avtorjev ali za utrujenost pedagogov, ki že leta delajo z njimi? (Ta vrst »pedagoške utrujenosti« in celo dezorientacije je popolnoma razumljiva, kajti **teoretična** podlaga filmskega dela z otroki je pretanka in vodja filmskega kluba je največkrat prepuščen samo lastnemu delu in izkušnjam.) Upoštevati moramo tudi to, da so naši »filmski pedagogi« bolj **entuziasti** kot pravi **strokovnjaki**, da so bolj »filmsko priučeni« kot »filmsko izobraženi«.

Če je otroški **igrani** film trenutno v resni krizi (s pripombo, da pri nas nikoli nismo posebno podpirali otroškega **dokumentarnega** filma — razloge za to smo omenili), pa moramo takoj povedati, da neprestano napredujejo mali avtorji risanih filmov: najuspešnejša dela so bila ustvarjena v zvrsti animiranega filma. To niti ni čudno, če se spomnimo ravni našega otroškega risanja in napredne koncepcije v likovni vzgoji otroka, ki jo je naša šola sprejela in uresničila v praksi. Razlika je v tem, da temelji naše filmsko znanje na **amaterski** pedagoški osnovi, likovno pa na profesionalni. (Špet vprašanje kadrov!)

Z risanim filmom so posebej uspeli novosadski pionirji — šola »Djordje Natošević« ostaja še naprej »šola našega otroškega risanege filma«. Za filme kot so Noč brez sna, Mali lopov, Velika priprava ali Riba, lahko trdimo, da so prave mojstrovine otroškega risanege filma (čeprav tudi ti filmi ne dosegajo popolnoma lanskeoletnih: Twist in Ičo na izletu). Obenem so ti filmi tudi rezultat naporega dela, volje in požrtvovalnosti, kajti samo za snemanje npr. No-

či brez sna je bilo potrebno 1300 barvastih slik! Duhoviti, lepo risani, vizorno animirani in polni vizualnih gagov, vedno funkcionalno povezanih z zanimivo vsebino, so ti filmi dosegli polno priznanje otrok in odraslih. Zanimivo je, da se pri nekaterih čuti vpliv »zagrebške šole«, posebno Dušana Vukotića (ki je s svojo koncepcijo »animirane karikature« tematsko in likovno blizu otroškemu svetu).

Od igranih filmov vzbudijo pozornost le nekateri. Če so dečki in deklice iz Pitomače malce zastali, pa je na obzorju nova talentirana skupina na Hrvaškem: svoj prodor in afirmacijo najavljata kino-klub »Iskra« iz Jasenovca s tremi zelo dobrimi, enakovrednimi filmi (Mali maščevalci, Nore sanje, Igramo se kavboja). Film iz Jasenovca so otroški po duhu in po realizaciji, so dinamični, polni akcije, doživetij in humorja — ukvarjajo se z otroškimi igrami in s svojo psihologijo in emocionalnostjo popolnoma pripadajo svetu otroka, tudi tematsko izvirajoč iz njega. Najboljše so Nore sanje, kjer najmlajši član živahne otroške klope sanja, kako je nenadoma postal »glavni«, pripravljen na vse vratolomnosti, dokler ne pade nori, otroški sen. Mali maščevalci prikazuje, kako se skupina dečkov in deklic maščuje dvema starejšima dečkoma, ki jih ne prestando gnjavita — to »maščevanje« je ljubko v svoji naivnosti in otroškem upiranju. Zadnji od teh filmskih iger Igrajmo se kavboja nam prikazuje, kaj vse se dogaja, kadar hočejo otroci — potem ko so si ogledali takšen film — v svoji vasi ustvariti »kavbojsko« vzdušje... V vseh teh filmih so otroci aktivni udeleženci svojega domišljije polnega in dinamičnega sveta, izpolnjenega ne samo z igro, ampak tudi z novimi spoznanji in razočaranji, ki pa jih lahko prebolijo, ker jih vodijo k novim odkritjem in izkušnjam.

Več filmov na tem festivalu je govorilo o neizbežnem konfliktu med otroškim svetom in svetom odraslih: tako prikazuje film Torba (pionirjev iz šole »Ivan Mažuranić«) dečka, ki doživi popoln poraz v boju z obkrožajočim ga svetom; ko se junak

zgodbe na koncu filma skloni, da bi pobožal psička, celo ta zalaja nanj in mu pokaže zobe! To tipično pubertetsko občutje osamljenosti in nerazumevanja do otroka z vseh strani je tisti podatek, ki psihoanalitski govori o avtorjih teh filmov. Res je, da ta nerazumevanja v otroških filmih niso pogosta, kadar pa so, nam lahko služijo kot test.

Pitomača, некоč center jugoslovenskega otroškega igranega filma, se nagiblje sedaj v novo smer — k otroškemu dokumentarcu. Kolikor so igrani filmi učenca Mirka Lauša slabi, sladkobni, melodramatično intonirani — nam filmi kot Zimska idila in Kako sem nastala (prvi opisuje zimski večer v vaških hišah, drugi pa prikazuje, kaj vse je treba narediti za izdelavo nekega instrumenta) odkrivajo, kako velike so možnosti na tem področju. Namesto da bi si izmišljali epizode, začenjajo mali snemalci pazljivo opazovati svet okoli sebe. V naši otroški proizvodnji pa je taka zvrst filmov, faktografsko avtentičnih in radovednih istočasno, dokaj zastopljena.

Značilen je odgovor prof. Mirka Lauša, ki je na pripombo o melo dramatičnosti filmov iz Pitomače dejal: »Tudi to je uspeh, če otrok posname — melodramo!« Da, morda je to uspeh v tehničnem pogledu, dokaz, da so se otroci naučili ravnati s kamero in da po vzorcu »pravih filmov« tudi sami proizvedejo nekaj podobnega. Toda namen otroškega filmskega ustvarjanja ni vzgoja mladih obrtnikov, ampak obogatitev otrokove osebnosti z novimi vrednotami, izpopolnitev njegovih izraznih možnosti; otroka ja treba naučiti misliti in čutiti s pomočjo filma!

Največ kvalitetnih filmov je bilo posnetih v Hrvatski. Srbski filmi — razen novosadskih animiranih — so bili zanimivi le izjemoma. Take lahko preštejemo na prstih ene roke. Izvrstna je reportaža Danes pionirjev iz šole »Njegoš«, posneta v duhu dokumentarcev Dzige Vertova (to je neke vrste otroška varianta Parade Dušana Makavejeva, kjer se prav tako zabavajo tisti, ki snemajo, kot tisti, ki so snemani). Pri nekaterih pedagogih pa tudi otrocih je ta film

vzbudil pravo zgražanje — v njem so videli samo »pačenje pred kamero«! Tudi če upoštevamo, da se dečki in deklice, realizatorji tega filma, ne zavedajo popolnoma, kako odličen film so posneli, to njihovega uspeha ne zmanjšuje: znali so opazovati, izbrati karakteristično — imeli so torej ves čas neki **odnos** do te snovi (in stara resnica je, da dober film pove tudi več od tistega, kar nam je avtor hotel povedati!). Skratka: otroke je treba vzgajati k temu, da se s filmom osvobajajo in izpovedujejo, da se igrajo, ko snemajo, ne pa da sužejsko sledo konvencijam — od »knjige snemanja« do »komponiranja kadrov«! Dobra sta tudi filma iz šole »Marija Bursać« — Jaz grem pa v šolo (duhovita zgodbica s satiričnimi elementi o preambicioznem učencu-stremuhu, ki je hotel biti povsod prvi, polna čudovitega vzdušja šolskega razreda, čeprav so otroci, kadar prikazujejo šolo in razred, navadno izumetničeni, hladni, zakrknjeni) in Nikoli več (okusno stilizirano in nekoliko nadrealistično zamišljeno »maščevanje« šolskih klopi nad učencem, ki jih »krasi« s svinčnikom in nožem).

Od slovenskih filmov (celotna slovenska selekcija je bila precej slabša) je najprijetnejši Na paši, posnet v Laškem: film o igrah pastirčkov na pašniku. Brez fabule in zapleta, ki bi ga samo obremenjevala, prikazuje življenje mladih pastircev, ta filmček ljubko variira hvaležno temo, gledano z otroškega zornega kota. Vendar pa je treba povedati, da kljub temu precej zaostaja za filmom Obisk babici, ki so ga pionirji iz Laškega posneli lansko leto.

Povprečno najslabši so filmi iz Bosne in Hercegovine: preveč opisni in brez ritma, delujejo monotono in izumetničeno, ko nam hočejo sporočiti nekakšne pretenciozne »poslanice« (hudo se v njih čutijo roke odraslih).

Z obžalovanjem moramo ugotoviti, da Makedonija in Črna gora na ta festival ništa poslali niti enega filma: prej verjamemo, da so odpovedali administrativni stiki, kot da v teh dveh republikah ni bilo v letu dni nič narejenega. Obe republikli se

sicer nasploh težko vključujeta v jugoslovansko otroško filmsko gibanje, toda občasno sodelovanje na podobnih festivalih je dokaz, da tovrstna dejavnost ni povsem zamrla.

V mladinski konkurenci zaslužijo vso pohvalo samo trije filmi: en ljubljanski (Nokturno Vaske Preglja), en zagrebški (In bil je večer in bilo je jutro sedmega dne) in en sarajevski (Roža beguncev Dragana Kalonića). O Vasku Preglju, učencu II. gimnazije v Ljubljani, lahko trdimo, da je bil najzanimivejša osebnost festivala. Poslal je tri filme, v katerih so impresionirali njegovo poznavanje filmske obrti, občutek za ritem in montažo, njegovi čudni vizualni simboli (obseden je od ognja in kamna), svet pa, ki ga gradi, uporabljajoč pri tem kulturo in materijo likovne umetnosti, je strasten, skrivnosten in vznemirljiv.

Tudi učenci V. gimnazije iz Zagreba so zanimivi avtorji: njihov film In bil je večer in bilo je jutro sedmega dne je poln dokumentarnih kadrov, enakovrednih najboljšim Milenka Štrbca, luciden je in pronicljiv; religiozna tema, prepletena s koncertom »dratarjev« je postala apel proti kakršnemukoli malikovalstvu in pobuda za neposrednost, spontanost človeškega življenja... Učenec šole »Braća Ribar« iz Sarajeva Dragan Kalinić je posnel Rožo beguncev, zagotovo najboljši bosansko-hercegovski film festivala: ko se osvobodi sladkobnih elementov, je film poln izvrstnega gibanja kamere, odličnih, močno ekspresivnih kadrov in neke oplemenitene surovosti (čeprav je pri delu z igralci, kar je razumljivo, precej negotov) — skratka, fant spominja na vrednote beograjskega amaterskega kroga, predvsem pa je blizu Živojinu Pavloviću.

Kaj naj rečemo na koncu?

S filmom se je treba igrati. Dirka za festivalskimi nagradami in »producentske ambicije« posameznih šol in učiteljev so več kot neumestne. Filma se ne da **delati** po obrazcih in pravilih, kakor se tudi pesmi ne sme pisati izključno po slovnicih pravilih.

Slobodan Novaković

nekaj misli ob reviji
pionirskih in otroških
filmov

ne moremo biti zadovoljni

S V. revijo pionirskih in II. revijo mladinskih filmov, ki je bila v juniju v Sarajevu, ne moremo biti zadovoljni. Koncept sam nas sili k temeljitemu razmišljanju o tem, kakšen je pomen, namen in cilj podobnih prireditev.

130 posnetih in okoli 70 filmov, ki jih je žirija izbrala za javno prikazovanje, so številčno kar lep uspeh. Vendar samo številčno. Kajti vzdušje srečanja najmlajših jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev se ni močno razlikovalo od vzdušja pravih festivalov, kjer se redki avtorji strinjajo s selekcijo filmov in razdelitvijo nagrad.

In prav to vzdušje nas resno opozarja na škodljivost prireditev za najmlajše, kjer je v ospredju blišč in reprezentativnost skoraj imaginarnega dela. (Z imaginarnostjo ne mislim na konkretno delo v klubih, temveč na zoževanje interesa Komisije film i dete, ki naj bi bila tipajoče in raziskovalno telo jugoslovanskih filmskih prizadevanj sploh, mislim le na organizacijo revije. M. B.) S hrupom in truščem, ki spremlja

takšno revijo, gradimo zanimivo, toda varljivo fasado filmskovzgojnih prizadevanj v Jugoslaviji na zelo krhkih temeljih.

Glasni in razburjeni komentarji in protesti posameznih pedagogov zaradi nenagrajevanja in neuvrščanja v selekcijo filmov, ki so jih posneli s svojimi otroki, so tako neumestni in tako nepedagoški, da jim v tem kratkem zapisu ne bomo posvečali posebne pozornosti. So pa resno opozorilo vsem, ki spremljajo filmsko ustvarjalnost najmlajših. Nehote nam odkrivajo, da je bil marsikak film posnet bolj zaradi ambicioznih hotenj nekaterih pedagogov, kot pa z namenom, da bi se razvijala strokovna filmska občutljivost in z njo vred povečana sposobnost popolnega filmskega doživljanja. In doseči čim bolj popolno filmsko doživljanje pa je osnovni namen filmske vzgoje. Za dosego tega cilja pa uporabljamo različna pota in različne možnosti. In če imamo pred seboj takšen cilj, ne bomo delali filmov za festivale in festivalske nagrade.

Največja napaka tega srečanja je bilo prav napeto pričakovanje nagrad

in vaganje in kritiziranje odločitev žirije. Prav zaradi tega so udeleženci — avtorji s precejšnjo nepotrpežljivostjo, ki je včasih merila celo na nevljudnost, gledali in komentirali filme, ki so jih posneli njihovi tekmeči. Ta njihova verjetno tudi negovana zaverovanost v svoje delo, pomanjkanje kritičnega odnosa do svojih stvaritev in tolerantnega odnosa do filmov vrstnikov pa so spremenile kino dvorano v areno, kjer je bila tudi nezainteresiranemu gledalcu objektivna presoja predvajanih filmov onemogočena. Vse to pa prinaša s seboj pomislek, da to ni več priveditev, na kateri trgamo plodove tihega sistematičnega dela (filmske vzgoje), pač pa tekma za prvo mesto, ki je zaradi nepravilnega usmerjanja te dejavnosti v jugoslovanskih merilih postala cilj pedagoga delo.

Pogovora žirije z ustvarjalci, ki je trajal le dobro uro in slaba ura pogovora z njihovimi vodji pa sta bila le nameček projekcijam. Premalo časa, da bi se razpletel pogovor in da bi rodil plodove. Kajti omejitev časa mladim ni dala možnosti za strokovno analizo posnetega, pa tudi odraslim ne, da bi načeli eno od teoretskih vprašanj snemanja filmov z mladimi. V času, ko govorimo že o deseti obletnici klubov v Pitomači, Zagrebu in Beogradu pa od skupov vodij takšnih klubov lahko že pričakujemo analizo storjenega. Brez nje pa kopljemo jamo tudi vsemu dobremu in koristnemu, kar prinaša ta dejavnost s seboj.

Mogoče bosta ločitev pionirskih in mladinskih filmov ter izdelava novega pravilnika revije spremenila strukturo srečanja. Od reprezentativnosti je potrebno preiti k študijskim sestankom (mladih in njihovih vodij), kjer naj bi posneti material strokovno analizirali, izmenjali izkušnje ter končno določili, ali je kamera v rokah otroka igračka ali pa mnogo več, kakšna je vloga pedagoga pri snemanju filma z otroki itd. Takšni sestanki bi imeli svoj pomen in svoje opravilo. Postali bi eden od čvrstih temeljev filmske vzgoje. Stavba, grajena na takšnih temeljih, bi se težko zamajala.

GRADIVO ZA POGOVOR

točno opoldne (high noon)

1. Podatki o filmu:

Produkcija: Stanley Kramer, United Artists, ZDA 1952

Režija: Fred Zinnemann

Snemalna knjiga: Carl Foreman po Johna Cunninghama zgodbi The

Tin Star

Kamera: Floyd Crosby

Glasba: Dimitri Tiomkin; pesem »Do not forsake me« poje Tex Ritter

Igrajo:

Šerif Bill Kane	Cary Cooper
Amy Kane, njegova žena	Grace Kelly
Helen Ramirez	Katy Jurado
Harvey Pell, šerifov pomočnik	Lloyd Bridges
Martin Howe, stari šerif	Lon Chaney jr.
Percy Mettrick, mirovni sodnik	Otto Kruger
Jonas Henderson, župan	Thomas Mitchell
William Fuller, Kanov prijatelj	Henry Morgan
Mildred Fuller, njegova žena	Eve McVeagh
Sam, mladenič	Tom London
Banditi: Frank Miller	Ian McDonald
Ben Miller, njegov brat	Sheb Wooley
Jack Colby	Lee Van Cleef
James Pierce	Bob Wilke

Črno-bel film

Dolžina 2392 m — 86 min.

Film je leta 1952 dobil štiri Oscarje:

- Cary Cooper kot najboljši glavni igralec,
- za najboljšo montažo,
- za najboljšo glasbeno opremo,
- za najboljšo filmsko pesem.

2. Tema:

Človekovo izpolnjevanje dolžnosti — čez mejo uradne dolžnosti. Odgovornost posameznika do skupnosti, odgovornost skupnosti, iz tega izvirajoči konflikti: dolžnost — ljubezen, ljubezen — prepričanje, življenjska nuja — vera, morala — poslovne koristi, skupne koristi — osebne koristi.

3. Vsebina:

Šerifa Kana žena Amy prisili na poročni dan, da odloži kovinsko zvezdo (uradni šerifov znak). Amy so ubili očeta in brata, od tedaj je mlada žena kvekerica, članica sekte, ki absolutno odklanja silo. Kmalu po svoji poroki Kane zve, da so izpustili iz zapora Franka Millerja, težkega zločinca, ki ga je bil dal svojčas zapreti, in da bo prišel z opoldanskim vlakom v Hadleyville.

Kane se ne umakne pred odgovornostjo, ostane in mora doživeti, da ga zapusti žena in ga puste na cedilu vsi vaščani.

Sam se ob dvanajstih postavi nasproti banditu in njegovi tričlanski tolpi; s pomočjo svoje žene Amy, pri kateri je ljubezen do moža zmagala nad vsemi načeli, opravi z vsemi štirimi.

In sedaj zmagata žena. Ker se mu je uprlo strahopetno ravnanje naseljencev, odvrže Kane šerifov znak in z ženo za vedno odide iz Hadleyvilla.

4. Grupacija oseb in njihovi motivi:

Skupina:

Šerif **Bill Kane**

čut odgovornosti

Amy Kane

načela

Neopredeljeni:

Helen Ramirez

(zapusti Hadleyville)

stari šerif **Martin Howe**

zagrenjen nad nevhvalež-

nostjo varovancev

sodnik **Percy Mettrick**

strah pred maščevanjem

župan **Henderson**

pastor

»ne ubijaj«

šerifov pomočnik **Harvey**

užaljeno častihlepje

Kanovi **prijatelji**

strah

Nasprotna

skupina:

Frank Miller

maščevanje

Tolpa: **Ben Miller**

Jack Colby

James Pierce

Gostilničar, vratar, brivec

poslovne koristi

5. Realizacija:

Nenavadna je predvsem pesem, ki je že postala popevka in ki kot osnovni motiv zazveni vedno znova transponirana in različno uglasbena. Kot protiutež je postavljen le cerkveni pevski zbor («John Brown's body lies amouldring in the grave...»).

Kontrastne sekvence z Oscarjem nagrajena pesem še podkrepi: podčrta osamljenost šerifa Kana, zaigrana na orglice še poveča napetost pričakovanja banditov na postaji.

Izvirni tekst pesmi pokaže konflikt skoraj tako, kot bi ga pripovedovala balada:

Do not forsake me, oh my darling,
On this our wedding-day.
Do not forsake me, oh my darling,
Wait, wait along.
I do not know what fate awaits me,
I only know I must be brave,
For I must face a man that hates me,
Or lie a coward, a craven coward,
Or lie acoward in my grave.
Oh to be torn twixt love an duty,
S'pposing I lose my fair-haired beauty,
Look at the big hand move along
Near in high noon.
He made a vow while in state-prison,
Vowed it would be my life or hisn,
I'm not afraid of death but oh
What would it be if you leave me?
Do not forsake me, oh my darling,
You made this promise as a bride.
Do not forsake me, oh my darling,
Although you're grieving
Don't think of leaving,
Because I need you be my side.
Stay along, stay along,
Stay along, stay along.

Med dogajanjem se pojavi kot cezura in sredstvo za povečanje napetosti ura. Številčnico je videti na platnu trinajstkrat. Dramatsko važen je čas med 10.50 in 12. uro. Teh 70 minut je posvečenih konfliktu; zajemajo čas od ekspozicije do nujne — skoraj šablonske rešitve v streljanju na koncu.

Zgradba (najvažnejših postavk iz srednjega dela):

10.50 Šerif Kane, ki se je zopet vrnil v mesto — ugotovi: Imamo še uro časa. Spoznal je, da ne more zbežati.

- 11.02 Šerifov pomočnik Harvey iz osebnih razlogov pusti Kana na cedilu. Šerif je navezan na »privatno« pomoč.
- 11.05 Helena Ramirez, nekdanja ljubica Millerja in Kana, pospravi svoje stvari. S svojim velikim vplivom Kanu ne bo pomagala.
- 11.07 Pojavi se prostovoljec. Herbert hoče Kanu pomagati; vpraša pa ga takoj: koliko mož že imaš?
- 11.15 Kanova žena čaka v hotelski hali na odhod vlaka. Spozna sovražno razpoloženje mnogih prebivalcev do svojega moža.
- 11.18 Šerif mora iskati pomoči. V pivnici, v cerkvi in pri prijateljih so mu jo odrekli.
- 11.43 Kana napade slabost — v spoznanju svoje osamelosti. V ostrem prepiru s Harveyem (pretep) ga slabost mine.
- 11.55 Šerif napolni revolverje in napiše oporoko. Boriti se bo moral sam.
- 11.58 V vrtincu vidimo prebivalce Hadleyvilla, bandite in šerifa v tipičnih položajih.
- 11.59 Kane je naredil svojo oporoko. Končal je.
- 12.00 Vlak pripelje.

Posebnost tega westerna je v tem, da napetost ne izvira iz običajnih zasledovanj, preteпов in streljanja, temveč iz konfliktov (glej temo). Edini boj, ki seka sredino filma (spopad Kanea s Harveyem) je prej element retardiranja — »relax«.

Naš junak je v dvomih, občuti skoraj strah. Iz dvojnega boja ne pride »umit in počesan«. Vse v filmu si sicer prizadeva obdržati predpisani ritual zgodbe Divjega zahoda, vendar pa formalno poudarja temo in ne zgodbo.

Kot vzgled izredne montaže naj bosta omenjeni zadnji 2 minuti pred 12. uro:

Številčnica (11.58) — banditi — verniki v nemi tišini — napetost v gostilni — pijanec — gostilničar — nihalo pri uri niha — šerif — prazni trg v vasi — tračnice — molilci — župan — stari šerif — Helen Ramirez — Amy Kane.

Številčnica (11.59) Železniška postaja — šerif — nihalo pri uri niha.

Številčnica (12. ura) — stol, na katerem Frank Miller prisega maščevanje šerifu — pisk lokomotive — melodija pesmi se neha — Kane je naredil svojo oporoko.

Tukaj bo v najkrajšem času v prav kratkih kadrih zavozlan voz: ogroženost in osamelost šerifa zadnjič zagrabitna gledalca.

Ponavljajoči se motiv, ki izraža pričakovanje banditov z opoldanskega vlaka, karakterizira premike kamere: poudarjen vložek motiva (okrepljenega z melodijo). Šerif Kane je pri iskanju pomoči

prikazan često kot »gibajoči se obraz«: veliki plan pokaže portret moža, v omahovanju je naznačena hoja; pesem ritmično poudarja. Preden gre šerif v boj proti banditom, ga vidimo od zadaj — polblizu: potem zdrsi kamera nazaj in navzgor — Kane stoji sam na prostoru, gibanje kamere prikaže praznino, v kateri se šerif bori.

Igralci so dobro izbrani. Posebno se odlikuje Cary Cooper, kate-rega igra zasluži vso pohvalo. Njegova osebnost tako izpolni vlogo, da je bila mladina jezna, ko smo jo opozorili, da je bil Cooper za ženina prestar.

Igralka Mehikanke Helene Ramirez nasprotno izstopa, kljub temu da jo je režija očitno potiskala nazaj, in ostane tipična.

6. Režiser:

Fred Zinnemann je bil rojen 29. aprila 1907 na Dunaju. Tu je študiral pravo, obenem pa se je učil snemati. Kot snemalec je odšel v Pariz, leta 1929 je bil soustvarjalec filma Ljudje v nedeljo. Nato je odšel v Hollywood in je bil najprej statist pri filmu (Na zahodu nič novega). Pozneje je bil asistent režije pri Bertholdu Viertelju; ustvaril je veliko kratkih filmov. Od leta 1938 dalje dela kot samostojen režiser. Njegovi pri nas najbolj poznani filmi so: Od tod do večnosti in Starec in morje (začel ga je snemati John Sturges).

Predlog za uvod:

Ta film je del kulturne zgodovine.

Čeprav je western poleg groteske ena najstarejših filmskih zvrsti, je bil dolgo časa v drugi kategoriji, tako pri filmskih estetih kot tudi pri intelektualcih. Šele pričujoči film je western naredil enakovrednega drugim zvrstem; vrsta odlikovanj ga je zasula. Točno opoldne je prinesel zvrsti westerna podoben preobrat kot Lessingova Emilie Galotti meščanski žaloigri.

Pri razgovoru o filmu gre predvsem za dva kompleksa:

a) Koliko je Točno opoldne western? (Ali so odstopanja še sprejemljiva ali pa bo ljubitelja westerna ta film razočaral?)

b) Realizacija filma. (Ali opravičuje odlikovanja? Ali si je s tem zvrst westerna pridobila pravico do predikata?)

7. Razprava:

Zakaj se šerif Kane vrne v Hadleyville? Čut odgovornosti — častihlepnost — spoznanje brezsmiselnosti vsakega bega, motivi prebivalcev (glej 5).

Amy Kane konflikt — upravičenost in možnost uresničenja ideje kvekerjev.

Razgovor o osnovnih vprašanjih, navedenih v točki 6.

ZA AMATERJE

festival amaterjev v pulju

Puljski festival jugoslovanskih amaterjev je bil letos šele drugič, toda mesto, ki ga ta revija zavzema v domači amaterski kinematografiji, je že povsem trdno in ustaljeno.

Težko je tako na hitro določiti, kaj je omogočilo tako hitro afirmacijo tega pregleda, ko vendar že imamo toliko amaterskih festivalov različnih pomenov in namenov. Morda je vzrok tega samo ugoden časovni termin: zares je čas tik pred puljskim festivalom domačega igranega filma izredno ugoden za takšno dodatno filmsko manifestacijo. To iz več razlogov, predvsem pa zaradi dejstva, ker je v tem času v Pulju že precej novinarjev in je tako zagotovljena tudi propaganda in publicistična reklama, ki je v drugačnih okoliščinah gotovo ne bi bilo možno

doseči. Priznanje pa zaslužijo tudi drugi činitelji, ki omogočajo visoko raven tega medklubskega amaterskega srečanja: najprej izredne organizacijske sposobnosti Kino kluba Beograd — pod njegovim patronatom organizira pregled Klub Jelen iz Pulja; potem zanimanje, ki se ga je voditeljem festivala posrečilo vzbuditi med množico klubov; in končno, nova politika kriterijev, zagotovljena s stalno žirijo ljudi, ki spremljajo domači amaterski film, ga poznajo in lahko objektivno ocenijo njegov razvojni napredek.

Kakorkoli že, takšnemu medklubskemu festivalu amaterjev v Pulju je v relativno kratkem času (dveh letih!) uspelo zagotoviti v vrstah in delovanju amaterjev čisto posebno mesto.

Po eni plati je puljskemu festivalu amaterjev uspelo združiti doslej največje število klubov: samo letos je sodelovalo preko 30 organizacij iz cele države.

Po drugi plati pa se trije dnevi te manifestacije vedno bolj spreminjajo tako v ustvarjalno sintezo in ponovno uveljavljanje že obstoječih vrednot, kakor tudi v odkrivanje novih talentov in skupin, do sedaj popolnoma neznanih. Tako je ta festival znova potrdil visoki ugled, ki ga že uživata kluba iz Beograda in Splita, od novih odkritij pa je treba za obe leti poudariti po eno veliko presenečenje: lani je na tem festivalu za blestel kino klub Odsev iz Ljubljane, katerega filma Divjak in Blues št. 7 sta pomenila začetek novega poglavja v zgodovini amaterizma v Sloveniji; letos je ta klub z novimi deli potrdil svoj visok sloves, istočasno pa je festival odkril še novo nepoznano vrednost: najprej je bil to filmski studio Atelje mladih iz Pančeva, katerega član Ivan Rakidžić je pokazal pravo malo mojstrovino Pomlad je prišla v stanovanje mojega brata Čarlija, nato pa še kino klub Novi Sad, ki je prav tako prispeval dve zelo uspeli stvaritvi: Rolšunka in Mora — obe v režiji nadarjenega Želimira Žilnika.

Z drugimi besedami: poudariti je treba odkriteljsko vlogo, ki jo igra festival v amaterskih vrstah; neznani talenti imajo vso možnost, da na festivalu uspejo, tem bolj, ker podeljuje žirija številne nagrade, saj želi nagraditi vse in vsakogar. Na ta način dobivajo nagrade poleg moralnega tudi materialni pomen, česar ne smemo podcenjevati, saj vemo, da večina mladih amaterjev snema filme na lastne stroške, ker jim še vedno ne dovolj stimulirana osnovna celica ne daje dovolj sredstev za svobodno, nevezano proizvodnjo.

Letos je žiriji povzročila težave selekcijska komisija, očitno nestrokovna, ki je pokazala hudo nerazumevanje za pojav in bistvo amaterskega filma in izključila iz konkurence vrsto zanimivih in pomembnih del; po drugi strani pa je ta smešna komisija napolnila program z deli, ki se, še tako dobrohotno gledano, ne bi

smela znajti na tako uglednem pregledu amaterskega filma. Zato je žirija sklenila, da prihodnje leto ne bo več selekcijske komisije in da bo sama — že v Beogradu — določila filme, ki pridejo v poštev za predvajanje v uradni konkurenci na festivalu. Zato smo filmom, ki letos niso prišli v konkurenci, omogočili ponovno tekmovanje na tretjem puljskem festivalu.

Letošnjo žirijo so v glavnem sestavljali člani lanskoletne, kar je znak pravilne težnje organizatorjev za uveljavitev stalne strokovne žirije, ki bo s sistematičnim delom gradila politiko vrednotenja in nagrajevanja tistih vrednosti amaterskega filma, katere to zaslužijo. Takšna politika in sklepi žirije so naleteli na polno odobravanje prisotnih avtorjev in nobenega razloga ni, da bi se ta uspešen način dela ne nadaljeval tudi v prihodnjih letih.

Žirija v sestavu: Dušan Stojanović — filmski estetik iz Beograda, predsednik in člani: Fedor Hanžeković, režiser, Ranko Munitić, kritik in Boštjan Hladnik, režiser, je podelila mnogo nagrad, kar priča o popularnosti in podpori, ki jo prj nas uživa festival — v širšem in ožjem krogu.

Ne bom našteval vseh nagrad, ker, mislim, te lahko označujejo samo notranje vrednote posameznih filmov.

Gotovo največji uspeh festivala je bil omenjeni film Pomlad je prišla v stanovanje mojega brata Čarlija avtorja Ivana Rakidžića iz Pančeva. To nenavadno in originalno delo preseneča tem bolj, ker niti avtor niti klub nista prej delala nobene reklame za film.

Pomlad je prišla v stanovanje mojega brata Čarlija je drobna parabola — uspela satira na film groze in njegove junake. Mož zaloti ženo z ljubimcem, načrtno zvlajenim v njuno stanovanje Zakonca ljubimca najprej ubijeta, izropata (mož je strasten zbiralec ročnih ur svojih žrtev — vse polno jih ima obešenih na steni svoje sobe) in končno, ker hočeta uničiti vse sledove svojega zločina, ga zmeljeta v stroju za mletje mesa. Snov filma je očitno nenaavadna, toda oblikovana s tolikšnim duhovitim čutom za mero in smislom

za humor, da se ni mogoče izogniti svežini in absurdni komiki, ki izžarevata iz kadrov. Razen odličnega smisla za vdušje in za parodiranje tipičnih situacij in dogodkov tako imenovanega filma groze je Rakidžić pokazal tudi zavidanja vredno spretnost pri oblikovanju vizualne celote filma. Pomlad je prišla v stanovanje mojega brata Čarlija nima niti enega odvečnega kadra, delo je odlično posneto, režirano in montirano in priča o zrelosti svojih ustvarjalcev. Tem mladim talentom lahko samo še želimo srečo pri nadaljnjem delu in upamo, da nas bodo prijetno presestili tudi na prihodnjem festivalu.

Zelo visoko so se povzpeli še trije klubi: Odsev iz Ljubljane, Split iz Splita in Novi Sad iz Novega Sada.


Režiserja Karpa Ačimovića smo spoznali, ko je Odsev osvojil na festivalu nekaj prvih nagrad. Letos je prikazal film Fobija, delo, ki znova potrjuje velik ugled in nadarjenost mladega avtorja.

Fobija razvija in pogloblja dramatično dinamiko, katero čuti avtor kot osnovo življenja in njegovih kategorij: če je bila v prejšnjih filmih ta silna, nervozna razgibanost začinjena še z določeno glasbeno orkestracijo in če je bilo filmsko tkivo obogateno z motivi erotičnega, čustvenega ali miselnega, racionalnega obravnavanja snovi, pa je Fobija vsa osredotočena h globlji, ekspresivnejši temi: h strahu, nervozi, krčevitosti, h grozi, porajajoči se iz bliskovitih srečanj, iz hitrih križanj obrazov, teles in predmetov; to je globoka sila, katera giblje in preganja vse tiste, ki so krivi bivanja. Nekakšna groza preveva kadre tega filma, nekakšna grožnja priganja vse njegove elemente k strahotnemu izpolnjenju notranje ogoženosti. Čisti ritem, kot funkcija ekspresivne fotografije, daje v Fobiji izraz zanimivega odnosa do stvarnosti, njene motive pa avtor oblikuje in premenjava po svojih hotenjih in prepričanjih. Ačimović je svet iz svojih prejšnjih filmov razširil in dokazal svojo stalno teženje k izpopolnjevanju. To je prav in iskreno upam, da bodo tudi naslednja srečanja s tem avtorjem najmanj tako plodna in zanimiva.

Lordan Zafranović, prvak med splitskimi amaterji, je presenetil s svojima novima uspehoma: Mimoidoči portreti in Mali vagabund kažeta neko čisto novo dimenzijo njegovega opusa, precej širše teme in smisla. Do sedaj v glavnem zaprt v prostore lastne intimnosti, znan po subjektivnih kompleksih in po etičnih spopadih, Zafranović v teh dveh filmih naenkrat stopi na ulico, med ljudi in v kaos obrazov in hotenj začne odkrivati vrsto grotesknih, absurdnih, tragikomičnih nasprotij, ki opredeljujejo vsakdanjo pojavnost. Čudne kreature, poulični berači, kreteni in degeneriki se mešajo med normalne mimoidoče in grenki okus, ki ga film pušča, je samo dokaz njegove resničnosti: kajti, res je — vse to je okoli nas, le mi nismo vedno razpoloženi, da bi to registrirali in komentirali. Mali vagabund nima toliko prodorne moči, toda kot posebno kvaliteto je treba poudariti njegov smisel za ritem in dinamično zgradbo celote.

Želimir Žilnik prinaša nekaj, česar ni veliko v našem amaterizmu: to je humor, satira, lahka, nepretenčnozna zgradba, katere očarljivo tkivo vsebuje mnogo ironičnih pripomb na račun življenja; Rolšunka predstavlja majhno kolaž panoramo nekega mesta, katerega provincijski motivi se vrste v čudnih asociacijah in povzročajo s svojimi duhovitimi sozvočji najbolj nepričakovana presenečenja in preobrate. Mora je uspela parodija na temo ljubezni mladih in tu postane avtorjeva dobrohotna ironija še očitnejša. Žilnik je zagotovo fenomen, ki presenettljivo celovito prinaša na platno svoje nevezane impresije. Zato zasluži vso pozornost tudi v bodoče.

Na festivalu je bilo seveda še precej drugih zanimivih filmov, naštel pa smo samo tiste, ki predstavljajo zares originalna, pomembna dela. Seštavek bom končal z željo, logično izhajajoč iz povedanega: če bo tudi prihodnji, tretji festival amaterjev v Pulju prinesel toliko novih uspehov in presenečenj, bomo več kot zadovoljni. To pa je obenem tudi lepa pohvala letošnje prireditve.



TELEOBJEKTIV

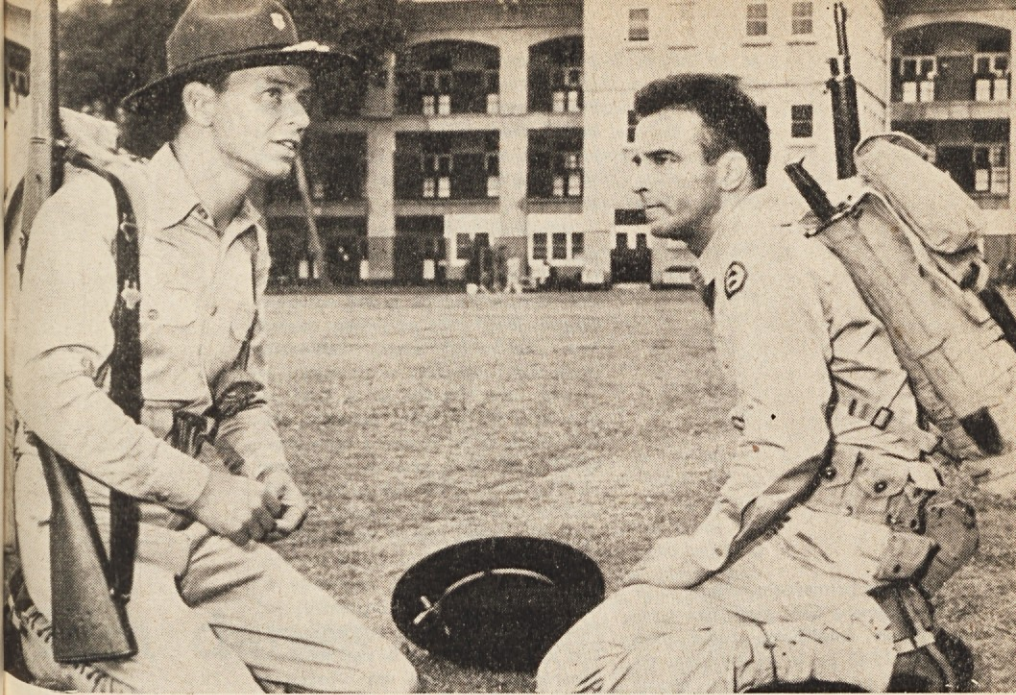
Desno zgoraj: Montgomery Clift in Frank Sinatra v filmu OD TOD DO VEČNOSTI. Montgomery Clift je za vlogo v filmu dobil Oscarja

Desno spodaj: eden izmed zadnjih filmov, v katerih je nastopil Montgomery Clift je bil NÜRENBERŠKI PROCES Stanleya Kramerja

umrl je montgo- mery clift

Novica o smrti Montgomeryja Clifta je pretresla vse, ki so v poplavi ameriškega filmskega zvezdníštva cenili poštena ustvarjalna prizadevanja, v katerih se je Monty pridružil skupini brezkompromisnih ustvarjalcev. Iz ustvarjalnosti teh se ameriški film navdihuje in k njim se vrača, kadar želi pošteno ustvarjati.

Zdi se, kot da je bil Montgomery Clift zapisan igrilstvu. Enajst let star je, sin bančnega direktorja iz Omahe, prvič okusil čar odrskih desk. V Floridi je sodeloval na poletnih igratih. Nikoli ni povedal, ali je bil mik tega prvega nastopa tolikšen, da se je začel učiti igrilstva in da je po treh letih postal član poklicne igralske skupine. Že leta 1935 je začel nastopati v New Yorku v musicalih, ki sta jih pripravljala Moss Hart in Cole Porter.



prav tako Edwarda Dmytrycka **Drevo življenja** (1958), Johna Hustona **Freud** in Stanleya Kramerja **Nürenberški proces**. Zadnjič v življenju je stal pred kamerami v Londonu, kjer je Sidney Lumet snemal **Ducat umazancev**.

Montgomery Clift je malo nastopal, četudi je 1953. leta odigral kar tri velike filmske volge. Za njegove maloštevilne nastope je več razlogov. Najprej je bil znan po svojem doslednem antikonformizmu. Šablonam, predpisom, navadam se ni vdajal za nobeno ceno, temveč se je želel vedno odločiti po točni temeljiti presoji. Dolgo se je bojeval s hollywoodskimi producenti, katerim se ni hotel ukloniti in si je od njih priboril pravico sam presoditi in odločiti, v realizaciji katerega izmed razpoložljivih scenarijev bo nastopil. Mrzil je mone dne javne prireditve, sprejeme in družbe, ker je bil preveč premišljujoč človek, da bi ga lahko zgajena površina zadovoljila in da bi pod bleščečo zunanostjo ne videl vse umazanije. Predvsem pa je bil umetnik, katere mu je vsak nastop v gledališču ali v filmu pomenil odgovorno nalogo; ni se čutil obvezanega samo do njene izpolnitve, dobro se je zavedal, da igralska kreacija v filmu ostane za veselej zapisana na filmskem traku in je njena pomembnost toliko večja. Izredno intenzivno se je vživljal v like, ki jih je upodabljal in je najrazličnejše osebnosti zaznamoval s sebi lastno prisotnostjo. Bil je močna igralska osebnost, zavzeto in odločno je stopal po začrtani poti, od katere ga niso odvrnile niti kritike in ne pohvale. Končno kaže omeniti, da je pripadal skupini filmskih igralcev, ki so svoje igralsko ustvarjanje do kraja očistili vsega nepotrebnege vnanjega, a so z izrednim žarom poudarjali igralsko izpovednost.

Doživel je težko avtomobilsko nesrečo. Komaj so ga rešili smrti, in plastični kirurgi so skoraj popolnoma spremenili obraz lepega mladeniča iz **Dedinje** in **Prostora na soncu**. Po štirih letih okrevanja smo v **Mladih levih**, **Drevesu življenja**, **Freudu** in **Nürenberškem procesu** srečali zrelega moža, ki je od filma do filma izpolnjeval težje igralske naloge.

Po svojem primarnem nagnjenju je bil Montgomery Clift gledališki igralec. Vzpon ameriškega filma med 1938 in 1948 pa je bil tolikšen, da je film s svojimi posebnimi pogoji igralskega ustvarjanja privabil sicer zadržanega in nezaupljivega umetnika. Nastopil je v nekaterih manj pomembnih filmih, ki ga v njegovi ravednosti, posebno pa ustvarjalnem razpoloženju niso zadovoljili. Potrebno je bilo srečanje z režiserjem Howardom Hawksom, da je Clift prišel v tako filmsko okolje, v katerem je zadihal zrak, kot ga je ob filmu pričakoval. Zato pomeni v njegovem življenju leto 1948 prelomnico. Dva filma — Hawksova **Rdeča reka** in Freda Zinnemanna **Iskanje** — sta nezaupljivega in od prejšnjih srečanj s filmom nezadovoljnega igralca ogrela za filmsko igraltvo. Hollywooda sicer tudi zdaj — kot nikoli pozneje — ni hotel sprejeti za svoj dom in okolje, kateremu bi pripadal, a posledic se v Cliftovem življenju zvrstijo sicer redki, toda zelo pomembni in za filmsko umetnost dragoceni nastopi. V mislih imamo filme, kot so Williama Wylera **Dedinja** (1949), Georgea Stevensa **Prostor na soncu** (1951), Vittoria de Sice **Postaja Termini** (1953), Alfreda Hitchcocka **Priznavam** (1953), Freda Zinnemanna **Od tod do večnosti** (1953), Edwarda Dmytrycka **Mladi levi** (1957),

film danes

Film danes ni nič drugega kot kreativno ISKANJE, njegova najbolj prefinjena oblika eksistence pa POEZIJA ODKRIVANJA in vsega odkritega. ROJEN na pragu tega stoletja je film živa priča metamorfoz človekovega prekletstva, mazohističnega uničevanja mest, cvetočih atomskih bomb, sprehodov po veselju.

Sprva je pripadal kapitalističnemu svetu in zašel bi bil in tudi ostal v družinskih albumih secesijskih fotografij kot Lumierov »otrok pri zajtrku«, če se ne bi bil njegov lastnik otreseel samovšečnosti ter začel prikazovati tudi druge. Kinematograf je bil izum, ki so se ga pesniki veselili, bili tirani pa bali. Film je pomagal pesnikom do fotogenične resnice, toda prav te resnice so se mnogi vladarji bali, jo zatirali skupaj s filmom, ali pa jo sprejeli v službo za svojega apologeta. Toda film je že od prvih

začetkov pomenil tudi profit, ki se vse do danes ni ločil od umetniških ambicij, čeprav so poskusi v to smer bili in so še. In če je FILM z vsem svojim muzejskim predivom vendarle SEDMA UMETNOST, potlej je OSMATA UMETNOST tega stoletja gotovo MODERNI FILM.

V zgodovini filmske industrije poznamo revolucije posameznih filmskih Kolumbov in novovalovskih konkvistadorjev, ki so razbijali konvencijo in imitacijo filmskega kadra in podobe sveta, ujete vanj: v to jih je gnal pač isti dvom v zmogljivost filmskega jezika, ki je tudi izhodišče na točka moderne filozofije.

Direktor snemanja pri Andaluzijskem psu je mislil, da sanja, ko so mu izročili seznam stvari, ki so jih potrebovali za tako kratek film: gola ženska, ki ima pod vsako pazduho po enega morskega ježa, maska brez ust za Bačeva in druga, na kateri naj bi bile namesto ust dlake, kakršne rasejo pod pazduho, štiri razpadajoče mule, ki jih je treba zavleči na štiri klavirje, ena prava amputirana roka, kravje oko in tri mravljišča. Film je minil tako, kot sem pričakoval — nadaljuje v svoji »Avtobiografiji« Salvador Dali. V enem samcatem večeru je uničil deset povojnih let in deset let lažnega intelektualnega avantgardizma. Tista grozna stvar, ki so jo imenovali abstraktno ali nefigurativno umetnost, nam je ležala pod nogami, smrtno ranjena in nič več se ni mogla dvigniti, odkar je na začetku našega filma videla, kako britev na pol prereže oko mladega dekleta.

O očesu in njegovi novi, filmsko-estetski funkciji je na začetku 1923. leta spregovoril v manifestu trojice Denis Arkadijevič Kaufman:

Bistveno in najvažnejše je:

Film kot občutljivost sveta.

Izhodišče je:

kamera v službi kino-očesa, to je kamera, popolnejša od očesa, v raziskovanju kaosa vizualnih fenomenov, ki odsevajo v vsemirju... Oko kamere se giblje v času in prostoru ter opazuje in registrira pojave, ki jih človeško oko ne vidi... Ne moremo si izboljšati lastnega vida: kamero lahko izpopolnujemo iz dneva v dan do večnosti...

Štirideset let kasneje se je Dzigi Vertovu pridružil osamljenec iz »osamljene množice«, Truffaut. Dejal je:

Potrebno je snemati druge stvari v drugačnem duhu. Ne verjamemo več v stare kanone, v potrjene teme! Izrazimo se! Znebimo se predsodkov: znebimo se oboževanja tehnike, znebimo se vsega. Postanimo neumno ambiciozni in neumno iskreni!

Godard je skoraj edini, ki ga je novovalovsko strujanje zaneslo v izpovedne vode umetniške dokumentarnosti, s katero se tako kot Forman spaja z življenjem samim. Kaže, da sta za odličen film neumna ambicioznost in neumna iskrenost premalo; režiserju jutrišnjega dne je potrebna tudi inteligenca.

Premalo je biti Freud. Proučevanju posameznika v odnosih do drugih je potrebno dodati sociološko dimenzijo zainteresiranosti: proučiti je treba tudi odnos družbe do posameznikov, kakor je to storil Olmi. Današnjemu filmskemu režiserju ni težko narediti DOBREGA filma: težko je narediti ODLIČEN film, kajti samo odlični filmi lahko vznemirijo gledalce. pustijo vtis.

Toda kolobarjenje svetovne filmske proizvodnje se je utrudilo: nekdanj plodna tla človeške invencije in radovednosti so izčrpana. Čedalje bolj je zabrisana razlika med razvitimi, industrijskimi kinematografijami in nerazvitimi, skoraj lokalno nacionalnimi filmskimi proizvodnjami. Še več: svetovni filmski Babiloni so utrujeni in komaj nastale kinematografije, kot na primer senegalska, beležijo podobne uspehe na festivalih kot znani francoski režiserji.

Film je danes za marsikoga le cenena reklama in zapravljanje časa, za druge kič razdražljivega seksa, dokumentarni protest, intelektualna izpoved, politično ali moralno šušmarstvo, a UMETNOST vselej in samo takrat, kadar je delo inventivnega avtorja.

Filmskih avtorjev pa je imel svetovni film vedno premalo, zato je zanje vselej dovolj prostora, saj mu dimenzije umetniškega poslanstva dajejo prav oni.

B. Šömen

danski film

Pošteno priznam, da sem o danškem filmu vedel malo. Iz knjig sem izvedel nekaj več o Carlu Th. Dreyeru, o sloviti zvezdi začetkov filma Asti Nielsen, o njenem možu in prvem teoretiku nove umetnosti Urbanu Gadu... pa o pretresljivi povojni ekranizaciji **Sirote Stine** in še o nekaterih simpatičnih ustvarjalcih kratkih filmov. V Oberhausnu (ki že prvi dan spremeni pisano družino udeležencev v eno samo družino) sem se srečal z nekaterimi danskimi kritiki, novinarji in ustvarjalci, pa se je moje znanje o danškem filmu, posebno sodobnem, precej razširilo. Zdi se mi, da je posebno danes, ko razpravljamo o našem slovenskem filmu, sila dragoceno in poučno nekoliko поблиže spoznati kinematografije malih dežel. Danska gotovo sodi v to družbo. In **Kozel v raju** naj ne bi bil edino, kar nas seznanja s sodobnim danskim filmom.

Po **Siroti Stini** lep čas ni bilo danškega filma v naše kinematografe. Zadnje leto pa se pri nas znova pojavljajo danski filmi. To ni naključje, temveč odmev prizadevanj mladih danskih filmskih ljudi, da filmu svoje dežele brez posebnih kozmopolitskih spogledovanj utrejo pot v svet. V razgibanih razpravah o usodi domačega filma so danski filmarji ugotovili, da bo njihov film živel, če bo s svojimi vsebinami, idejami in razmišljanji imel svetu povedati kaj zanimivega in če bo umetniško tako kvaliteten, da bo lahko tekmoval s kinematografijami drugih, večjih dežel. Danska kinematografija, posebno pa njeni mladi ustvarjalci, niso več pripravljeni delati samo filme »za domačo rabo«, temveč se hočejo vključiti v evropsko in svetovno filmsko dogajanje, biti z njim tesno povezani in tako tudi zanimivi za svetovno filmsko tržišče. Zato je bil po njihovem mnenju skrajni čas, da so prenehali izdelovati cenene komedije in veseloigre, ki so ogrevale domače gledalce, a se za njih običajno niso zanimali niti skandinavski sosede. Komedije, kakor je npr. **Kozel v rajju**, so zadovoljevale dansko publiko, poleg tega pa so bili proizvodni stroški za komedijo takšne vrste tako nizki, da se je lahko amortizirala v okoli 450 domačih kinematografih. Toda medtem so proizvodni stroški narasli (za celovečerni igrani barvni film znašajo okoli 200, za celovečerni igrani črno-beli film pa okoli 150 milijonov dinarjev) in naj so še tako vneto tehtali, koliko od teh stroškov jim lahko povrne danska kinematografska mreža, brez prodaje drugim deželam ni bilo mogoče nacionalne filmske proizvodnje vzdržati na vpegljani ravni. Danes predstavljajo poleg skandinavskih dežel glavno tržišče za danski film obe Nemčiji, Nizozemska, Belgija, ZDA, Kanada, Mehika, Japonska, Avstralija, Nova Zelandija in dežele Latinske Amerike. Osvajanje tržišča v drugih deželah je pripeljalo, posebno zadnja leta, nekatere danske filmske družbe (med njimi predvsem največjo Palladium Film) do poslov, na katere ljubitelji danskega filma gledajo nekoliko kritično. Lotili so se namreč snemanja nekaterih operet,

med njimi **Netopirja** in **Pri Belem konjičku**. Zanimivo je, da je režijo **Netopirja** prevzela ena redkih, a nardarjena ustvarjalka Annelise Meinche, ki je zaslovela s svojim prvim filmom **Sedemnajst**, pogumnim delom o duševnih stiskah sedemnajstletnikov.

Za danski film gotovo pomeni izreden uspeh cannesko priznanje filmu **Glad** (dansko-norveška koprodukcija), ki ga je po Knuta Hamsuna istoimenskem romanu režiral Henning Carlsen. Ko so mi prijatelji z Danskega februarja pripovedovali o tem filmu in mladem režiserju, so poudarjali zaupanje, ki ga goje do njega. Isto so rekli za Palla Kjaerulffa-Schmidta, ki je razgibal kritične debate s svojim prvencem **Weekend** in pobral s filmom **Dva** lani na festivalu v Berlinu kopico pohval. O njegovem zadnjem filmu **Nekoč je bila vojna** pravijo, da je sila pomemben za njegov umetniški razvoj. To je spomin na okupacijska leta v času druge svetovne vojne. Poleg doslej naštetih treh mladih režiserjev naj omenim še Knuda Leifa Thomsena in Annelise Hovmand. V spoznanju, da so za sodobni danski film pomembnejši in dragocenejši tisti režiserji, ki imajo ljudem kaj povedati, kakor pa bolj ali manj spretni proizvajalci filmske konfekcije, omenjena petorica danes že krepko stopa na mesta onih, ki so dobrih deset let proizvajali »komedije za domačo rabo«. Pogumen nastop mladih je vplival tudi na komercialno proizvodnjo. Producenti so od režiserjev takšnih filmov zahtevali več kvalitete.

Če povemo nekaj malega o proizvodnji tako imenovanih filmov za zabavo in razvedrilo, bi kazalo omeniti, da je v Kjöbenhavnu npr. v premier-skem kinematografu s 1500 sedeži in ob štirih predstavah dnevno tri mesece vzdržala na repertoarju parodija na filme o Jamesu Bondu **Tatinski pozdravi iz Kjöbenhavna**. Režiser filma Erik Balling je že vnaprej prodal ZDA nadaljevanje svoje parodije, ki nastaja v proizvodnji najstarejše danske filmske hiše Nordisk Film, ustanovljene 1906. leta. Danski kolegi so me poučili, da je Nordisk Film sploh najstarejša filmska hiša na sve-

tu, ker ni od svoje ustanovitve nikoli prenehala z delom. Sicer pa je tudi hiša Palladium Film stara že štirideset let. Ugled si je pridobila s filmi s Patom in Patachonom v glavnih vlogah, pred leti pa je v njih ateljejih nestor danskega filma Carl Theodor Dreyer ustvaril svojo **Gertrudo**. Poleg obeh najstarejših filmskih hiš delajo na Danskem še proizvodne hiše Asa Film, Saga Studio, Constantin Film, Flamingo Film, Rialto Film in Marry Film. Osem proizvodnih hiš posname letno 20 do 25 celovečernih igranih filmov.

V kratkem bodo dobili vsi, ki se kakorkoli ukvarjajo s filmom, v starem delu Kjöbenhavn svoje središče. Nekaj starih zgradb, med njimi tudi eno izmed najstarejših evropskih tovarn pohištva, so prezidali v središče danskega filma. Tu je že sedež danskega filmskega sklada, pridružili pa se mu bodo kmalu še filmski muzej, filmska akademija, kinoteka, klub filmskih ustvarjalcev in kritikov, centralna filmska knjižnica, šolski kinematograf in podobne ustanove.

Filmsko središče je samo delček pridobitev, ki jih je danskemu filmu prinesel novi zakon o filmu, veljaven od 1. januarja 1965. Osnovna težnja novega zakona je omogočiti danskemu filmu umetniški vzpon v ustvarjanju in prodor na svetovno tržišče. Temu cilju v glavnem služi filmski sklad. Od vsake vstopnice za filmsko predstavo na Danskem namreč plačajo obiskovalci 15 % davka. Če prikazuje kinematograf danski film, nakaže zbrani davek naravnost producentu domačega filma. To je način direktne materialne podpore domačemu filmu. Na račun teh avtomatičnih prejemkov so danski filmski producenti lani prejeli okoli osem milijonov danskih kron (kar znese eno milijardo 440 milijonov starih dinarjev). Davek od prikazovanja tujih filmov pa nakazujejo kinematografi filmskemu skladu. Lani so zbrali 16 milijonov danskih kron (2 milijardi 880 milijonov starih dinarjev). Filmski sklad, o katerem bi želel povedati nekaj glavnih značilnosti, vodi upravni odbor, ki je odgovoren za vso njegovo dejavnost. Upravni odbor imenuje ministrstvo za kulturo, a po-

oblastila upravnega odbora so tako široka, da se ministrstvo ne vtika v njegovo delo in vodi celokupno dansko filmsko dogajanje. Pri problemih, ki sodijo na področje ustvarjanja in razsojanja o umetniških kvalitetah, pomaga upravnemu odboru poseben filmski svet, sestavljen iz filmskih kritikov, ustvarjalcev in igralcev. Podobno telo vodi celokupno proizvodnjo kratkih filmov. Oglejmo si dejavnost sklada.

Scenaristi, ki predložijo filmskemu skladu za proizvodnjo zanimive načrte, lahko dobe od sklada do 15 000 danskih kron (2 700 000 starih dinarjev) štipendije, da se lahko brez skrbi posvetijo pisanju scenarija oziroma snemalne knjige po sinopsisu, o katerem je filmski sklad menil, da je zanimiv za danski film. Če izdelano snemalno knjigo oziroma scenarij odkupi katera izmed proizvodnih hiš, ohrani avtor polovico zneska kot nagrado, polovico pa ga vrne iz honorarja za odkup scenarija filmskemu skladu. Če od sklada priporočenega scenarija nobena produkcija ne odkupi, avtorju ni treba vrniti dodeljene štipendije.

Filmski sklad daje filmskim proizvodnjam garancijske izjave v različnih višinah. Višina garancijskih izjav je odvisna od umetniške pomembnosti filma, ki ga namerava snemati ta ali ona filmska družba. Producent mora skladu predložiti snemalno knjigo in proračun. Letno realizirajo pri tem načinu financiranja deset do dvanajst filmov. Garancija navadno znaša 300 000 danskih kron (54 milijonov starih dinarjev), a je lahko višja, če tako po nasvetu filmskega sveta sklene upravni odbor sklada. Vselej pa je garancijska izjava (in z njo seveda tudi denar) podana, če vložiti v realizacijo filma enako vsoto tudi producent. Ostanek proizvodnih stroškov pokrije s svojo odkupno ceno distributor. Če v petih letih eksploatacija filma, ki je bil realiziran v tem finančnem sodelovanju, ne pokrije proizvodnih stroškov, krijeta izgubo v enakih zneskih filmski sklad in producent.

Filmski sklad podeljuje tudi premije za kvaliteto. Navadno podelijo letno šest premij v različnih višinah. Podelitev premij je odvisna od pre-

soje filmskega sveta, ki konec leta pregleda vsakoletno filmsko proizvodnjo in jo razporedi po umetniških vrednotah in filmski pomembnosti. Carl Th. Dreyer je npr. prejel za **Gertrudo** 35 000 danskih kron (6,3 milijonov starih dinarjev) premije. Letno rezervirajo iz sredstev sklada okoli 1,2 milijona danskih kron (216 milijonov starih dinarjev), ki jih filmski svet razdeli med ustvarjalce in producete.

Filmski sklad nudi tudi pomoč za prodajo danskih filmov na tuje tržišče. Na svoje stroške organizira v krajih, kjer se odigravajo pomembnejši mednarodni filmski festivali, sistematično informativno prikazovanje celokupne aktualne danske filmske proizvodnje, kateri dodajajo pomembnejše starejše filme. Prav tako nosi sklad stroške za ureditev kioskov po festivalskih palačah in nastika propagandnega gradiva v različnih jezikih.

Pomoči filmskega sklada so deležni poleg produkcij in avtorjev tudi kinematografi. Lani so prejeli danski kinematografi za modernizacijo, razširitev in tehnično izpopolnitev 2,5 milijonov danskih kron (450 milijonov starih dinarjev). Filmski sklad jim je denar dodelil v obliki posojila, ki je prvi dve leti brezobrestno, po dveh letih pa kinematografi plačujejo zanj obresti.

Ker na Danskem zelo cenijo delovanje distribucij, jim filmski sklad na predlog svojega filmskega sveta vsako leto podeljuje nagrade za odkup in uvoz kvalitetnih tujih filmov. Lani je bil v te namene razdeljen znesek 100 000 danskih kron (18 milijonov starih dinarjev).

Septembra bo začela na Danskem redno delovati filmska akademija, ki jo v stadiju priprav in organizacije v celoti vzdržuje filmski sklad. Na akademiji bodo vzgajali režiserje, direktorje fotografije in snemalce zvoka. Poleg tega nosi filmski sklad vse stroške filmskega muzeja, stalne filmske razstave in centralne filmske knjižnice. To so ustanove, ki delujejo po zelo širokem konceptu in opravljajo tudi pomembne filmskovzgojne naloge.

Letno uporabi filmski sklad okoli dva milijona danskih kron (360 mi-

lijonov starih dinarjev) za kratke in poučne filme. Ta dejavnost sklada je posebno važna, ker na Danskem v kinematografih ni obvezno pred projekcijo celovečernega filma prikazovati kratke filme. Zaradi izredno razširjene televizije na Danskem nimajo filmskega tednika. Znesek, rezerviran za proizvodnjo kratkih in poučnih filmov, v celoti dodeli upravni odbor posebnemu svetu, ki vodi celokupno kratkometražno proizvodnjo. Ta svet samostojno razpolaga z dodeljeno vsoto, od katere gresta dve tretjini za proizvodnjo tako imenovanih »državnih« filmov, ena tretjina pa za tako imenovane »neodvisne« filme. Pojem »državni« film obsega vse tiste filme, ki so pomembni za turizem, propagando in druge panoge gospodarstva ter javnega življenja, neodvisni pa so vsi drugi kratki filmi.

Končno podeli danski filmski sklad letno 150 000 danskih kron (27 milijonov starih dinarjev) štipendij mladim režiserjem in snemalcem, ki študirajo v tujini. Štipendije v tej višini bodo ohranili tudi potem, ko bo jeseni njihova filmska akademija začela delati, ker menijo, da je izpopolnjevanje v tujini za mlade ustvarjalce zelo pomembno.

Nanizal sem nekatere svoje zapiske o danski filmski proizvodnji in se ustavil ob delovanju njihovega filmskega sklada; rekel bi, da bi iz njegovega delovanja in izkušnje marsikaj lahko uporabili tudi pri nas. Danska je majhna dežela (okoli 4,5 milijona prebivalcev) in ima samo enkrat več kinematografov kot Slovenija. Vemo, da kinofikacija Slovenije še ni zaključena; ob sistematični kinofikaciji, modernizaciji kinematografov, smotrni repertoarni politiki in angažiranem sodelovanju bi verjetno lahko v naših kinematografih nacionalni filmski proizvodnji ustvarili solidno materialno bazo, ki bi skupaj s sredstvi republike omogočila letno proizvodnjo sedmih do desetih celovečernih filmov ter vse ostalo, kar je zvezano z nacionalno filmsko kulturo.

evropska kinema- tografija

Evropska kinematografija je naredila v zadnjem času kvaliteten skok v INTELEKTUALIZACIJO filmske ideje, poleg tega pa se je vsebinsko okoristila s postranskimi življenjskimi prvini, ki so bile vse do včeraj tabu in jih na filmu nismo nikoli videli — ter se tako sunkovito odtrgala od tradicionalne filmske proizvodnje za široko potrošnjo. Tako imenovana AVTORSKA kinematografija, povzdignjena v resnobnost in filozofsko analizo človekove eksistence, je skoraj v vseh evropskih deželah našla nove ustvarjalce in inačice ter celo ekskluzivne filmske festivale, kot sta tista v Pesaru in Mannheimu.

Zmagovalci francoskega »novega vala«, Resnais, Enrico in Godard, predstavniki angleške šole Free Cinema, zagovorniki italijanskega Cinema Libero in Poljaka Konwicki in Skolinowski, Forman in Nemeč iz Prage, bratje Schamoni iz Münchna ter Kovacs, Jansco in Hersko iz Budimpešte kakor tudi naši režiserji Mimica, Makavejev, Lazič in Pavlovič

— so sicer bistveno razširili in poglobili dosedanje anemično in obubožano, konvencionalno SLIKANJE življenja, obenem pa so daleč za sabo pustili publiko, ki ni bila pripravljena na njihovo INTELEKTUALNO izpovednost. Tako so si ekstremni ustvarjalci nehote odrezali pot nazaj in misel, ki jo je v Ponarejevalcih denarja zapisal Andre Gide, češ da intelektualci morijo publiko »in na vse, kar se jih tiče, reagirajo na svoj abstraktni način«, nosi v sebi del resnice. Tako je Truffaut izjavil, da kar zadeva njega, se je opredelil za fikcijo, medtem ko je Orson Welles bolj jedek, ko izjavlja, da ga publika ne zanima: »Kadar snemam film, potlej ga snemam samo zase.« To je vsekakor svetovljansko pozerstvo, pri katerem pa ni mogoče dlje časa vztrajati.

Ustvarjalce filmov, za katere lahko uporabimo skupni izraz »antifilm«, pa so prazne dvorane zbegale in kronični napadi njihovih producentov, naj opustijo snemanje filmov o človekovi odtujenosti, so jim odprli oči: film je kljub vsemu še vedno navezan na komercialno eksploatacijo, investicija v film mora prinesiti dobiček, saj brez njega ni mogoča kontinuirana proizvodnja filmov. Prav zato se je Godard po cirkuško za snovanem filmu Nori Pierot odločil za snemanje skromnega, antispektakularnega filma Žensko — moško, v katerem sta mu igralka Brigitte Bardot in pevka Françoise Hardy igrali ZASTONJ.

Medtem ko se je nezahtevna filmska proizvodnja, imenovana tudi »blagajniška«, vse preveč hitro zadovoljila s filmskimi spektakli, kot so My Fair Lady, Biblija ali Viva Maria, sinovi filmske industrije pa so si omislili omamne serije o Jamesu Bondu in človeku-netopirju, imenovanem Batman in si je v Evropi našla svoje privrženke angleška Modesty Blaise, navdušene gledalce pa francoski Fantomas — pa si je moral moderni, intelektualni film poiskati takšne vsebinske elemente, ki naj bi gledalce po svoje pretresli.

Evropska kinematografija, v večji meri še vedno malomeščansko strpna in zazrta v obrtniško znanje šte-

vilnih tasaderjev kičastega, melodramskega in žanrskega filma, poleg tega pa še vedno puritansko zaverovana v lepe kadre s sluteno ljubeznijo ali vestno psihoanalizo, ki jo je ves ta čas dražil in vznemirjal Bergmanov opus, se je nenadoma do vratu pogreznila v spotakljivo močvirje erotike in nehote postala razširjevalka najbolj nevsakdanjih, vendar neovrgljivih instinktov:

Fetišizem srečamo v filmu Sobaričin dnevnik, pederastijo v filmu Mladi Törless, ninfomanijo v filmu Nuna, lezbijsko ljubezen v filmu Osamljena noč... Iz drugih filmov, ki prihajajo predvsem iz zahodnoevropskih filmskih središč, pa je zavel hladen veter sadizma in nekomunikativnosti, epilepsije in neuglašene poltenosti, strah in beg pred vsakršnim možnim sentimentalizmom. Človek v teh filmih je polavtomat: nabreklega od lastne duhovne praznine ga režiserji izenačujejo z mrtvimi predmeti. Sodobni evropski film je postal geometrija praznine, postal je FILMSKI OP-ART.

Od prve Canudove estetske filmske formulacije, da je film instrument NOVEGA LIRIZMA, ni ostalo skoraj nič več: filmska režija je danes bolj ADMINISTRATIVNI kot KREATIVNI posel.

Smisel filma ali drame pa je, kakor je zapisal Brecht: pomagati človeku, da vzdrži! Film kot moderno izpovedno sredstvo bi moral vsebovati poleg možnosti za izpovedovanje SUBJEKTIVNE vizije sveta še takšen način mišljenja, ki bi človeku pomagal iz zatrapanega in zasičenega čustvenega in akcijskega areala v svet takšne dramske razporeditve ljudi, kjer bi bili njihovi odnosi SREDSTVO za dosego realnega življenja.

Današnji evropski filmi, ki so v določeni meri nepatentirana TIŠINA za naše kratkovidne oči, so zašli v živo mejo humaniziranega absurda in iz njega jih bo lahko odvrnilo le konkretno soočenje z našim časom, univerzalnim po tehtnosti spoznanj, da je sleherni UMETNOST, torej tudi filmska, ena izmed temeljnih človekovih obrambnih sredstev pred nesmiselom življenja.

mali leksikon mladega franco- skega filma

Zadnjič smo s kratkimi podatki predstavili mlado češko filmsko generacijo, s katero smo se v naših kinematografih že začeli srečevati. Danes se ustavimo pri mladih Francozih, ki s svojimi deli vstopajo v filmsko ustvarjalnost svoje dežele v obdobju, ko so njihovi predhodniki Vadim, Rivette, Chabrol, Godard, Deville, Truffaut, Broca mlademu rodu izvojevali prostor v francoski kinematografiji ter uveljavili estetske in ustvarjalne principe, za katere so se leta in leta spopadali s staro generacijo v filmski kritiki in publicistiki. Izbrali smo res tiste najmlajše, katerih prvi filmi doživljajo priznanja v naših dneh in ki jih bomo skupaj z že priznanimi predhodniki nedvomno kmalu srečevali tudi pri nas.

René ALLIO — Rodil se je 1924. leta. V prvi vrsti je to gledališki človek, saj je tam deloval v glavnem kot scenograf, opozoril pa je nase tudi z režijo Brechtovega Kavkaškega kroga s kredo. Po kratkem filmu **La Meule** (Mlinski kamen) je režiral svoj prvi celovečerni igrani film **La vieille dame indigne** (Neugledna stara gospa), ki se naslanja na Brechta. V vsakem pogledu je to film, ki med deli najmlajše francoske generacije sodi na prvo mesto. Četudi zelo zvest Brechtu je Allio z izrednim občutkom za aktualizacijo, posebno pa še za psihološke in sociološke finese, ustvaril sicer zelo preprosto in vsakdanje, po ekspresivnosti pa mojstrsko delo. V njem je dal malo znani, a odlični karakterni igralki Sylviji priložnost,

da manifestira svoj velik igralski talent. V Franciji in po svetu z zanimanjem pričakujejo novi Allijev film.

COSTA-GAVRAS — Rus po poreklu se je rodil 1933 v Grčiji, kjer je preživel svojo mladost, nato pa končal gimnazijo, pravne študije in filmsko visoko šolo v Parizu. K filmu je prišel leta 1959 kot asistent režiserja Yvesa Allégreta in nato asistiral Henriju Verneuilu, Renéju Clairu, Jacquesu Demyju, Renéju Clementu, Jeanu Beckerju in Marcelu Ophülsu. Leta 1965 je režiral svoj prvi celovečerni igrani film **Compartment tueurs** (Kupe morilcev), v katerem je dokazal izredno poznavanje filmske obrti in poseben smisel za vodstvo igralcev. Kljub temu bi bilo mogoče o filmu reči, da se giblje v mejah konvencionalnega, pri tem pa vzbuja vtis, da Costa-Gavras zna mnogo več in je sposoben svojo ustvarjalnost tako po izrazu kot po svoji izpovedi vključiti v težnje mlade generacije.

Robert ENRICO — Rodil se je 1931. Po šolanju na pariški filmski visoki šoli je delal nekaj časa v gledališču, nato v filmski montaži, pa tudi kot asistent režije in kot režiser reklamnih filmov. Zaslovel je s svojimi kratkimi filmi **Thaumetopoea**, **Montagnes magiques** (Carobne gore), **La rivière di hibou** (Sovja reka), **Chikamauga in Odiseau moqueur** (Porogljiva ptica). Zadnje tri je po velikem uspehu **Sovje reke** povezal v celovečerni film pod naslovom **Au coeur de la vie** (V srcu življenja). Njegov prvi celovečerni igrani film je **Les grandes gueules** (Veliki gobci), s katerim je potrdil svoj talent, hkrati pa vzbudil zanimanje zaradi nemira, ki ga navdaja. Po treh kratkih igranih filmih **V srcu življenja** ni bilo umljivo, zakaj mu producenti toliko časa niso dali priložnosti za celovečerni film. Njegov debut v celovečernem igranem filmu je odlično prestana preizkušnja, katero pa je Enrico sam odlašal, ker ga je vmes zanimalo mnogo stvari, ki si jih je moral razjasniti, če je hotel biti zanesljiv v ustvarjanju svojega prvega velikega filma. Kot je posebno **Sovja reka** pretkana z atmosfero neizpolnjenih sanj, je tudi njegov prvi



Sylvia v filmu NEUGLEDNA STARA GOSPA režiserja Renéja Allia

celovečerni igrani film v celoti prepojen z vzdušjem trdega, moškega življenja in je mojstrska demonstracija stila in ustvarjalčeve doslednosti v stilnem oblikovanju. Od Enrica mnogo pričakujejo.

Nicolas GESSNER — Po rodu je z Madžarske, kjer se je rodil 1932. leta. Študiral je v Švici in v ZDA in nato v Švici snemal kratke filme po naročilu. V nemško-francoski koprodukciji je posnel svoj prvi celovečerni igrani film **Un milliard dans un billard** (Millijarda v biljaržu), domiselno, izvirno in stilno čisto kriminalko, ki daje slutiti izvirno ustvarjalno osebnost. Za Gessnerja je značilna samoniklost, ki teži bolj kot k »črni seriji« (značilni za nekatere druge mlade) k neke vrste kriminalki-komediji ali celo satiri.

Jean HERMAN — Rojen je bil 1933. Študiral je na pariški filmski visoki šoli, bil nato nekaj časa novinar in je končno postal asistent režije. Ime si je pridobil s kratkimi filmi, posebno z v Oberhausnu nagrajenim **Actua-tilt**, kateremu se pridružujejo **Voyage en Boscavie** (Potovanje v Boscavie), **La Quille** (Kegelj), **Twist-Parade**, **La cinémathèque française** (Francoska kinoteka), **Les fusils** (Puške). Njegov prvi celovečerni igrani film je **Le dimanche de la vie** (Nedelja življenja). Sodeč po prvem celovečernem igranem filmu je Herman bolj presenečal v svojih ostrih in včasih celo grobih kratkih filmih, ki so bili prej pamfleti kot poezija, kar je postala **Nedelja življenja**. In četudi je v igranem filmu ves odprt za nežnost in drobne lepote življenja,



je mogoče v njegovem stilu zaslutiti zmes Renoira in Claira iz časa med obema vojnama. Predmestne ulice v Hermanovih očeh zasijejo v toplejši svetlobi in mali ljudje so nam v svoji osebni sreči izredno simpatični. Tako je **Nedelja življenja** očarljiv film.

Alain JESSUA — Rodil se je 1934. Najprej je bil scenokraj in asistent režije. Za kratki film **Leon-la-Lune** pa je 1957 dobil Vigojevo nagrado. Sedem let pozneje je režiral svoj prvi celovečerni igrani film **La vie a l'envers** (Narobe življenje). Med mladimi je po sodbi nekaterih francoskih filmskih kritikov največje odkritje, ker je bilo le redkokdaj mogoče videti pri mladih tako osebno pečateno delo, po svoji zasnovi kot po vsebini enako privlačno ter zaokroženo v realizaciji. Na očitek, da je preveč subjektiven, je mogoče odvrniti, da je težko drugače kot subjektivno izraziti dramo shizofrenika, pa hkrati doseže, da se v njej izredno plastično zrcali dramatičnost sodobnega sveta. Alain Jessua je v središču zanimanja francoske filmske kritike.

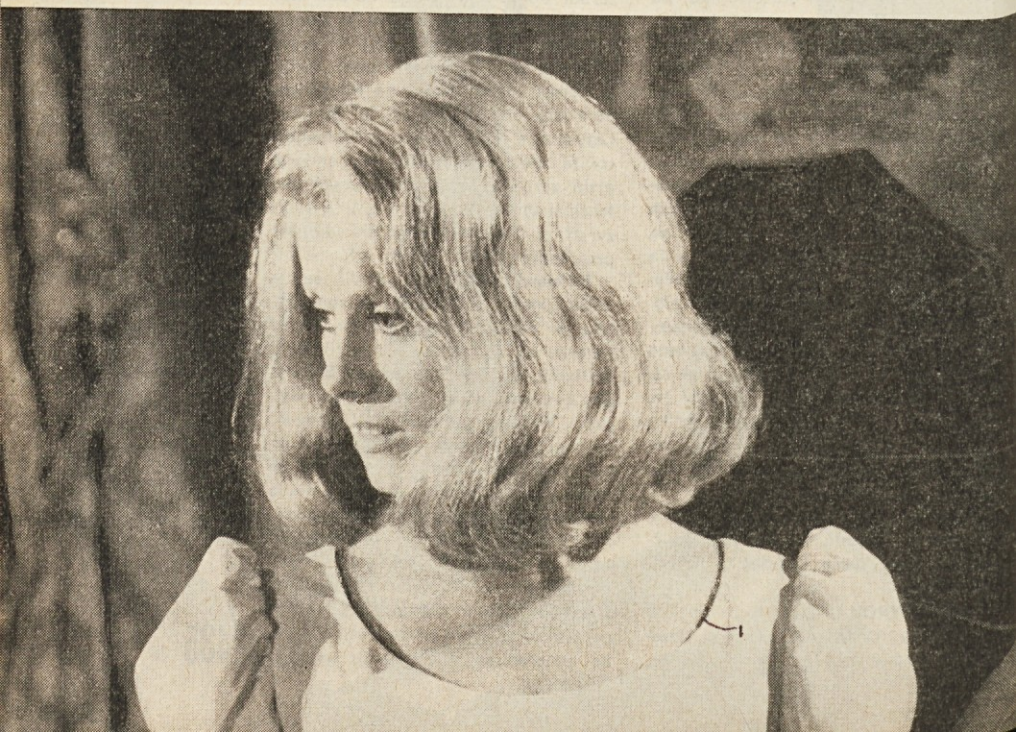
Serge KORBER — Nekdaj igralec in asistent režije je bil rojen 1936. leta. Ugled si je ustvaril s kratkimi filmi **Delphica**, **La dame a la longuevue** (Gospa z daljnogledom), **Eve sans trêve** (Eva brez prestanka), za katere je prejemal najvišja priznanja na najvidnejših mednarodnih srečanjih kratkega filma. Njegov prvi celovečerni film je **Le 17^e ciel** (Sedemnajsto nebo), v katerem so združene svežina, prikupnost in življenjska radost Korbarjevih kratkih filmov. Ne bi mogli reči, da sodi med velike filme, a njegova poetičnost in likovna plastičnost odtehtata marsikaj, kar daje tako imenovanim »velikim filmom« njihov sloves. To je ljubka zgodba o ljubezni, v kateri sta odlično zaigrala Marie Dubois in Trintignant.

Ado KYROU — Po rodu je Grk (rojen 1923) in je bil v svoji dosežni karieri novinar, kritik, igralec.

Poleg tega je režiral kratke filme, ki so značilni po ironičnem poudarku in surrealistični fotografiji. Sam je povedal, da je dolgo nosil v mislih in srcu snov svojega prvega celovečernega igranega filma **Bloko**, v katerem je povzel ton klasične tragedije, da bi upodobil temo iz odporniškega gibanja. Četudi so ga po njegovih kratkih filmih imeli za cinika, se kritiki po njegovem prvem celovečernem igranem filmu vprašujejo, ali Ado Kyrour ni zadnji romantik današnjega filma.

Raoul J. LEVY — Eden izmed najbolj uglednih povojnih francoskih producentov (rodil se je 1922. leta), ki je posnel filme **Ponosni, ... in bog je ustvaril žensko**, **Nikoli se ne ve**, **Dragulji na mesečini**, **V primeru nesreče**, **Resnica in Marco Polo**, je postal filmski režiser deloma zaradi svoje ljubezni do filma, v glavnem pa zaradi dolgov, ki jih je naredil kot producent. **Pozdrav, mafija in Vohun** sta njegovi dosednji režiji v svetu celovečernega igranega filma, režiji, ki pomenita po porazu na finančnem področju sijajen ustvarjalni prodor. Četudi oba filma po svojih elementih sodita med kriminalke, to vendarle nista serijska proizvoda, temveč avtentični umetniški stvaritvi, ki v svoji zvrsti v sodobni francoski filmski proizvodnji sodita v sam vrh.

Edouard LUNTZ — Rodil se je 1931. leta in bil lep čas asistent režije ter režiser kratkih filmov, izmed katerih so na mednarodnih filmskih festivalih doživeli lep uspeh **Enfants des courants d'air** (Otroci predmestja), **Volcans endormis** (Uspavani vulkani), **L'escalier** (Stopnice). Njegov prvi celovečerni igrani film se imenuje **Les coeurs verts** (Mlada srca) in pomeni prijetno presenečenje v letošnji pariški pomladanski sezoni. Preprost, a prisrčen in neponarejen film o »blousons noirs« (postopačih-mladoletnikih), ki prizadeto odpira sociološko problematiko »jezne generacije«. Po mnenju kritikov



Levo zgoraj: Gérard Zimmermann in Françoise Bonneau v Edouarda Luntza filmu MLADA SRCA

Levo spodaj: Catherine Deneuve v filmu ŽIVLJENJE NA GRADU

zasluži posebno občudovanje psihološka lucidnost režiserja, za katero je bila metoda filma-resnice najbolj primerna oblika izpovedi.

Jean MICHAUD-MAILLAND — Nekdanji Ivensov, Gattijev, Daquinov in Alliojev asistent je v koprodukciji med Tunizijo in Vzhodno Nemčijo režiral svoj prvi celovečerni igrani film **Hamida**, ki plastično pripoveduje o začetkih alžirskega upora. Film odlikuje otožna poezija.

Luc MOULLET — Eden iz generacije, ki je zrastle pod Bazinovim vodstvom pri reviji Cahiers du cinéma. Rodil se je 1937. leta in se je poleg kritike ukvarjal tudi z režijo kratkih filmov. Letos pa je ustvaril svoj prvi celovečerni igrani film **Brigitte et Brigitte** (Brigita in Brigita). Skupna poteza vseh Moulletovih filmov je humor, ki je zaznamovan z izrazito individualiziranim poudarkom. V prvi celovečerni igrani film je pravzaprav vključil svoj znani kratki film **Mračne dežele**, bistro umno delo o nekaterih najbolj zaostalih predelih Francije. Kritiki pravijo, da se je v **Brigiti in Brigiti** zabaval Moullet sam, zabaval pa je duhovito in v podtekstu angažirano tudi svoje gledalce.

Jean-Daniel POLLET — Zelo ugodne premoženjske razmere so mu omogočile, da je 1959. debutiral v francoskem filmu kar s celovečernim igranim filmom **La ligne de mire**, ki pa ni bil nikoli doslej javno prikazan. Pozneje je režiral nekaj kratkih filmov in zdaj posnel svoj drugi celovečerni igrani film **Une balle au coeur** (Krogla v srcu), o katerem

zatrjujejo francoski kritiki, da je zaradi dramaturške neizenačenosti in ohlapnosti pravzaprav spodrsrljaj tega tipičnega epigona novega vala.

Jean-Paul RAPPENEAU — Bil je asistent režije (rojen 1932) in režiral en sam kratkometražni film **Chronique provinciale** (Podeželska kronika). Nato je z Molinarom pisal scenarij za film, ki ga do danes niso posneli. Postal je eden izmed najboljših scenaristov mladega francoskega filma (**Zazie v metroju**, **Zasebno življenje**, **Mož iz Ria**). Lani je režiral svoj prvi celovečerni igrani film **La vie de chateau** (Življenje na gradu), za katerega je sam napisal scenarij. Rappeneau je zelo samosvoja osebnost, ki ima posluh za humor in katerega privlači provincializem z vsemi svojimi značilnostmi. Nekateri kritiki zatrjujejo, da je francoski film v njem dobil nekaj Marivauxa in Beaumarchaisa.

Pierre SCHOENDOERFFER — Rodil se je 1928. Bil je mornar in nato vojni dopisnik v Indokini, udeležil se je bitke pri Dien-Bien-Phuju. Sredi tega razgibanega doživljanja enkratnih dogodkov je posegel po filmski kameri. Posnel je nekaj kratkih filmov, predvsem pa celovečerne **La passe du diable** (Hudičev prelaz, z Jacquesom Dupontom 1957. leta), **Ramuntcho** (1958), **Pecheur d'Islande** (Islandski ribič, 1959), **La 317e section** (317. področje, 1964) in **Objectif 500 millions** (1966). Vkljub svojim trem celovečernim igranim filmom je bil tako rekoč nepoznan vse do **317. področja**, ki je svojevrsten, globoko human film o vojni.

po filmskem tisku

»TVURCI DOKUMENTARNIHO FILMU« (Ustvarjalci dokumentarnega filma ali Kdo je kdo v dokumentarnem filmu), Jindra Karasova, Filmovi ustav, Praga 1965

Češkoslovaška publicistka Jindra Karasova je lani izdala ciklostiran zbornik filmskih avtorjev, ki so doslegli v dokumentarnem filmu zavi-danja vredne dosežke ter na ta ali oni način prispevali k razvoju dokumentarnega filma v svetu. Knjiga obsega le biografski in filmografski seznam režiserjev po abecednem redu. Vsebuje tudi krajši uvod o razvoju dokumentarnega filma, napisan dokaj faktografsko, vendar brez kakšnih večjih pretenzij estetsko, sociološko in umetniško okarakterizirati nekatere najbolj značilne smeri v razvoju dokaj obsežne in pestre zgodovine kratkega filmskega dokumenta kot seizmografa družbenih prelomnic, človekovega intimnega in javnega življenja.

V knjigi smo zastopani tudi Jugoslovani oziroma dvajset jugoslovanskih filmskih dokumentaristov. Naštejmo jih: Ante Babaja, Branko Bauer, Boško Bošković, Veljko Bulajić, Žika Čukulović, Mladen Feman, Mirko Grobler, Dušan Makavejev, Milorad Marković, Žika Mitrović, Aleksander Petrović, Branko Ranito-

vić, Žorž Skrigin, Vladan Slijepčević, Rudolf Sremec, Velimir Stojanović, Marjan Vajda, Frane Vodopivec, Ivo Vrbanić in Stjepan Zaninović.

Že bežen pregled v imena jugoslovanskih dokumentaristov nam pove, da je izbor izredno nehomogen, da je precej avtorjev že davno zapustilo vode kratkega filma in so se uveljavili kot ustvarjalci celovečernih filmskih stvaritev, mnogo drugih režiserjev pa že zdavnaj pomeni za domačo filmsko produkcijo le preteklost, ki v kontinuirani filmski proizvodnji nima nobene renesanse ali trajnejše vrednosti.

Kljub temu, da je knjiga izreden priročnik za spoznavanje bolj zgodnjega obdobja dokumentarnih filmov, pa nosijo takšni »bedekerji« v sebi neizprosno usodo hitrega staranja in z leti gubijo svojo informativno vrednost.

Vsekakor bi bilo prav, če bi tudi pri nas začeli misliti na podobno priročno brošuro, saj bi lahko bila novinarjem, prosvetnim delavcem in tistim, ki se s filmom kakorkoli ukvarjajo, dnevni kašipot in odklanjevalec vsakršnih lapsusov, ki jih je v naši filmski publicistiki pa tudi zunaj nje iz dneva v dan več.

B. Š.

ULRICH GREGOR — ENNO PATALAS: GESCHICHTE DES MODERNEN FILMS (Zgodovina modernega filma). Založba Sigbert Mohn Verlag, 1965, strani 342

Zahodnonemška publicista sta v svoji dokaj obsežni in precizno zastavljeni knjigi postavila začetke moderne filma v leta pred zadnjo vojno, za izhodišče pa vzela film Jeana Renoira La Regle du jeu 1939 in film Orsona Wellesa Citizen Kane 1940. Obravnavano gradivo sta smiselno razdelila na tri večja obdobja. Za čas

od 1940. pa do 1949. leta se jima zdi posebno pomemben vzpon italijanskega neorealizma, pri čemer avtorja podrobno analizirata filmske opuse italijanskih režiserjev, kot so Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Vittorio de Sica in Cesare Zavattini. Za nenaden vzpon francoskega filma sta našla razlago v ustvarjanju Jeana Cocteaja, Roberta Bressona, Henrija Georges Clouzota in drugih, ki so debutovali med vojno. Posebno poglavje je namenjeno angleškemu dokumentarnemu filmu med vojno in njegovemu najvidnejšemu realizatorju Hurnphreyu Jenningsu. Vsekakor sta omenjena tudi Carol Reed in Laurence Olivier. Precejšen obseg zavzema analiza nemškega in sovjetskega filma med zadnjo vojno, kakor tudi dosežki ameriških režiserjev Orsona Wellesa, Williama Wylerja, Alfreda Hitchcocka, Chaplina in Prestona Sturgesa.

V drugem razdelku, ki zajema zgodovino filma v letih 1950—1959, so analizirani s kratkimi formulacijami filmi italijanskih režiserjev Castellanija, Fellinija, Viscontija in Antonionija. Francoska proizvodnja do nastopa novega vala je omejena na ustvarjalnost Tatija, Bressona, Ophülsa in Astruca. V to obdobje so zajeti tudi nekateri drugi zahodnoevropski filmski avtorji. To so Ingmar Bergman, Juan Antonio Bardem, Robert Hamer in Alf Sjöberg. Predstavljen je tudi takratni shematizem sovjetske kinematografije: neoromantika in neorealizem Mihaila Kalatozova, Andreja Vajde, Zoltana Fabrijana in Wolfganga Staudta.

Posebno poglavje je posvečeno tudi našemu filmu. Omenjeni so filmi Nikole Tanhoferja H 8, Vladimirja Pogačiča Razpoka v raju in Franceta Štiglicja Deveti krog. Posebno pozornost pa je obdelan risani film ter omenjeni najboljši režiserji risank Vukotić, Mimica, Kristl, Vrbanić, Kostelac.

Informativno so zajeta tudi nekatera imena, ki so se pojavila po letu 1960, kar pomeni, da sta pisca Zgodovine modernega filma končala tam, kjer se najbolj zanimiv del moderne kinematografije šele začne: to so vsekakor zadnja tri leta.

KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ:
SWIAT BEZ GRZECHU (Svet brez greha). Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa, 1966, strani 174

Druga s fotografijami opremljena izdaja Sveta brez greha znanega poljskega publicista, kritika in novinarja Krzysztofa Teodorja Toeplitza je izredno zanimiva analiza lika filmske igralkе v zgodovini filma. Avtorjeva osnovna teza je, da si je sleherno obdobje kratke, a izjemno bogate zgodovine filmske umetnosti znalo poiskati in okusu filmske publike prikrojiti mit filmske igralkе. Anatomijo zvezdnic je avtor obdelal psihološko in sociološko, predvsem pa je poudaril njihovo erotično distribucijsko vrednost. Za povprečnega gledalca filmskih predstav predvsem pa obiskovalca kinotečnih filmov bi bila takšna knjiga odlična vodič v svet zmehanizirane industrije filmskih »love-stories« in njihovih protagonistk. Avtor se zaustavlja predvsem na razvoju ženskih likov, ki se od navadne, v Ameriki izmišljene »junakinje« počasi, a zanesljivo komercialno spreminja v »good-bad girl«, da bi lahko pozneje v tridesetih letih postala igralka z naslovne strani, tako imenovana pin-up girl. Od Chaplina, ki ne pozna »slabe« ženske, marveč mu je soigralka odlična sopotnica in prijateljica v njegovih tragikomičnih situacijah, pa vse do Marilyn Monroe, izrazitega primera osamljene, sami sebi prepuščene igralkе, ki se je prepozno zavedla, da je njena zunanost namenjena predvsem golemu užitkarskemu komercializmu, kakšnega je iskal in plačeval massman, človek iz množice.

Njeni tragični osebnosti je Toeplitz posvetil posebno poglavje, prav isto pa je storil tudi s francosko filmsko igralko Brigitte Bardot.

MALI KINO — Mira Voglar. V zbirki Sedma umetnost založil in natisnil Prosvetni servis v Ljubljani.

»Ali s tehniko — s tehničnimi pripomočki — razvijamo v človeku, v malem človeku, to je otroku, neke vrednote?« je vprašanje, ki si ga v svoji prikupno urejeni knjižici uvodoma postavlja znana sodelavka na področju filmske vzgoje. Vzgoja za film in televizijo, ki nista in po svoji naravi tudi ne moreta biti samo množično informacijsko sredstvo ali sredstvo zabave, temveč sta tudi pomembna oblikovalca človekovega posluha za duhovne in estetske vrednote. Vzgoja v sprejemanju obeh danes tako pomembnih medijev se začinja zelo zgodaj. Komaj otrok zaživi v stiku s svetom, ki ga obdaja, komaj začne večinoma med igro sprejemati prva spoznanja, mu je treba — tudi med igro — začeti postopoma odpirati svet žive slike in ga uvajati v njeno govorico ter estetske vrednote. Tako imenovani mali kino je po sedanjih spoznanjih estetske vzgoje, posebej pa še vzgoje za film in televizijo, najpomembnejša začetna, prva stopnja. Najsi se zdi delo z malim kinom še tako enostavno, je treba le поблиže poznati njegovo območje, da se zavemo njegove težavnosti, posebno pa še njegove odgovornosti. Mali kino v nespretnih rokah lahko naredi z aspekta filmske in televizijske vzgoje nepopravljivo škodo.

Prav zaradi tega toplo pozdravljamo izid knjižice **Mali kino**, posebno še, ker jo je napisala vzgojiteljica, ki se z malim kinom ukvarja lep čas. Vsaka njena misel je zasidrana v izkušnjah, vsak napotek je pravzaprav sinteza številnih individualnih konfrontacij teorije in prakse. Ti elementi pa so neobhodno potrebni publikaciji, ki ne želi nizati le določene obsega izkušenj, temveč hoče predvsem pomagati vsakomur, ki bi se želel posvetiti delu z malim kinom. V tem smislu je knjižica tudi kvaliteten in prepričljiv animator.

Posebej bi rad še omenil grafično ureditev in opremo knjižice. Velik posluš za estetsko oblikovanje grafičnega gradiva daje skupaj z zelo lepimi platnicami knjižici tudi po tej plati svojo privlačnost.

DVADESET GODINA JUGOSLOVENSKOG FILMA — za Savez filmskih radnika Jugoslavije in Festival jugoslovenskog filma uredil Dejan Kosanović.

Publikacija, ki nosi na platnicah pomembni letnici 1945 in 1965, naj bi počastila dvajsetletnico povojnega filmskega delovanja v Jugoslaviji. Almanah, ki je nastal ob sodelovanju različnih avtorjev (Mira Boglić, Samuilo Levi, Vicko Raspor, Ranko Munitić, Vladimir Pogačić, Samuilo Amodaj, Bogdan Garić, Dejan Kosanović, Aleksandar Antonić, Vjeko Afrić, Marija Majdak, Nikola Majdak, Sl. Konstantinović), sicer poskuša dati sliko dvajsetletnega delovanja; pri tem pa tako rekoč popolnoma zamolči tisto pionirsko delovanje pred prvo svetovno vojno in med obema vojnama, zaradi katerega je npr. nevzdržna začetna trditev prvega sestavka, češ da bi pred dvajsetimi leti ne bilo mogoče napisati sestavka o dveh desetletjih našega filma, ker »tema nije postojala«. Prevladuje zgodovinsko netočno in nevzdržno stališče, da pomeni začetek filma v Jugoslaviji leto 1945. Vsi dobro vemo za pomembnost te letnice v razvoju našega filma in četudi izdajamo almanah, ki naj zadnjih dvajset let dejavnosti nekoliko osvetli, ne smemo pozabiti na vse tisto,

česar še filmsko bolj bogati narodi ne bi nikoli zanemarili in prezrli.

Posebno poglavje predstavlja filmografija igranega filma v Jugoslaviji od 1947. do marca 1966. leta. Skrbno sestavljena filmografija bi bila lahko za vsakega, ki ga naš film zanima, dragocen material. Žal, sestavjalci v almanahu objavljene filmografije niso upoštevali najbistvenjših kriterijev, po katerih je treba to snov urejati. Imena filmov so navedena neenotno in večinoma v srbskem jeziku, medtem ko so originalni naslovi skoraj dosledno zanemareni (od naslovov slovenskih filmov je naveden originalni naslov samo za film **Jara gospoda** — ker ga verjetno sestavjalci niso znali prevesti — poleg tistih naslovov, ki se omejujejo samo na osebna imena). Skrajno malomarnost zasledimo tudi v pisanju in navajanju imen (npr. med igralci filma **Trst** so Staneta Česnika prekrstili v Staneta Cestnika, v **Kekcu** je namesto Matije Barla igral glavno vlogo Matija Bartl, poleg drugih pa je nastopila tudi »Drago Župan«, Metka Gabrijelčičeva je za njih vedno »Gabrijelčič, Julijo Staričovo so posrbili v »Starčič«. Seveda tuja imena kot Kitzmüller itd. pišejo — razen Rolfa Wanke — fonetično, nosilko glavne vloge v filmu **Družinski dnevnik** Vladošo Simčičevo so izpremenili v »Vladota Simčiča«, Olgo Bedjaničovo v Olgo Bendjaničovo itd.), posebno še tistih, ki se v slovenskih filmih večkrat ponavljajo. Tako ugibaš, ali imaš opravka z istim človekom (Frane Milčinski je enkrat Frane, drugič Franc, pa končno še France, Mile de Gleria zdaj pravilno naveden, drugič fonetično kot Mile de Glerija itd.). Takih pomanjkljivosti, netočnosti, predvsem pa malomarnosti ni mogoče opravičiti in prezreti.

Publikacija, ki je v zadnji tretjini najbolj nedomiselná reklama naših producentskih in distributorskih podjetij, je urejena nepregledno (manjka npr. kazalo objavljenih sestavkov), predvsem pa je neokusno in nedomiselnó grafično opremljena. V celoti je klavrna počastitev dvajsetletnice našega filma.

filmografija slovenskega filma

nadaljevanje

105. OTON ŽUPANČIČ

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	6. jan. 1951
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Badjura Metod (glavni), Marinček Ivan, Omota Rudi, Cerar France, Po- gačar Viki, Smeh Anton
Snemalec	Kastelec Albert
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Kosmač France
asistent	Lavrič Mira
Glasba	
komponist	Cvetko Ciril
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester ljubljanske opere
Napovedovalec	Tiran Jože
Oprema filma	Petan Ciril
Vodja snemanja	Bevc Jože
Dolžina filma	488,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

106. ZAKAJ NI TOKA?

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	11. jan. 1951
Scenarij	Špur Katja, Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Marinček Ivan
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Marinček Ivan
Glasba	
komponist	Adamič Bojan
dirigent	Adamič Bojan
izvajata	Zabavni orkester Radia Ljubljana
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	250 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

Nastopajo

Gospodinja	Baukart Janja
Telefonistka	Mlakar Ana
Obratovodja	Česnik Stane
Inženir	Zupan Drago

Opomba

Eno leto prepovedan od Centralnega umetniškega sveta FLRJ, Komiteja za kinematografijo. Kasneje predvajanje dovoljeno in naročenih 6 kopij.

107. OBZORNIK št. 49

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	11. jan. 1951
Točke	
1. Hidrocentrala Moste	
Snemalec	Tušar Žaro
2. Republiška razstava lokalne gospodar- ske delavnosti	
Snemalec	Cerar France
3. Piparstvo na Gorjušah	
Snemalec	Tušar Žaro
Redaktor	Režek Boris
Dolžina filma	275 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

108. TRST

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	3. febr. 1951
Scenarij	Bevk France
Režiser	Štiglic France
asistent	Sintič Zvone, Kavčič Jane
Tajnica režije	Sabo Cvetka
Snemalec	Vavpotič Rudi
asistent	Pavlovčič Srečko, Wabra Miro
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Badjura Milka
asistent	Peršin Darinka
Glasba	
komponist	Lipovšek Marijan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Scenograf	Kobe Boris
asistent	Lipužič Milka, Matulj Niko
Kostumi	Slapar Vera
Maska	Kralj, Mara, Tekavec Berta
Oprema filma	Petan Ciril
Direktor filma	Kozina Mladen
Org. vodstvo	Goršič Lojze
Dolžina filma	2206,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm
Nastopajo	
Just Perot	Potokar Lojze
Anda	Bedenk Mira
Sergej	Česnik Stane

Borut	Sever Stane
Marjeta	Kraševac Slavica
Vida	Kužnik Anica
Piero	Flavio della Noce
Karlo	Damiani Alessandro
Ivan	Kurent Andrej
Pahor	Škrlj Pero
Moro	Michielini Marcello
Penko	Benetelli Angelo
Menin	Fischer Jože
Komandant mesta	Potokar Stane
Stara ženica	Danilo Avgusta
Oliva	Montini Karlo
Anamarija	Gerner Eliza
Tadeo	Sintič Zvone
Donati	Bianchi Sandro
Burole	Bonefačič Vjekoslav
Galjot	Sancin Modest
Schmiedke	Skrbinšek Vladimir
Poročnik	Škedl Dušan

109. OBZORNIK št. 52

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	1. marec 1951
T o č k e	
1. Prešernov kip v Kranju	
Režiser	F. De Limone
Snemalec	Marinček Ivan
2. Mladi glasbeni talenti	
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Cerar France
3. Glasbeni narodopisni institut	
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Marinček Ivan, Smeħ Anton
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Glasba — izbor	Lampret France
Redaktor	Režek Boris
Dolžina filma	334 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

110. KORAKI V SVOBODO

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	25. apr. 1951
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Pogačar Viki
asistent	Hočever Dušan
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Kavčič Jane
Glasba — izbor	Lampret France
Napovedovalec	Tiran Jože
Oprema filma	Gornik Mile, Petan Ciril

Trik	Maly Janez
Org. vodstvo	Bevc Jože
Dolžina filma	396,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm

111. SPOMINSKA RAZSTAVA OF 1941—1951

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	4. maj 1951
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Cerar France
asistent	Sitar Branko
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham Franc
Montaža	Kosmač France
Glasba — izbor	Lampret France
Oprema filma	Gornik Mile, Petan Ciril
Dolžina filma	202 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

112. SVET OB SOČI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	11. maj 1951
Scenarij	Bevc France
Režiser	Badjura Metod
Snemalec	Badjura Metod
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
komponist	Bravničar Matija
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	386,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, nemščina, francoščina
Širina filma	35 mm

113. SLIKE IZ LOŠKEGA POGORJA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	7. julij 1951
Scenarij	Gostiša Lojze
Režiser	Sintič Zvone
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Kumar Milan
Glasba — izbor	Lampret France
Napovedovalec	Sever Stane
Oprema filma	Kumar Milan
Org. vodstvo	Breznik Vinko
Dolžina filma	407 m
Deponiran	Triglav-film

Izdelan v slovenščina
Širina filma 35 mm

114. TRUBAR MED NAMI

Proizvodnja Triglav-film
Izdelan 27. avg. 1951
Scenarij Kosmač France
Režiser Kosmač France
Snemalec Cerar France
asistent Šitar Brane, Repe D.
Snemalec zvoka Omota Rudi
Montaža Kosmač France
Glasba — izbor Lampret France
Napovedovalec Tiran Jože
Oprema filma Petan Ciril
Org. vodstvo Rode Jože
Dolžina filma 419 m
Deponiran Triglav-film
Izdelan v slovenščina
Širina filma 35 mm
N a s t o p a
Študent Varšek Janez

115. POMLAD V GORSKEM LOVIŠČU

Proizvodnja Triglav-film
Izdelan 30. avg. 1951
Scenarij Režek Boris
Režiser Režek Boris
Snemalec Pogačar Viki
asistent Hočevnar Dušan
Snemalec zvoka Kokove Herman
Montaža Režek Boris
Glasba — izbor Lampret France
Oprema filma Petan Ciril
Trik Maly Janez
Org. vodstvo Goršič Stane
Dolžina filma 385,5 m
Deponiran Triglav-film
Izdelan v slovenščina
Širina filma 35 mm

116. OBZORNIK št. 53

Proizvodnja Triglav-film
Izdelan 15. sept. 1951
T o č k e
1. Ladja »Slovenija«
Scenarij Badjura Metod
Režiser Badjura Metod
Snemalec Badjura Metod
2. Odredov nogometni naraščaj
Scenarij Pretnar Igor
Režiser Pretnar Igor
Snemalec Cerar France
Snemalec zvoka Kokove Herman
Montaža Badjura Milka
Dolžina filma 298 m
Deponiran Triglav-film
Izdelan v slovenščina
Širina filma 35 mm

117. NAŠI LIPICANCI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	24. sept. 1951
Scenarij	Badjura Metod, Badjura Milka
Režiser	Badjura Metod
Snemalec	Badjura Metod
asistent	Blatnik France
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba	
komponist	Adamič Bojan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Oprema filma	Petan Ciril
Org. vodstvo	Bevc Jože
Strokovni konzultant	Gregorevčič Alojz
Dolžina filma	371 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina, nemščina, angleščina
Širina filma	35 mm

118. PO PARTIZANSKIH POTEH

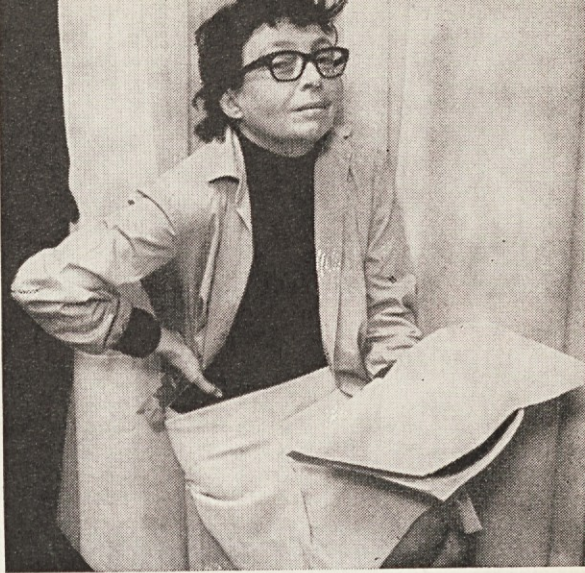
Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	24. okt. 1951
Scenarij	Grobler Mirko
Režiser	Grobler Mirko
Snemalec	Cerar France, Pogačar Viki, Smeh Anton, Badjura Metod
asistent	Sitar Branko, Hočevar Dušan
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham Franc
Montaža	Grobler Mirko
Glasba — izbor	Lampret France
Napovedovalec	Zupan Jože, Sever Stane
Oprema filma	Petan Ciril
Org. vodstvo	Rode Jože
Dolžina filma	300 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

119. CANKARJEVA ZALOŽBA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	7. dec. 1951
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Cerar France
asistent	Sitar Branko
Montaža	Kosmač France
Glasba	arhiv
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Oprema filma	Omahen Dušan
Dolžina filma	98 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm



Levo zgoraj: Jean Gabin in Marie Marquet v filmu VRTNAR Z ARGENTEUILA režiserja J. P. Le Chamoisa



Desno zgoraj: znana francoska pisateljica in scenaristka Marguerite Duras režira po lastnem scenariju svoj prvi film LA MUSICA

novi francoski filmi

Levo v sredini: Robert Hossein in Delphine Seyrig v filmu LA MUSICA

Levo spodaj: Micheline Presle v filmu SRČNI KRALJ režiserja Philippa de Broca

Desno spodaj: v filmu LA MUSICA prvič nastopa hčerka znanega režiserja Dassina Julie



ekran 66

