

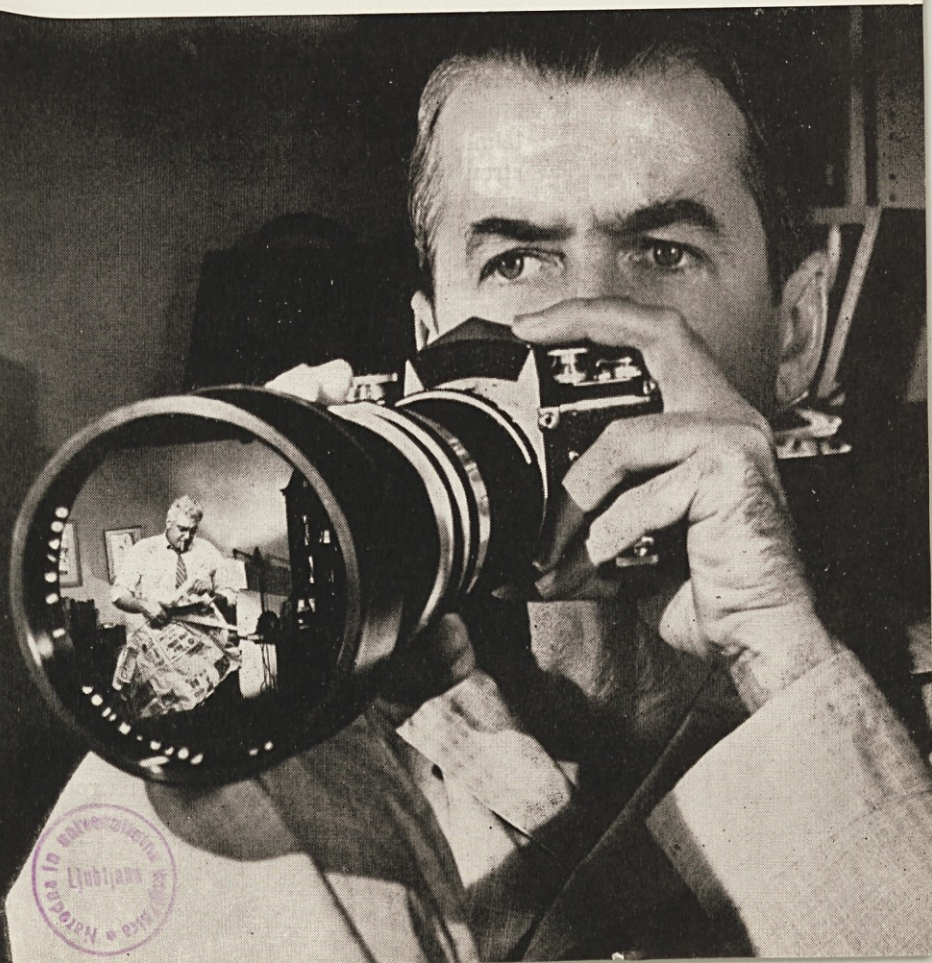


# ekran 63

revija za film in televizijo, leto II, februar 1963

5

Vladimir Koch: Mr. Alfred Hitchcock ● Televizija — Boris Grabnar o televizijski televiziji ● Leksikon — Thriller ● Vodnik: francoske revije



# ekran 63

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

405	Hitchcock	O igralcu
421	Hitchcock	B. Okorn: Psycho
434	František Čap in slovenska filmska komedija	
439	Anketa	Deset najboljših filmov
451	Teleobjektiv	Perspektive 1963
	Italija: črna borza, Francija: v znamenju mladih, Ostali svet: nova imena	
463	Leipziške impresije, piše Jane Kavčič	
470	Kritike	Lola, Nuna, Devet dni nekega leta, Profesor Hanibal
479	Film, šola, klubi	Filmski vzgoji na rob
494	Za amaterje	Snemanje amaterskega filma



»Na svetu ni nič bolj medlega kot logika. Moja logika je logika Mormonov. Poznate Mormone? Kadar otroci stavljajo težka vprašanja, jim odgovarjajo: Pojdi se solit!

A nekaj je važneje kot logika — fantazija.«

- Mr. Alfred Hitchcock str. 404
- Spomin na Charlesa Laughtona str. 458
- Prva knjiga o televiziji str. 492



## RAZLIČNE KRITIKE »KOZARE«

Spoštovani,

... navdušeno hodim v kino, navdušeno gledam na TV vse, kar je v zvezi s filmom, berem filmske kritike v časopisih, poslušam radijsko oddajo o filmu in seveda z navdušenjem berem vaš list. Toda že nekajkrat se mi je zgodilo, da tistega, kar sem sama videla, in tistega, kar sem čitala, nikakor nisem mogla vskladiti. Posebno hudo je bilo pri filmu KOZARA, kjer sem slišala in brala menda kar sedem različnih kritik in so si bile tako navzkriž, da navsezadnje nisem več vedela, če res vse govore o istem filmu. Vem, da so okusi lahko različni, toda zdi se mi, da je med tem, če nekdo zapiše, da gre za »velik« film in drugi, da je ostal »na plitvini ne-

zmožne ambicije«, vendarle prevelika razlika, da bi mogli govoriti samo o okusu. Rada bi o priložnosti izvedela vaše mišljenje — ne o KOZARI, pač pa o osnovnih postavkah, s katerih ocenjujemo film. Saj gotovo obstajajo, ali ne?

Z. K. Ptuj

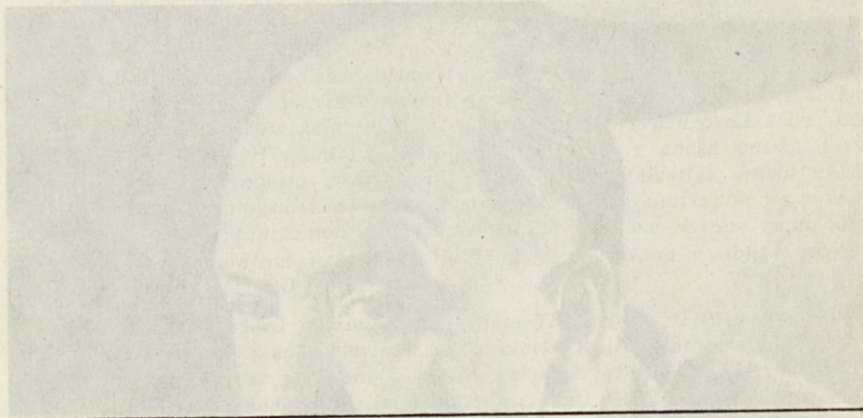
## KDO JE SNEMAL V GETU

Spoštovano uredništvo,

pišem pod vtisom filma MEIN KAMPF, ki je za mnoge izmed nas ponovno oživil spomine in skrite rane. Najbolj pa so me pretresli prizori iz varšavskega geta. V filmu je jasno povedano, da so napravili te posnetke Nemci in jih hoteli uporabiti v propagandne namene, pa so se ustrašili morebitnega odziva pri nemških gledalcih. To je gotovo res, vendar je slišati kot prav-

(jica. Kako je mogel Nemeec, po možnosti v uniformi SS (sicer se mu vrata najbrž ne bi odprla) prodrati tako globoko, tako intimno v geto? Kako je mogel prodrati v izbe, do bolniških postelj, do umirajočih in mrtvih, ki jih otopela »grobarska komanda« odvaža? Nihče se kamere ne boji, zaradi snemanja ne prekine dela, nihče ne kaže radovednosti; življenje teče dalje, kot da ni nič. Kdo in kako je snemal varšavski geto? In kje so bili posnetki doslej, da jih nismo poznali? Zdi se mi, da filmi, kot je MEIN KAMPF in tudi NÜRNBERSKI PROCES zastavljajo vrsto vprašanj — ne o pristnosti materiala, pač pa o »resničnosti« posnetkov in montaže. Pa tudi o tihih delavcih, ki so znali posneti in nam ohraniti tako pretresljive dokumente.

Vlado S., Ljubljana



**POSNETEK,  
KADER,  
KADRIRANJE**

Spoštovani tovariš  
urednik,

dovoli, da dopolnim definicijo pojma »filmski posnetek« v prvi opombi pod črto ob tehtnem, čeprav nekoliko zastarelem (opomba uredništva) sestavku Andreja Malrauxa »Zapis o psihologiji filma« v drugi številki našega »Ekрана«, stran 132. s sledečimi opombami:

Prvi stavek opombe pod črto se glasi: »Posnetek je filmska enota.« O tem ni dvoma. Sporen pa je že naslednji stavek: »Posnetek se spremeni, kadar snemalna kamera menja prostor.« Ta formulacija ni točna. Posnetek se namreč spremeni tudi, če kamera ne menja prostora, temveč ga, stoječ na istem

mestu, le drugače omeji (izreže — izrez) z menjava optike.

Nadalje se posnetek ne spremeni, četudi menjamo prostor, da le medtem kamera teče zdržema. To pot se menjajo plani ali izrezi, posnetek pa traja, dokler se motor v kameri ne ustavi. To je običajno tako imenovani posnetek — sosledje (po francosko plan-séquence).

Tretji stavek je prav tako sporen. Glasi se: »Zaporedje posnetkov imenujemo kadriranje.« Zaporedje posnetkov pomeni pač vrstni red določenih posnetkov, imenujemo ga lahko tudi, če želimo — sosledje, niz.

Sosledje kot naš izraz za pojem, ki ga vsebuje v francoščini beseda »séquence« in ki ga prevajamo tudi z izposojenko sekvenca, razumemo še drugače kot

golo zapovrstje posnetkov. Sosledje nam namreč pomeni tako razporejeno in razvrščeno skupino posnetkov, da predstavlja novo, višjo smiselno enoto, več kot seštevek posnetkov. Sekvenca ali sosledje vključuje pojem montaže. Primerjajmo jo — to je seveda nekaj približnega — z odstavkom ali s poglavjem v romanu ali s prizorom v dramskem delu.

Kaj pa je kadriranje? To je ustvarjalni postopek, katerega tehnični, vidni zapis (zaporedna številka, plan, metraž) nam kaže razčlenitev filma (to je vseh sekvenc) v posamezne posnetke. V primeru posnetka — sosledja pa pomeni kadriranje, določanje izreza za vsak trenutek ali vsaj za najvažnejše trenutke v tistem času, ko kamera zdržema snema.

Francè Kosmač

# HITCHCOCK



Težava je v tem, ker je treba pomagati igralcu, da se prilagodi filmski tehniki. Večina jih pride iz gledališča in nimajo nobenega filmskega čuta. Radi igrajo na primer dolge prizore v enem samem dihu, pa to ne iz baharije. Navadno pristajam na tako imenovani »two minutes take« (dvominutni posnetek). Ne morem se mu namreč docela izogniti, če snemam z običajno tehniko; zato pa snemam z dvema kamerama, z eno od blizu in z drugo od daleč, kar mi omogoča izbiro pri montaži, saj lahko preskočim z enega posnetka na drugega. Kadar pa moram posneti dolg prizor brez prekinitve, imam vselej vtis, da se s kinematografskega stališča polagoma izgubi moj vpliv na prizor. Jaz pa hočem svoj film zmontirati iz posnetkov in se ne morem zadovoljiti s tem, da bi fotografiral nekaj, kar je bilo že montirano v obliki dolgega dialoga kakšnega gledališkega igralca.

Bolje bom to razložil s primerom iz filma Tajni agent. Tik pred umorom Homolke je prizor, ki ga sestavljajo čisto kratki kadri. Moral sem pokazati, kako pride do tega, da se Homolka ubije, kako se prikrade v Sylvijo Sidney misel na umor in se asociira z velikim nožem za meso, ki ga uporablja v začetku obeda. Toda gledalcu mora ostati igralka simpatična in mu mora biti zategadelj jasno, da je prišlo do Homolkine smrti konec koncev le po nesreči. Ko prinaša Sylvija jed na mizo, vidimo, da reže krompir z nožem za meso, kakor da so njene roke zgrabile nož z njenim pristankom. Kamera kaže zaporedoma njene roke, njene oči in spet njene roke. Potem se vrnemo na Sylvijine oči, ko ta v hipu razume, da je pomotoma vzela drug nož. Potem sledi navaden posnetek — zgornji rakurz na njen krožnik, nato povratek na njene roke, ki držijo nož. Sylvija bi morala pokazati občinstvu s pretirano mimiko, kaj ji brodi po glavi, — če bi se bil seveda zadovoljil s staro igralsko rutino. — Toda v današnjem življenju ljudje le redko pokažejo na obrazu, kaj mislijo. Zato sem se v svoji režijski zamisli odločil, da pokažem občinstvu Sylvijino misel s kretnjo njene roke s tem, da nehote zgrabi za nož. Sledi kader Homolke, nato nož blizu njegovega hrbtna, potem še enkrat njegov obraz. Vidimo, da opazi nož in tedaj se mu posveti. In spet se dvigne med soprogo napetost, ki jo povzroči nož.

Ce gradimo film na ta način, je očitno, da filmska umetnost domala ne potrebuje velikega igralca, ki je navajen dosegati sam svoje efekte ali svoje velike scene in ki igra direktno za publiko z močjo svojega talenta in svoje osebnosti. Filmski igralec se je navadil, da mora biti mnogo bolj prilagodljiv, da se mora podvreči režiserjevim ukazom in zahtevam kamere. Večinoma terjajo od njega, da igra mirno in prirodno (kar pa ni prav nič lahko) in prepuščajo kameri, da doda skoraj vse efekte in da akcentuira pomembna mesta. Skoraj bi rekel, da je najboljši igralec v filmu tisti, ki najbolj ve, kako se nič ne naredi.

Predvidevam zaton igralca z velikim I.

Александров

O IGRALCU  
KOCHEK

MR  
**A**LFRED  
**H**ITCHCOCK

PIŠE:  
VLADIMIR  
KOCH



mo zabava, preseneča, draži ali plaši, vse to je cilj, vreden tudi najnapornejšega prizadevanja. »Tak sem — prvi Hitchcock — kot slikar, ki slika cvetlice. Zanima me način, kako obravnava stvari. Če pa bi bil slikar, bi rekel: 'Slikam lahko samo stvari, s katerimi kaj povem.'«

Sicer pa njegovim izjavam ni kaj prida verjeti. Preveč je vajen na ameriški način odgovarjanja na vprašanja novinarjev, ki mnogo bolj cenijo duhovit, paradoksen odgovor, kot pa preprosto odkritje zanimive resnice. Ko bereš njegove intervjuje, imaš vtis, da Hitchcock natančno ve, kako je treba pritrditi izpraševalcu, da bo zadovoljen, in pripravljen se je celo delati začudenega, ko mu izpraševalec odkrije posebno plat njegove duševnosti in poseben aspekt njegovega dela. Tej igri je nasledel celo pokojni André Bazin ob svojem prvem kontaktu s tem režiserjem. Kmalu pa je kajpada našel psihološko razlago za takšno, včasih neurejeno, včasih nelogično pojasnjevanje lastnih estetskih nazorov in nemalokrat tudi nasprotujočih si trditve. Pravega ustvarjalca spravlja izpraševanje v zadrego, v začudenje, ker si včasih niti sam ni na čistem o zamotanih, pogostokrat podzavestnih gibalih kreativnega procesa; draži ga analitično tipanje v ta sramežljivo skriti svet, odbija ga poskus kritika, da bi odvil, razstavil zapleteno kolesje avtorjevega notranjega sveta. Hitchcockovi odgovori so zategadelj bister kompromis med težnjo, da se novinarjem in kritikom ne zameriš — da jim torej poveš nekaj, čeprav ne vsega, in nikoli prikrivano potrebo po publiciteti, ki terja po svoji strani temu namenu prilagojene efektne odgovore. Mednje spadajo na primer takšne izjave: da nikoli ne gleda skozi iskalec izreza ali skozi kamero, ker mu je brez tega znano, za kakšen izrez gre. Če pa stvar le ni docela jasna, potem Hitchcock nariše glavnemu

Med režiserji, ki so si utrdili mednarodni sloves z zajetnim opusom dognanih filmskih del, zavzema prav posebno mesto Alfred Hitchcock, ameriški režiser angleškega porekla, ki že več kot dvajset let snema izven svoje domovine, čuden kljukec, ki se pojavi v bežnem posnetku v vsakem svojem filmu in s tem brez slehernega sramu skrbi za svojo publiciteto, mož, ki se je namenil snemati napete zgodbe, te naj bi bile vseč slehernemu gledalcu, tudi najpreprostejšemu, in ki odkrito izjavlja, da film ni uspel, če ni potegnil za seboj najširšega občinstva. Hitchcock spada v vrsto tistih pravih ustvarjalcev, ki ne govorijo radi o svojih izvedbah in ne uporabljajo pogosto besede »umetnost«, z velikim veseljem pa se razgovorijo o tehničnih, posebej snemalnih in organizacijskih problemih, skratka v vrsto tistih, ki govorijo v strokovnem jeziku in so začudeni, če jih vprašaš o čem drugem. Zanj je problem samo eden: kako napraviti zanimiv, igralsko in tehnično brezhiben film. Lahko da takšen film pove kakšno življenjsko resnico, lahko pa gledalca sa-

# HITCHCOCK

snemalcu položaj glavnih oseb. To obema zadostuje in rezultat so brezhibni posnetki, ki se kar sami vežejo v čisto, že vnaprej predvideno montažno zaporedje, saj ima Hitchcock — kot vsak izkušen režiser — ves film v glavi, preden ga začne snemati, namreč vse posnetke po vrsti, tudi vsak zasuk ali premik kamere, tako »da mu je kar odveč, da mora film še posneti«. Pri takšni režijski izkušnosti in strokovni popolnosti vseh sodelujočih nas ne more več začuditi izjava, da si sploh ne hodi ogledovat posnetkov slehernega dne, ker itak natančno ve, kakšen bo rezultat.

Hitchcockova ekipa je nedvomno sijajna, če je lahko kot režiser vodil snemanje iz svojega avtomobila, kot je to storil na Azurni obali ob filmu UJEMITE TATU! in je pozneje iz Hollywooda vodil delo svojega asistenta, ki je brez njega snemal tako imenovane splošne kadre informativnega značaja. V tem primeru je Hitchcock sicer moral kontrolirati posnetke, ki so mu jih sproti pošiljali v Ameriko, a je že najkasneje čez dva dni v dolgih brzojavkah sporočal, da je treba na primer »posnetek, ko se pripeljejo zasledovalci z avtomobilom iz gozda, ponoviti, kajti začetek ne ustvarja napetega občutka, da se bodo vsak čas pojavili iz gozda«. Tu gre za tako imenovano napetost v posnetku, ki je posebnost in lahko rečemo hkrati skrivnost tega tehnično tako vsestransko veččega režiserja. V resnici so tudi statični posnetki pri njem polni goste vsebine, seveda zaradi zveze posnetkov med seboj, njihove dolžine, kar posreduje nedvoumen občutek, da si izbrano prizorišče ogleduje poleg nas, gledalcev, še nekdo drugi. O tem bomo še imeli priložnost spregovoriti ob analizi nekaterih njegovih najboljših filmov.

Francozom je šla ta Hitchcockova gotovost malce na živce, pa so nagajivo objavili poleg njegove izjave fotografijo, na kateri Hitchcock gleda skozi iskalec izreza. No, Hitchcock zatrjuje kljub temu, da si je hodil ogledovat posneti material filma SEVER SEVEROZAHOD samo zaradi tega, da bi videl, če ustreza izraz obraza Eve-Marie Saint, ki je interpretirala glavno vlogo, tistemu, kar je želel dobiti.

Obvladovanje tehnične plati snemanja se pri Hitchcocku veže z racionalnim gledanjem na ekonomsko plat filma. Po njegovem mora film prinesiti več, kakor stane, in režiser je odgovoren za denar drugih, za mnogo denarja, ki ga terja danes realizacija filma. »My weakness«, ponavlja Hitchcock, »je zavest, da sem odgovoren za vloženi denar«. Zatorej mora režiser misliti tudi na komercialno stran filma. V njegovih filmih imajo najpomembnejšo vlogo vedno ženske, ker je znano,



VRTOGLAVICA; Kim Novak

da v Ameriki vplivajo na obisk največ ženske. V Angliji še delajo »moške« filme, zato pa zapirajo studie. V tej zvezi tudi menja pogled na nekatere svoje filme. Dolgo časa mu je bil pri srcu — in najbrž mu je še danes — film **PO KRIVEM OBTOZENI**, rad je govoril o njem in poudarjal, da so posneli na istih prizoriščih in celo z nekaterimi istimi osebami prizore resnične zgodbe o človeku, ki je bil po krivem obtožen ropa in je prišel že pred sodišče ter bi bil tudi obsojen, če ne bi zaradi nekega formalnega prekrška procesa preložili. Preden pa je prišlo do druge obravnave, so ujeli pravega storilca, ki je bil obtoženemu neverjetno podoben. Torej film o napačni identifikaciji — prava hitchcockovska tema. Pozneje, ko film ni bil najbolje obiskan, je režiser trdil, da mu film ni uspél. Postavil je torej enačaj med uspehom pri publiku in umetniškim uspehom, kar je tipično za pridobitniško pojmovanje filma.

Hitchcock je torej na prvi pogled režiser tiste vrste, ki mu dajemo oznako



**VRTOGLAVICA; James Stewart**

»dober obrtnik«, a ima ta naziv pri nas po nepotrebnem pejorativni prizvok. Poleg tega pa ima Hitchcock smisel za komercialno vrednost filma in ker je bil večkrat sam producent svojega filma, lahko rečemo, da ima tudi miselnost producenta. Dve oznaki, ki ga — vsaj pri nas — slabo priporočata. Po drugi strani pa vemo, da ima skupina kritikov okoli Cahiers du cinéma zelo visoko mnenje o tem vsekanjimi so imena kot Schéerer, Astruc, Rivette, Truffaut, Chabrol. Ker prisojajo tudi filmski ljudje izven tega kroga Hitchcocku precej visoko mesto med sodobnimi režiserji, velja pobležje pregledati njegovo delo, da poskusimo odkriti njegove ustvarjalne principe in postopke in dognati, če se skriva za njegovimi formalno bleščečimi filmskimi stvaritvami kakšna globlja misel, ali pa so to le žanrsko zgledni filmi in nič več.

Vsega opusa si v Ljubljani ni mogoče ogledati in dokler ne bomo imeli priložnosti v novi dvorani kinoteke videti vsaj skromno retrospektivo njegovih filmov, ne bo moč govoriti o temeljitejši analizi njegovega dela, ki obsega več kot 40 filmov, posnetih v zadnjih 40 letih. Zaustavili se bomo le ob nekaterih, ki smo jih mogli zadnja leta videti v naših kinematografih. Vendar je treba povedati nekaj tudi o starejši dobi, ki sega še v obdobje nemega filma. Pri tem se bomo oprli zlasti na knjigo o Hitchcocku, ki sta jo napisala kor zelo zanimivem ustvarjalcu, med Rohmer in Chabrol. (\*)

Hitchcock se je rodil v Londonu 13. avgusta 1899. Njegov oče, trgovec, je bil katolik, s čimer naj bi si razložili nekatere posebnosti filmov njegovega sina. Do fanta je bil zelo strog in ga

\* Eric Rohmer & Claude Chabrol. **HITCHCOCK**. Classiques du Cinéma, Editions Universitaires, Paris 1957.

## HITCHCOCK

je dal nekoč za kazen zapreti za eno noč v pravo ječo. Gimnazijo je obiskoval pri jezuitih. Posebno se je odlikoval v risanju, zato se je odločil za inženirski poklic. Močno pa ga je privlačevala umetnost risanja, obiskoval je večerne tečaje in se končno zaposlil kot risar plakatov, dokler ni dosegel tega, kar si je ves čas vroče želel — postal je risar filmskih napisov. Dve leti je risal filmske »glave«, potem pa se je zgodilo tisto, o čemer pripovedujejo ganljive biografije pevcov. Neki režiser je zbolel sredi snemanja (ALWAYS TELL YOUR WIFE — Vedno govori z ženo) in Hitchcock mu je pomagal, da so film lahko posneli do

konca. To je bilo leta 1921 ali 1922. Hitchcocku je postalo takoj jasno, kakšen bo njegov življenjski poklic. Pokazal je takšno vnemo, da je v naslednjih letih opravljal delo asistenta, režiserja, scenarista in umetniškega vodje. Iz časov, ko je risal napise, pa je obdržal izreden čut za slikovite, presenetljive in včasih grozljive »glave«, s katerimi se naravnost veličastno odpirajo njegovi filmi. S svojo tipiko napovedujejo — podobno kot napovedujejo v skladbi uvodni znaki, kakšen naj bo tempo in način izvajanja — kakšna bo značilnost filma, ki ga bomo videli. Spomnimo se samo na spiralne, vrteče se kroge v ogromnem očesu, pravzaprav v sami



VRTOGLAVICA; James Stewart, Kim Novak



SEVER SEVEROZAHOD; Cary Grant, Eva Marie - Saint, James Mason

zenici v VRTOGLAVICI, na činele v filmu MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL in na premikajoče se črke, kot da gre za reklamo, na ozadju velemestnih nebotičnikov v filmu SEVER SEVEROZAHOD!

Leta 1925 in 1926 je v Münchnu realiziral dva filma THE PLEASURE GARDEN (Vrt užitka) in THE MOUNTAIN EAGLE (Planinski orel). Vendar pa priznava Hitchcock kot svoj prvenec svoj prvi uspešni film THE LODGER (Podnajemnik, 1926), kjer je sodeloval tudi pri pisanju scenarija. Tu gre za nekatere znane teme, ki jih je Hitchcock obdelal tudi v drugih filmih. Film pripoveduje o človeku, ki je po nedolžnem obtožen, da je nekakšen »Razparač«, morilec, ki spravlja v strah Londončane. Množica bi ga linčala, če ne bi v zadnjem trenutku odkrili pravega krivca. Že v tem filmu imajo svojo dramatično vlogo predmeti, na primer lisice na rokah po krivem obtoženega. »Po krivem obtoženi« pa je naslov fil-

ma s podobno tematiko, ki je nastal trideset let pozneje.

THE LODGER je hkrati tudi začetek njegovih filmov groze, ki nadaljujejo čisto angleško literarno in filmsko tradicijo. Niti Dickens niti drugi pomembni pisatelji se ne izogibljuje temu, kar je pozneje tako kvalitetno razvil Edgar Allan Poe — namreč grozni zgodbi, divjemu, nenormalnemu človeku, strašnemu detajlu. Kakor da je London s svojimi brezbrežnimi predmestji, ki se skrivajo v gosti megli, najprimernejše prizorišče za zločine manijakov. Res je, da se je prav tu rodil kriminalni roman — detektivka. Vsi ti vplivi, ki jih je sprejel Hitchcock že kot otrok, so oblikovali njegov estetski nazor, ki ostaja v bistvu nespremenjen tudi v ameriškem obdobju njegovega ustvarjanja. In čeprav ameriški humor nekako razpihne meglo, v katero se mračno zavijajo zgodbe angleških filmov, pa je tudi v ameriških filmih ostal mrlič, kadaver, zelo po

# HITCHCOCK

memben element dramatske napetosti. Kadar Hitchcock zapusti ta fantazijsko razgibani svet grozljivih umorov in skuša izpeljati zgodbo brez umora ali vsaj brez morilskega naklepa, je takoj mnogo šibkejši in zdi se, kakor da je izgubil stik s to svojo močno dramatično žilo. Tistikrat, ko je kot otrok prebil noč v zaporu, se je v njegovi podzavesti nabrala groza pred gluhih stenami ječ, dolgimi hodniki, po katerih odmevajo koraki paznikov; v njem se je nakopičila plast mučnih doživetij, ki so tako plodna za nastanek halucinacij. Z vsemi temi elementi imamo opraviti že v začetku Hitchcockovega režiserskega dela; so sestavina njegovega duševnega sveta in prav to bo najbrž vzrok, da imamo ob njegovih najboljših filmih, ki so tudi fantazijsko najbogatejši, vtis, kot da tiči za brezhibno grajeno žanrsko zgodbo neka globlja resnica, prava resnica nekega avtorjevega doživetja, ki si na nenavaden način utira pot iz podzavesti v sprostitev, razrešitev.

Hitchcock je že pri tem filmu pokazal, da zna izbrati igralce in jih voditi pred kamero. Producenti so razumeli, da imajo opraviti z izkušenim človekom, ki natančno ve, kaj hoče, in ki s svojo strokovno zanesljivostjo obljublja, da bo povrnil vloženi denar. Poslej je Hitchcocku pot odprta. Leta 1927 posname tri filme, 1928 dva in leta 1929 zadnji nemi film *THE MANXMAN* (Mož z otoka Man) in v istem letu tudi prvi zvočni film *BLACKMAIL* (Izsiljevanje). Pri sedemindvajsetih letih je Hitchcock že največji up angleške kinematografije. Izbrusi si svoj slog, čeprav še ni tako daleč, da bi ustvaril resnično močan film. Še najboljši film tega časa je *MOŽ Z OTOKA MAN* s svojo zgodbo in nerazrešljivo situacijo dveh zaljubljenecv, ki svojo

ljubezen skrivata zaradi prijateljstva do tretjega, a si takoj padeta v objem, ko se raznese vest, da je oni mrtev. Vest se izkaže kot neresnična. Iz tega nastane izredno zanimiv položaj, ko se dekle vrne k prvemu, kateremu je obljubila zakon, v resnici pa ljubi drugega... Hitchcock je pozoren na človeške obraze; izraz lica mu pove to, za kar potrebuje pisatelj dolge strani psihološkega opisa. Poslej mu bo kamera zasledovala najmanjše spremembe na sicer skoraj nepremičnih obrazih igralcev, ki so pri njem domala vselej polni neke skrivne, človeško bogate vsebine, da se jih ne moreš in ne moreš nagledati.

Ta in drugi filmi tega časa so bili neke vrste ekskurzi na področje, ki ni čisto področje našega režiserja. Zato tudi niso imeli pravega finančnega uspeha. Hitchcock se je zatekel k izkušnjam, ki si jih je nabral pri filmu *THE LODGER*. V filmu *IZSILJEVANJE* niha med željo po izpovedi in komercialnimi zahtevami. Kljub kompromisu pa je to pomembno delo, ki vnaša v detajlih nekatere novosti: predmet, ki se vedno na novo pojavlja vizualno ali pa o njem govore, v našem primeru krušni nož, vzbujajo dramatične asociacije.

Film *IZSILJEVANJE* je prinesel svojemu avtorju ogromen uspeh. Izmed naslednjih filmov je treba omeniti *THE MURDER* (Umor, 1930), v katerem se režiserjeva izrazna sredstva obogatijo z dolgim vozečim posnetkom, ki ima pri njem poseben pomen in vrednost: lahko je element intenzivne dramatičnosti ali pa izraža tudi kakšno lirično idejo, odnose med osebami, režiserjevo razlago ipd. Potem *RICH AND STRANGE* (Bogataš in čudak), ki naj bi bil čisto umetniško delo, a je pri občinstvu propadel, kar je povzročilo — ne prvič



James Stewart, odlični igralec v mnogih Hitchcockovih filmih

in ne zadnjič — da je moral Hitchcock opustiti iskanje in se vrniti na izhopena pota napetih ali zgolj zabavnih filmov. In zanimivo: tudi naslednji film NUMBER SEVENTEEN (Številka 17), ob katerem naj bi se ljudje zabavali, je popolnoma propadel. Hitchcock se je vrnil tja, kjer se je čutil trdnega in tako je nastala prva verzija filma MAN WHO KNEW TOO MUCH (Mož, ki je preveč vedel). Najbolj slaven film angleške periode pa je THE THIRTY — NINE STEPS (37 stopnic), kriminalka oziroma vohunski film, v katerem je pokazal že takšno obvladanje žanra, da je opozoril nase ameriške producente. Podoben karakter ima tudi THE SECRET AGENT (Tajni agent) in SABOTAGE (Sabotaža), nadalje YOUNG AND INNOCENT (Mlad in nedolžen), ki je znamenit po edinstvenem naprej vozečem posnetku. »Junaki filma stopijo v plesno dvorano imenitnega hotela, v kateri se brzkone skriva morilec. Gledalec ga je prej že videl, vendar ve o njem samo to, da mežika z desnim očesom. Kamera je na žerjavu štirideset metrov nad dvorano; kratek zasuk proti vhodu, da ujame prihod izsledovalcev, v ozadju opazimo črnski orkester, ki igra, medtem ko pred njim

plešejo. Zdaj se začne kamera počasi postrani spuščati, kakor bi hotela v kader ujeti orkester. Ujame ga. Nato se še približuje in zajame samo del orkestra, potem samo tri izvajalce in končno enega samega muzikanta — bobnarja. Se se mu približa, da ga imamo samega na platnu. A kamera išče še naprej, poišče njegove oči, jih najde in jih izolira. Desno oko mežika.« Omembe vreden je še zelo uspeli film THE LADY VANISHES (Izginula žena).

Leta 1939 se Hitchcock preseli v Hollywood. V novem okolju najde tehnična sredstva, ki mu omogočajo še večje bravure pa tudi močnejši izraz. Hitchcock je zdaj dozorel. Poslej ne bo več krenil s poti, ki si jo je izbral; stil njegovih filmov se ne bo več dosti menjal, čeprav nas bo Hitchcock venomer presenečal ali s tematiko svojih filmov ali s posebnim načinom obravnavanja. Vendar pa to ne bo predstavljalo takšnih skokov vstran, kot jih pozna njegovo angleško obdobje.

Že pri prvem filmu REBECCA lahko računa z najboljšimi sodelavci. Scenarij po romanu Daphné du Maurier mu napiše sam Robert Scherwood, eden najboljših ameriških scenaristov in Jo-

## HITCHCOCK

an Harrison, njegova tajnica, kar dokazuje, da želi Hitchcock vedno kontrolirati delo scenarista in ga prilagajati svojemu režijskemu konceptu. Razen tega lahko izbira med številnimi dobrimi igralci. Že s prvim ameriškim filmom Hitchcock utrdi svoj način vodenja igralcev: gradi ga na kontrastu med gibljivostjo enega obraza in krčevito nepremičnostjo drugega, kar je ena izmed njegovih tipičnih režijskih potez. Pozneje bo večkrat menjal svoje glavne igralce, a če jih primerjamo

med seboj, bomo opazili, da na isti način grbančijo obrvi, šobijo usta ipd. To pomeni, da igralec pri Hitchcocku nima prave svobode. Morda so si jo izbojevale samo nekatere najboljše interpretinje kakor na primer Joan Fontaine in Ingrid Bergman, a še one v zelo skromnem obsegu.

REBECCA je dobila Oskarja kot najboljši film leta, njen režiser pa koš ponudb z vseh strani. Med filmi, ki so sledili, omenimo FOREIGN CORRESPONDENT (Tuji dopisnik), ker ob-



VRTOGLAVICA; James Stewart, Kim Novak



ravnava politični problem — hitlerizem, kar je za Hitchcocka izjema. Tu dosledno izpeljuje princip »potovanja«, če naj tako imenujemo njegov postopek, da se zasledovanje odvija v različnih državah ali celo na različnih kontinentih; režiser torej namenoma in z lahkoto razbija kakršnokoli enotnost prostora, čemur je ostal zvest tudi v najnovejših filmih. Ni mogoče omeniti vseh filmov, ki jih je posnel v Ameriki. Vsi bi bili po eni ali drugi plati vredni obravnave zaradi izredno spretnega fabulativnega spleta. Tako na primer v SHADOW OF A DOUBT (Senčica dvoma), deklica Charlie odkrije, da je njen stric, ki mu je prav tako ime Charlie, morilec. To ve samo ona, zato dobi stric Charlie, ko ga povozi vlak, pogreb, kot se spodobi, z nagrobnimi govori, venci itd. Film LIFEBOAT (Rešilni čoln), ki se ves godi na rešilnem čolnu sredi morja, med brodolomci pa je tudi nacist, je tudi znamenit film. Najbolj znani filmi pa so: SPELBOUND (Začaran), precej hladna psihoanalitična študija, NOTORIUS (Razvpita), čudovita zgodba o ženski, ki jo reši ljubezen, in THE PARADINE CASE (Zadeva Paradine), v katerem nastopa pokojni Laughton v eni svojih najboljših vlog, oziroma bolje — slavni igralec nastopa v filmu, v katerem je znal Hitchcock izvabiti iz njega toliko zanj tipičnih reakcij, da je ta vloga prava parada človeške zvitosti, zahrbtnosti in brutalnosti. Malokdaj je Hitchcocku uspelo tako dobro orisati negativni lik kot v tem filmu, ki predstavlja zelo trdno grajeno delo zrelega umetnika.

Po tem uspelem filmu se Hitchcock osvobodi odvisnosti od Selznicka, ki mu je vsilil marsikatero spremembo v scenariju in določil igralca, ki ga Hitchcock ni želel. Vendar pa zdaj ni hotel

začeti s kakšnim tveganim filmom, da bi si takoj v začetku ne omajjal finančne osnove.

Tedaj so prihajali v modo dolgi posnetki. Hitchcock, ki kaže vselej veliko zanimanje za tehnične novosti, se odloči posneti film v tako rekoč enem samem posnetku. S tem naj bi si film pocenil, hkrati pa bi bila novost tudi izvrstno propagandno geslo. Tako nastane zanimiv kriminalni film ROPE (Vrv, 1948). Posneli so ga v 13 dneh, vsak posnetek je dolg približno deset minut, kolikor pač traja snemanje z enim zvitkom filma (300 m). Prehod z enega zvitka na drugega izpelje Hitchcock tako, da se za trenutek zadrži na hrbtu temnega suknjiča in morebitnega preskoka ne opazimo. Tako so nastali navidezni šeststometrski posnetki, tolikšna je namreč dolžina zvitkov pri predvajanju. A dalje ni bilo mogoče iti; že to je takšna bravura, da si je, kolikor je znano, ni nihče več drznil ponoviti. Snemanje je bilo kajpada vse prej kot lahko. Postavili so dvojni dekor, enega za vaje in drugega za snemanje, kajti igralci so morali naštudirati »prikor« kot za nastop na gledališkem odru, prav tako pa tudi tehniki in scenski delavci, saj je bilo treba med snemanjem odstranjevati in postavljati kulise in je moralo sploh vse delovati kot dobro namazan stroj. Filmski čas se v tem filmu pokriva z realnim, Hitchcock to podčrtava s tem, da proti koncu sončni dan preide v mrak. Poleg tega začenja uporabljati barvo kot dramatično sredstvo in za slikanje duševnega stanja nastopajočih. Za Hitchcocka je barva sredstvo, ne pa normalen aspekt stvari, okolja. Če pa je samo to, ga ne zadovoljuje; izogiblje se barvno neizrazitimi, čeprav koloristično pestrim kompleksom. Pri njem vse služi ekspresivnosti; ni mu vseeno, kakšno obleko nosi glavni igralec ali igralca. Njena

## HITCHCOCK

barva ustvarja tesnobo, če napoveduje zločin, ali pa je barva obleke, ki jo nosi žrtev, v nasprotju z okoljem, ki je nabito z grožnjami, kar se tudi zelo jasno izraža v barvi. Na to, rekli bi dramaturgijo barve, Hitchcock ne pozabi več. V poznejših najuspelejših filmih, ki jih poznamo tudi pri nas, postane prav virtuozna. V filmu KLICITE MA ZA UMOR, je poleg drugega kratek eksplikativni posnetek sodnika, ki izreka smrtno kazen. S svojo karminasto rdečo kapo je fotografiran statično na rdečem ozadju, kar učinkuje silovito kot kri in ogenj. Podobni, samo temnejši rdeči toni prevladujejo tudi v začetni sekvenci zasledovanja v VRTOGLAVICI; ista kombinacija barv se domala poнови v zadnjem prizoru, ko skoči Kim Novak z zvonika in se pojavi nuna z mrtvaškim obrazom. Sicer pa je ta film eno samo razkošje rafinirano izbranih barvnih zaporedij in prepletov ali pa tudi »enobarvnih« dramatičnih kontrastov: na primer temno-rdeče opete stene restavracije ali kluba, kamor pride Kim Novak, ko blodi po mestu in jo skrivaj zasleduje James Stewart. Hitchcock sicer zatrjuje, da ne mara niti rdeče niti modre barve in da ima najrajši zeleno ter zemeljske barve: rjavo in oker. Zelena barva mu predstavlja v filmu preteklost, istemu namenu pa služi tudi zelena luč pred Judynim hotelom.

Izrazni moči barve se pridružuje še dramatičnost hitchcockovskega posnetka, tega neposnemljivega kamna v zgradbi njegovih filmov. Hitchcock ima nepogrešljiv čut, kakšno doživetje mora vzbuditi v gledalcu posnetek, ki je na prvi pogled brez prave vsebine, ki je le nekakšen informativen, vezni člen, potreben za razumevanje zgodbe. Sama informativnost pa je zanj mnogo premalo. V filmu MOŽ, KI JE PREVEČ

VEDEL se začne londonska sekvenca iskanja tajne zveze, za katero je James Stewart zvedel od umirajočega agenta v severni Afriki, s statičnim posnetkom prazne ulice. Poudarjam — statičnim, ker takšen posnetek ustvarja večjo napetost, saj je gledalec prisiljen z glavnim junakom vred gledati samo v eno smer, medtem ko bi zasuk ali vozeči posnetek odkril, da ni v ulici nikogar in da torej ni nevarnosti, s katero lahko zaradi situacije računamo. A ne samo to. Posnetek je dolg, prekomerno dolg in učinkuje kot nekakšen ritardando v sicer dinamičnem teku dogajanja. Utegnemo si ogledati Stewarta, njegov napeti obraz in bežno oziranje; ko pride za njim neznan moški, se napetost stopnjuje, pozneje pa se izkaže, da nima nobenega opravka z zločinom, da je Stewart na napačni sledi. Ko pa najde pravi naslov, cerkev s čudnim zvonikom, prispevajo ta čudna oblika, barva, statičnost kamere in dolžina posnetka, da začutimo v sebi tesnobo pred hudimi dogodki.

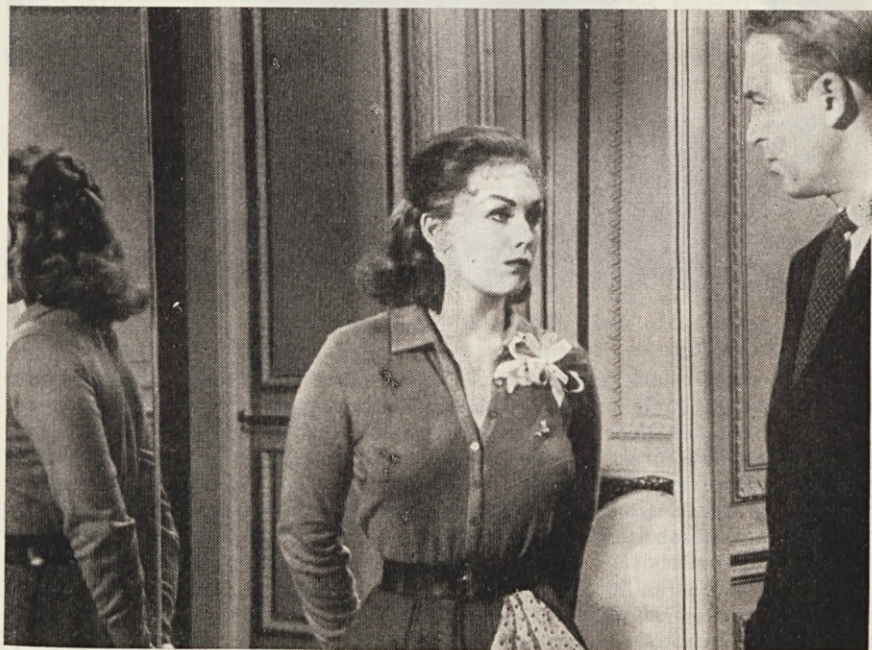
Takšen ritem bi sicer ne bil tolikšna posebnost, če ne bi bila dolžina posnetkov montažno izredno precizno odmerjena glede na učinek, ki naj ga doseže pri gledalcu. V uvodni sekvenci istega filma naš režiser z elegantno brezbriznostjo pripoveduje o prihodu Jamesa Stewarta z ženo in sinkom na počitniški obisk v severnoafriško mesto. Kamera se sprehaja z obraza na obraz, pogleduje skozi šipe avtobusa na slikovito pokrajino, kakor si turist radovedno ogleduje vse, kar ga zanima. Vse je videti počitniško, a vendar je v zraku nekaj napetega, pa ne zaradi dolgih posnetkov, ampak po eni strani zavoljo nenavadnih potnikov, po drugi pa ravno zaradi režiserjeve narejene brezbriznosti.

Film THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Mož, ki je preveč vedel, 1956) je sploh tipičen za Hitchcocka po spretno spleteni nenavadni fabuli, po satiri in humorju v prizorih, ko se je treba ponorčevati iz Amerikancev ali Angležev, po bizarnem prizoru pri nagačevalcu živali in po eisensteinovsko stopnjevanem prizoru poskusa atentata med koncertom v gledališču. Značilen je tudi prizor, ko išče oče v stavbi ambasade skritega sina in v katerem kamera tako rekoč »pokaže«, kako se lovijo glasovi materine pesmi po prostornem stopnišču in hodnikih.

Ta film pa je nastal mnogo pozneje. Za VRVJO je Hitchcock posnel UNDER CAPRICORN (Ljubimca iz Capricorna, 1949), temo, ki ga je že dolgo privlačevala. V filmu nastopa Ingrid Bergman. Kamera zvesto sledi njenemu

obrazu in v zvezi s tem se srečamo z enim najlepših Hitchcockovih posnetkov, na katerega je opozoril že Truffaut. Harrieta, ki jo igra Ingrid Bergman, je odstranila vsa ogledala, ker ni hotela gledati, kako začenja propadati. Charles ji hoče dokazati, da je ostala njena lepota nedotaknjena; ker ni nikjer ogledala, sleče suknjič in z njim od zadaj zastre šipo in jo prisili, da se ogleda v tem improviziranem zrcalu. S tem posnetkom se lahko meri samo še kader žene, kateri ljubosumni mož raztrga obleko, ona pa si pokrije razgaljene prsi nehote s fotografijo svojega ljubimca. Tako se izraža režiser in ne scenarist. Takšen prizor je močnejši in pomebnejši kot še tako virtuozen opis.

Hitchcockovi občudovalci trdijo, da samo površni opazovalci ne vidijo glo-



VRTOGLAVICA; Kim Novak, James Stewart



DVORIŠČNO OKNO; James Stewart

bine v njegovih filmih, moti da jih napeta fabula, ki da je brez psihološke globine, katero lahko polnovredno opiše le dober pisatelj. V resnici — in v tem jim je treba potrditi — pa je v kakšnem dobro zaigranem prizoru mogoče brati na igralčevem obrazu toliko psiholoških fines, da bi potreboval pisatelj — in to dober — več strani, da bi jih opisal. Fabula je enako nenavadna pri Dostojevskem in Hitchcocku in sama po sebi nima večje vrednosti; daje ji jo šele psihološko ozadje ali podtekst, ta pa

se izraža pri pisatelju z medijem besede, a pri režiserju z medijem slike, pri obeh pa lahko z enako močjo. Če torej upoštevamo in priznamo, da poleg misli, izražene z besedo, obstoji tudi vizualna misel, ki jo gledalec dojame tisti trenutek, ko njegovo oko zazna sliko na platnu, potem nam bo lahko sprejeti dejstvo, da doživi gledalec v kinu tako bogate čustvene vtise kot bralec pri knjigi, samo da ta skala čustev v scenariju ni opisana, ampak je plod čiste režiserjeve interpretacije. V

filmu seveda niso ohranjene tiste vrednote in tista lepota, ki jo v literaturi predstavljajo stavek, perioda, opis (razen dialoga, ki ima lahko tudi v filmu literarno vrednost). Zato pa ima film drugo lepoto, lepoto samega posnetka, blesk montaže in kar je bržkone glavno — neizčrpno in neizmerljivo bogastvo igre človekovega obraza kot izraza bogastva notranjih doživetij. Tu pa se odpirajo globine, ki jim vidijo dno le redki, najboljši filmski realizatorji. Ni malo ljudi, ki mislijo, da spada mednje tudi Alfred Hitchcock, čeprav ne manjka tudi nasprotnih mnenj. (Tudi André Bazin je imel v tem pogledu še nekaj pridržkov.) Težko pa je zanikati, da se Hitchcockov opus s slehernim dnevom bolj uveljavlja tudi med kritiki in zgodovinarji, medtem ko zavzema med filmskimi delavci in publiko prej ko slej odlično mesto.

Zaradi pomanjkanja prostora se ni mogoče lotiti podrobnejše analize še drugih Hitchcockovih odličnih filmov. Pustiti moramo ob strani STAGE FRIGHT (Odrska trema), STRANGERS ON THE TRAIN (Tujci v vlaku) in I CONFESS (Priznanje). Ob filmu DIAL M FOR MURDER (Kličite M za umor) bi omenili, da se Hitchcock ne boji prenesti na platno tudi pravo odrsko dramo z obilnim dialogom vred. Ta izredno spretno grajena kriminalna zgodba se prepleta skoraj izključno med tremi glavnimi osebami — glavno žensko vlogo ima Grace Kelly — v istem prostoru, v stanovanju moža, ki se hoče po metodi popolnega zločina znebiti svoje žene. Mnogo zavisi od dialoga, kar je za film vedno nevarno. Hitchcock nevtralizira to nevarnost s snemanjem v kinemaskopu, kar je bila tedaj novost, zlasti pa z izredno gibljivostjo kamere. Da bi prišel od izrednih rakurzov, izkopljejo za kamero jamo v pod, tako da lahko snema čisto od spodaj. Zdaj smo priče nenavadni režiserjevi umetniji; v dolgih dialoških pri-

zorih, ko sta protagonista domala ves čas nepremično na svojih mestih, pleše kamera enakomerno okoli njiju, dvigajoč se s tal nad njuni glavi in spet spuščajoč se v spodnji rakurz. To enakomerno gibanje učinkuje zelo prijetno, saj neopazno razbija statičnost prizora, hkrati pa od vseh strani odkriva obraza obeh moških. Dramatičnost teksta se druži z dramatičnostjo mimike.

V nepozabnem filmu REAR WINDOW (Dvoriščno okno) si je Hitchcock izbral nenavadno situacijo, da je lahko pokazal cel panoptikum usod: multiplikacijo gledališkega odra in to s stališča nekoga, ki z nesramno radovednostjo razkriva prizore, ki niso namenjeni javnosti. Posebnost je v tem, da on — James Stewart — vse to vidi, a ničesar ne sliši. V filmu je mnogo tiste lepote, ki jo ustvarja samo fantazija.

Če preskočimo CATCH A THIEF (Ujemite tatu), ki je manj hitchcockovski, pa ni mogoče mimo nenavadnega filma THE TROUBLE WITH HARRY (Težave s Harryjem), ki je zaradi svoje nenavadnosti spravljal kritike v precejšnjo zadrego. Hitchcock v njem z neprikritim veseljem pripoveduje celovečerno šalo s humorjem po angleškem okusu, čudno zgodbo o mrliču, vaščanu, o katerem vsaj pet sosedov resno misli, da so zakrivila njegovo smrt. Samo da ta čedni, lepo oblečeni fant nima na sebi prav nič kadavrskega, ko ga najdejo lepega jesenskega dne mrtvega v bližnjem gozdu. Tu je hotel režiser z živo rdečenjavo barvo jesenskega listja povedati najbrž prav nasprotno od tega, kar so nekateri imeli za logično paralelo: jesensko listje umira — mladeničeva smrt. Živi, veseli kolorit naj bi povedal gledalcu, da s tem mrličem ne gre čisto zares, saj ga nekajkrat zagrebejo in spet odkopljejo, na koncu pa znova leži na istem mestu sredi prelestne pokrajine enako čist in zlikan kot v začetku ...





Na sliki levo: Kim Novak v filmu  
VRTOGLAVICA

Saula Bassa oprema »glave« za film VRTOGLAVICA nakazuje dva svetova Hitchcockove umetnosti. Živobarvne spirale, prihajajoče iz temne globine platna, v svoji osi ozke in ostre, pa vse bolj široke in tope, ko se razpršijo v nas, so oživiljeni svedri našega očesa, obrnjeni v neznane globine **notranjosti**, v vedno skrivnostni svet človekove duševnosti, k njegovim skritim željam, nagnjenjem, strastem. Ves ta ples mrežastih svedrov, ki s svojo monotono počasnostjo še povečujejo občutek skrivnostnosti in napetosti, se naenkrat preoblikuje v človeško oko, v pravi človeški organ, sprva nekoliko oddaljen, potem pa vse večji in večji, da bi na koncu zavzel ves izrez filmske slike. V hipu, s spremembo barvne osnove, se

v nas zatre par živih, resničnih, pomembno uprtih in premikajočih se človeških oči. Te žive, stvarne oči so resničnost, vsakdanjost.

Dvojnost Hitchcockovega sveta ni opazna samo v VRTOGLAVICI. Zasledimo jo že v njegovih prejšnjih delih, vendar dobiva prav v njej vse globlji, značilnejši pomen. Če je ta hitchcockovski svet včasih samo površinski, duhovita kombinacija vsakdanjosti in umišljenega sveta človeških želja za nenavadnim, se v VRTOGLAVICI pojavi resničen srh vzbujajoča dvojnost vsakdanjosti in vrtoglavnih globin nematerialnega sveta v takšnem razmerju, da se prikupni humor, ki smo ga vajeni, sprevrže v grozljivo zabavnost.

# PSYCHO

BOŽIDAR OKORN

# HITCHCOCK



PSYCHO (Alfred Hitchcock); Anthony Perkins, Janet Leigh, režiser

Toda ali ni sam Hitchcock kasneje pristavil: »Kdor se hoče zabavati s PSYCHO, mora imeti velik čut za humor.«

— — —

Robin Wood je v svoji studiji o filmu PSYCHO napisal: »Hitchcock je eden redkih umetnikov, ki brez težav deluje na dveh ravneh: na področju popularne melodrame in na mnogo globlji ravni psihološko-metafizičnega.«

Ta pomembna ugotovitev se ne navezuje samo na PSYCHO (kjer je dvojnost Hitchcockovega sveta najbolj opazna), temveč ji lahko poiščemo potrdila v domala vsakem njegovem filmu. Ali ni v VRTOGLAVICI že takoj v začetku mogoče opaziti igro materialne, fizične in

duševne, metafizične **vrtočlavice**? Scotty, policaj, obvisi na žlebu visoke hiše in strmi v grozljivo globino, ki ga hoče požreti. Policaj, ki mu hoče pomagati, zgrmi s presunljivim krikom v praznino. Že v naslednjem hipu smo v prikupni, z domačim ugodjem napolnjeni sobici Scottyjeve prijateljice, da bi zvedeli, kako neumno bolezen si je nakopal (fizično vrtočlavico) in kako neznanško si želi osvoboditi telo mavčne obloge — da bi se, oh, popraskal tam, kjer ga srbi.

Z zasledovanjem Charlotte, skrivnostne ženske, živeče v navidez ne-realnem svetu, si Scotty naprti še drugo vrtočlavico, duševno obsedenost za odkrivanjem skrivnosti ženske, ki zahaja na čudne sestanke. Ti sestanki (z dolgimi avtomomo-



bilskimi vožnjami v okolju baročnega predela San Francisca) postajajo nujni skupni pohodi do končnega cilja. Cilj je, kakor je sam Hitchcock nekje dejal, shajališče s **smrtjo**. Smrt pride; Charlotta pade z zvonika, Scotty pa ostane z občutkom krivde za njeno smrt.

Teža krivde, obsedenost, ki ga muči še v sanjah, nezadovoljena iluzija priganjajo Scottyja, da še vedno išče žensko in **pravi** sestanek s smrtjo. Nevzdržno mešanje iluzije v realno življenje in kasneje namoč nematerialnega sveta so boleštni odsevi njegove duševnosti. Vsa njegova prizadevanja so usmerjena k rešitvi: iluzijo in ves njen svet zmaterializirati, ga materialno ovrednotiti in tako ozdraveti, rešiti se boleštni obsedenosti.

Madelaine, vsakdanja ženska iz cenenega hotela brez baročnih okraskov, dekle v konfekcijski obleki z neokusnimi okraski je nadaljevanje in približanje končnemu

sestanku na zvoniku, rešitev ne samo fizične, temveč predvsem duševne vrtočlvice.

Njen resnični smrtni padec z zvonika je banalna rešitev uganke in prevare, hkrati pa je Scottyjevo spoznanje, pomembno za njegovo ozdravljenje, za njegovo notranjo **osvoboditev** trdnega, boleštnega mavčnega oklepa, ki je vse dotlej vtesnjeval njegovo duševnost.

— — —

O ujetosti junakov v Hitcockovih filmih bi lahko veliko govorili, saj nastopa prav povsod, čeprav v različnih oblikah in z različnimi znamenji. V Dvoriščnem oknu se glavni junak zabava z opazovanjem sosednjih oken, medtem ko ga mavčna obloga priklepa na invalidski voziček. Teleobjektiv mu odkriva dotlej neznano življenje sosedov. Ko se mu zazdi, da je bil priča umora, je njegova ujetost dokončna. V filmu *P o n e d o l ž n e m*



VRTOGLAVICA; James Stewart, Barbara Bel Gaddes



MOZ, KI JE PREVEČ VEDEL; Doris Day, James Stewart

obsojen je junak nečloveško ponižan zato, ker je podoben morilcu. Zamenjava, ponižanje, izguba spoštovanja pa ni najhujše, kar prizadene skromnega muzikanta; razdejani duševni mir ga pritira v vrtinec brezglave soodgovornosti.

Zapletanje Hitchcockovih junakov v fizično predvsem pa v duševno past vrtoglavih nevarnosti in napetosti, v tesnobni splet notranje nesvobode, je hkrati tudi past za gledalce. Toda, če je ta zanka dovolj ohlapna za razumevanja gle-

dalcev — čemur največ pripomore Hitchcockov način pripovedovanja («Gledalca puščam v prepričanju, da je vedno korak pred menoj. Dejansko pa sem jaz korak pred njim») — se v resnici vse bolj oži, skupaj z ustvarjalčevimi težnjami. To dokazujeta VRTOGLAVICA in PSYCHO.

— — —

PSYCHO potrjuje dvojnost VRTOGLAVICE; v tem delu Hitchcock očitneje in mnogo ostreje dodaja

realnosti iluzijski svet. Tu grozljivo razrešuje mračno skrivnost dveh duševnih obsedenosti, dveh bolezenskih nagnjenj, ki sta na robu vsega materialnega — tik ob smrti, da bi se ob smrti sami s pošastnim emocionalnim udarcem materialno ovrednotila, postala racionalna, razumljiva.

Hitchcockova moč, da nas ob surovi, vsakdanji stvarnosti v trenutku prebudi v vrtincu brezumne in strah vzbujajoče iluzije (in obratno), je v PSYCHO vselej navzoča.

Ne da bi podrobneje govorili o vsebini filma, moram poudariti nekaj značilnosti. PSYCHO govori o dveh junakih (kar je za Hitchcocka nenavadno); v prvem delu, v obširni ekspoziciji, nam predstavi in zaključí zgodbo prikupne tajnice Marion (Janet Leigh), v drugi polovici pa sledimo nenavadnemu mladeniču Normanu (Anthony Perkins). Obe zgodbi se združita le za kratek čas v okolju zapuščenega motela, da bi tam doživeli krvave, navidez nepotrebne in zato toliko bolj grozljive zločine, in da bi se vse do konca filma ujeli v zamotano nenormalnost, tik ob požiralniku smrti, ki pokriva skrivnosti mračne gotske hiše, pripete na bližnji hrib.

Hitchcock nas vodi v beg, v zaprti, nenormalni in duševno razrvani svet dveh ubežnikov. Kljub morebitnemu upiranju naše podzavesti nas — zaradi režiserjevega mojstrstva — prevzamejo ovijajoče sence, hladnost soban, nočni kriki krokarjev in grozljivost nagačenih ptic. Vsrkavam ta skrivnostni, fantastični, lepljivi in po smrti zaudarjajoči svet, da bi v svoji notranjosti iskali izhoda in normalnih razrešitev.

Konec je kratek in surovo stvaren: znanstvenik (psiholog) nam je-

drnato pojasni vse (ali skoraj vse), kar nas je vzburljalo, plašilo. Razbita je iluzija; vse je stvarno: normalno je ločeno od nenormalnega, svet PSYCHA se razkrije z razumsko razlago. Usedlina pa je vedno skrivnostni labirint dveh duševnosti, mrtvih, zakopanih ob vznožju temačne gotske hiše.

— — —

Ali ni počasno, na videz nerazburljivo, toda notranje razburkano bežanje z avtomobilom, ko se v nas vtišnejo samo oči (Scottyjeve v VROTOGLAVICI, Marionine v PSYCHO), pot do PTIČEV, najnovejšega Hitchcockovega filma? PTIČI imajo presenetljivo zgodbo: v moderni družbeni skupnosti, v naj sodobnejšem okolju se pojavijo veliki, črni ptiči. Ljudje, dotlej vajeni meščanskega ugodja, so v trenutku v veliki življenjski nevarnosti. Veliki, črni, neznaní ptiči jih napadajo, trgajo njihovo meso in se z njim hranijo. Ta apokaliptična prikazen nevarnih ptičev, katerih število se iz dneva v dan množi, je nova grozljiva iluzija, nova nenormalnost, ki bo znova razrešena in razložena.

Kje je meja Hitchcockove igre stvarnosti z iluzijo, da kod sega njegov pogled na zločin, ki je vse bolj fizično krut, da bi globlje zarezal v skrivnosti duševnosti?

Ali je to smrt sama: v naznanilu grdega krokarjevega klica, pošastnih nagačenih ptic v PSYCHO, trganju človeškega mesa črnih, neznaníh ptic v PTIČIH?

Toda Hitchcock je dejal: »Kdor se hoče zabavati, mora imeti velik čut za humor.«

---

\* Film bo letos na programu naših kinematografov. Distribucija »Zeta - film«.

HITCHCOCK

# JAZ SEM O

»Zakaj vstopi v vašem filmu Cary Grant skozi okno? ...«

»Da, to nima zveze... To je šala. Kadar namreč vstopi kdo v sobo skozi vrata, to še ni dovolj, da bi postal prizor razgiban. Treba je vnesti še kaj, da ga popolnoma napolnimo.«

»Železno trdno verjamem v filmsko umetnost. Ne verjamem pa v dialoge. Ustvarjam napetost in se skušam igrati z gledalcem kot mačka z miško. Če pa hočete, da gledalci občutijo strah, napetost itd., morate pokazati na platnu junaka, ki se z njim lahko identifikirajo. Mislím, da jim je nemogoče posredovati čustvovanje kakšnega gangsterja, saj te vrste ljudi ne poznajo. Zato pa razumejo človeka z ulice, navadnega človeka...«

»V filmu Sever severozahod se mora Cary Grant neprestano boriti proti zunanjemu svetu in predmetom, ki ga odbadajo in nasprotujejo njegovim željam.«

»Zame je nasprotje med osebami in stvarmi nekaj osnovnega, saj odseva probleme navadnega človeka, kadar se znajde v izredni situaciji. Konflikt je osnova sleherne drame. Zato je humor tako važen. V humorju izgine dostojanstvo, izgine, kar je normalno, zato je humor nekaj nenormalnega. Gledalci, ki hodijo v kino, žive normalno, hodijo pa gledat izredne stvari, ki jim ne dajo spati. Zame film ni kos življenja, temveč kos pogače.

Če hočemo, da gledalec v polni meri ovrednoti anormalnost, je bistve-

no, da pokažemo nenormalnost čim bolj realno. Kajti gledalec zmerom ve, če je kaj res ali ne. Če si stavi vprašanje ob kakšnih netočnih detajlih, bo razmišljal in se vznemiril. Tedaj ne morem več ustvariti napetosti. To je zelo, zelo važno, namreč ustvariti pravo napetost. V gledalčevi glavi ne sme ostati nič drugega, prav nič drugega kot napetost.«

»Na svetu ni nič bolj medlega kot logika. Moja logika je logika Mormonov. Poznate Mormone? Kadar stavlja otroci težka vprašanja, jim odgovarjajo: 'Pojdi se solit!'

A nekaj je važnejše kot logika — fantazija. Če mislimo najprej na logiko, si ne moremo ničesar izmisliti. Kadar delam s svojim scenaristom, se večkrat zgodi, da mu dam idejo. On odgovori: 'Ah, nemogoče!' Ampak ideja je dobra, čeprav njena logika ni dobra. Logiko pač vržem skozi okno.«

»Ker se vam zdi logika manj važna kot domišljija, so torej filmi, ki temeljijo na logiki, za vas manj važni?«

»Da, manj važni. Zlasti THE WRONG MAN...«

»V filmu Sever severozahod ni nič simboličnega. Ah, da. Eden. Zadnji kader. Vlak, ki vozi v predor po lju-bezenski sceni med Grantom in Evmarijo Saint. To je falični simbol. Ampak ne povejte tega nikomur.«

»... V petintridesetih letih sem bil samo enkrat v drugem ateljeju... nikoli ne grem v kino... Nikoli ne gledam skozi objektiv. Vzajem svinč-



nik in narišem sledeči plan za snemalca, če je kakšna težava. Moj film je končan že pred snemanjem. Zato sem tudi pisal Sever severozahod eno leto. Posnetke grem gledat samo zaradi tega, da vidim, če so lasje in obraz Eve-Marije v redu. Sicer vem vse.«

Jaz sem za zvezde. Če postavite na progo žensko, ki je publika ne pozna, bodo rekli, ko se bo približal vlak: »Glej no, saj jo bo povozilo.« Če pa postavite v isti položaj dobro znano zvezdnico, bo občinstvo zavpilo: »Strašno! Ustavite vlak! Rešite jo! Napravite vendar kaj!« In hvaležno vam bo, da ste jo rešili nevarnosti.

Rad imam mrtvaško grozo v sončnem žarku.

Priljubljen sem povzročiti pri občinstvu čisto zdrave čustvene šoke. Naša civilizacija nas že vnaprej tako ščiti, da nam je nemogoče instinktivno občutiti takšne trepete tesnobe. Če pa hočemo ljudi stresti v njihovi otoplosti in lenobnosti, pa lahko umetno povzročimo takšno trepetanje. Zdi se mi, da film lahko najbolje služi temu namenu.

Nisem ravno najbolj zadovoljen, da me uvrščajo med tvorce napetosti.

Razumite, scenarij je zame skoraj nekaj drugotnega. Ustvarjam si film, preden poznam zgodbo. Zdi se mi kot oblika, kot vtis celote. Scenarij iščem šele pozneje in ga prilagodim temu, kar imam v glavi.

Nisem realist, nikakor ne. Privlačni me fantastika. Stvari vidim »larger than life« (širše, kot je življenje).

Katere linije prevladujejo v vaši kompoziciji?

Horizontalna in vertikalna. V filmu sta samo dve dimenziji. Globina ne šteje nič, razen za kakšno iluzijo trenutka. Zame je vse okroglo, to je stvar temperamenta. Jaz imam okrogel temperament. Jaz sem O, drugi so I.

V ljubezenski sceni nikoli ne prekinem posnetka. Ni ga treba prekiniti, ker se tudi v resnici ne prekine.

Posnel bi Hamleta. Modernega Hamleta, ampak z natančno istimi problemi.



VRTOGLAVICA; Kim Novak

# HITCHCOCK V SVOJIH FILMIH



Ne vem, če so vsi ljubitelji Hitchcockovih filmov opazili, da ima mojster thrillerja navado vsak svoj film zaznamovati na poseben način — skoraj v vsakem se namreč za trenutek pojavi on sam v kakšni nepomembni stranski vlogi. Poseben čar je odkrivati značilno mojstrovo pojavo v njegovih filmih. Naj izmed nekaterih najbolj poznanih spomnimo na drobne prizore s Hitchcockom, da bi iskali dobrodušnega ustvarjalca v njegovih novih delih, ki jih bomo gledali pri nas.

**REBEKA:** Ko George Sanders zapusti telefonsko govorilnico, iz katere je poklical Judith Anderson, stopa režiser za njim po pločniku.

**REŠILNI ČOLN:** Zapazimo ga v časopisni reklami za neko shujševalno sredstvo kar v dveh »verzijah« — normalno debelega kot ga poznamo in sila shujšanega.

**UROČEN:** V hotelu, kjer se srečata Ingrid Bergmanova in Gregory Peck, stopi mojster z aktovko v roki iz dvigala.

**NOTORIOUS:** Na večernem sprejemu, ki ga priredi Ingrid Bergman, popije v dušku kozarec šampanjca.

**ZADEVA PARADINE:** Za Gregoryjem Peckom zapašča kolodvor s čelom v rokah.

**VRV:** V panoramskem prizoru, s katerim se začne film, gre po ulici in drži neko žensko za roko.

**TUJEC NA VLAKU:** Ko Farley Granger stopa v Metcalfu iz vlaka, se Hitchcock drenja v vagon in poriva pred seboj velik kontrabas.

**KLIČI M ZA UMOR:** Mojstra ugledamo na fotografiji iz študentskih let, ki jo Ray Miland kaže Anthonyju Dawsonu.

**DVORIŠČNO OKNO:** V panoramskem posnetku dogajanja v stanovanjih hiše, ki jo skozi svoje okno opazuje James Stewart, vidimo režiserja, kako popravlja pri skladatelju uro s nihalom.

**UJEMITE TATU:** V avtobusu sede Hitchcock s ptičjo kletko v rokah poleg Caryja Granta.

**TEZAVE S HARRYJEM:** Zapazimo ga, kako stopi čez ulico za nekim avtomobilom.

**MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL:** Mojster izredno vneto opazuje projekcijo posnetka iz arabskega nočnega zabavišča.

**PO KRIVEM OBSOJEN:** Tokrat si je Hitchcock privoščil prizor, v katerem se pripelje s taksijem pred Stork Club in se, ko stopi iz avtomobila, napoti v lokal.

Podati popolnoma izčrpno Hitchcockovo filmografijo je zelo zahtevna naloga, saj je stal prvič kot režiser za kamero leta 1921, ko je skupaj s producentom Saymourom Hicksom nadomestil obolelega režiserja. Od tedaj do danes je režiral preko šestdeset filmov; življenjepisci delijo opus tega neumornega ustvarjalca na angleško (nemo in zvočno) in na ameriško obdobje (v ameriškem nekateri spet ločijo obdobje, ko je delal s Selznickom — 1939 do 1945 — od obdobja, ko se je osamosvojil). Skušal bom pestro filmografijo poenostaviti tako, da bom navedel vse Hitchcockove filme, podrobnejše podatke pa samo pri njegovih najbolj pomembnih delih.

- 1925 — THE BLACKGUARD (Nizkotnež). Za snemanje tega filma se je Michael Balcon povezal z nemškim ustvarjalcem Erichom Pommerjem. Takoj nato so v sodelovanju z družbo Emelka v Münchnu posneli še dva filma. Oba je režiral Hitchcock:
- 1925 — THE PLEASURE GARDEN (Vrt užtkov).
- 1926 — THE MOUNTAIN EAGLE (ameriški naslov »Fear O'God« — Gorski orel).
- THE LODGER (Podnajemnik).
- 1927 — DOWNHILL (ameriški naslov »When Boys Leave Home« — Navzdol).

# FILMOGRAFIJA ALFREDA HITCHCOCKA

1921 — ALWAYS TELL YOUR WIFE (Vedno povejte ženi) — film je Hitchcock samo dokončal, ker je režiser med snemanjem zbolel.

1922 — NUMBER THIRTEEN (Številka trinajst).

Konec leta 1922 je družba Famous Players-Lasky ustavila proizvodnjo v studiu Islington. Manjša skupina, v kateri je bil tudi Hitchcock, je ostala v Islingtonu. Ko je kmalu nato Michael Balcon z Victorjem Savilleom in Johnom Freedmanom ustanovil novo, neodvisno proizvodno skupino, je Hitchcocka angažiral kot asistenta režije. Kot asistent režiserja Grahama Cuttsa je sodeloval pri naslednjih filmih:

1922 — WOMAN TO WOMAN (Ženska ženski).

1923 — THE PRUDE'S FALL (Nezgoda »krepostne« ženske).

THE WHITE SHADOW (Bela senca).

1924 — THE PASSIONATE ADVENTURE (Strastna pustolovščina).

EASY VIRTUE (Lahka vrlina) — po odrskem delu Noëla Cowarda.

THE RING (Ring) — po Hitchcockovem originalnem scenariju.

1928 — THE FARMER'S WIFE (Farmorjeva žena).

CHAMPAGNE (Šampanjec).

1929 — THE MANXMAN (Mož z Mana). S tem filmom preneha Hitchcockovo nemo obdobje. Nekateri njegovi nemi filmi so se izgubili, ali pa so ohranjeni le v odlomkih (npr. pariška kinoteka hrani samo dva prizora filma »The Farmer's Wife«). V Angliji je režiral še tele zvočne filme:

1929 — BLACKMAIL (Izsiljevanje) — producent John Maxwell, senarij po odrskem delu Charlesa Bennetta A. Hitchcock, Ch. Bennett, Benn W. Levy, snemal Jack Cox, glasba Hubert Bath in Henry Stafford, igrali Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood, Charles Paton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Hannah Jones.

# HITCHCOCK

- 1930 — **ELSTREE CALING** (Klic Elstree) — film je sicer režiral Adrian Brunel, a v tem prvem angleškem musichalu je bil Hitchcock umetniški svetovalec, sam pa je režiral enega ali dva prizora.
- JUNO AND THE PAYCOCK** (Juno in pav).
- MURDER** (Umor) — scenarij Alma Reville in Helen Simpson, snemal Jack Cox, igrali Herbert Marshall, Norah Baring, Phyllis Konstam, Edwards Chapman, Miles Mander, Esme Chaplin.
- 1931 — **THE SKIN GAME** (Igra za življenje) — scenarij je napisal Hitchcock po Galsworthyju.
- 1932 — **RICH AND STRANGE** (ameriški naslov »East of Shanghai« — Bogat in nenavaden).
- LORD CAMBER'S LADIES** (Zenske lorda Camberja) — film je režiral Benn W. Levy, producent pa je bil A. Hitchcock.
- 1933 — **WALTZER FROM VIENNA** (Dunajski valček) — scenarij Alma Reville in Guy Bolton, glasba oče in sin Johann Strauss, igrali Jessie Matthews, Edmond Knight, Frank Vosper, Edmund Gwenn, Fay Compton, Robert Hale.
- 1934 — **THE MAN WHO KNEW TOO MUCH** (Mož, ki je preveč vedel) — scenarij po originalni ideji Charles Bennetta in D. B. Wyndham-Lewisa napisala A. R. Rawlinson in Edwin Greenwood, snemal Curt Courant, glasba Arthur Benjamin in Louis Levy, igrali Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best, Nova Pilbeam, Hugh Wakefield, Pierre Fresnay, Frank Vosper, George Curzon, Cecily Oates.
- 1935 — **THE THIRTY-NINE STEPS** (Devetindeset stopnic) — scenarij Charles Bennett po romanu Johna Buchana, snemal Bernard Knowles, glasba Louis Levy, igrali Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucy Mannheim, Godfrey Tearle, John Laurie, Peggy Ashcroft.
- 1936 — **THE SECRET AGENT** (Tajni agent).
- SABOTAGE** (ameriški naslov »A Woman Alone« — Sabotaža) — po romanu Josepha Conrada.
- 1937 — **YOUNG AND INNOCENT** (ameriški naslov »A Girl Was Young« — Mlada in nedolžna).
- 1938 — **THE LADY VANISHES** (Gospa, ki izginja).
- 1939 — **JAMAICA INN** (Krčma na Jamajki) — scenarij po romanu Daphne du Maurier Sidney Gilliat in Joan Harrison, snemala Harry Stradling in Bernard Knowles, glasba Eric Fenby, igrali Maureen O'Hara, Charles Laughton, Robert Newton, Emyln Williams, Leslie Banks, Horace Hodges.
- Hitchcock se je po tem filmu preselil v ZDA in tako so bila končana pogajanja za sodelovanje v ameriškem filmu, ki so se začela 1936. leta. Najprej je Hitchcock najtesneje sodeloval z znanim producentom Davidom O. Selznickom. Iz tega obdobja so filmi:
- 1940 — **REBECCA** (Rebeka) — scenarij po romanu Daphne du Maurier Robert E. Sherwood in Joan Harrison, snemal George Barnes, glasba Franz Waxman, igrali Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce.
- FOREIGN CORRESPONDENT** (Zunanji dopisnik) — scenarij Charles Bennett in Joan Harrison, snemal Rudolph Maté, glasba Alfred Newman, igrali Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Edmund Gwenn.





VRTOGLAVICA; Kim Novak v cvetličarni

1941 — MR. AND MRS. SMITH (G. in ga. Smith) — scenarij Norman Krasna, snemal Harry Stradling, glasba Roy Webb, igrali Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond.

1942 — SUSPICION (Sam).  
SABOTEUR (Saboter) — scenarij po originalni Hitchcockovi zgodbi.  
1943 — SHADOW OF A DOUBT (Senca dvoma) — scenarij po zgodbi

# HITCHCOCK

Gordona Mc Donella Thornton Wilder, Alma Reville in Sally Benson, snemal Joseph Valentine, glasba Dimitri Tiomkin in Charles Previn, igrali Joseph Cotten, Teresa Wright, Mac Donald Carey.

LIFEBOAT (Rešilni čoln) — scenarij po zgodbi Johna Steinbecka Jo Swerling, snemal Glen Mac Williams, glasba Hugo Friedhofer, igrali Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak.

1944 — AVENTURE MALGACHE (Malgaška pustolovščina) — kratkometražni film s francoskim spremnim besedilom za britansko ministrstvo informacij. Igrali so francoski gledališki igralci, ki so bili v pregnanstvu v Londonu.

BON VOYAGE (Dobro potovanje) — kratkometražni film s francoskim spremnim besedilom za britansko ministrstvo informacij.

1945 — SPELLBOUND (Uročeni) — scenarij po romanu Francis Beedinga Ben Hecht, snemal Georges Barnes, glasba Miklos Rozsa, igrali Ingrid Bergman, Gregory Peck, Rhonda Fleming.

Poslej nastopa Hitchcock večino pri vseh filmih kot samostojen producent, ki se poveže z različnimi velikimi hollywoodskimi družbami. To mu daje široko ustvarjalno svobodo.

1946 — NOTORIOUS (Razvpito) — scenarij po Hitchcockovi zgodbi Ben Hecht, snemal Ted Tetzlaff, glasba Roy Webb in F. Bakaleinikoff, igrali Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern.

1947 — THE PARADINE CASE (Zadeva Paradine) — scenarij po romanu Roberta Hichensa David O. Selznick, snemal Lee Garmes, glasba Franz Waxman, igral Gregory Peck,

Ann Todd, Charles Laughton, Charles Coburn, Ethel Barrymore, Louis Jourdan, Alida Valli.

1948 — ROPE (Vrv) — scenarij po odskem delu Patricia Hamiltona Arthur Laurents, snemala Joseph Valentine in William V. Skall, glasba Leo F. Forbstein, igrali James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, sir Cedric Hardwicke.

1949 — UNDER CAPRICORN (V znamenju kozoroga).

1950 — STAGE FRIGHT (Trema).

1951 — STRANGERS ON A TRAIN (Tujca na vlaku) — scenarij po romanu Patricije Highsmith Raymond Chandler in Czenzi Ormonde, snemal Robert Burks, glasba Dimitri Tiomkin in Ray Heindorf, igrali Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Caroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliott.

1952 — I CONFESS (Izpovedujem se).

1953 — DIAL M FOR MURDER (Kliči M za umor) — scenarij po lastnem odskem delu Frederick Knott, snemal Robert Burks, glasba Dimitri Tiomkin, igrali Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams.

1954 — REAR WINDOW (Dvoriščno okno) — scenarij po noveli Cornela Woolricha John Michael Hayes, snemal Robert Burks, glasba Franz Waxman, igrali James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr.

1955 — TO CATCH A THIEF (Ujemite tatu) — scenarij po romanu Davida Dodgea John Michael Hayes, snemal Robert Burks, glasba Lynn Murray, igrali Cary Grant, Grace Kelly, Brigitte Aubert, Charles Vanel, Roland Lesaffre.

THE TROUBLE WITH HARRY (Težave s Harryjem) — scena-



VRTOGLAVICA; Tom Helmore, James Stewart

rij po romanu iz zbirke zgodb Jacka Trevora John Michael Hayes, snemal Robert Burks, glasba Bernard Herrmann, igrali Edmond Gwenn, John Forsythe, Shirley McLaine.

1956 — **THE MAN WHO KNEW TOO MUCH** (Mož, ki je preveč vedel) — scenarij po istem romanu kot film iz leta 1934 napisala John Michael Hayes in Angus McPhail, snemal Robert Burks, glasba Bernard Herrmann, igrali James Stewart, Doris Day, Daniel Gélin, Brenda de Banzie, Bernard Miles, Ralph Truman, Mogens Wieth, Christopher Olsen.

**THE WRONG MAN** (Po krivem obsojen) — scenarij Maxwell Anderson in Angus MacPhail, snemal Robert Burks, glasba Bernard Herrmann, igrali Henri Fonda, Vera Miles, Anthony Qu-

ayle, Harold J. Stone, Charles Cooper.

1958 — **VERTIGO** (Vrtoglavica) — scenarij po noveli Pierra Boileaua in Thomasa Narcejaca Alex Coppel in Samuel Taylor, snemal Robert Burks, glasba Bernard Herrmann, glavo narisal Saul Bass, igrali James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Gaddes, Tom Helmore, Henry Jones.

1959 — **NORTH BY NORTHWEST** (Sever severozahod).

1960 — **PSYCHO** (Psiha) — scenarij po noveli Roberta Blocha Joseph Stefano, snemal John L. Russell, igrali Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland.

1962 — **THE BIRDS** (Ptiči) — po noveli Daphne du Maurier.

(Gradivo zbral mkv)

# FRANTIŠEK ČAP

## IN SLOVENSKA

## FILMSKA

## KOMEDIJA

PIŠE: JANKO KOS

Najnovejši film Františka Čapa nadaljuje delo, ki ga je ta režiser opravil za slovensko filmsko komedijo doslej. Kar sta začela filma Vesna in Ne čakaj na maj, je prejšnje leto dopolnil film Srečali se bomo zvečer (proizvodnja Viba filma in Bosna filma) in zdaj še najnovejši Naš avto (proizvodnja Triglav filma).

Stevilčnost teh filmov je vzrok, da lahko o Čapu s precejšnjo upravičenostjo govorimo kot o doslej glavnem ustvarjalcu naše filmske komedije. Vendar je njegov prispevek tej zvrsti obenem že tak, da ga moramo imeti za močno problematičnega — pri tem ni misliti toliko na prve začetke z Vesno, kolikor predvsem na zadnjih dvoje filmov, ob katerih postaja kar samo po sebi očitno, da nista samo neuspeh za svojega avtorja, ampak hkrati že kar usodna zmota za vso slovensko filmsko komediografijo, skromno po svojem obsegu in vrednotah. Ko bi govorili brez vseh olepšav, bi o filmu Srečali se bomo zvečer, še bolj pa o najnovejšem, Naš avto, morali seveda reči, da sta na ravni izredno slabih komedij, ki jih po svetu vsako leto proizvajajo velika, pa tudi zakotna podjetja. Vzrok, da je o zadnjih Čapovih komedijskih filmih vendarle vredno govoriti, je pravzaprav samo ta, da sta naša, in pa, ker poleg slabosti vseh podobnih fil-

mov vsebujeta še posebno slabo stran, ki je morda značilna posebej za Čapa ali pa kar splošneje za našo današnjo filmsko komedijo, v vsakem primeru pa stvar pozornейše kritike in analize.

Na prvi pogled se zdi, kot da so šibkosti Čapovih filmskih komedij predvsem obrtno filmskega, oblikovnega in v ožjem smislu estetskega značaja. Res je, da čutimo ob njih kar čez mero opazno neizvirnost motivov, zastarelost filmskih prijemov, nedomiselnost v ustvarjanju živih likov in prizorov. Njihov humor je največkrat prisiljen, komedijske situacije nemalokrat neokusne, vzdušje celote pa od časa do časa prav gotovo mučno, prazno in celo dolgočasno. Vendar je samo del teh šibkosti mogoče pripisati na rovaš premalo spretnemu ali zglednemu filmskemu oblikovanju vsebinske predloge. V veliko večji meri izvirajo kar iz vsebinskih značilnosti Čapovega komedijskega sveta oziroma njegovih scenarijskih izhodišč. To velja zlasti za občutke praznine, mučnosti in dolgočasje, ki jih je gledalcem v izjemno močni meri vzbujal že film Srečali se bomo zvečer, še bolj pa letošnji Naš avto. Če jih natančno

---

Elementi Čapove komike



premislimo, jim moramo razlago in vzroke iskati prav v socialnih in moralnih prvinah Čapovih filmskih komedij.

Priznajmo, da je življenjski nazor, o karšrnem pričata filma Srečali se bomo zvečer in Naš avto, v precejšnji meri navzoč že v nekaterih prejšnjih Čapovih delih. Za primer omenimo iz zadnjih let melodramo Vrata ostanejo odprta (proizvodnja Bosna filma), kjer je že otipljivo razvit. Film je prikazoval mladega zlikovca, ki se s prevaro vsili med poštene delovne ljudi, da bi jih okradel, pa ga nazadnje njihova poštena in odkrita ljubezen tako zelo razoroži, da se pokesa in odide nazaj v kaznilnico, od koder se bo najbrž spet vrnil v srečno sredo soljudi, ki ga čakajo odprtih rok. To preprosto, za naš čas kaj malo značilno moralistično pripovedko je Čap po svoje priredil in ji dal posebne socialne in moralne poudarke. Zlikovca je spremenil v mladeniča, ki mimo svojih nepoštenih namenov svoje bližnje, predvsem pa seveda gledalce privlačuje že kar z atletsko telesno lepoto, z gibkostjo, s spretnostjo, z družabno prijetnostjo in domiselnostjo — skratka, s telesno in družabno uspešnostjo. Dekleta ga trumoma oblegajo, moški tekmeči ga sprejmejo medse in mu priznajo prvenstvo, sretna ga vzljubi tako rekoč množično. Se bolj zanimivo je dejstvo, da se tudi ljubezen in naklonjenost okolja gibljeta natančno na ravni samega junaka in njegovih lastnosti, saj je življenje, ki mu ga nudijo pošteti, delovni ljudje, kar nastlano s prijetnimi telesnimi in družbenimi užitki: z okusno urejenim domom, z bogatimi zajtrki v postelji, z lepimi oblekami, s plesi in koketiranjem, s kopalško družabnostjo, s poležavanjem na vrtu in s sprehođi ob rečici, predvsem pa s prijetnimi darili in ne nazadnje z denarjem. Če ta dejstva pozorneje premislimo, sprevidimo, da junaku pravzaprav ni potrebna posebna moralna sila, če naj se odreče zlikovstvu in odloči za pošteno življenje z vsemi njegovimi dobrinami. Kar je v filmu prikazano kot naporna junakova moralna preobrazba, je samo melodramski okras za preprost življenjski račun. Saj pa bi tudi razumevanje življenja, s katerim je film prežet, lahko povzeli v preprosto trditev, da človeškemu življenju dajejo edino vrednost senzualni užitki vseh vrst in pa družabna uspešnost, ki je tudi sama posebne vrste užitek ali vsaj sredstvo, da prideš do njih.

Prenesimo opisano pojmovanje življenja v območje filmske komedije in dobili bomo dela, kot sta Čapova filma Srečali se bomo zvečer in Naš avto, samo da so filmski rezultati to pot še veliko bolj problematični, kot so bili v melodrami. Komedija zahteva posebno občutljivost za socialne in moralne pojave, saj temelji prav na izostrenem kritičnem odnosu do vsega, kar je resnično, pomembno in pametno samo navidez, v resnici pa izmišljeno, zlagano ali celo nečloveško. Prava komičnost nastaja lahko samo iz bistrega razlikovanja vrednega in nevrednega, prav to pa pojmovanju, kot ga razkazujejo zadnji Čapovi filmi, zares popolnoma manjka. Njihov sentimentalni senzualizem je ne samo do kraja neproblemski in nekritičen, ampak utegne zaradi svojih omenjenih vidikov postati nazadnje tako zelo neobčutljiv za resnično vrednost pojavov, da se konec koncev sprevrže v nelepo socialno in moralno pretvorbo. V tem hipu pa postane tudi komičnost, ki iz njega nastaja, topa, mučna in dolgočasna. In prav to se je zgodilo v filmih Srečali se bomo zvečer in pa Naš avto.

Filmska komedija Srečali se bomo zvečer je bila karseda preobložena s situacijsko in značajsko komiko, kot jo poznamo zlasti iz avstrijske in nemške filmske komediografije. Vendar tudi pod to prevleko prepoznamo življenjsko filozofijo, ki jo je razkazovala še melodrama Vrata ostanejo odprta, samo da je zdaj režiser izvedel iz nje zares dosledno še vse nujne komične zaključke. Svet, ki ga film prikazuje, razpade v dve polovici — v komično in nekomično. V skladu z avtorjevim pojmovanjem življenja so nekomični ljudje, ki jim je dano uživati življenje z vseh njegovih najlepših strani — se pravi, da so mladi in zares lepi, družabno prijetni, spretni, nadarjeni, pa tudi uspešni, z dobrimi osebnimi dohodki in zato v posesti vsega, kar si poželijo. To zvrst ljudi zastopa v filmu nadvse uspešni dirgenž in skladatelj zrelih let z razkošno limuzino in s prijetnim zanimanjem za vse, kar je mlado in razgibano; ob njem pa še njegova lepa hotelska znanka. Teh dvoje ljudi je v filmu kot privid iz lepšega sveta, ki ga lahko samo ljubimo in občudujemo, morda s skrito željo, da bi nekoč vanj stopili. In tako je pač naravno, da so v filmu komični samo tisti, ki so izven tega kroga — ki torej niso mladi, in če so, niso tako lepi; ki niso nadarjeni, in če so, niso tako zelo



Prizor s snemanja VESNE

uspešni, predvsem pa niso družabno spretni, prijetni in očarljivi, da niti ne omenimo lepih oblek in limuzin, ki jim docela manjkajo. Če se jim nasmehe sreča, se jim samo zato, ker jim pomorejo zastopniki onega drugega sveta — sveta lepote, priznanja in uspešnosti. Sicer pa ostajajo kar naprej komični, ker so grdo oblečeni, strahovito nerodni, skoraj bolešno nervozni, in nazadnje, ker tako naivno sprejemajo priznanje, ki jim ga izkazujejo ljudje zaradi slučajne pomote. Tak je glavni junak filma, študent-muzikant, ki zaradi svoje očitne predestiniranosti za smešnost postane v filmu žrtev neizčrpane značajske, situacijske in besedne komike, ki bi se utegnili približati mejam komičnega sadizma, če ne bi bila sestavljena iz nenevarnih, po tradiciji obrabljenih učinkov. Vendar je na njenem dnu tudi tako opaziti usedlino nečesa topega in močno neokusnega. Ta usedlina prihaja v film iz avtorjevega pojmovanja sveta, ki ni kaj drugega kot samozadovoljno pristajanje na neko obliko življenja, ki ne samo da ni dostopna vsem ljudem in torej za tiste, ki je niso deležni, krivična, ampak je predvsem nepristna in neresnična, socialno in moralno izkrivljena utvara, ki si ne v življenju ne v umetnosti ne more lastiti kaj prida pravice.

Še dosledneje, zato pa še s težjimi posledicami za filmsko raven je ta utvara izpeljana v filmu Naš avto. Tudi tu je svet razdeljen v dve polovici; komična je seveda tista, v kateri se behajo manj lepi, uspešni, nadarjeni in izbrani prebivalci našega planeta, pravzaprav pa kar dežele in bližjega

okoliša. Družina majhnega fotografa v primorskem mestecu je tipičen primerek te polovice človeštva, saj živi naravnost do solz smešno življenje sredi zastarelih fotografskih priprav prejšnjega stoletja in romantično klasicističnih kulis, pred katerimi pozirajo samo še smešni stari mladoporočenci. Predvsem pa je smešna zaradi želje, dvigniti se nad to stanje in se vsaj rahlo približati idealu uspešnega, z denarjem in ugledom kronanega življenja. Ta ideal očitno ni prav nič neresničen ali komičen, saj ga v filmu veljavno predstavljajo mladi, čvrsti in lepi fotoreporterji, ki so že v posesti primernih osebnih dohodkov, avtomobilov in mopedov, predvsem pa užitek in ugleda, ki sta z njimi povezana. In tako so lahko smešni zares samo ti, ki poskušajo zaman doseči tak ideal, ker so premalo obdarjeni in spretni, če niso celo kar neumni. Fotografovi družini je simbol idealnega vzpona avto in ko jih nekakšna Tovariševa nagrada navda z upi na denar, si ga res kupijo, v svoji skoraj notorični neumnosti seveda samo predpotopen model izpred desetletij. Blaznost družine se stopnjuje, ko morajo svojemu avtomobilskega simbolu žrtvovati prihranke in nazadnje celo domače stvari, ki zapovrstjo romajo v prodajo. In da bi bila mera polna, prisostvuje temu noremu početju s svojih oken še vsa soseska, ki pa je prav tako malomestno neuspešna ter zatorej pripravljena zavidati in občudovati kar vsak navidezni uspeh nesrečno smešne fotografske družine.



VRATA OSTANEJO ODPRTA;  
Debut Milene Dravič

S tem so pravzaprav do zadnjih posledic izvedene premise pojmovanja, ki se v tem filmu karseda naravno spreminja v niz komediografskih prizorov, ki ne samo da niso prav nič komični, ampak mučno prenapeti, nihajoči med dolgočasno praznino in histerično kričavostjo. Vzrok temu seveda ni potrebno iskati v filmski realizaciji, ampak že kar v koncepciji celotnega komedijskega dogajanja. Samozadovoljno pristajanje na senzualne užitke, ki jih omogoča sodobna tehnična civilizacija, in razglašanje le-teh za edino življenjsko vrednost se spreveča v neresnično, krivično in tudi nelepo filmsko podobo. Na mestu kritike, socialne in moralne občutljivosti, ki je vir prave komike, se je ustoličila ne preveč bistra apologija užitkarstva in uspešništva, ki je ne samo socialno in moralno, ampak hkrati estetsko netvorna. Njeno vrednotenje življenja se spreminja v prisiljen izstav k smehu, ki se ne more sprostiti, ker ostaja v mučni zagati in moralni negotovosti.

Morda lahko problematiko Čapovih filmskih komedij še nazorneje osvetli primerjava z enim najboljših komičnih filmov v svetovnem repertoarju preteklega desetletja, s Ta-

tjevim Mon uncle. Film je v tej zvezi zanimiv samo toliko, kolikor je v uspešno komedijsko obliko prenesel nekatere dileme sodobne industrijske civilizacije, njenih užтков in idealov. Očitati se mu kajpak dá, da v svoji kritiki modernega sveta ni zadel prav v njegovo bistvo ali pa da mu postavlja nasproti nekaj, kar je samo po sebi sicer lepo, vendar že preteklost in zato nezadostno. Kljub temu pa ni mogoče zanikati, da dognanost Tatijeve komike izvira prav iz jasno začrtanega, predvsem pa čistega pojma o tem, kaj je v sodobnem svetu smešno oziroma vredno, da postane smešno. Komičnost pojavov se mu odpira iz kritične občutljivosti za njihovo resničnost ali neresničnost, prisotnost ali prazno nabuhlost. In kar je še več vredno — tudi življenje fantazijskega strica, ki ga Tati postavlja zoper življenje stričevih sorodnikov, ni tako samozadovoljna vrednota, da ga ne bi prikazoval z nadihom melanholične ironije.

Postavljeni ob ta zgled sodobne filmske komediografije se Čapovi komediji pokažeta kot pravicato nasprotje njenih ciljev, saj nekritično idealizirata prav tisto, kar bi bilo treba iz prave perspektive pomakniti v komičnost, smešita pa ono, kar zahteva popolnoma komediografsko obravnavo, kolikor sploh ne sodi v tragično in resnobno dramsko zvrst. S tem pa je že povedano, da te vrste slovenska filmska komedija ne samo da ne opravlja socialnih in moralnih funkcij, ki jih mora po svoji umetniški naravi opravljati v družbeni in kulturni skupnosti, ampak zanaša vanjo nejasnost, zmedo in negotovost o temeljnih stvareh človeške vrednosti in nevednosti.

Ob tem osrednjem vprašanju so precej manjše važnosti zgolj oblikovni vidiki zadnjih Čapovih komedij. Če v tej smeri odpirajo kak problem, potem je to predvsem vprašanje napačne izrabe igralcev in sredstev. Predvsem seveda igralcev, saj sta filma Srečali se bomo zvečer in Naš avto spravila skorajda na slab glas nekatere mlajše igralce, ki niso brez talenta, in zasedala druge, ki bodo tudi po teh filmih ostali brez njega. Še bolj je graje vredno dejstvo, da smo zlasti v Našem avtu morali v popolnoma stranskih vlogah opaziti ugledne igralce, ki bi jih komajda upali srečati na takem mestu. In tako se tudi ob Čapovih filmskih komedijah odpira vprašanje, o katerem je bilo v naši javnosti prav zadnje čase slišati nekaj koriztnih besed, namreč vprašanje umetniške oziroma — v našem primeru — filmske časti.



# ANKETA REVIJE EKSPAN 63

Uredništvo EKSPANA je razposlalo 25 jugoslovanskim filmskim kritikom in recenzentom prošnje, da sestavijo lestvice desetih najboljših filmov, ki jih je jugoslovansko občinstvo videlo v l. 1962. Uredništvo se je ves čas zavedalo relativne vrednosti takšne in podobnih anket, navzlic temu pa se je za akcijo odločilo in to predvsem iz dveh razlogov: da predstavi bralcem in ljubiteljem filma vse tiste ljudi, ki se pri nas pojavljajo s svojimi filmskimi ocenami (zaradi tega skušamo večini predstaviti tudi s skromnimi biografskimi podatki), in da dà možnost vsem, ki filmske kritike redno bero, da spoznajo kritika, ki je najbliže njihovim pojmovanjem in dojetanjem filmskega medija (zaradi tega smo poleg lestvice prosili tudi za krajšo obrazložitev fima, ki ga je posamezni udeleženec ankete postavil na prvo mesto). Anketa bi potemtakem lahko imela naslov: IZBERITE SI KRITIKA, KI MU (VENDARLE) NAJBOLJ ZAPUŠTATE!

Do predpisnega roka je uredništvo dobilo 18 odgovorov, iz katerih smo sestavili lestvice najboljših desetih filmov, predvajanih v minulem letu

v Jugoslaviji. Žal moramo pripomniti, da vrednost dokončne lestvice zmanjšuje dejstvo, da v vseh jugoslovanskih središčih niso predvajali istih filmov. Zaradi tega so nekateri filmi dobili manjše število glasov in obratno. Navzlic temu pa anketa dovolj nazorno kaže tako sorodnosti, kot razlike in razhajanja posameznih ocenjevalcev.

Uredništvo EKRANA se vsem udeležencem zahvaljuje za sodelovanje.

1. NOČ (Michelangelo Antonioni)
- 2.—3. ROCCO IN NJEGOVI BRATJE  
(Luchino Visconti)  
AVANTURA (Michelangelo Antonioni)
- 4.—7. HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA  
(Alain Resnais)  
MATI IVANA ANGELSKA  
(Jerzy Kawalerowicz)  
NAZARIN (Luis Bunuel)  
VIRIDIANA (Luis Bunuel)
8. DO ZADNJEGA DIHA  
(Jean-Luc Godard)
9. BETONSKA DŽUNGLA  
(Joseph Losey)
10. V SOBOTO ZVEČER, V NEDELJO  
ZJUTRAJ (Karel Reisz)



### ZIKA BOGDANOVIĆ,

rojen v Beogradu 1932. leta. Studiral umetnostno zgodovino. Po vrsti literarnih tekstov (1957: pesniška zbirka *Dečaci i lutke*) je začel pisati o filmu. V letih 1956—1959 stalni filmski kritik beogradske »Borbe«. V tem obdobju je objavil knjigo svojih filmskih esejev *Veliki vek filma*. Lani je postal zunanjepolitični komentator »Borbe« (1962: knjižica potopisov *Kilimandžaro, zemlja drhti*). V tisku ima knjigo esejev o petnajstih izbranih filmih (*Komentari*), skupaj z Vladimirjem Petrićem pa pripravlja obsežnejšo *Zgodovino nemega in zvočnega filma*.

1. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
2. 1000 oči dr. Mabusea (F. Lang)
3. Avantura (M. Antonioni)
4. Alamo (J. Wayne)
5. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
6. Bila je noč v Rimu (R. Rossellini)
7. Nazarin (L. Buñuel)
8. Betonska džungla (J. Losey)
9. Traper Kelly (Gordon Douglas)
- 10.—11. Bele sence (N. Ray) — Dekle s kovčkom (V. Zurlini)

Obrazložitev ni nič manj potrebna pravemu filmu kot zadnjemu; zakaj izbor ne temelji na delih, ki jih lahko občudujemo — v tem primeru bi bili morda izbrani filmi *Noč (Antonioni)*, *Samson (Wajda)*, *Viridiana (Buñuel)*, *Vlak (Kawalerowicz)*, *Naivna dekleta (Chabrol)*, itd. — izbrana so dela, ob katerih je bilo mogoče resnično uživati, enajstkrat v minulem letu. To je sicer malo, toda če ne bi bilo »Vesne«, bi bilo še manj. Zato

menim, da bi bilo treba »Vesno-film« kovati v zvezde.

Zika Bogdanović

### MIRA BOGLIĆ,

filmski kritik zagrebškega dnevnika »Vjesnik«. Filmski kritiki se posveča občasno od leta 1947, nepretrgoma pa od leta 1954, večinoma v »Vjesniku«. Eden od ustanoviteljev revije »Filmska kultura«, član uredniškega kolegija te revije in eden njenih izdajateljev. Sourednik Filmskega almanaha, ki je izšel 1957. leta v zagrebški »Kulturi«.

1. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
2. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
3. Ivanovo otroštvo (A. Tarkovski)
4. Viridiana (L. Buñuel)
5. Noč (M. Antonioni)
6. Avantura (M. Antonioni)
7. Dolga noč 43 (F. Vancini)
8. Nazarin (L. Buñuel)
9. V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (K. Reisz)
10. Po tolikih letih (H. Colpi)

*MATI IVANA ANGELSKA* je film, katerega bogat filozofski podtekst je predstavljen v izredno zanimivi formi. Njegova ideja je močna osnova, ki jo daje srednjeveška legenda — ideja je vedno aktualna — osvoboditev človeka od mitov in meja njegovih moči. To je film, ki zahteva dolgo razmišljanje, da bi človek odkril vse njegove skrite lepote.

Mira Boglić





### EMILIJA BOGDANOVIĆ,

Rojena v Beogradu 1937. leta. Studirala svetovno književnost in germanistiko v Beogradu. O filmu je pričela pisati v časopisu »Student«, pozneje pa je objavljala v »Borbi«, reviji »Danas«, »Mladosti« in tedniku »NIN«. Od začetka lanskega leta stalni sodelavec »Mladosti«.

1. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
2. Noč (M. Antonioni)
3. Dama s psičkom (J. Hejfic)
4. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
5. Vlak (J. Kawalerowicz)
6. Avantura (M. Antonioni)
7. Kako lepo je živeti (R. Clement)
8. Ljubim, ljubiš (A. Blasetti)
9. Dekle s kovčkom (V. Zurlini)
10. Crni narednik (J. Ford)

*Rada imam devetnajsto stoletje, njegovo patetično naivnost; če bi inteligentni ljudje, ki so pisali romane, namesto tega snemali filme, bi bili filmi nedvomno podobni Roccu in njegovim bratom.*

*Emilija Bogdanović*

### MILUTIN ČOLIC,

Prvo kritiko napisal v koncentracijskem taborišču na Norveškem (obračun s Knutom Hamsunom v ujetniškem časopisu). Po osvoboditvi direktor Oblasnog pozorišta v rojstnem kraju Užicah. V tem času je pričel pisati tudi gledališke kritike v lokalnem časopisu. Torej, direktor piše kritike predstave lastnega gledališča! »Toda, kaj sem hotel, v tem času ni bilo drugega, tovariši pa so menili, da bi bilo prav, da se piše tudi o gle-

dališču. Povedati pa moram, da sem bil zelo strog. Saj sem lahko bil, ker nihče ni vedel, da sem jaz pisec tistih kritik; mislim, da se ta skrivnost še dandanes ni razvedela.« Leta 1949 je pričel v beograjskih časopisih »Glas« in »20. oktobar« pisati gledališke kritike — legalno. Od leta 1952 dela v uredništvu »Politike«. Najprej kot gledališki kritik, potem pa po naključju (1953. leta) tudi filmski. Prvi film, ki ga je ocenil — Figaro.

1. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
2. Dama s psičkom (J. Hejfic)
3. Avantura (M. Antonioni)
4. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
5. Viridiana (L. Buñuel)
6. Noč (M. Antonioni)
7. Prehod čez Ren (A. Cayatte)
8. Sinovi in ljubimci (J. Cardiff)
9. Vsi domov (L. Commencini)
10. Po tolikih letih (H. Colpi)

*S filmom Rocco in njegovi bratje Visconti ni krenil po poti, ki jo je nakazal v zadnjem filmu, marveč po poti, ki je značilna za njegov začetek. Torej ne v duhu Belih noči, marveč v tradiciji filma Zemlja drhti; potemtakem z dramo nekega sveta in ne z intimno tragedijo posameznika; s socialno zgodbo revne družine z Juga in ne poetično variacijo ljubezni in brezupa enega izmed junakov Dostojevskega. Toliko bolje, kajti vrača se k snovi, ki jo ne le bolje pozna in občuti — predvsem prav z njo lahko v največji meri izrazi svojo ustvarjalno naravo. Seveda, tokrat junaki niso siromašni ribiči, ampak revni gruntarji. Krog se nedvomno širi:*



namesto delavcev stopijo v ospredje kmetje, točneje — proces njihove proletarizacije. Kdaj bo, če sploh bo, ta krog dobil v nadaljnjih Viscontijevih delih svojo rekapitulacijsko obliko, je vprašanje, gotovo pa je, da ta v marsičem izjemni ustvarjalec italijanskega filma oblikuje opus, ki je zgolj njemu lasten in ki ima v celotnem neorealističnem ciklusu svojstven pogled in posebno strast. V taki meri, da ga je nemara nepriporočljivo identificirati z ostalimi pristaši te smeri.

Visconti daje svojim junakom poseben pečat zaradi določenega načina opazovanja in reševanja problemov, načina, ki ni lasten človekoljubni, vendar pa precej idealistični in mehkobni maniri številnih zaščitnikov neorealizma. Za življenje se je treba trdo boriti in ne zgolj objokovati ter samaritansko apelirati na zavest in vest bližnjega. Niti ne — biti se zanj kot Simone, anarhistično, lumpenproletarsko! Mislim, da je to Viscontijeva osnova, vsaj jaz sem jo tako dojel, v tem in drugih njegovih delih. Ta pa ustreza mojemu konceptu življenja in filma, ki ne sme biti nič drugega kot — življenje, brez formalističnih slepil in larpurlartističnih bravur.

Po Viscontiju film to tudi je!

Milutin Čolić

#### ILJAMI EMIN,

Rojen leta 1931 v Radovišu v Makedoniji. Piše pesmi v makedonščini in turščini. Od leta 1956 član Zveze književnikov Jugoslavije.



je. Prevajalec. Izdal dve pesniški zbirki v makedonščini (Življenje poje in joče, Dnevi in noči) in eno (skupaj z Nedžatijem Zekerijem) v turščini. Od leta 1956 filmski kritik skopskega dnevnika »Nova Makedonija«.

1. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
2. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
3. Cisto nebo (G. Cuhraj)
4. Viridiana (L. Buñuel)
5. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
6. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
7. Noč (M. Antonioni)
8. Crni narednik (J. Ford)
9. Nenadoma, v lanskem poletju (J. Mankiewicz)
10. Potovanje v balonu (A. Lammorisse)

Brez kakršnega koli kolebanja sem se odločil za to pretresljivo, surovo človeško dramo, ki vsebuje vse kvalitete dobrega in vsakemu sloju gledalcev dostopnega filmskega dela. Daleč od artizma, brez samovoljnih režijskih kombinacij je Visconti izreden tolmač globokih človeških nemirov današnjih dni. Na prvi pogled je to film o preprostih, toda v svojem bistvu tako globokih človeških problemih, kakršne redko srečujemo na filmskem platnu. Visconti opazuje malega človeka z očesom ustvarjalca, ki ne pozna usmiljenja, niti polepšavanja.

In naposled: Ambient, ljubezen, seksualni in ekonomski problemi v tem filmu niso tuji ljudem katerega koli kontinenta. Ali je to malo?

Iljami Emin

#### ZIVOJIN PAVLOVIĆ,

rojen 15. IV. 1933 v Sabcu. Diplomiral na Akademiji za uporabno umetnost 1959. leta. Piše pripovedke in eseje, aktiven je tudi v filmski publicistiki; filmski režiser. Urednik filmske rubrike revije DANAS. Doslej je objavil številne prispevke iz filmske problematike v revijah in časopisih: Vidici, Književne novine, Film danas, Pedagoška stvarnost, Izraz, Delo, Filmska kultura, Student, Razvitek in Danas.



1. Nazarin (L. Buñuel)
2. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
3. Lola (Jacques Demy)
4. Avantura (M. Antonioni)
5. Lani v Marienbadu (A. Resnais)
6. Viridiana (L. Buñuel)
7. Samson (A. Wajda)
8. Groba sila (J. Dassin)
9. Ljubezenske igre (Phillipe De Broca)
10. SOS Radio-taxi (E. Molinaro)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> V lestvici ni filmov *Do zadnjega diha* in *Moderato cantabile*, ker sem ju uvrstil v lestvico desetih najboljših filmov v letu 1961; lestvica je bila objavljena v reviji *Danas*.

*Buñuelov Nazarin je film, v katerem je preprosta forma popolnoma vsklajena z narativno fabulo, filozofska osnova pa je nadgrajena z vrhunsko poezijo drastičnega, poezijo, ki je dala filmu izjemno temno lepoto.*

*Živojin Pavlović*

---

#### SLOBODAN NOVAKOVIĆ,



rojen 1939. leta, študent dramaturgije na Porišnji akademiji in oddelku za svetovno književnost na Filozofski fakulteti v Beogradu. Filmski kritik beograjskega tednika MLADOST. Sestavke o filmu je objavljaj v tedniku NIN, reviji *Danas* in Filmski kulturi. Piše dramske in humoristično-satirične tekste.

- 1.—2. Samson (A. Wajda) — Zver (Z. Fabri)
3. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
4. Noč (M. Antonioni)
5. Vlak (J. Kawalerowicz)
6. Viridiana (L. Buñuel)
7. Nazarin (L. Buñuel)
8. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
9. Avantura (M. Antonioni)
10. Naivna dekleta (C. Chabrol)

*Wajdin Samson je eden najbolj poetičnih in najbolj subtilno režiranih filmov, kar sem jih videl (vse morebitne slabosti tega izjemnega dela so zgolj dramaturške narave); Fabrijeva Zver pa se mi je urezala v spomin zaradi pretresljive drame, ki se je še sedaj, po nekaj mesecih, ne morem osvoboditi — spopad močne individualne osebnosti s sredino, ki je nujno močnejša... Dati prednost enemu od obeh filmov bi pomenilo opredeliti se med dramo in poezijo. Toda, ali je takšna opredelitev sploh možna?*

*Slobodan Novaković*

---

#### BRANKO VUČICEVIĆ,

rojen 1934. leta v Beogradu. Filmski kritik revije *DANAS*. Prevedel *Odabrane oglede Andréa Bazina* (založila Jugoslovanska kinoteka v Beogradu, 1963).

1. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
2. Samson (A. Wajda)
3. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
4. Nazarin (L. Buñuel)
5. Viridiana (L. Buñuel)
6. Naivna dekleta (C. Chabrol)
7. Dve življenji (L. Lukov)
8. Alamo (J. Wayne)
9. Kako lepo je živeti (R. Clement)
10. Maratonska bitka (M. Tourner)

*Do zadnjega diha je več od »navadnega« najboljšega filma leta. To je nova (ali obnovljena) definicija idealnega filma. Po Godardu se stari in novi filmi gledajo z drugimi očmi.*

*Branko Vučićević*

---

#### DRAGOSLAV ADAMOVIĆ,

po stažu eden najstarejših jugoslovanskih filmskih kritikov in novinarjev, dolgoletni urednik filmske rubrike tednika NIN.

1. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
2. Viridiana (L. Buñuel)
3. Avantura (M. Antonioni)
4. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
5. Moderato cantabile (P. Brook)
6. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
7. Betonska džungla (J. Losey)
8. Po tolikih letih (H. Colpi)
9. Sinovi in ljubimci (J. Cardiff)
10. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)

*Dragoslav Adamović*

---

#### HRVOJE LISINSKI,

rojen leta 1935 v Zagrebu. Diplomiral čisto filozofijo in angleščino 1959. leta, absolvent Akademije za kazališnu umetnost v Zagrebu. Stalni filmski kritik RTV Zagreb od leta 1960. Doslej je objavil okoli dvajset obsežnejših esejev in kritičnih sestavkov o domačih filmskih problemih in tujih avtorjih (Wyler, Resnais, Kazan, Antonioni) v časopisih in revijah Naše teme, Razlog, Filmska kultura, 15 dana, Telegram, Ekran. Trenutno služi kadrovski rok v JLA.

1. Noč (M. Antonioni)
2. Naivna dekleta (C. Chabrol)
3. Sever-severozahod (A. Hitchcock)
4. Viridiana (L. Buñuel)
5. Betonska džungla (J. Losey)
6. Avantura (M. Antonioni)
7. Poletje z Moniko (I. Bergman)
8. Bele sence (N. Ray)
9. Ljubezenske igre (Ph. de Broca)
10. Lepa Američanka (R. Dhery)

*Pristaviti moram, da bi lahko naštel nemara prav toliko zanimivih, celo vznemirljivih, po mojem mnenju, ne-*

*uspehov, ki so si sicer pridobili mednarodno slavo pomembnih filmov; omenim naj samo enega, Resnaisovo Hirošimo... Toda, naj posredujem svojo obrazložitev filma Noč (citiram iz svojega eseja o M. Antonioniju, objavljenega v reviji Razlog š. 5-6/62):*

*Noč je v celoti bolj določna kot Avantura, glede na temo, ki jo izpoveduje: ...Razen tega pa Noč postopoma razvija in pogloblja problem: v Noči ni, tako kot v Avanturi, odvečnih sekvenc, ki se pozneje ne štejejo ali pa jih postavljamo ob stran. Osnovna tema je mojstrsko in grobo vpeljana v igro že v prvi sekvenci, ko Giovanni in Lidija obiščeta in ko Giovanni skoraj podleže nadlegovanju nimfomanke. Vse ostalo nadgrajuje in smiselno bogati problemski kompleks v zelo jasnem dramaturškem razvoju... (odlomek).*

---

#### TONI TRŠAR (Ljubljanski dnevnik, Ekran)

1. Avantura, Noč (M. Antonioni)
2. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
3. Lola (J. Demy)
4. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
5. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
6. Betonska džungla (J. Losey)
7. Naivna dekleta (C. Chabrol)
8. Ljubezenske igre (Ph. de Broca)
9. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
10. 1000 oči dr. Mabusa (F. Lang)<sup>1</sup>

*Ce bi bil takšen izbor zgolj vprašanje srca, potem bi bil na prvem mestu Godardova poetična »vaja za kamero in montažo« Do zadnjega diha (sledila pa bi mu Lola in še kateri film, ki ostaja le v spominu, npr. Alam o); toda Godardova mojstrovina je enkratna, neponovljiva, Antonioni pa se s svojo mrzlo konstrukcijo in poezijo, ki se — druge plati seveda — približuje poraznemu vtisu Reichenbachove Nenaavadne Amerike, vključuje v napore in hotenja sodobne umetnosti nasploh — išče vzroke odtujenja sodobnega človeka, toda ne več zgolj v paradokskih družbe, marveč v njem samem, v njegovem čustvovanju. Pri*

vsem tem pa so Antonionijevi junaki trdno na tleh in niti trenutek nedeterminirani... Pomen Antonionijevega opusa, ki ga začenja prav *Avantura* (in *Noč* dopolnjuje) je prav v dejstvu, da je znal že takoj na samem začetku svoje »edine teme« najti formo, skozi katero je vsebina najbolj pretresljivo prodrla do gledalca. Antonionijev pomen je v njegovi sodobnosti — prizadetosti.

Toni Tršar

<sup>1</sup> Obeh Buñuelovih filmov, ki ju predvajajo pri nas, še nisem videl.

#### OLGA RATEJ

*Nevljudni ste. No, rojena sem že pred neljubim številom let v Prekmurju, slavitka po mukoma pridobljeni diplomii in novinarka po naključju. Kruh si služim v »TT«, priboljšek včasih na Radiu Ljubljana. Živim v mansardi, delam v mansardi, jem v menzi. V značaju so opazna nagnjenja k jezljivosti. Dovolj?*

Od filmov, kolikor sem jih lani videla, ne morem stehitati natančno deset najboljših, kakor želite, sploh pa je to kruta in birokratska želja. Ampak, če vas res zanima tudi moj okus, lahko naštejem nekaj najljubših filmov, kar se jih zdajle spomnim in brez vrstnega reda.

Ograda (A. Gatti)

Dama s psičkom (J. Hejfic)

Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)

Nikoli v nedeljo (J. Dassin)



V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (K. Reisz)  
400 udarcev (F. Truffaut)

Noč (M. Antonioni)

Mein Kampf (E. Leiser)

Ivanovo otroštvo (A. Tarkovski)

Nekateri so za vroče (B. Wilder)

Vsi Hitchcocki

Mala kronika (risanka V. Mimice)

Mati Ivana Angleska (J. Kawalerowicz)

Vode (Ž. Pavlović, prva zgodba omnibusa

»Kaplje, vode, bojevnikii«)

In tako naprej

#### BOZIDAR OKORN (EKAN 63)

1. Avantura (M. Antonioni)

2.—7. Viridiana (L. Buñuel), Nazarin (L. Buñuel), Betonska džungla (J. Losey), Rocco in njegovi bratje (L. Visconti), Do zadnjega diha (J. L. Godard), Mati Ivana Angleska (J. Kawalerowicz)

8. Noč (M. Antonioni)

9. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)

10. 1000 oči dr. Mabusa (F. Lang)

Sodelovanje v anketi je obujanje spominov in doživetij. Nekatera mi je mogoče analizirati in utemeljiti, večkrat pa sem nemočen pred čarobnimi občutji — sokom vsake žlahtne umetnine. Premišljam o nenavadnem srečanju: blagega, racionalnega in čustveno bogatega Antonionija, katerega lastna moralna obsesija vodi v zaprti, filozofsko laični svet nemočnega o svesčanja, in miselna in čustvena iluzija razbrzdanega Katalonca Buñuela, ki nas vedno znova sili k veri v človeka.

Ne gre za podobnosti ali primerjave. Morda za osnovno izhodišče in predvsem za osebno prizadetost obeh avtorjev.

Božidar Okorn

RAPA SUKLJE (Urednica filmske oddaje Radia Ljubljana)

1. Ivanovo otroštvo (A. Tarkovski)

2. V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (K. Reisz)



- 3.—4. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais),  
Moderato cantabile (P. Brook)
5. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
6. 400 udarcev (F. Truffaut)
7. Zvezde (K. Wolf)
8. Noč (M. Antonioni)
9. Nikoli v nedeljo (J. Dassin)
10. Do zadnjega diha (J. L. Godard)

*Tarkovski: Ivanovo otroštvo — Delo, ki je po duhu, konceptu in govoricu suvereno filmsko, brez pomagala, izposojenih pri drugih zvrsteh umetnosti. Po ideji globoko humano, po vsebini pretresljivo, po formi dovršeno. Režiser neizčrpne domiselnosti in genialnih prebliskov je osmisli nekatero prijeme sodobnega filma, potrošene drugod velikokrat v banalne namene. Delo, ki sega v jedro naše človečnosti; filmska poezija velikega stila.*

*Rapa Suklje*

#### VENO TAUFER,

Književnik in filmski kritik (Radio Ljubljana), po mojem mnenju deset najboljših filmov, ki so bili letos na sporedu v Ljubljani:

1. Avantura (M. Antonioni)
2. Noč (M. Antonioni)
3. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
4. 400 udarcev (F. Truffaut)
5. Mein Kampf (E. Leiser)
6. Križarji (A. Ford)
7. V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (K. Reisz)
8. Senca preteklosti (J. Passendorfer)
9. Beli šejk (F. Fellini)
10. Nazarin (L. Buñuel)

*Veno Taufer*

#### MIRO POČ

- (Tedenska tribuna, RTV Ljubljana)
1. Do zadnjega diha (J. L. Godard)
  2. Nazarin (L. Buñuel)
  3. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
  4. Avantura (in Noč) (M. Antonioni)
  5. Golo mesto (J. Dassin)
  6. Pouk o ljubezni (J. Bergman)
  7. Po tolikih letih (H. Colpi)
  8. V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj (K. Reisz)

9. Moderato cantabile (P. Brook)
10. Kako lepo je živeti (R. Clement)

*Za naš lanskoletni kinematografski repertoar je nekje značilno, da je precej težko sestaviti seznam samo desetih filmov, ki bi obveljali za najboljše med vsemi tistimi, ki smo jih videli. Toda v podobni zadregi bi se človek znašel, če bi bilo v takem seznamu dvajset mest. Zakaj, za tista tik pod dvajset skoraj da ni filmov, ki bi zaslužili mesto na seznamu, ki ga tokrat (bolj zaradi tega, ker nekdo mora biti) pričrnam z Godardovim »Poslednjim dihom«.*

*P. S. Žal nisem videl »Hirošime« in »Betonske džungle«, se pravi filmov, ki bi verjetno (vsaj če sodim po mnenju kritikov, ki jih cenim) tudi morala dobiti svoje mesto v takem izboru.*

#### IVICA BOZOVIČAR,

Rojena 5. maja 1926 v Velenju. Pred vojno je končala nižjo gimnazijo. Leta 1941 je bila s starši izseljena v Bosno, kjer je sodelovala v NOB. Po vojni je maturirala in absolvirala Akademijo za igralsko umetnost, dramaturški oddelek. Od leta 1946, s krajšim presledkom, dela kot novinar pri »Ljudski pravici« in pozneje pri »Ljubljanskem dnevniku« in »Delavski enotnosti«.

1. Hirošima, ljubezen moja (A. Resnais)
2. Ciociara (V. de Sica)
3. Mati Ivana Angelska (J. Kawalerowicz)
4. Nazarin (L. Buñuel)
5. Rocco in njegovi bratje (L. Visconti)
6. Noč (M. Antonioni)
7. Mein Kampf (E. Leiser)
8. Čisto nebo (G. Cuhraj)
9. Kozara (V. Bulajčić)
10. 1000 oči dr. Mabusa (F. Lang)

*Hirošima, ljubezen moja je umetnina, ki iz tematskega okvira individualne čustvene prizadetosti, čustvene izpovednosti in podoživljanja človeškega ponižanja in trpljenja preišča v mogočeno humano poslanico človeštvu o grozotah vojne in uničenju vsega živega.*



# NOVO-NOVO-NOVO



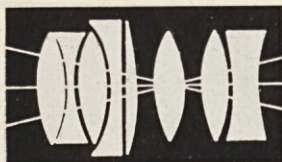
Karnice, skica za scenografijo (ing. arh. Mirko Lipužič)

Po več kot dveh letih bomo vendarle dočakali začetek snemanja domačega celovečernega filma po Prežihovih SAMORASTNIKI. Scenarij, ki nosi naslov PANKRTSKA MATI, je napisal Vojko Duletič, režija je v rokah Igorja Pretnarja, ki vse od svojega prvega celovečernega filma PET MINUT RAJA ni našel skupnega jezika s producenti in ni stopil za kamero. Po dveletnem čakanju in marsikateri spremembi, ki je nastala v obdelavi scenarija bomo vendarle dočakali ta dovolj ambiciozni projekt.

Za svoje glavne sodelavce si je režiser izbral snemalca Mileta Me Glerio, scenografa, ing. arh. Mirka Lipužiča in glavna igralca, člana Drame SNG Majdo Potokarjevo, ki bo upodobila naslovno vlogo in Rudija Kosmača — Ožbeja. V filmu bo nastopila še vrsta uglednih igralcev, omenimo naj samo Savo Severjevo in Vido Juvanovo.



Dve fotografiji s poskusnega snemanja, na katerih je upodobila naša znana dramska igralka Majda Potokarjeva Prežihovo pankrsko mati. Na zgornji mlada in spodaj stara



Prizor s poskusnega snemanja Samorastnikov; Rudi Kosmač in Majda Potokarjeva

# TELEOBJEKTIV

## PERSPEKTIVE 1963

Mnogi vzdikajo: »Film je v resni krizi. Vsako leto imamo vse več festivalov in festivalčkov, pa vse manj dobrih filmov.« Drugi so zmernejši in zato bolj optimistični; na filmsko ustvarjalnost v svetu gledajo s številnejših in širših vidikov, manj pa samo skozi dvomljive festivalske naočnike.

Film doživlja bolj kot kdaj koli poprej velike spremembe. Na prvi pogled se kažejo predvsem v organizacijskih novostih: velika industrijska organizacija kot predvsem pridobitniška oblika filmske ustvarjalnosti se mora umikati sodobnejši, individualno zaznamovani tvornosti, mnogo skromnejši in bolj raznoliki, ki ni namenjena organiziranemu občinstvu, temveč novemu gledalcu — tistemu, ki zna kritično presoјati, izbirati. Te spremembe niso nastale samo pod vplivom konkurence televizije in torej iz boja filmske **industrije** za filmskega gledalca, temveč tudi pod vplivom novih nazorov o filmu, pravilnejših odnosov do filma kot »kolektivne umetnosti« in vse večje uveljavitve resničnih ustvarjalcev v svetu te umetnosti. Dolgoletni mit »tovarne sanj« in sveta zvezd ter zvezdnikov se nenehno ruši, da bi odstopil mesto novemu — komaj rojenemu mitu filmskih avtorjev, producentov in režiserjev.

»Decentralizacija« filmske ustvarjalnosti zatorej ne izraža častivredne odlike v zunanji, organizacijski spremembi, temveč v samem ustvarjalnem procesu, kjer so ustvarjalnim, umetniškim hotenjem filmskih avtorjev podrejene takšne ali drugačne organizacijske oblike.

Film je na razpotju. Staro sicer še živi ob novem, prav tako kot še vedno ustvarja vrsta starejših, bolj ali manj cenjenih avtorjev ob množici novih imen. Toda čas in njegove zahteve vse jasneje ločujejo staro od novega.

Čas v mnogočem potrjuje ostre besede nekega kritika, zapisane leta 1953, v času hollywoodske historije: **»Zakaj bi širili filmska platna, ko pa lahko preprosto zmanjšamo število gledalcev.«**

### ITALIJA: ČRNA BORZA

Italijanski film je lani v svetu veljal za najbolj živega, ekonomsko trdnega in umetniško pomembnega. Vendar ga kljub uspehom tarejo skrbi in nevarnosti. Sredi leta se je vnel oster boj med zagovorniki in nasprotniki sodelovanja z ameriški filmskimi družbami, ki ni imel resnejšega rezultata, toda nakazal je pomembnost problema vse večjega direktnega vmešavanja ameri-



škega kapitala v rast italijanskega filma. Vzporedno s tem vprašanjem je bilo pred javnostjo obravnavano tudi delovanje samozvanih »procentov«, anonimnih trgovcev in posrednikov, ki v Italiji zganjajo filmsko črno borzo s snemanjem najrazličnejših spektaklov s sumljivimi denarnimi sredstvi. Dejavnost te vrste se je tako razpasla (marsikatero potuho je na žalost našla tudi pri nas!), da je uspeh lanske proizvodnje hudo omajan. Ugotovili so, da je skoraj 60 filmov popolnoma nepotrebnih — tako so slabi.

Ponos italijanskega filma je v rokah priznanih, starejših avtorjev, kakor tudi v mladih, manj znanih imenih. Michelangelo Antonioni je znova zablestel z MRKOM (L'eclipse) in ponovil svoja razglabljanja o težavnosti ljubezni dveh mladih ljudi. Mladi Valerio Zulini je svojo otožnost spominov ponovil v priredbi Pratolinijevega romana DRUŽINSKA KRONIKA (Cronaca famigliare), Damiano Damiani pa je utrdil svoje ime z zanimivo psihološko dramo ARTHURJEV OTOK (Isola d'Arthuro). Mnogo originalnosti in izredne prepričljivosti je

pokazal Francesco Rosi v svoji dokumentarno zasnovani drami SALVATORE GIULIANO, pretresljiv dokument pa je ustvaril tudi Nanny Loy s filmom STIRJE NEAPELJSKI DNEVI (Quattro giornate di Napoli), kjer je oživel krvavi boj prebivalcev tega mesta z Nemci (glej: EKTRAN 63 št. 4, str. 360). Z ostro satiro na socialne in politične značilnosti povojne Italije TEŽKO ŽIVLJENJE (Una vita difficile) se je uveljavil doslej manj cenjeni Dino Risi (režiser serije »Kruh, ljubezen in...«). Ostremu političnemu gibanju zoper neofašizem je pomagal tudi ustvarjalec dokumentarnih filmov Lino del Fra z montažno oblikovanimi dokumenti K OROŽJU, SMO FAŠISTI! (All armi siamo fascisti!).

Mladi režiserji, novinci v filmskem svetu, so zasenčili marsikatero priznano ime. Uspehi Bertoluccija v BOTRI SMRTI, bratov Taviani s filmom MOŽ ZA GRMADO pesnika Pasolinija z delom MAMMA ROMA (o njih smo že pisali v naši reviji), so potisnili ob stran prizadevanja za primer Vittoria de Sice s Sartrovo dramo ZAPRTI v ALTONI.



MRK (Michelangelo Antonioni); Alain Delon, Monica Vitti



Dogodek leta v Italiji: edini veliki posnetek iz filma SALVATORE GIULIANO Francesca Rosija



## ERANCIJA: V ZNAMENJU MLADIH

Nasprotja med mladimi in stari-  
mi ustvarjalci, med novimi koncepti  
filmske ustvarjalnosti in vztraj-  
njem na starih stališčih, so se še  
poglobila. Kljub splošni ekonomski  
krizi francoskega filma in hlastan-  
jem producentov za velikimi trgov-  
skimi uspehi, so slavila uspeh le  
dela mladih ustvarjalcev, tistih, ki  
jih uvrščamo v »novi val«. Go-  
dard je potrdil, da je z delom  
ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE (Vivre  
sa vie) nedvomno najbolj nadarjeni  
ustvarjalec med mladimi. Agnes  
Varda je podala s filmom CLEO  
OD PETIH DO SEDMIH zanimivo  
študijo ženske duševnosti, medtem  
ko je strastni iskalec problemov du-  
ševnosti, Georges Franju po-  
dal umirjeno podobo THÉRESE  
DESQUEROUX. Nenavadno podobo  
ženske je oblikoval tudi Fran-  
çois Truffaut v JESU IN  
JIMU, kjer je v ospredju izredna  
igra Jeanne Moreau.

Pozornost so vzbudili še Fran-  
cois Reichenbach z delom  
ŠIROKO SRCE, Jacques Ba-  
rathier z LUTKO, Alexandre  
Astruc s priredbo Fauberto-  
ve VZGOJE SRCA in mladi Ro-  
zier s svojimi glasbenimi varia-  
cijami slovesa od mladosti v delu  
ZBOGOM PHILIPPINE. Zanimiv  
gost je bil Orson Welles z značilnim  
desom PROCES.

## OSTALI SVET: NOVA IMENA

Ameriški film je v svojih  
najboljših dosežkih zanimiv, raznolik  
in izredno prepričevalen. Toda  
vseskozi je še v sponah težavnega

boja novih stremljenj s spreminja-  
jočo se hollywoodsko industrijo.  
Mlada imena se s težavo uveljavlja-  
jo ob strani hipertrofiranih strem-  
ljenj velikih družb in njihovih iz-  
delkov.

Svojo originalnost in predvsem  
samostojnost je potrdil od starejših  
avtorjev Howard Hawks v ek-  
sotičnem svetu svojega filma HA-  
TARI, od mlajših avtorjev pa sta se  
v Evropi proslavila le Arthur  
Penn s ČUDODELKO (The Miracle  
Worker) in Pickinpatch z we-  
sternom STRELJANJE V SIERRI.  
Tudi MOŽ, KI JE UBIL LIBERTY-  
JA VALANCA v režiji starega moj-  
stra Johna Forda je znova  
potrdil, da je delo resničnega film-  
skega avtorja.

V **Sovjetski zvezi** se je la-  
ni najbolj uveljavil neznani tride-  
setletni Andrej Tarkovski z  
IVANOVIM OTROŠTOM, deloma  
sta uspela tudi Kulidžanov s  
filmom KO SO BILA DREVESA  
VELIKA in Rostockij s HIŠO  
NA SEDMIH VETROVIH, medtem  
ko sta od starejših režiserjev vzbudi-  
dila zanimanje Romm z DEVE-  
TIMI DNEVI NEKEGA LETA in  
Gerassimov z obsežnim delom  
LJUDJE IN ZVERI.

Sovjetski film je nedvomno na  
velikem razpotju, ki se kaže tako  
v pogumnejšem izbiranju snovi kot  
v obdelovanju problemov, predvsem  
pa v vse večjem uveljavljanju mla-  
dih ustvarjalcev.

**Poljaki** so razočarali. Uspel je  
edino mladi Roman Polanski  
(»EKTRAN 62«, št. 1) s svojo zani-  
mivo študijo sodobnega človeka v fil-  
mu NOŽ V VODI in deloma dose-  
danji scenarist Konwicki v svojem  
prvem režijskem poskusu z delom  
ZADUSNICE.

Mladi angleški film se je  
lani še bolj uveljavil. Tony Ri-  
chardson je posnel kar dva  
zanimiva filma: dramo v okolju  
delavskega predmestja OKUS PO





IPPOLOTINA LEPOTA; povratek Gine Lollobrigide v domovino

MEDU (A Taste of Honey) in dramo s širšim družbeno socialnim pomenom OSAMLJENOST TEKACA (The Loneliness of the Long Distance Runner). Zanimanje sta vzbudila tudi novinca med režiserji, John Schlesinger z melodramatično zgodbo ljubezni v meščanskem okolju TUDI TO JE LJUBEZEN (A Kind of Loving) in Lindsay An-

derson s filmom TO ZABAVNO ŽIVLJENJE (This Sporting Life).

Izredno zanimivo **japonsko** kinematografijo smo v Evropi spoznali samo s pretresljivim filmom mladega režiserja Kaneta Šinda GOLI OTOK.

Med manj znanimi filmskimi proizvodnjami kaže omeniti le uspeh **grškega** režiserja Cacoyannisa



z ELEKTRO in dvoje novih del švedskega mojstra Ingmara Bergmana ONKRAJ ZRCALA in OBHAJANCI.

## VELIKO PRIČAKOVANJ V LETU 1963

Obeti za letošnje leto so veliki. V Italiji nestrpno pričakujejo novo delo slavnega Luchina Viscontija LEOPARD. Veliko ugibanj je tudi o Felliniju in njegovem LABIRINTU (OSEM IN POL) in o prvem Antonionijevem barvnem filmu SINJEMODRO IN ZELENNO, v katerem naj bi v glavnih vlogah nastopila Monica Vitti in Anthony Perkins. Zanimanje pa že zdaj vzbujajo mladi Ermanno Olmi z nedokončanim delom GIOVANNI, Pietro Germi s svojim načrtom za film ZAPELJANA IN ZAPUŠČENA, komaj posneti film 4 znanih režiserjev (R. Rossellinija, Godarda, Pasolinija in Gregorettija) z nenavadnim naslovom ROGOPAG (po začetnicah njihovih imen) in še vrsta drugih načrtov predvsem mlajših ustvarjalcev.

Tudi francoski film bo verjetno presenetil z vrsto zanimivih del. Alain Resnais že snema svoj novi film MURIEL, mladi Jacques Demy, ki je zaslovel z LOLO, je posnel ljubezensko zgodbo v okolju velikih igralnic ANGELSKI ZALIV, Godard pa prav tako že snema dramo KARABINERJI. Verjetno se bodo uresničili tudi drugi načrti: namera komika Jacquesa Tattija, da posname film MESTO, prizadevanje Truffauta, da nas zgrozi s fantastičnim prividom bodočnosti v delu FAHRENHEIT 431, ali priprave Clauda Chabrola za film UPRTE OČI. Načrtov je res

veliko; vprašanje pa je, če bodo uresničeni.

Iz ZDA za zdaj lahko pričakujemo presenečenje samo v Hitchcockovem novem filmu PTIČI in Kazanovih spominih na čase emigracije čez veliko lužo v delu AMERIKA, AMERIKA! Zanimivih načrtov je mnogo, toda njihovo uresničenje je nejasno, saj se vse filmske družbe pehajo za snemanji spektaklov. V letu KLEOPATRE je kaj malo upanja na vidnejše uspehe mlajših ustvarjalcev.

Sovjetski film pripravlja predvsem vrsto spominskih filmov na Lenina. Starejši in mlajši režiserji bodo ustvarili lastne podobe posameznih obdobij življenja velikega revolucionarja. Ob teh filmih pa nastaja tudi na zunaj veličastna podoba Tolstojevskega romana VOJNA IN MIR v režiji igralca Bondarčuka.

Na švedskem nastaja nenavadno delo: v njem Ingmar Bergman razmišlja o ljudeh, pri tem uporablja samo dva človeka, jezik, ki ni nikomur razumljiv in okolje, za katerega pravijo, da je zares tuje. Film ima naslov MOLK.

Upanja vzbujajo tudi načrti poljskih režiserjev. Nova dela pripravljajo med drugimi Kawalero-wicz, Wajda in Polanski.

Načrtov in obetov je torej res veliko. Prav gotovo, da ne bodo vsi izpolnili pričakovanj; nemalokrat bomo razočarani ali celo presenečeni tam, kjer se tega nismo nadejali. Toda ne glede na uspeh tega ali drugega posameznika upajmo, da nam bo letošnje leto še bolj potrdilo besede znanega producenta in režiserja Stanleya Kramerja: »Bodočnost filma je v nenehnem razvoju. Ta razvoj bo v prihodnjih letih v vztrajnem vzponu mladih ustvarjalcev, ki bodo s svojimi filmi podali podobo časa, v katerem živimo«.

---

# CHARLES

Rojen 1899. leta, je začel svojo umetniško kariero kot gledališki igralec v Londonu, kjer je ustvaril vrsto zapaženih vlog v delih Shakespearea, Ibsena, Čehova, Wildea, Shawa in drugih. Prvi film je posnel v Hollywoodu, potem ko je vzbudil pozornost ob gostovanju v enem izmed broadwayskih gledališč. Že takoj v začetku se je izkazal kot odličen karakterni igralec in Cecil B. De Mille ga je angažiral za svoj film **V znamenju križa**. Potem ko je posnel še nekaj filmov v Hollywoodu (**Ko bi imel milijon**, **Bela ženska** idr.), mu je Alexander Korda ponudil, da nastopi v naslovni vlogi njegovega filma **Zasebno življenje Henryja VIII**. Po velikem uspehu v tem filmu — za vlogo Henryja VIII. je leta 1933 dobil Oscarja — je Laughton posnel **Nesrečnike**, **Rembrandta**, **Upor na ladji Bounty**, **Zvonarja cerkve Notre Dame**. Med ostalimi vlogami velja omeniti kreacije v filmih: **Manhattanske zgodbe** (pri nas poznan pod naslovom **Šest usod**), **Cantervilleski duh**, **Upor na ladji Caine**, **Slavolok zmage**, **Mož z Eiffelovega stolpa**, **Zgodbe iz predmestja**, **Saloma**, **Hobson v škripcih**, **Zadeva Paradine**, **Lovčeva noč** (edini film, ki ga je — in to zelo dobro — režiral), **Obtežilna priča**, **Spartacus**; njegov zadnji film **Nasvet in privolitev** v režiji Otta Premingerja (film je znan tudi pod naslovom **Vihar nad Washingtonom**) je bil hkrati zadnji uspeh Charlesa Laughtona.

# LAUGHTON

---

# SPOMIN NA



# CHARLESA LAUGHTONA

Bilo je nekega toplega, soparnega decembrskega dne v Los Angelesu, ko je »smog« tako prekril spodnji del mesta (»downtown«), da je bilo mogoče z vzpetine v Hollywoodu videti le rdeče rumeno megleno tenčico, ki je segala daleč proti Pacifiku. Pred enim izmed mnogih »Paramountovih« ateljejev, je Charles Laughton snemal prizor za serijsko televizijsko oddajo, v kateri je igral vlogo duhovnika, zakrnjenega moralca, čeprav so ga vsi imeli za bogaboječe in umirjeno človeško bitje.

Na vrsti je bil prizor, v katerem se Laughton spreha z neko staro devico, ki se mu naravnost žareče izpoveduje, medtem ko jo on opazuje z izrazom, za katerega bi bilo težko ugotoviti, kdaj izraža angelško milino in globoko sožalje, in kdaj škodoželjno, sadistično pohoto nekakšnega Jacka Razparača. Pri vsem tem je prizor deloval prej smešno kot tragično in to predvsem zaradi načina Laughtonove interpretacije tega grozljivega lika.

Komaj sem verjel, da je mogoče z manj izraznimi sredstvi izraziti tako različna, naravnost nasprotna čustva, da jih je mogoče izmenjavati tako hitro in pri vsem tem vedno najti sleherni spremembi opravičilo, ki ni dopuščalo dvoma. Nastajal je vtis, da se pred kamero gibljeta dve bitji v eni sami podobi. Dvojnost je bila psihološke narave, uspešno pa jo je lahko izrazil le umetnik, ki ima izreden talent nagle in simultane transformacije, kakršnega je imel prav Charles Laughton. Pri njem je vse to nastajalo s takšno lahkoto in s tolikšnim občutkom za mero, da je kamera beležila njegov izraz kot popolnoma avtentično doživetje.

Kmalu potem, pri kosilu, sem ga spoznal tudi osebno. Ta dogodek sem zabeležil v dnevniku, ki sem ga pisal med bivanjem v ZDA. Takrat sem zapisal tole:

*Los Angeles, 11. december, 1960*

*Obiskali smo »Paramountove« ateljeje. Namestnik direktorja, ki nas vodi, se pritožuje, da največ kapacitet*

---

PIŠE:  
VLADIMIR  
PETRIĆ

---

njihovih ateljejev izrablja televizija. To mu nikakor ni všeč, tu, pri filmu je še iz časov nemega filma.

Bili smo navzoči pri snemanju Hitchcockove televizijske serije. Hitchcocka ni bilo videti, snemanje je vodila njegova glavna sodelavka Ida Lupino! »Pogovorili se boste z njim nočoj,« je dejala, »kajti Hitchcock prihaja šele po snemanju, da pregleda posneti material in ga, če je potrebno, korigira ter vskladi z železno snemalno knjigo.«

Odpeljali so nas v restavracijo. Tamkaj sem naletel na Karla Maldna, s katerim sem se seznanil že poprej. Povabil me je k svoji mizi. Poleg njega je sedel dobro-



Ko je Charles Laughton sinhroniziral besedilo za film NEVIHTA NAD WASHINGTONOM, ga je zadnjič ujel fotografski aparat



dušni striček — Charles Laughton. Na njegovem obrazu ni bilo več niti sledu tistih potez, ki so malo poprej tako zvito napeljevale gledalca, da zasluži v liku duhovnika-morilca peklenske namene.

Laughton osvaja na prvi pogled. Kadar je najbolj resen, imate vtis, da se smehlja, kadar se smeje, imate vtis, da razmišlja. Pričel se je jeziti zaradi nekih nesmiselnosti, ki so jih zahtevali od njega. Malden ga je zbadal. Zdelo se je, kot da je pri tem užival. Potem pa je dejal nekaj, kar bi mi moralo ostati v spominu: »Trebalo se je igrati. Z vsem. Tudi sam s seboj. Samo to velja v življenju...« V tem trenutku kot da sta izginila z njegovega obraza tako smehljanje kot jeza. Kot da se je osvobodil samega sebe. In spomnil sem se njegovega Henryja VIII. in svoje prve resne kritike, ki sem jo ob tem filmu napisal pred približno desetimi leti...

Navajam zaključni del iz tega članka, objavljenega v časopisu »FILM«, 1. novembra 1951. leta:

Mislim, da je eden izmed najlepših in najbolj duhovitih prizorov v filmu *Zasebno življenje Henryja VIII.*, prizor na vrtu, ko stara doživlja zmerja kralja, on pa se vede kot poreden otrok. Njegov infantilni izraz, pozneje pa nelagodno izmikanje in brundanje stare melodije (da bi »potlačil« neprijetni dogodek) je treba primerjati s prizorom igranja kart z Ann de Cleves, s tistim zbeganim kraljevskim besom in jecljanjem, in imeli bomo pred očmi Laughtonovo izredno kreativnost. Spomnimo se prizora, ko opazuje portret Ann de Cleves in samo z nerazločnim mrmanjem pripoveduje kopico reči, prav tako pa svoje mnenje o sliki in o vseh prisotnih. Ali prizora pred poroko z Jean Seymour, ko prevzet skoraj steče mimo nje, potem pa jo nenadoma zagradi za roko in odpelje — pred oltar! Resnično, treba je biti velik igravec, da bi lahko tako sceno, ki je v bistvu problematična, konstruirana, igralsko opravičil, tako da ji publika verjame.

Spomnimo se, kako je ustvarjen prizor smeha, ki tako jasno razkriva psihologijo razvratnega in samozapnega monarha, njegov odnos do ljudi, ki služijo za razveseljevanje eali ko objekti izliva kraljevskega besa. V tem prizoru sta prišli do izraza dve največji lastnosti Laughtonove igralske umetnosti: drznost in živa neposrednost v izrazu, ter občutek za mero v uporabi izraznih sredstev. Njegovo bistro govorenje med jedjo, njegovo igranje žalosti, njegov prisiljeni smeh, ki prehaja v popolno zadovoljstvo, celo njegove fiziološke reakcije, češ da mu jed »paše«, so izigrane prepričljivo, niti malo pretirano, marveč subtilno komično. Kajti, Laughton je najmočnejši v komediografskem žanru, kar dokazuje tudi



prizor, ko mu sporočijo, da se mu je Katarina iznevela. Njegov jok, čeprav je bil doživljen in čeprav so njegova čustva obsegala velik razpon — od besa, prek otipelosti do otroškega joka — vendarle ni učinkoval tako neposredno kot prizori, v katerih je poudarjena komična nota. Morda je tudi Laughton sam to začutil, saj je že na samem začetku prizora pokrtil obraz z rokami, tako da smo slišali le njegovo ihtenje.

Laughton je s svojo igro v tem starem filmu dokazal, da filmska umetnost ni efemerna, kolikor so liki, ki jih posreduje doživljeni, zaokroženi in pomenijo polne umetniške kreacije...

Ko sem pred nekaj dnevi znova videl nekatere Laughtonove filme, mi je bilo jasno: Laughton je neprekosljiv mojster transformacije in karakterizacije likov, ki se sučejo od popolnoma dramskih in globoko tragičnih, kakršna sta Rembrandt ali pa Quasimodo, do komediografskih skic, kakršno je ustvaril npr. v filmu *Cantervilleski duh* ali duhovitih improvizacij, kakršno je s prirojeno lahkoto odigral v glavni komediji *Vse zaradi njega*.

Druga karakteristika Laughtonovega igrilstva je spontanost in prefinjena emotivno-psihološka analiza likov, ki jih interpretira — odlika, ki jo je pokazal že v gledališču. Vse, kar Laughton naredi, verjame mo, čeprav se morda pozneje vprašujemo, zakaj je ravnal prav tako. Toda, dokler ga gledamo, smo popolnoma v njegovi oblasti. Takšno moč imajo samo igralski geniji. Cudovita in plemenita zmes tragičnega in komičnega daje Laughtonovi umetnosti učinek, ki v trenutku osvaja gledalce in oni se mu prepuščajo brez zadržkov. To je mogoče morda najbolje zaslediti v zadnji O'Henryjevi skici iz filma *Zgodbe iz predmestja* (kjer se je prvič pojavila Marlyn Monroe) ali pa v sekvenci z nespretnim dirigentom v filmu *Šest usod* J. Duviviera.

To, kar je Laughton ustvaril, potrjuje že dandanes, da pripada njegovemu igrilstvu pomembno mesto v zgodovini zvočnega filma. Ko so izumili kinematograf Lumiere, so časopisi pisali, da bo novi izum, med drugim, omogočil da »ohranimo v živem spominu svoje drage, ki jih ni več!« Toda, film je sposoben ohraniti »v živem spominu« tako človeške vrednote, kot slabosti! V podobi Charlesa Laughtona je ohranil »v živem spominu« čudežnega ustvarjalca, ki s svojimi filmskimi upodobitvami še zlasti vzburjal, plemenitil in osvajal gledalce. Tako ostaja še vedno med nami, tvoren, nemara bolj kot mnogi od nas, čeprav nas je pred nedavnim fizično zapustil.





VIOLINA, kratkometražni film (Lothar Devaal); proizvodnja DEFA

# LEIPZIŠKE IMPRESIJE

PIŠE: JANE KAVČIČ

Moto zdaj že petega Leipziškega tedna kratkega in dokumentarnega filma je: Filme der Welt — für den Frieden der Welt. Tega tedna se mimo 49 držav udeležuje tudi Jugoslavija. Če jemljemo kot merilo število udeležencev, je postal Leipziški festival ena najpomembnejših filmskih manifestacij naprednih stremeljenj na svetu. Če pa si nekoliko pobliže ogledamo festival, moramo ugotoviti, da so bili prispevki raznih dežel zelo različni. V desetih dneh (od 9. do 19. novembra) s eje v filmteatru CAPITOL razgrnila paleta kaj raznovrstnih del, tako po žanru kot po kvaliteti. Na žalost nekateri filmi niso prešli amaterske osnove in so predstavljali bolj zgodovinski material, kot pa umetniške dosežke. Razumljivo je, da je največ zanimanja veljalo tovrstnim filmom z zapada.

Poleg raznih štrajkov in delavskih manifestacij so v teh filmih prevladoval sociološke analize, boj proti zaostalosti in podobno. Francozi

so se pogumno lotili bolečega alžirskega problema, Amerikance boli Mac Carthy.

Edini film, ki mu ni odrekli umetniških kvalit, je ameriško delo Nedelja. Režiser Dan Drasin pripoveduje v njem o mitingu neke židovske sekte, ki ga policija dokaj surovo prepreči. Film je pravzaprav izvrstno posneta reportaža z originalnim zvokom, ki tu in tam preide v nerazumljivo kričanje, vendar pa avtentičnost dogodka in neopazna prisotnost kamere tako prevzameta, da gledalec pozabi, da je gledalec in se nehote še sam angažira. Film je bil izredno ugodno sprejet.

Poleg takih smo videli še mnogo filmov Senegala, Zanzibara, Maroka, Koreje, Vietnama, Mongolije in drugih, ki še vedno bolehajo za otroškimi boleznimi mladih kinematografij: pokazati prav vse, kar je zanje kakorkoli pomembno (ne pa vedno tudi zanimivo) kar v enem filmu. Pri takem izboru je imela žirija zelo nehvaležno delo, zato obljublajo za drugo leto selekcijsko komisijo ali kakšno drugo rešitev, ki bi festivalu prinesla ugled, katerega zasluži.

Ena izmed leipziških srebrnih nagrad se podeljuje za nacionalni izbor, ki pa letos ni predstavljal resnejše konkurence. To, kar nas pravzaprav zanima, se je začelo s predvajanjem poljskih filmov. Poljaki, ki so vzbujali mnogo pričakovanj, so pravzaprav razočarali. Njihovi filmi sicer sodijo med boljše filme, ni pa med njimi niti enega izrednega dela, če izvezamo nagrajeno Poljsko suito, vendar pa po mojem tudi ta ne dosega tistega nivoja, ki smo ga bili pri Poljakih vajeni. Suita je sicer prejela srebrnega goloba, ni pa po obrtni plati nič novega niti presenetljivega, zanimiva je morda le po formi. Avtorji skušajo podati skozi vrsto zaključenih sekvenc — analogno glasbeni gradnji suite — presek poljske mentalitete. Če so avtorji morda namerno hoteli dati tej filmski suiti baročno obeležje, potem bi trdil, da so predvsem v prvem stavku — film obravnava prirodo — zdrsnili v ceneno sladkobnost. Je pa ta film gotovo omembe vredno delo.

Drugi film z naslovom Prvi koraki je prijeten zapis skrite kamere o prvošolčkih, a ne doseže več od povprečja, in tudi nemškega filma ne, ki je domala enako posnet, tako po fakturi kot po prijemu.

Ohcet v Lowicah je folklorni motiv, realiziran z moderno stilizirano in na folklori slonečo risbo.

Film, ki so vanj Poljaki polagali nade — Jerzi Bossaka September — ni izpolnil pričakovanj. Čeprav je avtor razpolagal z bogatim arhivskim materialom mnogih kinotek, ni razen ilustracije zadnjih vojnih dogodkov dosegel nič več. Film obsega obdobje od septembra, ko so nacisti vdrli na Poljsko, pa vse do konca vojne, razen gheta in varšavskega pokola še umik fašističnih hord in prve obrise svobode. Poudarek je bolj na trpljenju kot na čem drugem.

Tudi za sovjetski film velja, da ni pokazal kaj posebnega. Omenil bi le dva filma, ki sta po svoje zanimiva. Pisatelj Viktor Nekrasov pripoveduje o fantu, ki služi vojaški rok na nekem rušilcu. Vsaka še tako nepomembna stvar na ladji ga spominja na očeta, ki je padel. Skozi vrsto impresij vsakodnevnega in pa tudi čustvenega doživljanja nam želi avtor povedati, da je fant pač vojak, ki bo branil svojo zemljo, če bo treba, vendar... Predvsem si želi miru in napredka. Film je izredno slabo reži-

ran. Ideja se tako izgublja, da jo je prav težko zaslediti. Scenarist pa je bil nagraden s posebno nagrado za idejo z utemeljitvijo, da prinaša v rusko kinematografijo nekaj novega, modernejšega in drznejšega. Za naše pojme pa je Vojakov sin povprečen dosežek.

Drugi film, ki ga je vredno omeniti, je delo študenta Akademije za filmsko umetnost. Film je prinesel pomembno novost, ki jo do zdaj še nisem opazil v nobenem filmu. Avtor je razpolagal le z redkimi fotografijami in nekaj metri nemega filma iz tistega časa. Zanimivo je, kako je avtor ta material uporabil. Film govori o polarnem raziskovalcu Sedlowu in o težavah, ki jih je imel s cesarskim dvorom. Avtor je posnetke nemega filma transportiral na cinemascope format in s tem dosegel neverjetno ironizacijo oseb in dogodkov tistega časa. Mrtve fotografije pa je do potankosti rekonstruiral. V istih kostimih in maski, v istem objektu in v isti pozi, kot so na fotografiji, so nenadoma stali pred nami — v gibu okameneli, pa vendar živi ljudje. Kamera se je zdaj po mili volji sprehajala med njimi in dosegla presenetljive učinke. Fotografija je tako rekoč dobila tretjo dimenzijo. Osebi s fotografije prideš nenadoma za hrbet. Res zanimiv efekt. Če bi bil film le malo bolj dinamičen in bi imel malo manj patetični tekst, na tem bolehajo skoraj vsi sovjetski filmi, bi mu gotovo ne ušla nagrada.

Zadnji sovjetski film, ki je bil tokrat prvič pokazan v Evropi, nosi naslov Vsemirska brata in pripoveduje o zadnjih podvigih sovjetskih astronautov Nikolajeva in Popoviča. Tistega, kar smo pričakovali, gledati namreč z astronautovimi očmi na zemljo, biti za trenutek v vsemirju — za vse to smo bili prikrajšani. Film se vse preveč poslužuje maket in se odeva v tajinstvenost, tako da človeku postane nehote žal, ker vrhunska znanost ne najde primerne umetniške forme za glorifikacijo svojih dosežkov.

Pred prikazovanjem filma so nam prebrali še brzojavke, ki so jih poslali sovjetski kozmonavti; ti so zaželeli Leipziškemu festivalu mnogo uspehov, da bi s svojimi humanimi težnjami pripomogli k miru na svetu.

Vprašanje miru pa je bilo prav takrat na veliki preizkušnji. V Nemčiji nas ni sprejel samo Picassov golob miru kot emblem festivala, ampak tudi panoji in parole — Hände weg von Kuba. Kubanska kriza je sicer zaplula že v mirnejše vode, s tem pa še ni bila rešena. Prav nič ni čudnega, če je bila prav kubanska delegacija najbolj popularna.

Na festivalu so se predstavili z vrsto filmov na standardni višini, iz katere pa močno izstopa film Rojstvo nekega baleta, ki ga je žirija proglasila za najboljši film in mu priznala zlatega goloba. Film skuša z analizo modernega baleta odkriti v plesu bogato tradicijo Kube, še več; skuša nam govoriti o življenju in psihi Kubanca. V prvem delu je malce monoton, čeprav je zanimiv, je pa zato drugi del prava ekshibicija modernega baleta in povrh vsega še odlično posnet na barvni trak.

Film o Hemingwayu ni prekorajčil povprečnosti tovrstnih filmov, prav tako ne film — Učiteljica bom, ki v svojevrstnem okolju in specifikih kubanske revolucije kaže mlada dekleta v nekem taborišču daleč v gorah, kjer se učijo uporabljati puško in knjigo. Zelo impresivna je reportaža o prvem svobodnem 1. maju v Havani.

Na temo Kuba pa smo videli še nekaj filmov. Češki se je žal omejil le na eksotiko Havane, dočim je skušal Cris Marker s pronicljivostjo duhovitega Francoza zalesti v srž kubanskega problema. Film je prav gotovo najbolj dorečen dokument o Kubi. Kako pa je prišlo do tega, da smo videli samo prvi del filma, nikakor nisem mogel ugotoviti. Nič manjše pozornosti ni bil deležen Alberto Cavalcanti. Pionirja dokumentarnega filma je Nemška liga za mir ob obletnici, ki jo praznuje letos, nagradila z medaljo in priredila v dopoldanskem času retrospektivo Cavalcantijevih filmov, zraven pa še izdala publikacijo o njegovem življenju in delu. Stari Cavalcanti je še vedno živahen ustvarjalec. Trenutno se pripravlja za snemanje v Španiji. Sploh je bilo na festivalu nekaj imenitnih gostov, nekaj pomembnih pa se je opravičilo. Tako zaradi snemanja v Čilu ni mogel sodelovati Joris Ivens, zadržana sta bila tudi Renè Clair in Luis Buñuel.

Nemški program smo z zanimanjem pričakovali. Bil je poleg našega eden najboljših in je zaslužen prejel srebrnega goloba za izbor. Slično temo kot poljski film Prvi koraki je obravnaval tudi nemški film Po enem letu — Režija: Winfried Junge. Skrita kamera poišče otroke v najbolj dramatičnih situacijah. Z njimi vred odkriva nov svet, problem učenja. Nič več kot samo to. Pa vendar je film tako neposreden, tako prijeten in doseže svoj lirični višek ob proslavi na koncu šolskega leta,



Cavalcanti v Sao Paulu, 1949

ki ji prisostvujejo tudi starši otrok. Sportno reportažo predstavlja letošnje evropsko prvenstvo v plavanju v Leipzigu. To je brezhibno posnet film z mnogimi obrtnimi kuriozitetami.

Poučen žanr je zastopal napol znanstveni eksperiment operacije očesa z naslovom: Spet vidim svet. Pri tem filmu so predvsem dokazali snemalci, da so pravi mojstri filmske tehnike.

Četrti film je bil reportaža o premiku 60 m visokega jeklenega plavža za nekaj deset metrov naprej.

Največ diskusije je sprožil dokumentarni film Karla Gassa Pogled na to mesto, ki skuša pokazati dejansko stanje v Berlinu. Osnovna nota, ki veje iz filma, je nepomirljivost med vzhodom in zahodom. Avtor dolži one na zapadu, da so odgovorni za vse, kar se dogaja okrog nesmiselne meje. Prav gotovo, da je zid v Berlinu velikanska prepreka za koeksistenco med obema deželama, vendar sem mnenja, da bi bilo v takem filmu lažje iskati pot do mirnega sožitja.

Madžari so mimo manj pomembnih filmov (eden med njimi je na primer govoril o problemu zaposlene žene) prikazali tudi film Božja pot, ki imenitno, prav do absurdnosti ironizira versko zaslepljenost. Skrita kamera je priča najintimnejših dogajanj. Zaradi humane note in jedkega razkrinkavanja mistike pa tudi zavoljo neposrednosti je bil film najglašen.



Prizor iz Cavalcantijevega filma SMRT NOCI, 1945

Kitajcev ne bi omenjal, če ne bi pokazali dveh filmov, ki sta narejena zelo po evropskem okusu. Prvi je dokumentarec stare nemške šole z naslovom Mostovi na Kitajskem, ki zelo čisto in brez pretenzij podaja pregled. Drugi pa je dinamična reportaža o splavarjih na Rumeni reki. Slika je zelo impresivna, kamera zelo drzna.

Romuni so poleg ne preveč uspele parodije na nogomet doživeli s turističnim prospektom Transilvanija pravcati polom.

Čehi so pokazali solidno znanje pa tudi željo po nečem novem. Najuspelejši je nagradjeni trik-film Alarm, ki duhovito karakterizira hladno vojno med vzhodom in zahodom. Oboroževalna tekma vidi strahove tudi tam, kjer jih ni. Čehi so tudi predstavili nekaj filmov za mladino. Tako film Sombbrero in Kino prihaja. Mlade gledalce, ki so jim ti filmi namenjeni, prav gotovo zadovoljijo.

Posebno poglavje je pomenil italijanski film. Lahko bi rekel, da je bil režiser Lino del Fra na festivalu najbolj uspešen. Predstavil se je kar s tremi filmi, s Fatamorgano, ki je dobila lani zlatega leva na festivalu v Benetkah, z Gala predstavo, ki je dobila letos priznanje v Leipzigu pa še s filmom o življenju Musolinija.

Fatamorgana je zapis o socialnih protislovjih v Italiji in z direktnim apelom opozarja ministra na žalostno stanje. Tudi Gala predstava nosi isto socialno obeležje. Prav tragikomično je, kako se že nekaj ur pred napovedano prireditvijo zbirajo socialno šibki državljani, da bi videli bogataše, ki v razkošnih toaletah prihajajo na banket. V tem protislovju je veličina tega reportažnega zapisa.

Film o Musoliniju pa je, nasprotno od nagradjenega filma Paula Rotha Življenje Adolfa Hitlerja, mnogo bolj poglobljen in uspe z istim arhivskim materialom povedati nekaj več. Dočim se Rotha omejuje in močneje poudarja vojne operacije, skuša Lino del Fra prodreti v psiho Musolinija. To mu je tudi uspelo. Pred nami zaživi tako popoln lik, da se gledalec naravnost zgrozi. Filmu tudi ne manjka ironije. Zanimivo je, da je od vseh naštetih vojnih filmov le v tem filmu Jugoslaviji namenjen tolikšen delež, kot ji po zgodovinskih dejstvih pripada.

Bolgarski film je pokazal zavidljivo obrtno znanje. V konkurenco za nagrado pa je posegel le film Proge na nebu; pripoveduje o napornem in drznem podvigu mehanikov, ki visoko med nebom in zemljo popravljajo žičnico. Film je prejel nagrado za fotografijo, čeprav lahko trdim, da so imeli mnogo boljšo fotografijo Francozi v dveh kratkih igranih filmih, katerih eden je bil že lani nagradjen v Karlovih Varih, drugi pa je bil prikazan prvikrat.

Med pomembnejše festivalske filme sodi še duhovit nizozemski film ZOO, ki posveča posebno pozornost gledalcem v zoološkem vrtu in z duhovito montažo šiba človeške slabosti.

Omeniti velja danski film Oskar, ki je prejel nagrado za režijo. Avtor zasleduje početje duševno bolnega človeka in odkriva zanimive odnose soljudi do takega bolnika.

Naš program so pričakovali z velikim zanimanjem ne samo festivalci, temveč tudi publika, ki je napolnila dvorano do zadnjega kotička. Nismo



Cavalcanti 1961 v Leipzigu in 1940 v Londonu

namreč še pozabili na Vukotičev Surogat, ki je lani odšel iz Leipziga brez priznanja in je kasneje prejel Oskarja. Pa tudi ne Povhovih Treh spomenikov. Mimogrede povedano je Dušan Povh član mednarodnega častnega predsedstva v Leipzigu. Lani pa je bil nagrajen. Letos smo nastopili z nekoliko slabšim programom, smo pa vendarle dosegli lep uspeh, že z izborom, pa še s Štrbčevim filmom V rokah. Prejeli smo nagrado NEMŠKE LIGE ZA MIR. Prikazali smo kolor film o rudniku Majdanpek, makedonski film Ptice in ribe, Vrbaničevo risanko Ljubezen v filmu in že omenjene Roke. Zanimanje cineastov pa tudi novinarjev je preseglo naša pričakovanja.

Če bi omenil še, da je bil festival brezhibno organiziran, da je nemška gostoljubnost presegla meje konvencionalnosti, da je bil festival ne samo po programu, ampak tudi z diskusijami in predavanji bogat, bi povedal v glavnem vse, kar je bilo pomembnejšega na letošnjem Leipziškem festivalu.

Letoŕnji obvezni prosti dan je bil posvečen zloglasnemu Buchenwaldu in Goethejevemu Weimarju.

Alžirec Mohamed Lakdar-Hamina je rekel o festivalu, da ni samo umetniška tribuna, ampak da je to festival, ki se zavestno bori za napredek progresivnih sil v svetu in za mir.

To pa Leipziški festival tudi je.

# KRITIKE

## LOLA

LOLA — Francoski film. Po lastnem scenariju režiral Jacques DEMY. Kamera: Raoul Coutard. Glasba: Michel Legrand. Dekor: Bernard Evein. Umetniški svetovalec: Jean-Luc Godard. Igrajo: Anouk AIMÉE, Jacques HARDEN, Marc MICHEL, Annie DUPEYROUX, Elina LABOURDETTE, Alan SCOTT, Margo LION. Proizvodnja: Rome-Paris Films-Euro International Film, 1961. Distribucija: »Morava film«, Beograd.

V oceni prvega filma nekdanjega Cocteaujevega sodelavca in čistilca pokojnega Ophülsa — o filmu zatrjujejo, da je »film nenavadnih naključij« — je potrebno upoštevati misel, na kateri je gradil in oblikoval Jacques Demy. Tri dni, v katerih se pred nami razvije zgodba o Loli in njenem pričakovanju, spremelja na četrtek, petek in soboto razporejena misel, ki jo je poiskal Demy pri Guillaume Apollinairu: »Ladja nas čaka, to so naše sanje. Nekega dne pa nas bo dohitela resničnost... Ali je prepozno, srce moje, za to skrivnostno potovanje?... In naj vendar končno pride zmagoslavni čas, dragi čas vrnitve.«

Moto je Demyju narekoval svojevrstno dramaturško zgradbo, v kateri se odkrije poetična lepota filma, ki je posvečen pokojnemu Ophülsu in ki prav po dramaturški

zgradbi v krogu spominja na nekatere najlepše Ophülsove filme, posebno na »Rondo«.

Bistvena elementa dramaturške zgradbe (hkrati pa ključ v razumevanje filma) sta: zavestna uporaba naključij (ki jih tako lahko imenujemo samo po vnanji fakturi) in mojstrsko, v filmu redko v takšnem pomenu navzoče povezovanje časa. Tok naključij, ki se nizajo v treh dneh kot ogrlica biserov, je sestavljen iz centralne teme (Michel sreča Frankia, ta sreča Lolo in ona sreča Rolanda, nato Roland sreča Michela, ki hiti, da bi končno srečal Lolo) in naključij, ki deloma dopolnjujejo, deloma pa razširjajo poetični obseg centralne teme (npr. Roland je v knjigarni tedaj, ko Cécile tam s svojo materjo išče slovar; Cécile hoče kupiti časopis, pa sreča Frankia). Tok naključij je najtesneje povezan z Demyjevo interpretacijo in uporabo časa, ki je tokrat nenavadno originalna, saj nam posreduje simultano osvetlitev Lole v različnih obdobjih njenega življenja. Na vsem lepem se znotraj navidez dramaturško nepovezanih naključij pojavi krog Cécile-Lola-gospa Desnoyers, ki ni nič drugega kot podoba Lole v njeni preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, podoba, v kateri je Lola hkrati navzoča v treh časovno raznolikih aspektih. Cécile in gospa Desnoyers pa v filmu seveda nista navzoči samo kot dve časovno odmaknjeni podobi Lole, temveč hkrati bivata kot realna Cécile in realna gospa Desnoyers, torej nista samo preteklost in



prihodnost, temveč hkrati tudi sedanjost. Denjju se zaradi svojevrstne strnitve časa ni bilo treba niti enkrat poslužiti retrospekcije, da bi pred gledalci razgrnil Lolinovo življenje in vendar Lolo v preteklosti, sedanjosti in bodočnosti popolnoma poznamo. Zdi se mi, da je treba upoštevati ta dva medsebojno dopolnjujoča se dramaturška elementa v Demyjevi zgradbi »Lole«, če se hočemo približati ustvarjalčevemu hotenju in občutiti nenavadni čar samo na prvi pogled drobnega, nikakor ne konvencionalnega ali celo klasično linearno pripovedovanja filmskega dela.

Nekateri zatrjujejo, da je Demyjeva Lola v resnici »anti-Lola« Ophülsove Lole Montès. Četudi navajajo nekatere argumente za svojo hipotezo (češ da je film posvečen Ophülsu, nadrobnosti iz življenja Demyjeve in Ophülsove Lole itd.), bi se jim zelo težko pridružil. Zdi se mi, da je bil Ophüls Demyju blizu prevsem po svojem stilu, kar bi bilo morebiti mogoče dokazovati z začetnim posnetkom v Demyjevi »Loli«, ki je popolnoma soroden zaključnemu posnetku v Ophülsovem filmu »Plaisir« (Veselje), še bolj pa zaradi mojstrskega »poigravanja« z naključji. Predvsem pa menim, da je imel Demy pri svojem snovanju »Lole« pogosto pred očmi Penelopo in Odiseja. Mar ni Lolino čakanje na Michela po svojih notranjih, predvsem emotivnih vrednotah zelo blizu Penelopinemu? Zvesto in zaupanja polno čakanje povzdiguje

Michela (kot v Penelopinem primeru Odiseja) skorajda v nadnaravno bitje. Lola čaka s tolikšnim zaupanjem v svoje sanje, da izsili njih uresničenje.

Četudi bi posvetilo Ophülsu dalo slutiti vsaj delno Demyjevo odvisnost od tega velikega filmskega ustvarjalca, nas Demyjev celovečerni prvenec prepričuje o nasprotnem. Kolikor je v njegovi režiji mogoče odkriti navdih pri Ophülsu, bi lahko v enaki meri zatrjevali, da v njej lahko občutimo Claira in morebiti celo Bressona. Čeprav mlad, je enako kot nekateri njegovi novovalovski tovariši v sebi doživel umetnost omenjenih treh velikih učiteljev in iz svojega doživljanja zgradil lasten filmski izraz. V odličnem sodelovanju z novovalovskim mojstrom kamere Coutardom je ustvaril privlačen in svojevrsten film, o katerem niso brez osnove zatrjevali, da je najboljši francoski film leta 1961. Demy pa je poleg Coutarda našel sijajnega sodelavca še v Anouk Aimée, ki je tokrat popolnoma nova, diametralno nasprotje perverzne in obupane intelektualke iz »Sladkega življenja«. Razodela je tolikšen register čustev, življenja in krhkosti hkrati, da se s svojo Lolo pridružuje maloštevilni skupinici velikih evropskih igralk našega časa. Četudi Anouk Aimée s svojo kreativnostjo močno izstopa, bi bilo zgrešeno prevzeti skrbno Demöjevo vodstvo vseh njenih soigralcev. Enako bi bilo napak pozabiti na navzočnost

## KRITIKE

kraja, v katerem se film odigrava. To je Nantes. Ni si treba mnogo prizadevati, da občutimo vso Demyjevo ljubezen do rodnega mesta. Zaradi te ljubezni se je kraj dogajala izpremenil v svojevrstno osebnost, ki daje Lolini zgodbi barvito dimenzijo, ki izžareva dušo in so deluje s svojim slikovitim obrazom.

Upam, da se ne bom hudo zmotil, če zapišem ob Demyjevi »Loli« svoj vtis — med filmi francoskega novega vala je prav po zaslugi tega tridesetletnega ustvarjalca zopet zaživel tisti poetični realizem, ki se ga spominjamo iz najboljših časov Carnéja in Préverta.

Vitko Musek

## NUNA

NUNA (THE NUN'S STORY). — Ameriški barvni film. Producent: Henry Blanke. Scenarij: Robert Anderson po romanu Kathryn Hulme. Fotografija: Franz Planer. Scenografija: Alexander Trauner. Glasba: Franz Waxman. Režija: Fred ZINNEMANN. Igrajo: Audrey HEPBURN, Peter FINCH, DAME Edith EVANS, DAME Peggy ASHCROFT, Dean JAGGER. Proizvodnja: Warner Bros., 1959. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

*Teme vseh treh (filmov)\* so indentične. Naj vam razložim, kaj mislim s konfliktom z avesti. To je problem osebe z občutkom vrednosti; z neka-*

*terimi prepričanji, ki se jim pod nobenimi pogoji noče odreči. Bodisi v primeru Prewitta, ki ga ubijejo v OD TOD DO VEČNOSTI, ali nune, ki zapusti samostan, ali šerifa v boju z zločinci, medtem ko vse mesto stoji ob strani.*

(Fred Zinnemann)

NUNA je filmska priredba romana bestsellerja pisateljice Kathryn Hulme »Življenje nune«. Pisateljica zatrjuje, da je napisala roman po pripovedovanju bolniške sestre v neki bolnišnici v Parizu kmalu po koncu zadnje vojne in da je v njem ohranila vse bistvene značilnosti njenega življenja. Tudi režiser Fred Zinnemann je ob pisanju snemalne knjige obiskal to anonimno žensko v želji, da bi v svojem delu kar najverneje ustvaril njeno življenjsko usodo.

Zgodba je preprosta, čeprav zajema dolgo življenjsko pot. Odločna hči znanega belgijskega zdravnika vstopi v samostan, da bi postala dobra nuna in bolniška sestra v belgijskem Kongu. Vsa leta pa jo spremljajo dvomi in mučijo nasprotja z življenjem v samostanu. Njena želja, da bi pomagala kot bolniška sestra, se venomer zapleta v nasprotje s samostanskim redom in zahtevami. Sprostita jo šele odhod in bivanje v Kongu, ko je daleč od samostana. Toda njena notranja dilema ni razrešena; bližajoča vojna jo prisili k vrnitvi v Belgijo, kjer mora spet v ozki samostanski svet. Krvavo nasilje Nemcev, očetova smrt in stari dvomi ji do kraja zlomijo vztrajnost: zapusti samostan in se vključi v odporniško gibanje.

Omejena in v bistvu nedramatična zunanja zgodba, razpeta med slavnostno, praznično pozvanjanje

## KRITIKE



NUNA; Audrey Hepburn

samostanskih zvonov in rezko vsakdanjost električnega zvonca, je polna notranje dramatičnosti, osebnih bojov sestre Luke in hkrati nesoglasij z okoljem, z organizacijo, v kateri živi. To notranje bogastvo življenjske zgodbe je vzgib za režiserja Freda Zinnemanna, za njegovo realistično, psihološko razpravljanje o osebnem heroizmu, tragičnem propadu želja in hotenj junakinje, silovitem razkolu med njenim človeškim dostojanstvom za zahtevano pokornostjo in vdanostjo.

NUNA zastavlja nekaj bistvenih značilnosti v okviru zaključenega obdobja človeškega življenja, zunanje zaznamovanega z vstopom v samostan in z odhodom iz njega, v mejniku, segajočem od posnetkov mirne, čiste vode bližnje reke ob samostanu, pozvanjanja zvonov in blagega vzdušja slovesa, do s tišino napolnjenih prizorov preoblečenja, ostrega poka avtomatsko odpirajočih se vrat in ozke, stranske ulice, kjer je svetloba razlita šele na koncu poti. Za dve in pol urni filmski roman (naj ga tako imenujem, čeprav oznaka ni povsem upravičena) se mi zdi predvsem pomembno avtorjevo izhodišče. Skoraj v vsakem delu Freda Zinnemanna (razen v »Oklahomi«, veselem izletu v svet musichalla) bomo našli potrdilo, da ga kot ustvarjalca privlači osebni problem junaka, vztrajen boj človeka v določenem okolju in v okviru določenih družbenosocialnih razmer. Iskanje konflikta zavesti (kot sam preprosto imenuje njemu mikavni problem junakov) je tudi v NUNI najmočnejši element Zinnemannovega zanimanja in izhodišče za oblikovanje osebnosti junakinje, in pa tudi lastnega odnosa do njenega problema. Lik sestre Luke in njen vztrajni,

dolgotrajni boj je v okviru posebnih okoliščin nova Zinnemannova inačica občudovanja nekonformizma in vztrajnosti človeka, ki kljub notranjim bojem ne podlega kompromisom in lahkim razrešitvam.

Toda kje je vendar ta konflikt zavesti, ta svojstveni problem osebe z občutkom vrednosti (kot pravi Zinnemann) v tako različnih junakih in različnih okoliščinah filmskih stvaritev, kot so OD TOD DO VECNOSTI, TOČNO OPOLDNE in NUNA? Mislim, da ne gre iskati skupnih izhodišč v globljem filozofskem razpravljanju avtorja o eksistenčnem vprašanju posameznika v okviru določene družbe, temveč v domala idealizirani podobi junaka, plemenitega, spoštovanja vrednega posameznika, ki s svojimi notranjimi problemi vztraja v boju z organizacijo, z določeno človeško skupnostjo. Ti junaki niso toliko pomembni v svojih zunanjih prizadevanjih. Njihova zmaga je osebna zmaga, za nas privlačna kot moralni heroizem, idealizirani vzgled spoštovanja vrednih človeških lastnosti, mnogo manj pa kot dejavni člen v širši družbeni pomembnosti. Zato so ti junaki skromni, vase poglobljeni ljudje, pa vendar jih z očesom režiserja vseskozi spremljamo, spodbujamo in z njimi slavimo njihovo notranjo zmago.

Morda boste dejali, da NUNA ne govori o zmagi junakinje, temveč o propadu njenih želja in hotenj, namere, da bi postala dobra nuna. Res je: sestra Luke v svojih namerah ne uspe; vse njeno dolgoletno prizadevanje je zaman, na koncu mora zapustiti samostan in začeti novo življenje. Pa vendar — mar Prewitt uspe s svojimi prizadevanji v okolju ameriške vojske in šerif v zaničnem mestecu divjega Zahoda? Nihče od njiju v danem trenutku ničesar ne razreši; Prewitt nepotrebno, tragično umre, šerif ostane sam in sprejme boj z zločinci, da bi potlej brez slovesa za vedno zapustil mestece. Za njima pa ostane široka brazda plemenitih prizade-

# KRITIKE

vanj, ki so se zdrobila ob zakonitostih (ali celo njihovi zlorabi) določene okolja, da bi še močnejše zaživela in dobila trajnejšo vrednost.

Sestro Luke spremljamo v specifičnem okolju, v odmaknjenem svetu samostana in zakonitostih njegovega reda. Ta nenavadnost okolja in njegovo nepoznavanje se nam počasi, vendar vztrajno odkriva s skoraj dokumentarnim nizanem posameznih ceremonialov, z drobnimi utrinki šolanja za neposvetno službo, da bi vse bolj spoznavali junakinjo in njen problem. Vseskozi se srečujemo s setro Luke ob vprašanju pokornosti, vdanosti in izpolnjevanja zahtevane odtrganosti od posvetnega življenja, prav ob koncu pa ob problemu vernosti, mnogo manj pomembnem vprašanju, ki je samo nadaljevanje in logični zaključek prvega. Mislim namreč, da Zinnemannu ne smemo vsiljevati hotenja, da bi ob življenjski zgodbi nune razpravljal o veri in verovanju nasploh. Avtor se tega izogiba, čeprav skrivoma vendarle konfrontira dvoje načinov služenja bogu in morda celo dvoje ver. Zanj so resnični junaki prav tisti, ki imajo malo ali nič stika s Cerkvijo, so pa docela predani človeku: misijonar v Kongu, izključen in preganjan zaradi nedovoljenega razmerja z domačinko, da bi do smrti pomagal gobavcem; dr. Fortunati, ostroumni ateist, ki nam s svojo predanostjo poklicu odkriva pravi problem sestre Luke; sama sestra Luke (posvetna nuna, kot jo imenuje Fortunati), za katero je klic bolnega človeka vedno močnejši od cerkvenih zvonov, ki kličejo k molitvi.

Značilnost NUNE je tudi avtorjevo objektivno obravnavanje zastavljenega problema. Sam Zinnemann je zapisal, da se je vseskozi trudil obvarovati se neznanega in kočljivega okolja samostana. »Kot ateist,« je zapisal, »sem izbral v ekipo same ateiste, da bi se obvaroval vseh možnih vplivov.« S katoli-

ško Cerkvijo je imel daljše razprave. Najbolj nepopustljiv je bil v tolmačenju pomembnosti in značilnosti odločitve za samostansko življenje. Vztrajal je, da prednica ne označi življenje nun za nadnaravno, temveč za protinaravno. Do samostanskega življenja in predanih nun je v filmu dostojen, spoštljiv; toda svet in ljudje v samostanu so obdani s krhkostjo, nekakšno razdrobljeno dvojnostjo, ki se ne kaže v besedah in dejanjih, temveč jo občutimo v režiserjevem pogledu, izbiri, poudarkih. Mogočnost, vzvišenost in nadzemeljska pomembnost samostana se vse do začetka nenehno krhajo, da bi na koncu zašli v nepomembne, uradniške sobice in se s sestro Luke napatili v zakatno ulico.

Drobno dekle, ki je vstopilo v samostan brez docela jasnih pobud (Zinnemann nam površno omenja: občudovanje neke nune, ločitev od fanta Jeana, želja za poklicem bolničarke v Kongu), se napoti iz njega z jasno, nedvoumno odločnostjo. Prav v tem razvoju nam režiser odkriva tihi, vendar izredno pomembni heroizem junakinje, zmagoslavje ob porazu, podobno Prewittovemu ali šerifovemu v TOČNO OPOLDNE. Sestra Luke je prav tako neuklonljiva kot prikupni potepuh v BREZDOMCIH (The Sundowners),\*\* ki z vso širino zajema življenje v prostranih avstralskih prerijah in se s svojo družino noče za stalno naseliti. Ko to na prigovarjanje žene in sina poskusi, doživi klavrn polom. Toda namesto da bi postal beden posestnik, odide znova z družino za potujočega, ponosnega in svobodnega pastirja.

**Božidar Okorn**

\* Zinnemannovi filmi OD TOD DO VEČNOSTI, TOČNO OPOLDNE in NUNA.

\*\* BREZDOMCI (The Sundowners) so Zinnemannovo zadnje delo, posneto leta 1960.

# DEVET DNI NEKEGA LETA

DEVET DNI NEKEGA LETA (DEVJAT DNEI ODNOGO GODA) — sovjetski film. — Scenarij: M. Romm in D. Hrabrovicki. Režija: M. ROMM. Igrajo: A. BATALOV, I. SMOKTUNOVSKI, T. LAVROVA, N. PLOTNIKOV, S. BLINNIKOV, E. JEVSTIGENJEV, M. KOZAKOV, I. GRABBE. Proizvodnja: MOSFILM 1961.



DEVET DNI NEKEGA LETA; A. Batalov in T. Lavrova

## KRITIKE

Živimo v atomski dobi, v dobi H-bomb in kdo ve še koliko vrst neodkritih energij, ki dajejo človeku neslutene možnosti za nadaljnji razvoj in napredek — ali pa za totalno uničenje sveta. Nož v rokah normalnega, neizprijenega človeka je koristno orodje in tudi orožje za obrambo, v rokah zločinca ali blazneža pa je morilsko orodje, ki prinaša pogubo in smrt. Film »Devet dni nekega leta« pripoveduje pod taktirko uglednega režiserja Romma, ki ga pozna sleherni ljubitelj filma, o dogodkih, kakršnih v resnici morda niti ni bilo. Strokovnjaki s področja jedrske fizike lahko tudi poreko, da takih dogodkov ni moglo biti in morda bi temu celo težko ugovarjali; ampak ljudje, o katerih govori film, njihovi medsebojni odnosi, njihovi pogledi na znanost in na življenje, to pa je resnica, in to plemenita resnica, izvirajoča iz socialistične družbe, resnica, kakršna živi v sovjetskem človeku. Po ogledu tega filma nam bodo dosti bolj razumljivi velikanski znanstveni uspehi sovjetskih učenjakov na področjih jedrske fizike in kozmonavti-ke, laže bomo doumeli prednosti sadov odkritij in izumov socialističnih znanstvenikov in pogumnih letalcev v semirju pred podobnimi podvigi vélikih duhov ostalega sodobnega človeštva, ki ne živijo v socialistični družbi.

V filmu mine komaj eno leto in iz tega leta si je režiser izbral samo devet dni v razponu od ene do druge jeseni. Protagonisti zgodbe so znanstveniki, jedrski fiziki, ki iščejo človeku v pomoč in za njegovo blaginjo pota in načine, kako bi sprostili, ukrotili in uporabili velikanske izvore energije. Prav tako so ljudje, kot vsi drugi. Podobni so nam s svojimi majhnimi slabostmi, navadica-mi, konjički, radostmi in strastmi, razmišljanji, doživetji, hrepenenji, željami: so pa to tudi ljudje z močno voljo, ki pride dostikrat v spopad z lastnimi čustvi in nagnjenji, kajti cilj: odkriti in koristno uporabiti novo energijo — ta naloga prerašča

njihove osebne človeške probleme. Zavestno se odrekajo miku življenja vseh drugih povprečnih državljanov in pri tem niso patetično idealizirani. Resnični so, živi, verjetni, pri-kupni. Znajo biti prijatelji, znajo se žrtvovati, delati in tudi umirati, če je to potrebno. Pogled v njihovo delavnico, v njihove inštitute in v njihove domove kakor tudi v njihova srca in misli nam odkriva bogat in lep svet, kakršen je skupen vsem delavcem na poti napredka in osre-čitve človeka. Film nas obogati in si ga vsekakor velja ogledati. Zanimiv, topel in življenjski je.

## PROFESOR HANIBAL

**PROFESOR HANIBAL (HANNIBAL TANAR UR)** — Po povesti Móra Ferencza napisali scenarj: Fábri Zoltán, Szász Péter. Režija: Fábri ZOLTAN. Igračo Szabó ERNŐ, zaslužni umetnik Ljudske republike Romunije, Noémi APOR, Emmi BUTTYKAY, Hilda GOBBI, Manyi KISS, Karola ZALA, Oszkár ASCHER, Ödön BARDI. Proizvodnja: Državno madžarsko podjetje za proizvodnjo filmov, 1956. Distribucija »Vesna film«, Ljubljana.

Med filmska dela madžarske kinematografije, ki nas prijetno presenečajo, spada vsekakor tudi film »Gospod profesor Hanibal«, posnet po povesti »Od mrtvih vstali Hanibal«. Pravi moto filma je priljubljeno izrek srednješolskega profesorja Nyula, ki je v nekem podeželskem mestecu vcepljal mladim glavicam modrosti klasične filologije in filozofije. Njegovo geslo je bilo: »Epaminonda je ljubil resnico

tako zelo, da tudi v šali ni lagal«. Prav na ta moto je narejen film, ki nihajoč med družbeno analizo preteklih trideset let in osebnostno dramo skromnega, resnicoljubnega, apolitičnega profesorja spretno riše tipične predstavnike meščanstva v veleposestniški in kapitalistični Madžarski. Tu se je po zgledu črnega fašizma in rjavega nacizma začela ustanavljati rasno čista vsedrjavna diktatorska enotna stranka, temelječa na stari »krščanski tradiciji in nacionalni zavesti«.

Zdi se mi skoraj, kakor da bi gledal tudi podobo stare predaprilske Jugoslavije iz istih časov, ko je vladajoči režim oblikoval svoje vsedrjavne stranke in dal svojo moč in oblast najbolj čutiti prosvetnim delavcem, ki jih je preganjal zaradi svobode mišljenja ali zaradi resnice, ki so jo pogumno na kakršen koli način izpovedovali.

Osrednja drama filma je tragedija profesorja klasične filologije. Mož živi samo za šolo, se otepa s številno družino, zvez nima nikakršnih in jih tudi ne išče, ker je poštena in preprosta, dobra duša in ker veruje v resnico in poštenje. Njegovo življenjsko delo je razprava o vzroku Hanibalove smrti v Kartagini. Med ruskim ujetništvom v prvi svetovni vojni je bil na podstrešju nekega kijevskega samostana odkril stare rimske pergamente. Ko jih je bil preučil, je napisal v šolska Izvestja priložnostno razpravo, v kateri je razvil teorijo, da Hanibal v Kartagini ni bil zastrupljen, ampak da je bil žrtev ljudske revolucije. Ta razprava je prišla v roke narodnemu poslancu — sicer profesorjevemu sošolcu in vitezu, vodji nacionalnega rasističnega gibanja. Začela se je svobodnim duhovom poznana pot: disciplinska preiskava, začasni odpust iz službe, politični napadi v

časnikih, režimsko masovno politično zborovanje, hujskanje proti »moskovskemu plačancu« in nazadnje tragičen profesorjev konec, ko v duševni zmedenosti začne sredi amfiteatra jecljati režimske parole, pomešane z zgodovinskimi resnicami o Hanibalu. Opljuvan, osramočen, pretepen od nahujskane množice klone pred nasiljem in skoči čez obzidje amfiteatra v globino, kjer obleži mrtev. Slepota nasilja — duhovnega in telesnega — je pokončala človeško življenje, strla je človeka v najčistejšem pomenu besede, strla je srce, strla je duha. Ta osrednja drama madžarskega filma »Gospod profesor Hanibal« je obtožba diktature, duhovnega zastrupljanja, prikaz duševne omejenosti in otopelosti tako imenovanega »srednjega sloja« in inteligence v službi vsedrjavnega fašističnega kapitalističnega režima.

Kako medli in pritlikavi so ob profesorjevi žrtvi ostali vsi njegovi stanovski tovariši, znanci in prijatelji! Za »ljubi kruhek« so prodali svoje nazore, svoj značaj, svojo hrbtenico. Nekoliko čudaški, nepomembni profesor klasičnih jezikov jih je s svojo plemenitostjo, trdnostjo značaja, s svobodoljubjem, vero v pravico in resnico, v demokracijo in predvsem z vero v človeka daleč prerasel. S svojim molkom je prekrical vsa njihova zlagana in trhla politična gesla.

Iz celotnega filma veje svež veter svobode vesti, odločanja in trdnosti stališča za pravično stvar. Mislim, da je vsekakor simpatičen in vreden ogleda, saj je resnično ogledalo madžarskih razmer, ki niso bile dosti drugačne od predaprilskih časov stare Jugoslavije. Starim v spomin in uteho, mladim v opomin in dokument, to mislim, je najbolj primerena oznaka filma, mimo katerega mladina ne sme iti brezbrizno. Prav pa bi bilo, ko bi tudi našim filmskim delavcem ta tema vzbudila kako asociacijo na umetniško obravnavanje naše nedavne preteklosti.

Bogo Smolej

# KRITIKE



Dovolj smo že govorili in tudi pisali o tem, ali je filmska vzgoja v šolah potrebna ali ne. O njeni upravičenosti smo menda prepričani skoro vsi, medtem ko marsikomu še vedno ni jasno — in za to ima tudi razloge — kako se bo lotil praktičnega dela. Potrebno se je zamisliti ob vsebini in organizaciji, ki ju terjajo različne šolske stopnje, pri tem pa ne pozabiti na posebnosti, ki spremljajo ta pouk.

Posebnosti sodijo k splošnim problemom naše filmske kulture, ki nikakor ni zavidljiva. Pomanjkljiva je zaradi:

- šibke splošne razgledanosti večjega dela našega občinstva,
- precej razširjenega pojmovanja, da služi film izključno zabavi,
- heterogenega programa,
- heterogene publike,
- različnih idejnih in estetskih vrednotenij in meril ali nikakršnih meril te publike.

Upoštevati moramo tudi, da sprejem filmskega dela ne dopušča takšne časovne distance, kot smo je navajeni pri ostalih umetnostih, pri katerih je razsodnik čas. Film zahteva takojšnjo ocenitev, ki jo posreduje kritika. Ta je iz objektivnih razlogov pogosto sporna in vsebuje tudi nerešena vprašanja, ki silijo človeka k razmišljanju, torej zahteva od njega aktivnost in ga zato vznemirja. Gledalca takšen odnos bega, saj je bil doslej navajen zgodovinskega gledanja; blizu so mu bile umirjene, pretehtane sodbe, ki jih je navadno v celoti pasivno sprejemal, medtem ko lastnim sodbam ni posvečal tolikšne pozornosti, kot jo mora zdaj.

K tem posebnostim pri vrednotenju sedme umetnosti pa moramo prišteti še dejstvo, ki sta tipični za šolski pouk, in sicer:

- različno razgledanost učencev v filmski umetnosti na istih stopnjah (ta je odvisna predvsem od repertoarja domačega ali potujočega kinematografa

# FILMSKI VZGOJI NA ROB

PIŠE:

STANKO ŠIMENC

in velikosti kraja, v katerem je šola) in — mladostnikovo neuravnovešenost.

Menim, da bi moral v današnjih pogojih, ko filmsko vzgojo šele uvajamo v šole, vsak predavatelj najprej napraviti preskus, ki bi mu vsaj približno razkril razgledanost učencev na tem področju in posebej njihovo splošno razgledanost. Na nižji stopnji zadostuje pogovor o filmu, ki so si ga vsi učenci ogledali, na višji pa je priporočljivo, da razpravljamo o širši problematiki, najprej pismeno, potem na osnovni dobljenih izjav in mnenj še ustno.

Tudi sam sem se odločil za preverjanje znanja v tistem krogu ljudi, ki sem jim nameraval posvetiti nekaj ur filmske vzgoje v svojem rednem delu v šoli. Izbral sem tri stopnje strokovne šole:

— poklicno (vajensko) šolo, 3. letnik, kjer je povprečna starost 17 let,

— tehniško srednjo šolo, 4. letnik, povprečna starost dijakov je 19 let, in

— tehniško srednjo šolo za odrasle, 3. letnik, kjer je najstarejši star 42, najmlajši pa 20 let.

Na vseh treh stopnjah so morali slušatelji svoja mnenja oblikovati pismeno; na poklicni šoli v domači nalogi, na ostalih dveh v šolski, toda vse s pripravo oziroma z vodstvom.

Po skupinskem ogledu Bulajičeve Kozare je pisal 3. letnik poklicne šole domačo nalogo o tem filmu. Rezultat je pokazal, da gledajo učenci na film parcialno, zapomnijo si posamezne sugestivne odlomke (prebijanje skozi obroč, objokovanje mrtvega mitraljezca) ali svetle like (mitraljezca, komandanta). Film jih je pritegnil s srcem; občudovali in poudarjali so elementarna čustva kot na primer požrtvovalnost, tovarištvo in materinsko ljubezen. Ta čustveni odnos naj ilustrira tale izjava: »V meni je vrelo. Učiteljeve besede v šoli, pa čeprav so bile še tako prepričljive, niso

mogle vzbuditi v naših srcih toliko obsodb in ogorčenja, kot nam jih je nudil ta film. Gola zgodovinska dejstva o naši revoluciji nam ne zadoščajo. Mi smo otroci miru, rojeni v svobodi; naloga starejših rodov je, da nam prikaže boj občuteno in doživeto. Le tako bomo cenili našo zgodovino in jo prenašali na mlajše generacije.« Naloge so tudi zanesljivo pokazale, da učenci ne poznajo niti osnovnega filmskega izrazoslovja, najbolj pa je značilna za to stopnjo odsotnost kakršnegakoli kritičnega odnosa.

Srednješolci so v šolski nalogi razpravljali o širši, zahtevnejši problematiki. Ker je v naši kinematografiji dominantna revolucijska tema in jo vsi relativno dobro poznajo, so razmišljali o njej. Naslov naloge je bil *Kaj so mi povedali jugoslovanski filmi o NOB?* O tako razsežnem vprašanju ni lahko govoriti, zato so si zapisali še pomožna vprašanja, ki so razmišljanje usmerila in disciplinirala:

1. Ali izpoveduje film o NOB isto kot književnost, glasba in likovna umetnost o tej dobi?
2. Ali imam drugačno predstavo o NOB, pridobljeno na osnovi šolskega znanja, prebrane literature in pripovedovanja udeležencev revolucije?
3. Ali so filmske upodobitve skladne z zgodovinsko resnico? Če ne, v kolikšni meri?
4. Primerjaj naše filme o NOB s tujimi vojnimi filmi: z ameriški, sovjetskimi in poljskimi!

Rezultat je bil naslednji:

Pisali so o negativnih straneh našega filma: o črnobeli tehniki, o nedinamičnosti, o mnogih slabih scenarijih, katerih zgodbe so razvlečene, prenatrpane in včasih neverjetne, o tem, da se scenaristi in režiserji izogibajo problemov, da jih le nakazujejo, zadovoljivo reši-



Prizori iz kratkometražnih filmov proizvodnje DEFA

jo pa ne. Začutili so, da vrsti naših filmov nečesa primanjkuje: nimajo tiste privlačnosti, da bi se gledalec vživel vanje. Preveč poudarjajo akcijo, ne pa človeka, ki je njen nosilec. Nekateri dijaki odklanjajo filme s to tematiko zaradi čustvene prizadetosti, ker jim odpirajo rane, saj jih spominjajo na umrle svojce. Zapisali so, da iz podobnih razlogov odklanjajo te filme tudi nekateri aktivni udeleženci revolucije, ki so poleg tega še mnenja, da filmi ne prikažejo resničnega trpljenja in boja. Ugotovili so, da je preveč slabih filmov o NOB, v katerih so režiserji pokazali premalo znanja, iznajdljivosti, predvsem pa ustvarjalne moči. Razmišljanja so tudi pokazala, da uporabljajo pri presojanju domačih filmov ostrejša kritična merila, kot pri sprejemanju tujih.

Na drugi strani so pisali o nedvomnem napredku našega filma, ki oživlja revolucionarno preteklost z nazorno razlago zgodovinske resnice. Vojnih filmov načelno ne odklanjajo, zahteva-

jo pa kvalitetnejše. Največjo vrednost naših vojnih filmov pa vidijo v tem, ker podpirajo gibanje za mir med narodi:

»Mislim, da je izkušnja druge svetovne vojne preveč krvava, da bi si jo svet mogel privoščiti za vsako generacijo posebej.«

»Ti filmi naj bodo tudi opozorilo tistim, ki imajo kakršnekoli vojno-hujškaške ideje.«

In še dostavljajo: »Mnogokrat so vojni filmi pretresljivi prav zaradi tega, ker vojskujoči molče o tem, kar je v njih najdragocenejšega, o želji po življenju, delu, ljubezni, torej o vsem, na kar so morali pozabiti, ko so se bojevali s smrtjo.«

»Filmi s tematiko o NOB prikazujejo nekatere prizore s preveliko brutalnostjo, kakršno lahko zasledimo v ameriških western filmih. Mi pa tega nečemo! Zakaj ne bi pokazali pravega junastva, ki je bilo za jugoslovanske narode tako značilno?«



Velika večina poudarja, da je najboljši režiser vojnih filmov France Stiglic. O njegovi Baladi o trobenti in oblaku so med drugim zapisali tudi tole: »Film mi je všeč, ker prikazuje NOB tako, kot so jo doživljali ljudje v svojih srcih in ker prikazuje njihov notranji boj, ko se je bilo treba odločiti.«

Seveda tudi precenjujejo izrazno moč filma, največ tisti, ki o drugih umetnostih zelo malo vedo. Marsikdo je pozabil ali pa sploh ni vedel, da ima vsaka od umetnosti posebna izrazna sredstva in da je izrazna moč umetnine odvisna od njenega avtorja, ne pa od zvrsti umetnosti. Zato jim tudi ni jasen odnos filma do književnosti: precenjujejo izrazno moč filma ali literature. Nihče pa si ni upal razpravljati o glasbi in likovni umetnosti, saj o teh izjeme so redke — ne vedo skoro ničesar. Dijaki tudi ne obvladajo izrazoslovja. Ne vedo, kaj je kinoteka, kader, plan, rakurz, ne ločijo zvrsti od stilov in zato so oblikovali besedila poleg običajnih nerodnosti izredno okorno. Nekateri so celo osiromašili vlogo

filma, ocenjujoč ga kot sredstvo za razvedrilo, spet drugi so dvomili, da je film umetnost.

V šoli za odrasle (to je redna šola, v kateri se izobražujejo zaposleni, da bi pridobili šolsko kvalifikacijo) domače filme kvantitativno manj poznajo, zato pa več in bolj kritično razmišljajo o njih. Na splošno se za jugoslovanske filme ne zanimajo veliko, ker so prepričani (sami ali pod vplivom splošnega mnenja), da je večina teh filmov slabih. Žele kvalitetne, objektivne, nešablonske filme, ki bi realistično prikazovali boj naših ljudi in bi nas dostojno zastopali doma in v svetu:

»Z obžalovanjem ugotavljam, da nam do danes, razen redkih izjem, še ni uspelo filmsko prikazati gigantskega boja naših narodov.«

Ob Stigličevih filmih ugotavljajo, da jih povezuje človeška toplina, da jim je skupno iskanje tistega, kar vsi vedno in najbolj želimo — miru. Njihove zahteve o vojnih filmih vsebujejo tudi tole:



»Poskusimo omogočiti tistim, ki so za nami, da doživijo vsaj del tiste življenjske radosti, ki smo jo doživljali mi v boju za svobodo.«

O protagonistih v teh filmih pa so zapisali: »Za temi velikani človeštva zaslutimo še ogromno množico tistih, o katerih ni bila napisana nobena knjiga in posnet noben film.«

Poglabljajo se le v vsebino in idejo, redko v oblikovanje. V filmih o NOB iščejo realnost, dokumentarno vrednost in po njej merijo njihovo vrednost. Glede filmske terminologije velja zanje isto kot za njihove mlajše tovariše; izjave o odnosu filma do literature pa kažejo na to, da o tem vprašanju niso nikdar premišljevali. Vredno pa je omeniti njihovo pripombo, da umetniško kvaliteto naših filmov preprečujejo tudi materialni pogoji. Pravijo, da ne bi smeli investirati le v opremo, ampak tudi v kadre.

Film sega na vsa umetnostna področja. Zato je razpravljanje o njegovi problematiki — milo rečeno — precej zapleteno. Že takoj pri prvih poskusih se je pokazala ena izmed hib naše sred-

nje šole, ki je — razen učiteljišča — zanemarila temeljit likovni in glasbeni pouk. Večji del te mladine se zdaj »vzgaja« ob likovnem in glasbenem kiču, za katerega nismo v zadregi! Če ne bomo torej z estetsko vzgojo ustvarili ustrezne podlage, bo ta pouk ostal površinski. O filmski umetnosti pa moramo poleg vsega govoriti resno in z zavzetostjo; tako bomo vzbudili zanimanje za globinska vprašanja. Ni dovolj entuziazem, kakor tudi ne suho navajanje zgodovinskih podatkov; vse skozi mora biti prisoten posluš za umetnost, s katerim moremo šele ob splošni kulturni razgledanosti suvereno razpravljati o filmu. Le tako bo filmska kultura postala del splošne in prispevala k njeni nenehni rasti.

Rezultati preverjenega odnosa in znanja mojih dijakov — zaenkrat sem se pri temi omejil na domači film o NOB! — mi pomenijo izhodišče za nadaljnje filmskovzgojno delo. Menim, da se bo večji del našega prizadevanja uspešno zasedral v spoznanjih učencev le tedaj, če bomo upoštevali njihove misli in želje.

# NEKAJ O

# »TELEVIZIJSKI TELEVIZIJI«

PIŠE: BORIS GRABNAR

Morda se bo televizija v bližnji prihodnosti razvila v samostojno umetniško zvrst s svojimi specifičnimi izraznimi sredstvi; morda bo postala samo popolnejši časnik v slikah, kjer bo igrala beseda zgolj podrejeno vlogo; morda pa bo ostala to, kar je zdaj: namreč čudna zmes filma, gledališča, radia in časopisa, se pravi, ne tič ne miš.

(Zarko Petan, Načelno o televiziji, TT, 4. dec. 1962.)

Vsi mi na televiziji, pri nas pa tudi v drugih deželah, se pogosto motimo, ko pravimo »to je televizijsko, to pa ne«. Za to določitev nimamo nobenega določenega merila, čeprav nekateri mislijo, da je »televizijsko« tisto, kar ni niti gledališče niti film. Nihče pa ne ve natančno, kje začenja in v čem je razlika — pa v programih še naprej dominirata ne le film in gledališče, ampak tudi radio. In tako na teh nedoločenih in negotovih tleh nastajajo dogme. Po nekem zelo razširjenem in trdnem načelu je TV deloma enostavno sredstvo za mehanično reprodukcijo, npr. v zunanjih prenosih, deloma pa je to nova vrsta umetnosti, ki živi z lastnim izrazom, a pri tem mislimo na zelo različne stvari.

(Ruggeri-Fanelli, »TV kamere u eter«, str. 61. Epoha. Zagreb 1962.)

Televizija je, če hočemo, umetnost, toda umetnost, kjer stvaritve fantazije in spektakla nimajo pravega smisla in ne morejo zaživeti brez neposrednih korenin v življenju, brez aktualnosti in neposrednosti, ki sta sorodni kroniki. — Po drugi strani pa se televizija, ki želi biti televizijska tudi pri informacijah, v aktualnostih in pri vsem, kar ima dokumentaren značaj, ne sme omejiti na vlogo mehanične reprodukcije. Tudi tu TV odkriva modulacije, ki niso brezosebne. — Skratka, kakor se televizijski spektakel približuje kroniki, tako mora tudi kronika imeti elemente spektakla. Kronika in spektakel se na polovici poti srečata in ustvarita novo dimenzijo: spektakel kronike. To pa je prav tisto, kar nam »televizijska televizija« mora nuditi.

(Ista knjiga, str. 120.)



Igor Pretnar

Pri razpravljanju o pravem TV izrazu se znajdemo v džungli različnih stališč, teorij in hipotez, ugibanja in iskanja. Očitek, da televizija še ni našla svojega specifičnega »jezika« in da se poslužuje izraznih sredstev drugih — nikakor ni nov. Tov. Zarko Petan se moti predvsem v domnevi, da se televizija utegne v bližnji prihodnosti razviti v »samostojno umetniško zvrst s svojimi specifičnimi izraznimi sredstvi«. Res je nekatere teoretike pri nas doma pa tudi na tujem naravnost obsedla misel, da bi teoretično formulirali ali pa tudi praktično pokazali, kaj je ali kaj naj bi bila čista »televizijska televizija«. Tudi zagrebška kolega Ivo Ruggeri in Mario Fanelli sta naredila takšen poskus in teorija o »spektaklu kronike« nikakor ni brez podlage. A naj bo ta »spektakel kronike« še tako nov in neodvisen od gledališča, filma, radia itd., naj bodo to še tako imenitne oddaje — kljub vsemu bodo vselej tvorile le neznamen del — kakih deset do petnajst odstotkov — celotnega TV programa.

### TELEVIZIJA JE UNIVERZALNA

Celoten TV program seveda ostaja prej ali poslej, pri nas in drugod — univerzalen, »čudna zmes gledališča, filma, radia in časopisa«, kakor pravi Zarko Petan. Temu njegovemu naštevavanju sestavin »čudne zmesi« je treba še dodati športno igrišče, šolo, koncertno dvorano, galerijo, muzej, predavalnico in mogoče še kaj. Televizijski program je in mora biti univerzalen.

Toda — ali ima televizija svoja specifična izrazna sredstva? Seveda jih ima, stvar je samo v tem, da to ni vsa televizija. Televizija je podedovala in po svoje adaptirala nekatera ali skoraj vsa izrazna sredstva omenjenih ustanov in tem dodala še nekaj svojih. Vse skupaj — in ne samo tisto, kar je prinesla novega — predstavlja televizijo.

Iskanje neke posebne »televizijske televizije« je popoln nesmisel.

Televizijski program, ki bi bil sestavljen iz samih neposrednih prenosov (to je namreč tisto, kar je televizija prinesla novega), bi bil absurden. Namesto poročil o bojih na Himalaji (to smo podedovali od radia) bi morali imeti svoje kamere na kraju samem in neposredno prenašati prizore z bojišča (kako? Telstar?); namesto filmarnih vesti o raznih zborovanjih (to smo podedovali od filma) bi bili prisiljeni prisostvovati zborovanjem od začetka do konca. Ne mogli bi »filmsko« stisniti časa. Odpovedati bi se morali predvajanju filmov in prenosom iz gledališča — vse pač samo zaradi principa, da moramo biti »televizijski«. Takšna »televizijska televizija« bi bila nepraktična, nezanimiva in nemogoča.

### POSNEMANJE DEJANJA IN DEJANJE SAMO

Vse do televizije je žurnalizem lahko posredoval ljudem samo posnetke in poročila o dogodkih, z nastopom televizije pa lahko posreduje neposredno dogodek sam. Kakšne posledice pa ima ta izum pri drugih, recimo pri oddajah umetniškega značaja?

Umetnost je seveda vselej nekakšno posnemanje — ali pa ni umetnost.

Po starodavni Aristotelovi definiciji je tragedija umetnina, ki »posnema neko resno in zaokroženo dejanje oseb z določenimi lastnostmi.« Prav isto velja tudi za TV dramo. Tu ni nobene razlike. Analogija z žurnalizmom, ki je v alternativi med posnetim dogodkom in dogodkom samim, pa nas privede do razmišljanja, kako bi bilo, če bi televizija namesto posnetka dejanja neke osebe prenašala kar njeno pristno dejanje samo. Se pravi — pravo, pristno, živo življenje!

In televizija je resnično izumila takšne oddaje in to so celo njene najbolj



Kulturna panorama: Janez Menart govori o slovenskem lutkovnem filmu; v ozadju fotografije iz filmov lanske proizvodnje

priljubljene oddaje! Umetnost seveda niso, pa tudi neka posebna »TV umetnost« ne! A sodobnega neobčutljivega človeka je treba vznemiriti, mu pokazati nekaj resnično razburljivega. Zaman se mnogokrat mučijo najboljši dramatik, da bi po vseh novih in starih pravih dramaturgije vzbujali v gledalcih grozo in sočustvovanje in jih očičevali in kaj vem kaj. Neprizadeti gledalec na kavču ve, da je drama že davno napisana, da je konec že davno določen, da se bo vse zgodilo natančno tako, kakor se pač mora zgoditi. Groza ni prava groza, udarec ni pravi udarec, smrt ni prava smrt. Vse je le posnetek, falzifikat!

Televizijski gledalec pa hoče pristnost!

A dejanj resničnih Hamletov televizija ne more prenašati — tako in takrat, ko se v resnici dogajajo. Takšna zahteva bi bila nesmiselna. Televizija

lahko seveda prenaša samo tista dejanja, odnosno tiste dogodke, ki jih je mogoče v kraju in času ali pa jih je mogoče predvideti v kraju in času ali pa jih je mogoče organizirati v studiu. Bistvo takšnih oddaj je v tem, da konec ali nekakšen rezultat ne sme biti določen vnaprej — odločiti se mora šele med samim dogajanjem, med samo oddajo.

Kakšne oddaje so to? To so predvsem zelo priljubljeni kvizi, kjer vidimo ljudi, kako se resnično mučijo z odgovori na težja ali lažja vprašanja, ki jih zadaja komisija. V isto vrsto oddaj spadajo tudi razna žrebanja, zadajanje in ugibanje ugank — vse, kar je pač »resnično življenje«, kjer nikoli ne vemo, kaj bo. Prav tako moramo semkaj uvrstiti tudi večino prenosov različnih športnih tekem, kjer smo priča resničnemu naporu tekmovalcev. Predvaja-



nje posnetka npr. nogometne tekme je lahko na TV ekranu povsem identično s pravim prenosom, a je že mnogo manj zanimivo, saj gledalec že ve rezultat. Pa četudi gledalec rezultata slučajno še ne ve, mu je vendarle znano, da je vse že odločeno, da vse že je, kakor pač je — in da je potemtakem njegov strah (in sočustvovanje), kaj »bo« — popolnoma odveč. Kajti prihodnost na posnetku je le fiktivna prihodnost, v resnici je že preteklost. Tega gledalcu ni mogoče zatajiti.

Seveda je oznaka »resnično življenje« skrajno površna, saj gre pri vsej zadevi le za plitev, organiziran konflikt, ki še zdaleč ne razkriva pravega življenjskega bistva: tega lahko razkrije edino le prava dramska umetnina z globoko domišljenim in poustvarjenim »posnetkom dejanja neke osebe«. Hlastanje po takšnih oddajah iz resničnega življenja seveda ne pomeni nič drugega, kakor popuščanje današnji žalostni dekadenci množičnega okusa. Preveč mu strežemo. Posledice so lahko strahotne, celo pošastne!

Zgodovina nam že nudi primere: kaj se je zgodilo, ko je gledališka umetnost zdrsnila z visokega nivoja antične tragedije preko Senecovih grozljivk do barbarskih »circenses«, gladiatorских bojov itd? Resnično pobijanje in resnično umiranje — to so bile najbolj mikavne »predstave« tistega časa.

Današnji mirni občan na kavču ni v tem pogledu nič boljši od rimskega gospodarja sužnjev v prvih stoletjih naše dobe. Rad ima duševno vznemirjenje in uživa v resnični grozi. Poustvarjena groza umetniškega posnetka mu ne zadostuje več.

Našim športnim prireditvam seveda ne moremo pripisati takšne nečlovečnosti kot onim v rimski državi. In vendar — če TV prenaša boks ali motodirke in če poraženec pade in se dirkač zaleti in če se posreči poslednji krč umirajočega športnega junaka spraviti

pred mirno prežvekujoče občinstvo na kavčih — kakšna uspela oddaja!

Takšna je pač ta »televizijska televizija«!

## CLOVEK IN NJEGOVA BESEDA

Hudo napačna se mi zdi teorija, da je televizija nekakšna tretja stopnja v razvoju od gledališča preko filma. Televizija nikakor ne služi samo dramski umetnosti, ampak je predvsem univerzalno sredstvo komuniciranja.

Če namreč govorimo samo o razvoju tehničnih sredstev pri dramski umetnosti, potem moramo priznati, da pomeni televizija v odnosu do filma določeno — nazadovanje! Film je prekosil gledališče predvsem v premagovanju prostora in tudi časa. TV drama je prav tako kot drama v gledališču navezana na kuliserijo v studiu, osebe se ne morejo v hipu prestavljati iz kraja v kraj, ne morejo se starati itd. Torej vsekakor manjše tehnične možnosti kot pri filmu.

Kot univerzalno sredstvo komuniciranja pa prinaša televizija mnogo bistveno novih stvari.

Od pradačin ljudje komunicirajo z besedami, ki so bile nekoč pač neločljive od govorečega človeka. Z izumom pisave je beseda postala vizualna. Nekdo je svoje besede zapisal, drugi pa jih je v drugem kraju ali mnogo pozneje lahko videl in natančno izgovoril. Toda vse do izuma tiska je besedna umetnost vendarle ostala avditivna, poezijo so peli in recitirali, pripovedke pripovedovali, pisava pa je služila le kot sekundarna pomoč spominu.

Razširitev tiskane besede to razmerje spremeni: besedno umetnost začno ljudje samo brati, in to po tihem, mi-

selno. (Stari narodi tega niso znali, brali so vedno samo naglas.) Odmira epska poezija, odmira ljudska pripovedna umetnost, ustno sporočanje novice zamenja tiho individualno branje časopisov. Slišna beseda se umakne v privatno življenje in živi v javnosti samo še tam, kjer imajo gledališče, ponekod še v cerkveni in posvetni retoriki — a to ne more vplivati na razvoj književnosti, ki gre svojo knjižno pot. Romanov si sploh ne moremo misliti v avditivni obliki, znanstvena literatura, eseji, razprave, celo novele in poezija — lahko žive samo še v vizualni, tiskani obliki.

Radio se pojavi šele v našem stoletju. Toda v radiu živi beseda brez svojega naravnega izhodišča — človeka. Zato je beseda v radiu nenaravno gladka, osnažena in zlikana — pač zato, ker je brana. Če se napovedovalec zmoti, se mu zatakne, če zajecija ali zakašlja, potem tehniki to skrbno zбриšejo s traku.

Sele televizija vrača besedi njeno pravo naravo, podaja jo skupaj s človekom in v tem je, po mojem mnenju, njen epohalni pomen.

Mislim, da so zelo napačne vse tiste teorije, ki menijo, da je bistvo televizije v njeni vizualnosti. Po mnenju teh teoretikov (in praktikov, seveda!) mora biti na ekranu čim več premikanja in migetanja, čim več spektakla, čim več paše za oči. To seveda zavaja v cenenost. A bistvo televizije ni v njeni vizualnosti, temveč v ponovni združitvi vizualnega in avditivnega elementa v neposrednem komuniciranju med ljudmi, se pravi v ponovni naravni povezanosti dveh elementov, ki sta bila stoletja razdvojena.

Pa tudi nasprotna skrajnost živi v glavah naših praktikov. Po njihovem

mnenju (ki ga pa ne razlagajo, ker oni ne teoretizirajo) je televizija »radio z vidnim programom«. Ti praktiki so očetje oddaj, kjer na desetine minut gledamo pomembne glave, kako bero pomembne sestavke. To so seveda skrajno moraste in dolgočasne oddaje, a takšen je pač tudi dober radijski program, če ga pokažemo očem...

Pravo televizijsko izražanje se razlikuje od radijskega in tiskanega predvsem v tem, da je krajše in da takoj pove bistvo. Pred kamero ne smemo niti brati niti govoriti na pamet, stavke je treba formulirati sproti. Rahlo zatikanje, popravljanje, iskanje izraza in podobno nikakor ne moti, saj to spada k stvari. Podati dobro improvizacijo (tudi dobra improvizacija je stvar skrbne priprave!) ni lahko, kajti v stoletjih tiskanih knjig in časopisov so se ljudje navadili v pismeni obliki brez potrebe razpredati misli na dolgo in široko. Mnogi sploh ne znajo govoriti improvizirano. Kar hočejo povedati, si morajo prej zapisati in potem brati. Improvizirano govorjenje pa je edini način pristnega občevanja med ljudmi. Televizija takšno pristnost zelo odločno zahteva.

Naj bo trditev še tako nenavadna, a televizija — to čudo moderne tehnike — nas vrača k pristnosti in enostavnosti recimo starih Grkov, pri katerih je besedna umetnost živela še v svoji pristni avditivni obliki in neločljivo povezana z vidnim pripovednikom, pesnikom, govornikom, filozofom, pevcem itd. Tu, v zakladnici stare literature, bomo našli največje in najlepše zglede za avditivno izražanje. Kratko je, jedrnato in takoj preide k bistvu — prav kakor je treba govoriti na televiziji.

## DRAMATIZACIJA IN PRIPOVED

V televiziji se obračamo na gledalca neposredno, saj smo tako rekoč na obisku pri njem, v njegovem stano-

# TV

vanju. Prav to direktno obračanje na gledalca večino televizijskih oddaj precej bistveno loči od filma in gledališča. A tudi v tem vprašanju si mnenja niso enotna. Po mojem mnenju so dramatizacije za vsako ceno na televiziji odveč. Če hočemo gledalcu povedati neko zgodbo, je nikakor ni treba spreminjati v dramo, »dramico« ali skeč, lahko jo tudi čisto preprosto pripovedujemo. Tovariši v Beogradu so drugačnega mnenja: zgodbe v seriji »Majstori humora« so dosledno dramatizirali. Marsikaj se je posrečilo, vse pa vendarle ne: O'Henry je bil imeniten, Maupassant že znatno slabši, najhujša zmeta pa je bila dramatizacija »na koncertni način« ljudskih pripovedk. Ljudska pripovedka je vendar pristna, starodavna avditivna oblika! In čeprav so tiste preproste in duhovite pripovedke podajali največji mojstri srbske igralske umetnosti — so vendar nenadoma postale skoraj povsem nerazumljive. Zakaj? Ker ni nič bolj nenaravnega in skonstruiranega kot dialogi v kvartetu, celo brez opredeljenih vlog. Pa tudi običajna dramatizacija večine kratkih zgodb, novel, črtic itd. iz svetovne in domače literature, zastavlja večkrat zelo težke in celo nerešljive naloge. Nekatere zgodbe res sestoje iz samih dialogov — tu je dramatizacija že tako rekoč gotova. A če se bomo omejili samo na takšne, bomo z izborom kmalu pri kraju. Pri večini je stvar drugačna in je splošne opise treba spremeniti v vizualne akcije, kar postavlja pogosto velike zahteve scenografiji, medtem ko ostajajo efekti sorazmerno premajhni. Podobne težave so tudi pri dialogih. Če pisatelj npr. pravi: »Po dolgi in ostri debati so se zedinili, da bodo...« potem mora tisti, ki takšno zgodbo dramatizira to ostro in dolgo debato napisati, kar je običajno prehud poseg v enovit organizem umetnine.

Drugačno teoretično osnovo ima zamisel »TV podlistka« v Ljubljani. To so kratke pripovedovane zgodbe, lahko bi bile tudi iste kot v Beogradu. Pripovedovalec čisto preprosto pripoveduje, gestikulira in se giblje, kakor je pač primerno. Ko pripoveduje, kaj je junak zgodbe povedal, ga začne posnemati, nakaže igro, kar je običajen element vsakega živahnega pripovedovanja: spremeni glas, posnema osebo z gibi, z elementi obleke in podobno. Brez težav lahko tak spreten pripovedovalec (npr. Frane Milčinski-Ježek ali pa Jurij Souček) poda celo krajši dialog, ne da bi postal dolgočasen.

Seveda lahko televizija nudi svojemu pripovedovalcu mnogo več možnosti, kot jih je imel antični pripovedovalec na trgu v Atenah ali na cestnem križišču: med nakazano igro lahko pripovedovalec marsikaj pokaže, lahko stopi pred rear screen (posebno platno, na katerega projiciramo sliko od zadaj), kjer se znajde v nakazani ali narisani sceni in namesto, da z nakazano igro podaja več oseb in cele dialoge, kar utegne biti težavno in včasih ne preveč nazorno, mu navadno prepuščamo le eno, pač glavno osebo, kreacije ostalih pa zaupamo igralcem (to so prave vloge), ki služijo potemtakem pripovedovalcu le kot žive ilustracije. To torej ni dramatizacija zgodbe, ampak še vedno čisto pripovedovanje, kjer »literatura« živi v svoji pristni avditivni obliki z vidnim pripovedovalcem v ospredju.

Je to tista nova »televizijska umetnost« ali »televizijska televizija«, ki si jo nekateri žele? Ne, to je le tista umetnost (seveda obogatena), ki so jo poznali že starodavni narodi in kulture, ko še ni bilo ne tiska, ne radia, ne filma...

# THRILLER

Ker je 5. številka EKRANA v veliki meri posvečena mojstru Hitchcocku, ki so ga mnogi imenovali »kralja thrillerja«, je prav, da tudi v tej rubriki ostanemo pri njem in skušamo na kratko približati tisto značilno hitchcockovo filmsko zvrst, ki jo označuje mo s pojmom thriller.

»Kakor na vse režiserje, je tudi name vplival D. W. Griffith,« je v nekem razgovoru poudaril Hitchcock. Vendar moramo ta vpliv razumeti bolj v smeri obvladovanja izraznih sredstev kot v oblikovanju zvrsti, v kateri je našel Hitchcock le malo učencev in naslednikov (najresnejši med njimi je verjetno H. G. Clouzot, posebno s filmom *Hudičevki in Vohuni*).

Thriller (oznaka je povzeta iz glasbene terminologije, kjer s pojmom »triler« označujejo hitro izmenjavo glavnega tona z višjim tonom) je napačen in izredno vznemirljiv film, v ka-

terem se zgodba osnovnega pomena razpleta z naglimi prehodi v na prvi pogled nepomembne stranske peripe-tije in to navadno ob dogodivščinah, ki sodijo v področje kriminalke ali celo detektivke (tako pri večini Hitchcockovih filmov), ali pa v področje psihologije z ekskurzijami v parapsihološke ali celo psihopatološke manifestacije (zadnji Hitchcockovi thrillerji). Dramaturgija te zvrsti je svojevrstna. Hitchcock sam jo je na kratko nakazal, ko je nekoč govoril o detektivkah, ki se po njegovem po vsebinski in po dramaturški plati ločijo od ostalih kriminalk. Najvažnejša osebnost v njih je za Hitchcocka detektiv, ki je »v nekem smislu diagnostik. Njegova naloga je preštudirati vse tiste skromne, včasih tako zabrisane sledove, ki morajo pripeljati do končnega cilja. Moč detektivke je v tem, da uvodno iluzijo spreminja v realnost. To je pravo bistvo igre, ki jo nudimo gledalcem. Ta sicer že ve vse, kar se bo zgodilo, toda tisto, kar se bo zgodilo, se mora zgoditi tako, da temu skoraj ne bo mogel verjeti. To pa za režiserja ni lahka naloga, kajti vsi elementi, ki bodo sestavljali film, so že dani, on pa jih mora povezati v filmsko celoto.« Vse, kar je tako preprosto povedal Hitchcock, velja za teoretično označbo thrillerja... vse in še nekaj več — namreč psihološko in etično niansiranje, ki ga Hitchcock vnaša v vsak element, s katerim gradi svoje tako specifične filme. Gonilna sila njegovih thrillerjev namreč ni vnanja podoba (ki je pogosto celo zelo varljiva), niso »izobčenci«, ki jih Hitchcock tako rad slika, temveč je postavljena izven osebnosti, kakor da bi bila neodvisna od njih. Problemi, ki jih v thrillerjih prinaša gledalcu, niso tako zapleteni, da jih npr. dobra policijska organizacija ne bi mogla razvozlati. Reševanje stvarnega problema ni bistveno, primarno je razvozlanje etičnih in moralnih dilem (deloma tudi psiholoških) v njegovih junakih. Zato tudi zločin sam (kadar se pojavi v thrillerju) ne nosi v sebi samo elementov napetosti in celo groze, temveč se



MOZ, KI JE PREVEČ VEDEL; Daniel Gelin in James Stewart

po principih dramaturgije te zvrsti, vnanji podobi pridružuje tudi razprava o različnih aspektih zločina. Hitchcock je prepričan, da je treba vsak takšen abnormalen pojav, kakor je npr. zločin, podrobno raziskati in osvetliti v njegovih izvorih, ne pa ga samo uporabiti kot šok, ki naj deluje na gledalca. Ker je bila torej analiza »fenomena«, ki se imenuje v vsakdanji terminologiji »zločin«, večinoma tisto notranje gibalo, ki je oprijemljivo zaznamovalo dramaturške prijeme v zgradbi thrillerja, se dogaja, da kaj radi izenačujejo thriller s kriminalko ali detektivko. Vendar pa imamo pred seboj zvrst, ki sodi med drame. Kot smo rekli: bistvena značilnost tovrstne drame je zelo nagla, večinoma nenadna, pa tudi nenavadna, variacija osnovne teme s temami »višjega tona«, lahko bi rekli s temami, ki v polni funkcionalnosti »izpreminjajo uvodno iluzijo v realnost«. Končni cilj takšnih variacij v dramaturški zgradbi thrillerja pa je njegov največji mojster jasno definiral: vsak gledalec že takoj v začetku izve, da se bo nekaj zgodilo. Zdaj je pravilo zelo pre-

prosto — tisto »nekaj« se mora zgoditi tako, da gledalec temu skorajda ne bo mogel verjeti — vendar hkrati prag, preko katerega lahko z uspehom stopi samo velik ustvarjalec. To preprosto dramaturško pravilo namreč zahteva skorajda neizčrpno zakladnico fantazije, iz katere se porajajo prej omenjene variacije s »temami višjega tona«. V zadnjih Hitchcockovih thrillerjih (deloma se ista značilnost pojavlja pri Clouzotu) prav te variacije segajo, kakor opozarja v svojem sestavku v današnji številki Božidar Okorn, v umišljeni svet, v psihopatologijo oziroma v parapsihološko področje. Vsebinsko tako intoniran thriller se prav po Hitchcockovi zaslugi pojavlja kot posebna podzvrst med dramami, saj vse bolj stopa v ospredje dramatična napetost psiholoških in etičnih dilem, katerih razpleti (vkljub pogostim kratkim variacijam z akcentom svojevrstnega humorja) rastejo v pretresljiva spoznanja. Filma, kot sta *Po krivem obsojen* ali *Vrtoglavica* to misel bolj zgovorno potrjujeta in razlagata, kot še tako obširen opis.

# PRVA KNJIGA O TELEVIZIJI

V Zagrebu je pred nekaj meseci izšla naša prva izvorna knjiga o televiziji TV kamere u eter« (Epoha). Napisala sta jo Ivo Ruggeri in Mario Fanelli, prvi TV novinar, drugi TV režiser.

Knjige o televiziji pri velikih narodih, kjer gore televizijske kamere neprestano že več kot poldrugo desetletje, nikakor niso redkost, obema zagrebškima avtorjema pa je treba vsekakor priznati, da sta v dobrih štirih letih obstoja naše TV kot prava entuziasta zbrala in sistematizirala lepo število praktičnih izkušenj in nanizala vrsto dragocenih teoretičnih misli.

Knjiga, ki se prijetno bere in ki ima pregledna in kratka poglavja, prinaša v prvem delu pregled razvoja TV v svetu, odnose različnih družbenih sistemov do tega izuma, tehnične opise ter ekonomske, politične in druge probleme, ki jih razširitev TV mreže nosi s seboj. Ves ostali del knjige pa je v glavnem posvečen teoretičnemu razpravljanju o njenih izraznih sredstvih in programu. Posebno poglavje je namenjeno jugoslovanski TV.

O teh čisto teoretičnih mislih bi se dalo debatirati. Izvirajo seveda predvsem iz zagrebških izkušenj, a vsak od naših treh stu-

diev ima svoje lastne izkušnje in precej svojih pogruntacij, ki dajejo našemu programu lepo mero pestrosti. A prave, dovolj obširne izmenjave teoretičnih spoznanj in misli do danes pravzaprav še ni bilo. Prav gotovo je prav naš televizijski program tisti, ki največ prispeva k spoznavanju med različnimi kulturnimi središči naše države. No, v tem pogledu bi se dalo še marsikaj reči, dobrega in slabega, predvsem pa to, da so še vsa pota odprta...

No, naša knjiga se s tem ne ukvarja in se spušča raje v razna konkretna vprašanja programskega ustvarjanja. Pri tem se giblje v glavnem okrog TV drame in kronike oziroma žurnalizma. Povsod se avtorja trudita, da bi definirala neko pristno »TV dimenzijo«, čeprav se (meni) zdi, da to ni prav potrebno, oziroma da to ni vedno mogoče. Ravno ti zaključki so najbolj sporni.

Prav tako podrobne analize, kot sta jih avtorja naredila ob TV drami in žurnalizmu, bi namreč zaslužile tudi mladinske, kulturne, humoristične, zabavne, politične, glasbene, poljudnoznanstvene, šolske in druge oddaje, kajti vsaka predstavlja svojevrsten svet, ki nosi s seboj svojevrstne izkušnje in praktična spoznanja. Prav zato pa je televizijo tudi tako težko definirati in se to do danes še

nikomur ni posrečilo, ne da bi naletel na ugovore. Tudi našima dvema avtorjema ne.

V knjigi imamo več splošnih definicij, a ni vedno jasno, kaj avtorja z njimi mislita: opisati televizijo takšno, kot je, ali takšno, kot naj bi bila, če naj bi bila resnična »televizijska televizija«. V obeh primerih je namreč mogoče ugovarjati. Če namreč avtorja polemizirata zoper mnenje, da je TV le »sredstvo za mehanično reprodukcijo« in trdita, da je »umetnost materializiranega prostora — bodisi, da je to realen kraj ali pa da je rekonstruiran — pač v studiu«, potem mislim, da jima lahko ugovarjam v dveh smereh. Prvič: ali je TV vedno umetnost? Avtorja menita, da je tudi prenos nogometne tekme umetnost, saj režiser z aktivnostjo treh kamer in dvanajstih objektivov in »zoomov« daje prenosu oseben pečat. Toda ali ne gre tu raje za strokovno korektnost, kjer je »subjektivnost« režiserja le precej sekundarna? — Z oznako »materializirani prostor« mislita avtorja na dejstvo, da televizija živo materijo pred kamero pač aktivno ureja in organizira, predvsem seveda v studiu in manj v zunanjih prenosih. Vendar pa je termin »umetnost materializiranega prostora« le preveč abstrakten in meglen, da bi si mogli z njim kaj pomagati in poleg tega izključuje oddaje o slikarstvu.

Najbolj posrečena in najbolj izvirna se mi zdi ugotovitev o novi TV dimenziji — kot o »spektaklu kronike«, čeprav je jasno, da ta »televizijska televizija« nikoli ne bo mogla prevladovati v programu. Sicer pa o specifičnem jeziku »televizije razpravljajo strokovnjaki že poldrugo desetletje — pa še niso našli skupnega jezika« ...

Knjiga je prav gotovo imeniten doprinos k problemu naše televizije, imeniten ne le zato, ker je prvi, ampak tudi zato, ker prinaša vrsto resnično dragocenih misli, ker prispeva k razumevanju in popularizaciji tega najbolj značilnega fenomena našega časa in ker — nikakor ne nazadnje — pomeni prvo izmenjavo teoretičnih misli in spoznanj med našimi TV centri, ki se na žalost (pač zaradi prezaposlenosti) do danes še bolj samo gledajo — kot pa da bi debatirali in filozofirali o svojih izkušnjah.

-bg-

# MED FRANCOSKIMI REVIJAMI

Revija IMAGE ET SON že šestnajsto leto izdaja Francoska zveza za laični pouk s sliko in zvokom, to se pravi z avdiovizualnimi sredstvi, kot pravimo pri nas. Namenjena je torej pedagogom in članom filmskih klubov, prinaša mnogo zanimivega gradiva, zlasti filmskih kritik ali — bolje — prikazov, razgovorov z avtorji in sistematičnih pregledov problematike domačega filma. Izredno dragocene so podrobne analize izbranih filmov, pravzaprav celotne snemalne knjige z opisom dejanja, s popolnim dialogom, opisom zvoka itd.

V 155. št. je tako podrobno opisan Kawalerowiczev film MATI IVANA ANGELSKA.

Če sežemo malo nazaj, je najbolj zanimiva dvojna (150.-151.) številka, ki je vsa posvečena francoskemu kratkemu filmu. Philippe Esnault je sestavil kronološki pregled kratkega filma po razdobjih (1917—1928; 1929—1939; 1940—1944; 1945—1962) z uvodom za vsako obdobje, in v njem zbral 300 najboljših filmov te vrste.

Njegov kriterij je zelo širok, saj je prišel v seznam tudi Bunuelov ANDALUZIJSKI PES, Renoirjev IZLET, to se pravi tudi kratki igrani film. Avtor obljublja, da bo kmalu izdal »Svetovno filmsko kronologijo«, ki bo — soodeč po tem prispevku — zanesljiv študijski pripomoček za vse, ki se zanimajo za zgodovino filma.

André Martin prinaša zelo natančen pregled risanega filma, Jean Grob piše o reklamnem filmu; ugotoviti skuša njegovo tipiko, psihološka izhodišča in tehnične prijeme. Z obžalovanjem ugotavlja, da potroši Francija za reklamne flme 100 milijard frankov na leto in zaključa:

»Da bi lahko izpremenili takšno stanje, bi bilo treba izpremeniti organizacijo družbe, odpraviti kapitalistični sistem in ga nadomestiti z režimom, v katerem takšne potrebe ne bodo imele več smisla.«

Iz članka Francis Coudraya o ekonomiki kratkega filma vzemo, da stane danes v Franciji črnbeli film približno 45.000 in barvni 60.000 novih frankov, njegova prodajna cena je pa od 8.000 do 15.000 novih frankov, to se pravi, da je deficiten kot pri nas. Država podpira kratki film na več načinov: s tem, da podeljuje dobrim filmom oznako kvalitete, kar šele omogoča prodajo; s premijo, ki jo dobi tako ocenjeni film; z zvečanjem finančne pomoči igranemu filmu, s katerim se predvaja kratki film; in s posebnimi nagradami. (30 filmov od 250 s povprečno nagrado 50.000 novih frankov.) Kljub temu pa je  $\frac{2}{3}$  filmov naročenih, a režiserji skušajo po navadi iznajdljivo zabrisati propagandni smoter filma in so tudi takšni filmi neredko umetniško zelo pomembni.

Izredno zanimiva je anketa med ustvarjalci, producenti, distributerji, člani kinoklubov, ki bi ji bilo treba posvetiti poseben članek, toliko je v njej zanimivih misli, potem še seznam avtorjev z naslovi njihovih filmov in s kratkimi oznakami njihovega opusa, zakonski teksti, bibliografija in podobno. Naj omenim vsaj zanimivo izjavo Alaina Resnaisa: »... na vsak način me hočejo napraviti za filmskega avtorja, ampak jaz protestiram. Nisem avtor in nisem imel nikake želje, da bi ustvarjal. Osebo imam rajši montažo; montaža je moj poklic. Režiser sem proti svoji volji.«

Na koncu je objavljena snemalna knjiga in kompletna dokumentacija za slavni film Jeana Renoirja IZLET po Maupassantovi noveli »Une partie de campagne«. Kot je znano, je v tem primeru režiser izjemno zvesto prenesel literarno delo na filmsko platno, zato je v vzporedni koloni natisnjen tudi Maupassantov tekst, kar omogoča primerjavo, ki je zanimiva tudi s teoretskega stališča.

V. Koch

*V prejšnji številki EKRANA smo pričeli objavljati članek o praktičnih izkušnjah pri delu z amatersko kamero. Tokrat priobčujemo še nekaj napotkov našega sodelavca*

MARIJANA CILARJA

#### VZDRŽEVANJE KAMERE

Med amaterji pogosto slišimo zaskrbljeno vprašanje, kje in s kakšnim oljem naj mazemo kamero.

Pri večini amaterskih kamer mazanje ni potrebno, ker je za to v zadostni meri poskrbela že tovarna sama. Olje, s katerim bi še dodatno mazali kamero, bi prav verjetno prišlo prej ali slej na vrata in s tem na filmski trak.

Ce kamero zelo pogosto uporabljamo, jo moramo oddati vsaki dve ali tri leta v servis — najbolje tovarno, ki jo je izdelala — ali pa zanesljivemu finomehaniku.

Veliko bolj važno je, da kamero očistimo prahu, ki se stalno nabira po njeni zunanosti in notranjosti kljub še tako veliki pazljivosti. Najboljši pripomoček za to je primeren čopič in jelenova koža.

Se posebno pozornost moramo posvetiti optiki. Najbolje jo očistimo s tenkim, mehkim, svilenim papirjem ali z jelenovo kožo.

#### OČENJEVANJE RAZDALJE

Za uspešen in oster posnetek je treba čim točneje izmeriti ali oceniti razdaljo med kamero in predmetom, ki ga snemamo. Če imamo refleksno kamero, je to zelo enostavno. Brž ko je predmet v iskalu oster, je oster tudi posnetek.

Nekatere kamere imajo vgrajen daljinomer, v katerem vidimo predmet dvojno. Z regulacijo dosežemo, da se sliki prekrivata, in v tem trenutku lahko na merilu odčitamo pravo razdaljo.

V trgovini si lahko za malo denarja nabavimo tak daljinomer, ki ga pritrdimo na kamero ali pa ga uporabljamo kar posebej.

Za posnetke, ki so zelo blizu kamere, uporabljamo platneni merilni trak ali pa običajni kovinski ali leseni meter.



# SNEMANJE

# AMATERSKEGA FILMA

... za amaterje

Praktično je tudi, če si izmerimo razdaljo na svojem telesu od prstov ene do prstov druge iztegnjene roke. Če si zapomnimo še točko na prsih, ki nam od prstov stegnjene roke označuje razdaljo 1 m, nam tako merilo velikokrat kar dobro pomaga.

## SNEMANJE NA KRATKE KONCE FILMA

Pogost primer pri delu amaterskih filmov je snemanje na kratke konce filma. Včasih so to ostanki normalne role, ki jo nismo posneli do konca, ampak smo film odrezali in

razvili. Ostanek je primeren za naslednje snemanje. Vlaganje filma v kamero v popolni temi je stvar spretnosti in prakse, ki si jo pridobimo pri dnevni svetlobi z vajami s pomočjo osvetljenega filma. Nekatere kamere (Paillard Bolex, nov tip Kodak itd.) imajo posebno vodilo, ki omogoča, da se film sam vloži in tudi napravi pravilno oznako, brž ko ga vtaknemo pod prvo kolesce.

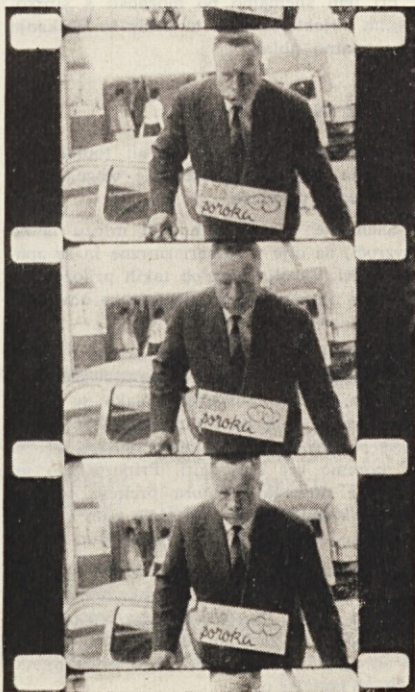
V vsakem primeru pa lahko rešimo pred osvetlitvijo konec filma, če kamero odpremo v popolni temi. To lahko storimo v temnici ali v popolnoma zaprtem prostoru in tudi v tako imenovani poljski temnici.

To je vreča iz gumiranega platna, ki ima na enem koncu močno zadrgo, skozi katero vtaknemo aparat, na drugi strani pa dva rokava za obe roki. Rokava sta na koncu obšita z elastiko, ki tkanino tesni in zdrži svetlobo. V taki ročni temnici lahko opravljamo različne manipulacije: vlaganje in menjanje filma, revizijo ob priliki defekta ali »solate« itd.

Snemanje napisov skoro vedno opravimo na kratke konce filma. Če hočemo zelo kontrastne napise, navadno vzamemo pozitivni ali tonski trak, ki ju lahko vlagamo in razvijemo ob dušeni rdeči svetlobi.

Vprašanje, če je rdeča luč v temnici za določeno vrsto filma varna ali ne, rešimo tako, da konec filma pokrijemo z dinarskim kovancem in ga nato pustimo pod rdečo lučjo približno 5 minut. Nato film v popolni temi razvijemo in fiksiramo. Na mestu, kjer je bil kovanec, bo film kristalno čist. Če bo tak tudi ostali del filma, potem svetloba nanj ni vplivala, če pa opazimo na njem rahlo razliko, tako imenovani osen, potem luč ni bila primerna.

Pogosto zadostuje za dober rezultat že, če temnično luč obrnemo navzgor ali če nalepimo čeznjo še en rdeč papir (npr. papir, v katerem je zavit fotografski papir).



## NORMALNI, SIROKOKOTNI IN TELEOBJEKTIV

Skoro vse boljše kamere imajo možnost izmenjave objektivov. Le-te delimo v tri vrste: normalni, širokokotni in teleobjektivi.

Ce je le tehnično možno, snemamo z normalnimi objektivimi, ki imajo pri 16 mm kamerah goriščno razdaljo ca 25 mm, pri 8 mm pa ca 12 mm.

Objektivi, ki imajo krajšo goriščno, so širokokotni. Uporabljamo jih, če se pri snemanju ne moremo odmakniti od objekta, tj. v prvi vrsti pri delu v ozkih prostorih. Ti objektivimi imajo veliko globinsko ostrino, toda tudi vrsto nevšečnosti. Predmete prikazujejo popačeno. Vsi bližnji predmeti so večji, debelejši, (obrazi!) vsi bolj oddaljeni pa manjši in v nepravi perspektivi. Če držimo kamero iz osi, tj. tako, da je nagnjena navzgor ali navzdol, nam beže tudi drugiče ravne, navpične linije v obliki stožca. To se posebno neugodno odraža pri snemanju arhitekture.

Teleobjektivi nam predmete približajo. Pri delu z njimi moramo paziti, da zelo točno nastavimo razdaljo, ker ima majhno globinsko ostrino.

Snemanje s teleobjektivimi iz roke je proč vržen čas in denar. Pri kratkih goriščnicah (od 25—50 mm za 16 mm kamere oziroma 15—25 mm za 8 mm kamere) nam že pomaga, če kamero naslonimo na mizo, drevo ali na ograjo — kar pa je nad temi dimenzijami, nujno zahteva soliden stativ.

## VRSTNI RED SNEMANJA

Ko vložimo film v kamero, najprej nastavimo števec na ničlo in pogledamo, če je odmerjena pravilna hitrost snemanja. Nato zmerimo ali ocenimo svetlobo in naravnamo na optiki primerno zaslonko. Končno ocenimo ali izmerimo razdaljo do predmeta, ki ga snemamo in nastavimo pravilno razdaljo.

S tem je kamera tehnično pripravljena.

Zdaj pogledamo skozi iskalo in določimo primerni izrez ali zasuk kamere. Običajno je potrebno, da to nekajkrat ponovimo, ne da bi snemali, in se nato odločimo za najbolj primerno varianto.

Šele sedaj sprožimo kamero in posnamemo motiv.

## VOZEČI POSNETEK

Zelo pogost efekt v poklicnih filmih je tako imenovani vozeči posnetek. Nastane tako, da se kamera vozi na posebnem vozičku, ki se giblje po precizno sestavljenih tračnicah. Tako opremo si amaterji le težko privoščijo, a vendar lahko posnamejo efektov vozeči posnetek na razmeroma preprost način.

V ta namen dobro služi otroški voziček močnejše konstrukcije, invalidski voziček ali tricikel. Snemalec pri tem sedi v vozičku, drži kamero v roki in s tem delno amortizira tresljaje.

Čim večja so kolesa, manjši so tresljaji.

Ce snemamo iz avtomobila ali vlaka, moramo postaviti kamero na stativ ali jo opreti na steno avta ali vlaka. V nasprotnem primeru dobimo sliko, ki se sunkovito maje in navadno ni uporabna. To velja seveda, če snemamo notranjost vlaka, avtomobila ali avtobusa. Ce pa snemamo pokrajino, držimo kamero prosto v roki in se čim bolj razkočimo.

Pri tem snemamo po možnosti s širokokotnim objektivom. Na ta način se skakanje slike znatno ublaži.

## MRAZ IN TOPLOTA

V našem podnebjju mráz ali toplota pri snemanju ne igrata pomembne vloge, razen v določenih primerih.

Snemanje pozimi v hudem mrazu lahko povzroči, da olje v kameri zmrzne in se aparat ustavi. Zavaljo tega ob takih priložnostih zavijemo aparat v toplo blago in ga odvijemo samo za snemanje.

Ko pridemo z mrzlega prostora v toplo sobo, se takoj nabere na optiki rosa, ki povzroča neostre posnetke. Enako se lahko nabere vlaga tudi na filmu. Še slabše pa je, če se nabere vlaga med stekli optike, kjer je ne moremo več odstraniti. Priporočljivo je, da se z mrzlega prostora prenese kamera najprej v srednje tople in šele nato v tople prostor.

Prevelika toplota škoduje v prvi vrsti filmskemu materialu. Ce filmski trak, zaprt v pločevinasti škatli, za daljšo dobo izpostavimo toploti peči ali žarkom poletnega sonca, lahko na njem skoraj z gotovostjo pričakujemo večji ali manjši osen.



Na naslovni strani: Prizor iz  
filma DVORIŠČNO OKNO Al-  
freda Hitchcocka

Levo: Zbigniew Cybulski, Bar-  
bara Lass-Kwiatkowska in Ro-  
man Polanski, naslovna stran  
6. številke »EKRA NA 63«

---

**IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE:** Boleslaw Michalek — o polj-  
skem filmu... Pijanowski — razgovor z režiserjem A. Wajdo...  
J. Plażewski — esej o Kawalerowiczu... Danuta Palczewska — o pro-  
blemih poljske filmske kulture... Teleobjektiv: Melina Mercouri;  
Štirje mladi ameriški igralci... Kritike: Peščeni grad, Viridiana, Mož  
z zlato pištolo... Televizija: Izobraževanje in poneumljanje na TV...  
Film, šola, klubi: Deło filmskega kluba v domu tehniških šol...  
Leksikon: Trinajst poljskih režiserjev... Za amaterje: Izdelava  
fotografskih povečav.



# ekran 63

ta mesec v svetu ...ta mesec v svetu ...ta mesec

Dušan Vukotić, naš nagrajenec z Oscarjem, je svojim risankam s filmom »Igra« dodal mojstrski poizkus povezave igranega in risanega filma.

