



# ekran 63

revija za film in TV, leto II, junij, julij 1963

## 9-10

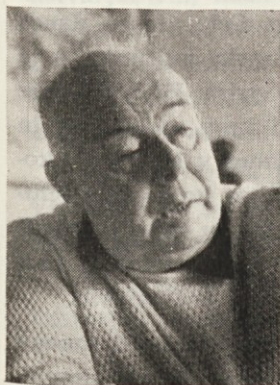
Jean Renoir ● Rimska pomlad  
Ala Cappa ● Katedrale naše do-  
mišljije ● Samorastniki ● Slad-  
ko festivalsko življenje ● Film  
in književno delo ● Kritike



# ekran 63

IZDAJA svet za film in TV pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS. IZIDE desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Posamezna številka 100 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Andrej Habič, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4, tel. 32-033. UPRAVA Prosvetni servis Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 600-14-608-84. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk in klišeeji časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

777	Renoir	Odprimo okna — Pot k notranjemu realizmu
810	Ž. Bogdanović	Katedrale naše domišljije
822	Vl. Petrić	Svojskost hibridnosti zvočnega filma
836	Teleobjektiv	Samorastniki — Sexy filmi — Letos po Cannesu — Očetje in sinovi — Po revoluciji — Zmagovalca iz Cnnesa
872	Festivali	Mića Milošević Sladko festiv. življenje
888	Kritike	Dnevi — Dvojni obroč — Zgodnja jesen — Kosilo v travi — Zate živim — Miliionarka
902	Film, šola, klubi	Mir. Vrabc Film in knjiž. delo, II. del
921	Televizija	Za vzgojno TV — Televizijski pisatelj
924	Vodnik	Nove knjige — Po filmskih časopisih



**Vedite, da bi mnogo gledalcev lahko videlo svet tak, kakršen je, prav tako kakor mi. Samo da za to nimajo časa... Njihov duh je torej drugje. Mogoče pa tudi neradi sami odpirajo okna. Kajti okna so zastrta s strašno debelimi zavesami in vse, kar vidimo skozi, je iznakaženo. Glejte, naše delo je v tem, da odpiramo okna in da skozi zelo čist zrak kažemo ljudem pokrajino.**

**(Jean Renoir)**

# OB DESETI ŠTEVILKI

Deseta številka revije ali časopisa verjetno res ni tak dogodek, da bi se kazalo ob njem ustavljati. Deseta številka slovenske filmske revije pa je dogodek, mimo katerega ne moremo vsaj uredniki te slovenske filmske revije.

Predvsem menimo, da se kaže ozreti nazaj na eno leto izhajanja naše revije. To leto je pokazalo, da je bila na Slovenskem revija, kakršna je EKTRAN, potrebna. Tako sodimo po prijaznem, da ne rečemo včasih celo zelo prijaznem sprejemu, ki ga je EKTRAN doživel. Dozorelo je spoznanje, da EKTRAN potrebujemo. Celó več — danes je nesporno, da je EKTRAN sestavni del naše filmske kulture. To je ena podoba leta, ki je za nami. Druga je manj vedra. EKTRAN si je s svojimi uredniki temeljito prizadeval razširiti krog sodelavcev in pritegniti vse, katerih pero je na Slovenskem danes v službi oblikovanja filmske kulture in filmske umetnosti. Medtem ko so se s tehtnimi prispevki oglašali sodelavci iz drugih republik in celo iz drugih dežel, je marsikdo doma ostal ob strani. Zato pa smo tembolj radi odpirali strani revije novim, mladim in nadarjenim sodelavcem.

Četudi je na straneh desetih številk revije mogoče najti mnogo hib in tudi kakšen spodrseljaj, je skoraj tisoč strani revije s snovjo,

ki smo jo na njih posredovali svojim bralcem, prvo ogrodje za most, preko katerega naj se tudi poslej iz meseca v mesec pretakajo razmišljanja, obvestila, pobude — skratka vse, kar se dogaja v našem domačem filmu in kar je pomembnega v filmskem svetu nasploh.

EKRAN ni samo revija za film in filmsko kulturo, temveč tudi za televizijo. To izredno pomembno komunikacijsko sredstvo je bilo v desetih številkah revije zagotovo slabotno navzoče. Uredniki revije smo skupaj z bralci prepričani, da moramo v prihodnjih številkah televizijo širše in bolj dejavno vključiti v vsebinske okvire revije. Vsi, ki se pri nas ukvarjajo s televizijo, so po našem mnenju soodgovorni, da se bo ta potreba tudi uresničila.

Ob prvi številki smo povedali, da deset številčk predstavlja v določenem smislu vsaj delno zaokroženo celoto, rekli bi lahko letnik revije. Bralci in vsi naši prijatelji so v prvih desetih številkah občutili načrt, ki smo ga uredniki skušali po najboljših močeh uresničevati po načelnih smernicah našega uredniškega sveta. Če se zdaj na kratko ustavimo pri načrtih za prihodnjo etapo našega dela, bi predvsem radi poudarili, da si bomo prizadevali, da bo v reviji bolj živo utripalo življenje našega filma z vsemi svojimi problemi. Pogosteje se bomo ustavljali tudi pri najvažnejših področjih, ki jih ponujajo teorija, estetika in sociologija filma. Še bolj želimo poglobiti tiste sestavke, kateri so posebej namenjeni vsem, ki sodelujejo pri oblikovanju filmske kulture našega človeka. Priljubljeni Teleobjektiv bomo razgibali, v enaki meri bomo skušali poglobiti in razširiti rubriko kritik. Upamo, da bodo tudi vsi tisti, ki se ukvarjajo z amaterskim filmskim ustvarjanjem, našli v reviji več koristnega. EKRAN bo dobil tudi v tehnični ureditvi bolj razgibano likovno podobo. In če naj končamo z načrti uredništva, bi radi bralcem, posebno pa naročnikom obljubili, da ne bo brez bistvene potrebe in tehtnih vzrokov prihajalo do zaostankov, dvojnih številčk in podobnih nevšečnosti.

Ni nam treba ponavljati vabila k sodelovanju in dopisovanju. Vsem, ki so se doslej oglasili, se še enkrat iskreno zahvaljujemo, hkrati pa še bolj vabimo k tej prepotrebni obliki sodelovanja.

Vsem naročnikom, bralcem in prijateljem revije EKRAN se toplo zahvaljujemo za naklonjenost, s katero so sprejeli prvih deset številčk.

Uredniki

# RENoirIR



Kdor je imel vsaj enkrat v življenju priložnost srečati Jeana Renoira in ga poslušati, ko razpreda svoje misli, je verjetno doživljal podobne nepozabne vtise, kot so zapisani v mojem spominu izza srečanja ob festivalski predstavi Francoskega kankana (v Cannesu 1955. leta). Ostal mi je v spominu kot izreden dobrodušnež in mogočen silak hkrati. Ko sem pozneje prebiral zapiske, ki jih je za njegovo biofilmografijo zbral pokojni André Bazin, sem se nekajkrat zalotil ob misli, da življenjske in ustvarjalne nadrobnosti iz razgibane dejavnosti Jeana Renoira ne morejo biti drugačne in niso nobeno presenečenje...

Vedno, ko govorimo o Renoiru, poudarjamo, da je sin slovitega impresionista Augusta, kateremu se je rodil kot drugorojenec 15. septembra 1894 na montmartrskem griču v Parizu. Res je domače okolje, v katerem je doraščal in začel oblikovati svoj osebni svet, močno vplivalo nanj. Toda v enaki meri ni mogel zatajiti, da se v njem pretaka kri kmetov iz kota, ki ga tvorita pokrajini Champagne in Bourgogne, odkoder je 1865 njegov stari oče po materi odšel preko Atlantika in ustanovil v Severni Dakoti prvo naseljenko farmo. Nič čudnega torej, da je Jean Renoir leta 1940, ko je prišel v ZDA, tam lahko spoznal marsikaterega svojega sorodnika. Po tem dedu verjetno neugnana življenjska moč in duhovita iskrivost, s katerima Jean Renoir tako naglo osvaja ljudi. Po očetovi strani so bili predniki skromnejši, saj je bil stari oče krojač v Limogesu in se je okoli 1844 priselil v Pariz.

Ko se človek malce poglobi v obdobje francoskega filma, ki je zaznamovano s prisotnostjo Jeana Renoira, bo na prvi pogled odkril vrsto Renoirov in na koncu sploh ne bo imel več prave podobe o sorodniških vezeh »klana Renoirov«, ki ga vodi silak Jean. Jean Renoir je imel dva brata. Starejši Pierre (1885—1952) je bil igravec in je nastopil v lepem številu bratovih filmov. Tako tudi njegova žena Marie-Louise Irribe, ki je bila svakinja Renoirovega tesnega sodelavca Pierra Lestringueza. Mlajši Jeanov brat Claude (rodil se je 1901) pa je bil nekajkrat bratov asistent pri režiji, ob snemanju Pravila igre pa direktor filma. Jean se je 1919 poročil s Catherino Hessling, ki jo je spoznal v ateljeju svojega očeta, kjer je pozirala kot model. Hesslingova je nastopila v glavnih vlogah skoraj v vseh Renoirovih nemih filmih. Ko se je 1940 preselil v ZDA, se je tam poročil s Cavalcantijevo nečakinjo in svojo script iz filma Pravilo igre, Dido Frère. V »klanu Renoirov«, ki je bolj, kot si je mogoče na prvi pogled misliti, vplival na francoski film, srečamo še Clauda Renoira, ki je od Tonija dalje (1934) snemal skoraj vse filme svojega strica. Claude, še danes eden izmed najbolj uglednih francoskih direktorjev fotografije, je sin pokojnega Pierra. Z Renoiri, posebno z Jeanom, od Psice dalje sodeluje ena izmed najboljših francoskih montažerk. Marguerite Renoir, ki se sicer piše Marguerite Mathieu, a je priimek Renoir privzela kot svoje umetniško ime (nekateri so Marguerite zmotno omenjali kot tretjo Renoirovo ženo). Izmed številnih Renoirov se ni vpletel v filmsko dejavnost samo Jeanov sin Alain, ki je univerzitetni profesor v ZDA. Francozom se ni treba sramovati navzočnosti »klana Renoirov« v domači filmski ustvarjalnosti, saj so Renoiri složno prispevali vse svoje najboljše moči



rasti filma in pomenijo v obdobju družbeno-kritičnega in psihološkega realizma izreden ustvarjalni potencial.

Ko je Renoir premišljal o izvori, ki so oblikovali njegovo vizualno kulturo, se je znašel v hudi dilemi in dal končno pred očetom-slikarjem prednost »sestrični Gabrielle«, ki je bila nekaj časa najbolj priljubljeni model njegovega očeta. Gabrielle je pobiča Jeana vodila po vseh pariških galerijah, pa tudi v Tuileries, kjer sta pogosto zavila v kinematografske šotore. Teh filmskih predstav se je spomnil osem let star, ko je v zavodu Saint-Croix v Neuillyju zavestno prisostvoval prvim šolskim filmskim predstavam. V boemski svet Pariza njegovih fantovskih let pa je Jeana uvedel eden izmed stricev, s katerim je že pet let star hodil po pariških kavarnah.

Po očetovem nasvetu (umrl je 1919. leta, ko se je Jean poročil z dekletom iz njegovega ateljeja) je Jean Renoir usmeril svojo življenjsko pot v svet upodabljajočih umetnosti. Postal je namreč mojster za keramiko in imel svoj atelje v Marlottu vse do 1923. leta. Tisto leto ga je Možuhinov film *Zgoča žerjavica* navdušil za filmsko ustvarjalnost in sklenil je za vsako ceno »poskusiti, kako delaš filme«. Svojemu prijatelju Albertu Dieudonnéju, pisatelju, igralcu in režiserju, je zaupal nekaj denarja, z njim pa svoj scenarij *Catherine* ali *Življenje brez veselja*, ki ga je napisal za svojo ženo. Se isto leto je Renoir z lastnim denarjem po scenariju Pierra Lestringueza režiral svoj prvi film *Hči vode* s svojo





Levo: NANA (1926); Pierre Philippe, Catherine Hessling, Werner Krauss, Jean Renoir — Zgoraj: »Bil sem prepričan, da z Anno Maggnani lahko naredim korak proti klasicizmu.« (Jean Renoir ob snemanju ZLATE KOČIJE)

— Desno: »Sestrična Gabrielle«, platno Augusta Renoira (1910)



ženo in scenaristom Lestringuezom (ta se je v Renoirovih filmih pogosto skrival pod psevdonimom Pierre Philippe) v glavnih vlogah. Edina kopija tega 2.000 metrov dolgega filma, ki ga je Renoir prvič javno prikazal decembra 1924 v Parizu, se nahaja danes v moskovski kinoteki (o kateri je nasploh znano, da hrani zavidanja vredno število unikatov, posebno iz zgodnje ameriške ustvarjalnosti), kjer strokovnjaki cenijo film za eno izmed najpomembnejših del šestdesetletne zgodovine filma. Zanimivo je, da Renoir tega svojega pravnca ne ceni kdo ve kaj in zatrjuje, da je tedaj šele iskal svojo pot. Sicer pa se je zgodba o ljubezni med bogataškim sinom in plebejko ponovila še pozneje v Zlati kočiji in v gledališki komediji Orvet, ki jo je 1953 Renoir napisal za Leslie Caron. Iz tega obdobja se Renoir bolj spominja drugega dogodka — srečanja s Stroheimom in njegovimi Neumnimi ženskami.

»Vsaj desetkrat sem videl Stroheimov film,« zatrjuje Renoir in izjavlja, da ga je Stroheim do kraja usmeril k avtentičnim snovem francoskega literarnega realizma. Nana iz 1926, za katero je po Zolaju napisal scenarij Lestringuez, je po Renoirovi izjavi Rivettu in Truffautu »moj prvi film«, kajti Nana je film, v katerem sem odkril, da ne smeš posnemati narave in realistične stvarnosti; temveč da je treba naravo in stvarnost v filmu obnoviti z ustvarjalnimi prizadevanji.« Renoir je doživel še eno spoznanje ob Nani — namreč, »da je bolje ustvariti še tako ponesrečeno stvar, kot pa zadovoljiti se s preprostim kopiranjem narave«. (Nana je

pomembna tudi zato, ker se z njo začenja sodelovanje nekaterih pozneje najuglednejših francoskih filmskih ustvarjalcev z Renoirom. Scenograf v Nani je bil Claude Autant-Lara, ki je še danes ugleden francoski režiser. Tako se začenja Renoirov vpliv na francosko filmsko generacijo, ki je nositeljica vzpona francoskega psihološkega realizma.) Neposreden vpliv Stroheimovih Neumannih žensk je bil opazen. François Truffaut pa v svojem kratkem poročilu o filmu hkrati s Stroheimovimi vplivi poudarja že močno vidne Renoiru lastne komponente, posebno dosledni paralelizem, ki ga bomo srečali tudi v filmih *Pravilo igre* in *Helena* in možje.

Renoir je bil v večini primerov tudi neodvisen producent svojih filmov. Nana, na katero gledamo danes z zanimanjem in jo v Renoirovem opusu cenimo kot pomembno prelomnico v ustvarjalnem dozorevanju, je bila leta 1926 popoln finančni polom. Omenjam to natančno zato, da bi v Renoirovi filmografiji razumeli navzočnost nekaterih filmov, ki za ustvarjalčev umetniški razvoj ne pomenijo pozitivnih ustvarjalnih naporov, ampak celo spodrsnjaje (n. pr. *Charleston* ali pa *Marquitta*, v kateri že ni več nastopila v glavni ženski vlogi Catherine Hessling, temveč Lestringuezova svakinja Marie-Louise Iribre, tedaj žena Pierra Renoira).

Iz nemega Renoirovega obdobja bi kazalo omeniti še ekranizacijo Andersenove pravljice *Mala prodajalka vžigalic*. Ob filmu je Renoir zatrjeval, da mu je Andersen izredno pri srcu; poznavalci njegovega opusa, posebno pokojni André Bazin, pa film ocenjujejo sicer kot zanimiv pojav v Renoirovem zorenju, predvsem pa kot primer iz obdobja, ko se je Renoir navduševal nad tedaj skorajda neizčrpnim virom umetniškega navdiha Charlesa Chaplina (*Lov za zlatom*, *Cirkus*). Svojo ženo je v glavni vlogi vodil čisto po Charlotovem vzoru.

»Moj prvi zvočni film je bil neké vrste poizkus. Niso mi prav zaupali in moral sem prestati preizkušnjo. Zato sem sprejel ponudbo in posnel po Feydeauju 'On purge Bébé'. Film brez posebnega pomena, edina zanimiva natančnost bi bila, da sem ga posnel v štirih dneh (pozneje je v nekem pogovoru dejal, da ga je posnel v šestih dneh, op. avt.), da je bil 2.000 metrov dolg in da smo ga naredili za dvesto tisoč frankov, ki so producentu (Braunberger-Richebé) prinesli skoraj dva milijona.« V vsaki Renoirovi biografiji lahko v zvezi z njegovim prvim zvočnim filmom preberemo zanimivost druge vrste, ki odlikuje ta film: kakor drugi filmski ustvarjalci (ki jih ni posebno hudo vznemiril prihod zvoka, temveč jih je s svojimi možnostmi celo očaral), se je tudi Renoir poigral z zvočnimi efekti in med njimi se mu je najbolj posrečil tisti z vodo v stranišču. Renoir zatrjuje, da je ta zvočni efekt tako poudaril, ker je bil med snemanjem slabe volje. Prav se je Renoir znašel v zvočnem filmu s *Psico* (Pierre Prévert je bil asistent), ki še danes velja za film, zaradi katerega se je Renoira dokončno oprijel sloves »avtorja filmov, ki so sicer nenavadni, a ne prinesejo denarja«. Film je še danes zanimiv. Kot je bil film *Helena* in možje počastitev Venere v osebnosti Ingrid Bergmanove, *Zlata*





kočija globok poklon pred Colombino v osebnosti Anne Magnani, Orvet (odrsko delo) vzhičeno navdušenje nad dekliškostjo Leslie Caron, je bila Psica počastitev Michela Simona, zvestega Renoirovega prijatelja in sodelavca. Sicer pa vse do ekranizacije Flaubertove *Madame Bovary* (1934) Renoir ni imel sreče (pa tudi z njo ne posebne) z odmevom svojih filmov pri gledalcih. Vselej jim je bil preveč realističen, vselej so ga dolžili, da preveč raziskuje naravo ljudi in vzroke dogodkov. Takšne »hibe« so našli celo v *Noči na križišču* (1932), v filmu, s katerim se začinja dolgoletno sodelovanje med Renoirom in Jacquesom Beckerjem. To pa je za vzpon francoskega filmskega realizma vsekakor pomembnejše kot drobna zanimivost, da je film ena prvih ekranizacij pozneje v francoskem filmu tako priljubljenih Simenonovih kriminalk. Četudi si filma *Boudu, rešen iz vode* (1932) in *Chotard in Com.* (1933) tudi nista mogla pridobiti gledalcev (kaže, da se je zadnji celo izgubil) in čeprav je bil komercialni neuspeh deloma celo film *Madame Bovary* (kajti Renoira je predvsem zanimalo, kdaj se v tej romantično pretresljivi zgodbi pravzaprav začne komedija in kje je konec življenjske stvarnosti), so to vendarle filmi, ki dosledno in vztrajno v tedanji atmosferi filmske ustvarjalnosti v Franciji vedno bolj utrjujejo mesto realističnemu oblikovanju. Ta doslednost je bolj kot kaj drugega prepričala tedaj vplivnega Marcela Pagnola, da je Renoiru omogočil uresničiti filmski načrt, katerega pomembnosti se navadno mnogo premalo zavedamo. Leta 1934 je namreč



Levo: BOUDU, RESEN IZ VODE (1932);  
 Michel Simon, Marcelle Hainia, Charles  
 Grandval, Séverine Lerczinska — Zgoraj de-  
 sno: TONI (1934); prizor s truplom na cizi  
 — Desno: TONI; delovni posnetek, ob ka-  
 meri Jean Renoir, desno Celia Montalvan,  
 Charles Blavette

Renoir posnel film *Toni*, katerega tisti, ki so se imeli priložnost nekoliko bolj poglobiti v italijanski neorealizem in njegove bistvene elemente, s polno pravico označujejo za »prvi neorealistični film«.

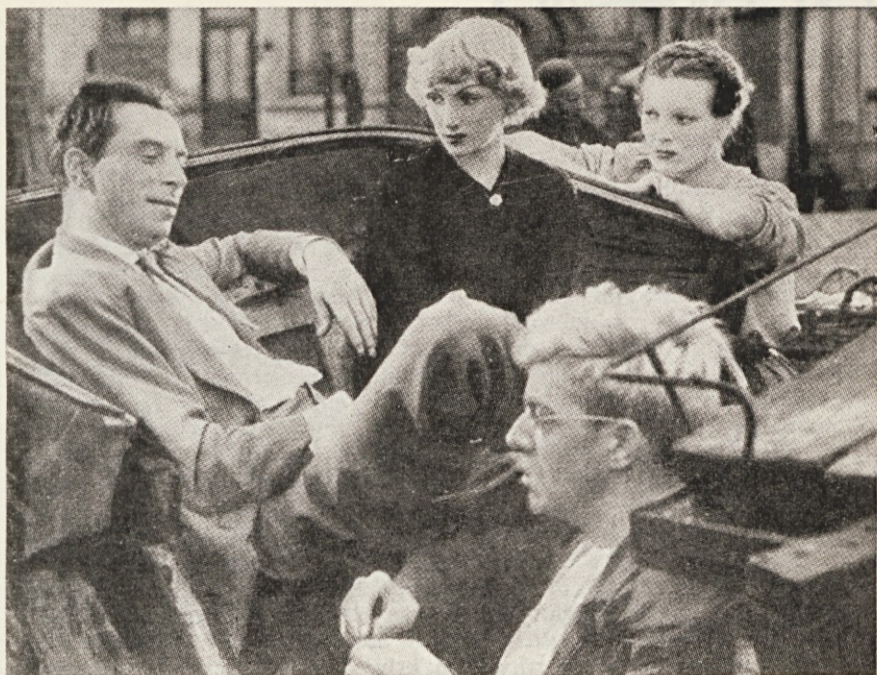
O Toniju bi se dalo obširno pisati, saj skupaj s filmi *Zločin gospoda Langeja* (1935), *Na dnu* (1936), *Velika iluzija* (1937), *Pravilo igre* (1939), *Zlata kočija* (1952), *Helena in možje* (1956) in *Kosilo v travi* (1959) pomeni največje umetniške vzpone Renoira, ki ga prav zaradi teh filmov mnogi teoretiki uvrščajo med pet največjih filmskih ustvarjalcev na svetu sploh. Kadar o Toniju vprašujejo Renoira samega, obširno pripoveduje o avtentični snovi, ki jo je zbral njegov prijatelj Jacques Mortier, v tistih časih policijski komisar v Martiguesu. Predvsem pa film v njem prebuja lepe spomine na tedaj tako drzen poskus, kot je bilo snemanje v realističnem interieru in avtentičnem eksterieru, poleg tega pa še delo z laičnimi igralci iz kolonije italijanskih delavcev (med katerimi se je drama ljubosumnosti dejansko tudi odigrala). »Ljudje tiste čase še niso bili zreli za filme takšne vrste,« zatrjuje Renoir. Vendarle velja resnica, da je Renoirova zavzetost pri ustvarjanju filma, ki je bil za tedanji čas revolucionarna novost, močno delovala na Luchina Viscontija, ki je bil eden izmed mojstrovih asistentov. Ni treba dokazovati, da je prav Visconti začetnik neorealizma v Italiji, poudariti pa moram, da je poleg orientacije k temam realnega življenja prinesel italijanskemu filmu Renoirovo zavzetost.



IZLET (1936); Paul Temps, Sylvia Bataille

Zločin gospoda Langeja ni bil pomemben samo zaradi uspešnega (žal le enkratnega) sodelovanja med Renoirom in Jacquesom Prévertom. Vsaj enakega pomena je vedno močnejša Renoirova usmeritev k družbenim problemom. Renoir se je postavil na čelo tako imenovanega družbeno kritičnega francoskega filmskega realizma. Družbene silnice vsake teme ga bodo poslej venomer živo zanimale in ne bo se jim izognil, četudi bi bilo to kdaj celo v korist njemu samemu. Končno je čas, ko je nastajal Zločin gospoda Langeja, obdobje zmage francoske Ljudske fronte, ki je Renoira tako ogrela, da se je začel javno politično udeleževati, svojo filmsko ustvarjalnost pa je postavil posredno ali (nekajkrat) neposredno v službo idej Ljudske fronte. Tako si je zaslužil vzdevek »politično angažiranega režiserja«. Po naročilu francoske Komunistične partije je ustvaril film Življenje je naše, za Generalno konfederacijo dela pa Marseillaiso. Četudi je s filmi Na dnu, Velika iluzija in Človek-zver Renoir zaslovel končno tudi pri številnem filmskem občinstvu, je treba poudariti, da je Zločin gospoda Langeja med vsemi Renoirovimi filmi najbolj spontan, enovit in poln poezije, ki je sad sodelovanja dveh velikih umetnikov.

François Truffaut, ki je med mlajšimi filmskimi kritiki verjetno edini videl propagandni film Življenje je naše — (filmska animacija političnih



NA DNU (1936); Louis Jouvett, Janö Holt, Paul Temps, Junie Astor

govorov Thoreza in Cachina na zasebni projekciji, ker so film prikazovali samo v zaprtih krogih (državna cenzura ga do danes ni dovolila javno prikazovati), zatrjuje, da je imel priložnost spoznati zelo dober Renoirov film. Zanimivo je, da je isto leto (1936) posnel Renoir nikoli dokončano delo *Izlet*, za katero ga je navdihnila Maupassantova novela. Film je spremljala čudna smola. Prvi montirani material so odnesli Nemci 1940. leta, ko je Francija doživljala svoje težke dni. Takoj po koncu vojne sta Becker in Marguerite Renoir znova zmontirala material, vendar v hitrejšem ritmu, kot je bil tisti, ki ga je montaži prvič narekoval Renoir. Bazin je zapisal, potem ko je videl nedokončano delo: »Eden izmed najlepših prizorov v vsem Renoirovem opusu in v filmu sploh je tisti, ko Sylvia Bataille podleže poljubom Georgesa Darnouxa.« Ironično zastavljen prizor se po svoji notranji strukturi, ki odseva iz oči glavne igralka, vzpne v čudovito poezijo rojstva ljubezni. Prav v tem prizoru je Renoir razodel še močnejši vir svojega navdiha, kot je bil Maupassant — platna svojega očeta. Vsaj tri slovita platna Augusta Renoira žive v enkratni interpretaciji in doživetju v sekvencah Jeanovega nedokončanega filma.

Omenil sem že, da sta bila Renoiru velika vzornika Erich von Stroheim in Charles Chaplin. In četudi se v filmu *Na dnu*, za katerega je dobil Renoir 1936. leta Dellucovo nagrado, naslanja na istoimensko delo

Maksima Gorkega, je v njem vendar toliko Chaplinove navzočnosti, da ga mnogi označujejo za »prijateljski pozdrav Chaplinu«. Seveda to ne zmanjšuje privlačnosti sijajne galerije plastičnih likov Gorkega, ki so jih upodobili Jouvet, Gabin, Sokoloff, Primova in Junie Astor. Njo je Renoir vodil skoraj tako kot Chaplin Paulette Godard v Modernih časih. In kakor se mu je pozneje v tako imenovanem ameriškem obdobju izpolnila želja, da je lahko Chaplinovo soigralko sam vodil kot režiser, tako se mu je 1937. leta izpolnila želja, da je slavni Stroheim nastopil v njegovi Veliki iluziji, za katero si je morala mednarodna žirija na festivalu v Benetkah izmisliti posebno nagrado, da ne bi bilo treba priznati Renoiru Mussolinijevega pokala, tedaj najvišjega beneškega priznanja. (Film je bil seveda v Italiji kljub temu prepovedan.) Velika iluzija sodi med tiste že omenjene Renoirove filme, ki sestavljajo njegov ustvarjalni vrh. Veliki iluziji bo težko prisoditi prednost pred filmi. Toni, Na dnu ali Helena in možje, razumljivo pa je, da je film v svojem času zaradi ideje in predvsem zaradi svetovne politične situacije doživel izreden uspeh. Globoka misel, ki preveva Veliko iluzijo in se pozneje ponovi še v Marseillaisovi in Pravilu igre, je spoznanje, da se svet deli na razrede bolj pogosto v svoji horizontalni kot v vertikalni. Renoir je proti porajanju kast in privilegiranih skupin znotraj enega razreda, posebno še znotraj razreda eksploatiranih. Ko je spoznal usodnost razdeljevanja v horizontali, se z istim zanosom bori proti mejam, ki so po njegovem krive vseh nespোরazumov. Prezreti pa ne smemo še druge prvine Velike iluzije — premoč psihološke analize in sploh psihologije nad poezijo. To se je le poredko zgodilo pri predvsem pesniško razpoloženem Renoiru.

Jean Gabin je prvič nastopil pod Renoirovim vodstvom v filmu Na dnu, vendar si je pridobil ime nadarjenega igralca z vlogo v Veliki iluziji. Zanj je dal Renoiru pobudo in snov njegov vojni tovariš general Pinsard, o katerem je znano, da je med prvo svetovno vojno vsaj osemkrat pobegnil iz nemških ujetniških taborišč. Ko je Renoir popisal kupe papirja z nadržanostmi o Pinsardovih pobegih in ko je iz te kopice snovi Spaak napisal scenarij, je bil Gabin tisti, ki je Renoiru našel producenta. To je bil Gabinov znanec Albert Kinkéwitch, ki je bil generalni sekretar pri denarnem mogotcu Rolmerju, kateremu je rojila po glavi misel, da bi del svojega denarja vtaknil v filmsko proizvodnjo. Renoir se spominja tistih dni in pravi, kakšna sreča je bila, da nista imela ne Rolmer ne Kinkéwitch zveze s filmom, kajti »v tistem času ni bil nihče, ki je deloval v filmu, razpoložen dati denar za film«. Film je doživel pri gledalcih izreden uspeh; ljudje niso mogli pozabiti Jeana Gabina kot maréchala, Ericha von Stroheima kot von Rauffensteina, Pierra Resneya kot častnika Boieldieuja,

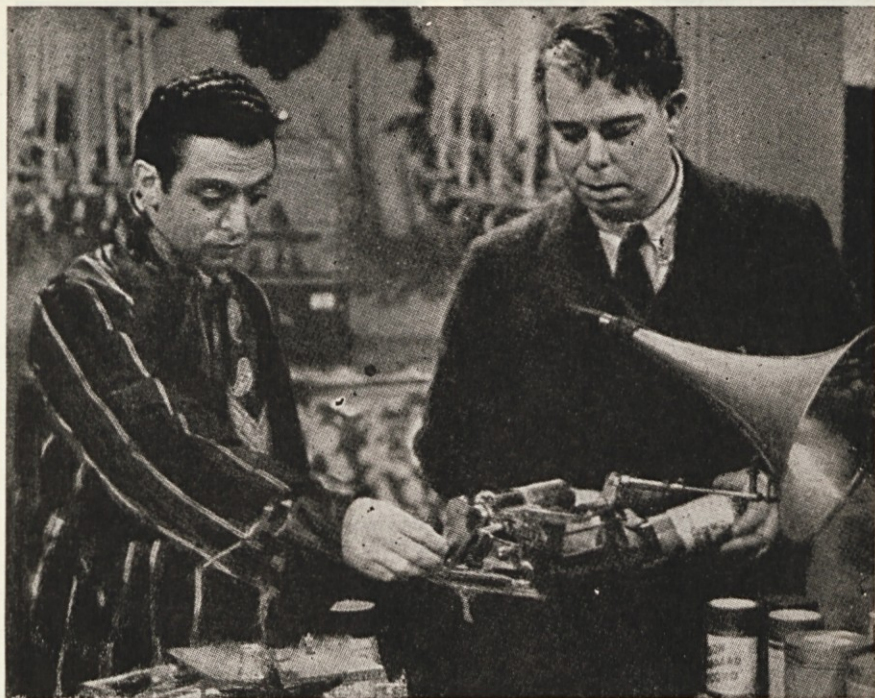
Desno zgoraj: **VELIKA ILUZIJA (1937)**; Jean Gabin in Pierre Fresnay v izrezanem prizoru

— Desno spodaj: **CLOVEK-ZVER (1938)**; Jean Renoir kot Caboche v sredini skupine









Levo zgoraj: PRAVILO IGRE (1939); Jean Renoir, Dalio — Levo spodaj: »Ob vsakem filmu posnamete tudi nepotrebne prizore.« Tudi tega prizora ni v PRAVILU IGRE — Zgoraj: PRAVILO IGRE; Marcel Dalio, Jean Renoir

Dalia kot Rosenthala in Dite Parlo kot kmetice. Jacques Becker, ki je bil tudi tokrat Renoirov asistent, je nastopil v vlogi enega izmed vojakov.

Skupaj s pobudniki in naročniki filma *Marseillaise* (1937) je prišel Renoir na zanimivo zamisel, ki je posegala v samo strukturo proizvodnje. Ustanovili so neke vrste zadrugo gledalcev, ki so plačali vstopnino za film vnaprej in s tem omogočili snemanje filma. Ideja je propadla, kakor je po drugi svetovni vojni kmalu propadla podobna Lizzanijeva pobuda. Zelo zanimiva je bila montaža filma, o kateri zatrjuje François Truffaut, da ustvarja vtis, »kot bi človek gledal filmski tednik o francoski revoluciji«. Truffaut je prepričan, da je bil samo Renoir sposoben doseči tolikšno mojstrovino.

O filmu *Človek-zver* pravi Renoir, da je danes sicer srečen, ker je film posnel, čeprav leta 1938 ni sam izbral snovi, temveč ga je zanj ogrel premeteni lisjak med francoskimi filmskimi producenti, Robert Hakim. Hakim je tako silil vanj, da je Renoir napisal scenarij v petnajstih dneh, dialoge pa je, če je bilo le mogoče, prepisal kar iz Zolajevega originala. V snovi je Renoira vedno bolj mikala Zolajeva poezija in zato med



Levo: FRANCOSKI KANKAN (1954); Maria Félix — Zgoraj: ZLATA KOČIJA (1952); Anna Magnani, Duncan Lamont — Desno: FRANCOSKI KANKAN (1954); Françoise Arnoul, Jean Gabin

snemanjem ni niti tehtal, ali je film zvest realizmu ali se pod Zolajevim vplivom vedno bolj nagiba v naturalizem. Spominjamo se, da je v končni verziji pred gledalci zažive izrazito naturalistično poudarjeno filmsko delo. Rad bi opozoril na ženske like, ki se pojavljajo v Renoirovih filmih. V tej zanimivi galeriji ne smemo pozabiti na Simone Simon, ki je igrala vlogo Séverine. Jean Renoir je igral vlogo divjega lovca Cabúcha. Renoir sam je sploh precej nastopal kot igralec v svojih (in tudi v nekaterih tujih) filmih. Jacques Lantier, ki ga je upodobil Jean Gabin, pa je v svoji težki preizkušnji, pred katero je postavljen takoj na začetku, eden izmed realkih velikih likov, ki so prešli že v klasiko filmskega igrilstva.

Iz naturalizma, v katerega je zašel s filmom Človek-zver, se je skušal Renoir izmotati s čudovito poetičnim filmom Pravilo igre (1939), ki je po svojem bistvu sicer globoko pesimistično in grenko, a hkrati preroško. Renoir je gledal v prihodnost, ki je začela pehati človeštvo v tako hudo stisko, da ne bo — kot je dejal to v filmu La Chesnaye — človek verjel ničemur več. In četudi je bil ob svojem rojstvu film verjetno največji materialni Renoirov poraz, je Pravilo igre danes velika mojstrovina, ki ji po Truffautovem mnenju daje pomembnost predvsem v filmu navzoča Renoirova osebnost z vsem njegovim bistvom. Morebiti so bili v skoraj sedemdesetletni zgodovini filmske umetnosti ustvarjeni nekateri filmi prezgodaj — Pravilo igre je zanesljivo eden izmed takšnih filmov. Četudi ga gledalci niso razumeli 1939. leta, četudi ga niso mogli sprejeti 1945 in 1948, to vendarle ne zmanjšuje njegove izredne vrednosti. (Več o filmu v posebnem sestavku »Mehanizmi - ptice« v pričujoči številki.)



Po Pravilu igre tudi najbolj »popustljivi« in »velikodušni« francoski filmski producenti Renoiru niso hoteli nuditi možnosti za delo. Na Viscontijevo povabilo je odpotoval v Italijo, kjer sta skupaj napisala scenarij za film *Tosca*. Renoir bi ga moral režirati, a načrt je propadel (film je režiral Carl Koch, bližnji Renoirov sodelavec posebno kot scenarist), ker je Italija vstopila v vojno. Renoir se je vrnil v Pariz, tu posnel nekaj kratkih filmov za armado in se jeseni 1940 na povabilo Roberta Flahertyja odpravil v Ameriko. S tem se začneja tako imenovano »ameriško obdobje«, ki ga Renoir sam deli v dva dela. V prvega sodijo nekateri filmi, ki jih je delal za velike hollywoodske filmske družbe, v drugega pa filmi iz njegovega sodelovanja z neodvisnimi filmskimi producenti.

V Hollywoodu je Renoir najprej prijateljsko sodeloval z Darrylom Zanuckom, ki ga je povezal z Dudleyem Nicholom. Toda film *Močvirje* (1941), ki je pomenil za Renoira izredno topel sprejem v Ameriki, za hollywoodske ateljeje in tamkajšnjo prakso pa nekatere revolucionarne

# RENOIR



posege (med drugim je Renoir prvič uveljavil princip, da so zunanje posnetke posneli res v naravi, kjer je določil režiser, ne pa v umetno narejenem okolju v ateljejih), je bil tudi prijateljsko slovo od Zanucka. Po dveh propagandističnih filmih *This Land is Mine* (Ta dežela je moja, po francoskem naslovu pa tudi *Živeti v svobodi*, 1943) in *Salute to France* (Pozdrav Franciji — 1944) je lahko brez posebnih producentovih vplivov posnel film *The Southerner* (Južnjak — 1945). Posebno na drugi film hrani Renoir grenke spomine. »Morebiti res nisem razumel razporeditve v Franciji po osvoboditvi. Toda s filmom sem želel odkriti Američanom manj poznano in nekonvencionalno podobo okupirane Francije.« Francoska kritika je film ostro zavrnila, Renoir je dobival žaljiva pisma, razglasili so, da ne razume Francije, Francija pa ne njega. Čeprav si je Južnjaka zelo želel delati, je to vendarle film, ki je skoraj dokumentarec in v njem ni mogoče občutiti tiste ustvarjalne svobode, o kateri Renoir tako rad pripoveduje v zvezi z njim. Pri tem filmu je bil njegov asistent pozneje znani režiser Robert Aldrich. Renoir je zanj dobil 1946. leta veliko nagrado na festivalu v Benetkah, tista Francija, ki ni sprejela toliko njegovih mnogo boljših filmov, pa je navdušeno ploskala pariškimi predstavam Južnjaka.

Skupaj z nekaterimi ameriškimi prijatelji je pod okriljem družbe *Artistes Associés* Renoir osnoval svojo proizvodno skupino in z njo posnel



film *The Diary of a Chambermaid* (Sobaričin dnevnik — 1946), ki je doživel v ZDA velik uspeh. Po Bazinovem mnenju je film mnogo boljši in predvsem bolj čist od »realističnega« (kakor so v ZDA radi poudarjali) Južnjaka. Sinteza komedije in drame je nenavadno uspela, hkrati pa je Renoir dosegel izredno stilno enotnost. Bazin primerja film s *Pravilom igre* in zaključuje, da je bilo *Pravilo igre* vesela drama, Sobaričin dnevnik pa burleskna tragedija, ki po svoji ostrini meji že na farso. Še isto leto je na prigovarjanje prijateljev režiral tudi *The Woman on the Beach* (Ženska na plaži), za katero si je predvsem prizadevala Joan Bennett, ki je igrala tudi glavno vlogo. Tisti, ki so film videli, zatrjujejo, da je vzgleden primer čistega filma in mojstrovina med Renoirovimi deli. Družba, ki sem jo prej omenil, je nameravala z majhnimi denarnimi sredstvi filmsko upodobiti klasična odrska dela. Ostalo je samo pri načrtu. Medtem pa je Renoir odkril Ramera Goddena knjigo *Reka* in dobil prijatelja-finančnika, ki je imel zvezo z indijsko vlado. To je bilo dovolj, da je 1950. leta posnel za Indijce »zahodnjaško premišljanje o Vzhodu« — film *The River* (*Reka*), s katerim je že tretjič dosegel priznanje na festivalu v Benetkah. Vsaj v enaki meri, kot je *Reka* zahodnjaško premišljanje o Vzhodu, je v njej mogoče občutiti tudi romanje dediča indoevropske kulture k zibelki in virom te kulture. Morebiti je bila mnogo premalo poudarjena prav ta komponenta filma in ko se ga spominjam, mi misli uhajajo k drugemu podobnemu, k Eisensteinovemu *Que viva Mexico!* (Morebiti zato, ker poznam samo odlomke tega nikoli montiranega materiala.)



Levo: HELENA IN MOŽJE (1956); Jean Marais, Ingrid Bergman — Desno zgoraj: HELENA IN MOŽJE; Jean Marais, Mel Ferrer, Ingrid Bergman — Desno spodaj: HELENA IN MOŽJE; Ingrid Bergman



Aprila 1951 se je Jean Renoir vrnil v domovino. Upal je, da bo lahko filmsko upodobil Giraudouxovo *Norico* iz Chaillota, hkrati pa je želel delati z Anno Magnani. Tako se je odločil za ekranizacijo Mériméejeve *Kočije Rešnjega telesa*. *Zlata kočija* (1952) je slavospev Colombini, v kateri sta hkrati utelešeni umetnost in narava, igralstvo in življenje. Filma Evropa ni razumela, četudi je skoraj istočasno ploskala nekaterim Renoirovim ameriškim filmom. Mojster je ostal dve leti brez dela in šele na zimo 1954 je znova stopil v pariške ateljeje, ki jih je zapustil 1939. leta. Namesto Yvesa Allégreta je posnel *French-Can-can* (Francoski kankan), ob katerem je Renoir dejal, da »pomeni veliko veselje ustvariti veder film francoskega duha, ki lahko postane primerno srečanje in most med menoj in francoskimi gledalci. Zdi se mi, da so mi gledalci zelo blizu, toda želim si preizkusiti to bližino in jo hkrati utrditi.« Že okoli leta 1924 se je Renoir ukvarjal z idejo, kako bi ustvaril filmsko opero, četudi tedaj še ni bil poznan sistem sliki sinhrono registracije zvoka. V Francoskem kankanu je lahko vsaj deloma izpolnil to svojo željo.

Še pred snemanjem filma je izbral čas čakanja za skok v gledališče. Za poletne igre v arleški areni je režiral Shakespearovega Julija Cezarja. Ta kontakt z gledališčem ga je 1955 vzpodbudil, da je napisal in v Théâtre de la Renaissance režiral svojo komedijo *Orvet* z Leslie Caron v naslovni vlogi. Uprizoritev ni bila najbolje sprejeta in Favallelli je celo kritiziral Leslie Caron. Renoir je ves zavzet za Leslie odgovoril z besedami: »Lahko zatrdim, da bi moj oče, če bi bil poznal Leslie, ne naslikal samo enega njenega portreta, temveč bi preživel svoje življenje samo v slikanju nje.«

Ko so Renoira vprašali za pobudo, ki mu je narekovala snemanje filma *Helena in možje* (1956), je radovedneže nekoliko razočaral (pričakovali so namreč izjavo, da ga je zvbilo življenje generala Boulanger) s svojim odgovorom. Zatrdil je, da je bil poleg producentove ponudbe edini motiv njegova vztrajna želja, da bi posnel kaj veselega skupaj z Ingrid Bergmanovo. »Že dolgo sem si želel, da bi jo videl, kako se smeje na platnu«. Izdal pa je še skrito misel, da se ni mogel več upirati »stari misli na Venero«, morebiti celo »na Venero, kot jo je videl Offenbach«. Tako je nastala mojstrovina, ki so jo mnogi primerjali s *Pravilom igre*. V resnici je Renoirov odgovor na spoznanje o otopelosti današnjega sveta, ki mu je treba Venero počasi zopet odkrivati in mu hkrati pomagati, da bi jo doumel«. Seveda pa se Renoir ni odpovedal satiri na račun nekaterih političnih dogodivščin v Franciji, predvsem na račun generalskih pustolovščin. Jean-Luc Godard je skušal duhovito povzdigniti pomembnost tega Renoirovega filma: »Reči, da je Renoir najbolj inteligentni med filmskimi ustvarjalci, se pravi hkrati reči, da je Francoz do zadnjega vlakna. In če je Helena in možje francoski film par excellence, se je to zgodilo zaradi tega, ker je najbolj inteligenten film na svetu.« Morebiti je Godard v svojem navdušenju za Renoira pretiraval; res pa je, da je film *Helena in možje* umetnost v najbolj plemenitem pomenu besede, hkrati pa je pravcata demonstracija teorije o filmski umetnosti. Film in hkrati ponazoritev pojma »film«. Trideset let ustvarjalnih izkušenj in globokih spoznanj v vgrajenih v to delo, h kateremu se bomo znova in znova vračali, kadar bomo namesto z besedami skušali z vzgledom odgovoriti na vprašanje, »kaj je film?«.





HELENA IN MOZJE (1956); Jean Marais, Mel Ferrer, Ingrid Bergman

Mimo ustvarjalca tolikšne potence, kot je Renoir, ni mogla televizija. Zanj je 1959. posnel film *Oporoka doktorja Cordeliera*, v katerem se je vrnil k vedno živi temi, posebno privlačni za ekspresioniste: dobro in zlo v človeku, moč posameznika nad zavestjo in podzavestjo sočloveka; Renoir je to snov obravnaval popolnoma realistično. »Dovolite mi, da skupaj s Pascalom verjamem, da je edina stvar, ki človeka lahko zanima — človek,« je povedal Renoir spričo svoje odločitve za takšno snov.

Ko se je leta 1959 v francoski film vpisala vrsta novih imen, in med njimi tista, ki so dala kot tako imenovani »novi val« francoskemu filmu novega poleta, je med njimi tudi ime Jeana Renoira s filmom *Kosilo v travi*. Človeku, ki bi ne vedel za več kot tridesetletno razgibano Renoirovo ustvarjalnost, bi se ob filmu vsilila misel, da je Jean Renoir eden izmed mladih novovalovcev. V *Kosilu v travi*, ki je zaznamovano z značilno Renoirovo poezijo, je toliko mladostnega poleta in novosti, da ni nič nenavadno, če se je prvi med učitelji mladega francoskega filmskega rodu postavil na čelo zanosnega ustvarjalnega poleta prav v letu, ki velja za začetek ustvarjanja francoskega novega vala. Po mnenju nekaterih *Kosilo v travi* presega Heleno in može. Tako je gigant, genij in poet, ki je s tako rekoč neusahljivim virom svoje ustvarjalne moči in fantazije utemeljil bogato obdobje francoskega filmskega realizma med obema vojnama, navzoč v življenju in rasti francoskega filma tudi danes. S svojimi mojstrovinami pa se povzpema med tiste velikane, ki so za človeštvo oblikovali podobo sedme umetnosti.

Peter Skalar



# ODLOMKI IZ RENOIROVIH RAZPRAV

Jean Renoir ni samo genialen filmski ustvarjalec, temveč je o filmski umetnosti pogosto tudi razmišljal in svoja spoznanja v duhovito napisanih sestavkih posredoval drugim. S svojimi teoretičnimi razpravami, ki se ne zavijajo v vzvišeno nerazumljivost in nedostopnost, ni bil le učitelj rodovom filmskih ustvarjalcev, temveč je v enaki meri pomagal vstopiti v hram filmske umetnosti tudi gledalcem.

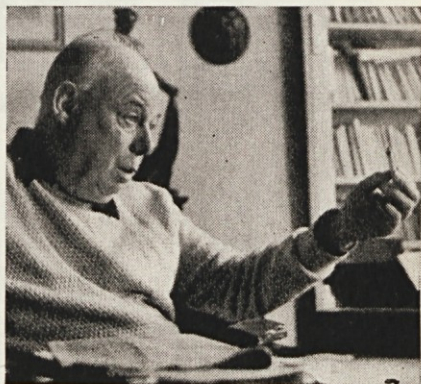
Iz njegovega obširnega in bogatega publicističnega dela smo izbrali nekaj posebno zanimivih in značilnih odlomkov. Renoirove misli in spoznanja so obdržala vso svojo veljavo še danes, četudi so bila nekatera zapisana že pred mnogimi leti. Podoba velikega Jeana Renoira ne bi bila zaokrožena, če bi ga ne predstavili tudi kot pisca tehtnih razprav.

Moja prva dela so, po mojem mnenju, docela nezanimiva. Njihova edina vrednost je v nastopih Catherine Hessling, ki je bila fantastična igralka, veliko preveč fantastična, da bi jo lahko pogoltnili plahi francoski trgovci. To je razlaga za njeno izginotje. Prosto dušno in mukoma sem si prizadeval, da bi posnemal svoje ameriške učitelje. Nisem še doumel, da je človek, še bolj kakor svojega plemena, dolžnik zemlje, ki ga hrani, življenjskih pogojev, ki oblikujejo njegovo telo in njegove možgane, pokrajin, ki se od jutra do noči razprostirajo pred njegovimi očmi. Nisem vedel, da Francoz, ki živi v Franciji, ki pije rdeče vino in jé brieški sir pred sivino pariških perspektiv, ne more ustvariti kvalitetnega dela drugače, kot opirajoč se na izročilo ljudi, ki so živeli tako kakor on.

Velikanska sreča me je leta 1924 pripeljala v dvorano, kjer so vrteli neki film Ericha von Stroheima. Tisti film, *Neumne ženske*, me je osupnil. Moral sem ga videti najmanj desetkrat.

Ko sem zažgal tisto, kar sem nekoč oboževal, sem doumel, kako zgrešena je bila pot, po kateri sem do tedaj hodil. Ko sem nehal neumno obtoževati tako imenovano nerazumevanje občinstva, sem zaslužil možnost, da ga ganem s prikazovanjem pristinih sižejev v izročilu francoskega realizma. Začel sem gledati okrog sebe in sem očaran odkril neštete prvine, ki so izrecno in samo naše, in jih je mogoče docela prenesti na filmsko platno. Začel sem ugotavljati, da so imele kretnje perice, ženske, ki se češe pred ogledalom, branjevca pred vozičkom, dostikrat edinstveno plastično vrednost. Lotil sem se znova nekakšnega proučevanja francoske kretnje

# ODPRIMO OKNA





Zgoraj: Jean Renoir v času filma TONI —  
Desno spodaj: pokojni Gérard Philipe in  
François Arnoul na obisku pri Jeanu Renoiru  
v hollywoodskem stanovanju

preko slik mojega očeta in slikarjev njegove generacije. Nato sem, obogaten s svojimi novimi spoznanji, posnel svoj prvi film, ki je vreden, da o njem govorimo, N a n o po romanu Emila Zolaja.

To, kar vem, je, da zdaj začenjam razumevati, kako je treba delati, vem, da sem Francoz in da moram delati v brezpogojno nacionalnem smislu. Vem tudi, da če delam tako in samo tako, lahko ganem ljudi drugih narodnosti in opravljam delo internacionalizma.

(LE POINT,  
decembra 1938)

\* \* \*

Oprostili mi boste, če je videti, kot da gradim teorije v zvezi s filmom *Pravilo igre*. In vendar, v času, ko sem ga snemal, nisem prav nič mislil na to. Film ni teza. Vendar pa mi dovolite, da označim, ne poslanstvo — mislim, da je ta beseda preveč visokoleteča — temveč funkcijo našega poklica, funkcijo avtorja. Mislim, da je naša funkcija predvsem ta, da gledamo svet tak, kakršen je, in da ga skušamo gledati, ne da bi pred svoje oči postavljali barvasto steklo. Temu se pravi vzgoja, predsodki, temu se reče... skratka, to je vse tisto, kar so nam pripovedovali, vse tiste smešnosti, iz katerih sestoji naše življenje. No, vsega tega se je treba otresti in svet je treba gledati s čisto golimi očmi, z zelo čistimi očmi. In potem človek pripoveduje, pripoveduje gledalcem, ki so včasih presenečeni, ker tega niso navajeni. In tedaj rečejo: »To ni res.« Ta funkcija ima ime, ki so ji ga dali mladi, mladi ustvarjalci našega časa, in meni to ime močno ugaja; to je ime, ki dobro izrazi tisto, kar hoče povedati. To imenujejo demistifikacija.

Vedite, da bi mnogo gledalcev lahko videlo svet tak, kakršen je, prav tako kakor mi. Samo da za to nimajo časa. Imajo pač druge poklice, so bankirji, električarji, zobarji. Njihov duh je torej drugje. Mogoče pa tudi neradi sami odpirajo okna. Kajti okna so zastrta s strašno debelimi zavesami in vse, kar vidimo skozi, je iznakaženo. Glejte, naše delo je v tem, da odpiramo okna in da skozi zelo čist zrak kažemo ljudem pokrajino.

Vsakdo od nas ima svojo majčkino teorijo, ki mu jo je navdihnil svet, ki nas obdaja. Seveda imam tudi jaz svojo. Sicer je precej naivna, ima pa prednost preprostosti. Glejte: predstavljam si, da je svet tehtnica. Tehtnica z dvema skodelama: če pritisneš na eno skodelo, se druga dvigne. In bilo bi nesmiselno, če bi mislil, da lahko nalagaš

uteži na eno stran, ne da bi s tem prizadel drugo. Da: nahajamo se v dobi visoke tehnizacije, v dobi, v kateri je izobrazba široko razvita, in brez strahu, da bi se motili, lahko trdimo, da so naši sodobniki, če že ne bolj razumni, vsaj bolj izobraženi kot naši stari starši. Samo, ali ni vsa ta razumnost, vsa ta izobraženost v škodo čutom? Ne uporabljamo več svojih čutov. Naši čuti odmirajo. Tako na primer ne vidimo več. Ne gledamo več, ne hodimo več.

Vprašajte kogarkoli iz svoje okolice, kakšne barve je francoska zastava. To je prav preprosto vprašanje. No, odgovor bo napačen, kajti odgovorili vam bodo: »Modra, bela, rdeča.« Francoska zastava pa ni več modra, bela in rdeča. Francoska zastava je vijoličasta, bela in rdeča. Polagoma se je iz ne vem kakšnih





Zgoraj: Jean Renoir in Ingrid Bergmanova med snemanjem filma HELENA IN MOŽJE

Spodaj: Jean Renoir med pogovorom v pariškem stanovanju



vzrokov, brez dvoma industrijskega značaja, modra barva spremenila v vijoličasto. A tega noče nihče videti. Opazili pa boste, da je zastava polkov ostala modra, ker najbrž obstajajo napisani predpisi, ki vzdržujejo čistost modre barve v vojski. Toda naši čuti ne vidijo več, da državna zastava ni modra, in ker nam naš razum narekuje besedo modra, no, pa verjamemo, da je res tako. Težava je v tem, da si pridobimo točno zaznavo vrednot narave.

Slikar odkrije resnico o letu lastovke, in to je kitajsko slikarstvo. Nato pridejo drugi umetniki in za-

čno posnemati prvega umetnika, namesto da bi črpali svoj navdih neposredno iz lastavičjega leta. In to je konvencionalnost. Umetnostno zgodovino bi lahko na kratko označili kot poskuse umetnikov ali umetniških skupin, da bi se vrnili k lastavičjemu letu. To je tisto, kar poskušam delati, čeprav se zavedam, kako goste so zavese, ki še visijo med menoj in omamnim odkritjem čiste resnice. Verjetno se mi to ne bo nikoli posrečilo.

(GROS PLAN,  
novembra 1959)

# POT K NOTRANJEMU REALIZMU

Odkar so na svetu, ljudje zamejnavajo umetnost s posnemanjem resničnosti. V primitivnih dobah bodisi omejenost tehničnih sredstev, bodisi določeni verski predpisi, ki so jih izoblikovali dobro poučeni preroki, ovirajo umetnike, da ne sledijo temu slabemu nagnjenju. V naši dobi, ki jo imenujemo dobo napredka, pa ni več nobenih omejitev, nobenih predpisov, in prisotni smo pri neke vrste razvratu. Posamezni umetniki: slikarji, kiparji, glasbeniki, se še nekako izvlečejo iz tega. Nič jim ne brani, da ne bi prebavili narave tako, kakor jo pojmujejo, in da nam je ne bi podajali v najbolj presenetljivih oblikah. Za ustvaritev filma pa se zbere kup ljudi, in tudi če navdaja katerega izmed njih nejasna misel, da je ena izmed značilnosti umetnosti to, da je umetna, in če se celo zgodi, da lahko to gledanje posreduje svojim sodelavcem, se brž oglasi zoprni glas razuma. Z besedo »razum« hočem reči nujnost, da je treba ustvariti komercialno delo in da ne gre vznevoljiti občinstva, za katerega menimo, da je ljubitelj znamenite »realnosti«. Sicer pa v resnici to tudi je. In kako tudi ne bi bilo, po dvajsetih letih bedaste popolnosti v fotografski reprodukciji! Od tod današnji predpisi. Igralec postane zvezda, ker je podoben neštetim ljudem, ki jih srečujemo na ulici. Tako bodo — takšno je mišljenje — ti ljudje srečni, ko bodo videli sami sebe na platnu, komaj da tu ali tam malo izboljšane: z nekoliko bolj

ukrojeno obleko, bolj čisto poltjo in brez kocin v nosu. Od časa do časa zaslovi avtor kakega filma kot novator, ker spet pokaže kocine v nosu, ali pa predstavi mlado prvo igralko s pokvarjenimi zobmi. Kar se mene tiče: če mi v filmu kažejo iste ljudi, ki jih lahko srečam v kavarni, ne uvidim, zakaj ne bi šel rajši v kavarno kot pa v kino. To je bolj udobno in vrh tega lahko tam še kaj pojem ali popijem.

Tisti, ki so bili pred nami, so imeli srečo; ker ortokromatski film ni dovoljeval nobenega odtenka, je prisilil tudi najbolj plahega snemalca, da se je sprijaznil z najbolj silovitimi kontrasti; ker ni bilo zvoka je moral najmanj domiselni igralec in najbolj prostaški režiser nehote uporabljati poenostavljena izrazna sredstva.

Blagor etruščanskim lončarjem, ki so za okras svojih vaz poznali samo dve barvi.

Blagor kraljici Matildi, ki za bayeuxsko mojstrovino ni poznala izpopolnjenih statev z visokim tkanjem in anilinskih barv.

Blagor izdelovalcem filmov, ki so se še imeli za sejmarske glumače.

Toda zlata doba je minila. In mi moramo ali postati »resnični igralci« v klasičnem pomenu besede, z vsemi odgovornostmi, ki jih vsebuje ta pojem, ali pa dopustiti, da zamreže pojemajoči plamen naše čudovite magične svetilke.

(CINÉ-CLUB,  
maja 1948)

Kadar stojim pred igralci, pred pokrajino, se zavem, da vse, kar sem napravil in vse, kar sem napisal, ni nič vredno; zavem se, da ta ali oni stavek, ki se mi je zdel poln življenja, v trenutku, ko ga izgovori igralec, ki je vanj vnesel svojo lastno osebnost, ne pove več ničesar; zavem se, da moram v resnici povezati svojo lastno osebnost z osebnostjo igralca.

Vsi smo v poklicu, v katerem človek ničesar ne opravi sam. Vsak korak v tem poklicu je sodelovanje z nekom.

Zasnujem torej izrez, ki se mi zdi odličen, pa opazim, da ne ustreza živi resničnosti in da se tej živi resničnosti ne morem približati drugače kot s svojim sodelovanjem, mogoče s svojimi razpravljanji, s svojimi prepiri, mogoče s svojimi strašnimi spori s snemalcem, z ostrilcem, z vsemi! Iz te vrste diskusij se poraja živa resničnost filma.

Vsakič, ko ustvarjam film, sem zelo pošteno in zelo iskreno prežet z željo, da bi ugajal občinstvu. Na žalost pa ne vem, kako bi to dosegel, kajti v meni je neka težnja, ki izvira iz moje velike želje po klasični in zaradi katere sem včasih v nasprotju z občinstvom.

Toda klasični duh, duh, v katerem človek poskuša gledati stvari bolj od znotraj, kot pa da jih prikazuje od zunaj, je v današnjih dneh očitno težko razumljiv občinstvu, ki se že sto let utaplja v romantičnih solzah. Klasika je mučna pot in zagotavljam vam, da jih zaradi nje kar naprej dobivam po prstih. Navzlic temu pa sem odločen, da z njo nadaljujem in prepričan sem, da se bodo ljudje, potem ko so sto let jokali ob melodrami z Margot, vendarle odvrnili od nje in se vrnili k trd-

nim resnicam gospodov Shakespeara, Molièra in Marivauxa.

Mislím, da moramo, če hočemo priti do klasike, začeti razlikovati med notranjim realizmom in zunanjim realizmom. Ne morem si kaj, da ne bi pomislil na Molièra: Molière ni nikoli gojil zunanjšega realizma; svoje osebe je imenoval Philinte, Orgon, Cléante, namesto da bi jih imenoval Dupont, Durand, Dubois; oblačil jih je v kostume, ki niso bili realistični kostumi; v kostumih, ki jih je uporabljal na odru, je bil ostanek italijanske komedije. Navzlic temu pa so Molièrove igre verjetno med najbolj realističnimi. Človek, kakor je Chaplin, se ni nikoli udinjal zunanjemu realizmu: Chaplin igra iskalca zlata, pri tem pa nosi polcilinder, svoje velike čevlje in paličico, in išče zlato sredi snega. Če bi bil realist, bi imel kožuh in vse, kar je potrebno, da se ti ni treba bati mraza. Navzlic temu pa se mi Chaplin s svojim malim polcilindrom zdi veliko bolj resničen od nešteti igralcev, ki so oblečeni v pristne obleke iskalcev zlata.

Osebnó sem napravil mnogo filmov, ki sodijo v zvrst »zunanjšega realizma«. Ponižno sem mu poskušal — mogoče ne da bi mi bilo uspelo — dodati notranji realizem. Povedati vam moram, da je bil zame ta zunanji realizem v bistvu vedno le sredstvo, da bi prišel do notranjšega realizma. Zdi se mi, da bi, če bi pripovedoval zgodbo likarice, s tem, da bi jo postavil v njeno resnično likalnico, z resničnim likalnikom, v njeni resnični obleki likarice, obleki, ki jo je resnično nosila pri likanju srajc — mogoče s pomočjo teh zunanjših atributov lahko, tako se mi zdi, doumel nekaj tistega, kar se godi v duhu te likarice, da bi mogoče s tem zunanjim orožjem



prišel do globljega spoznanja te osebe.

Mislím pa, da prav veliki ljudje, Chaplin, Shakespeare ali Molière, ne potrebujejo tega zunanjega realizma in da lahko v globino poznajo likarico, ne da bi jim bil za to potreben likalnik.

(ARTS, 30. junija 1954)

\* \* \*

Dolgo sem se branil imeti film za umetnost; bil je obrt. Zdaj uporabljám besedo umetnost, kajti zdaj, ko se je tehnika razvila, moramo biti umetniki, če hočemo ustvariti kaj dobrega. To zveni lahko stremuško — in vendar... Vzemimo na primer zgodovino gobelina: vidimo, da je kraljica Matilda izdelovala gobeline v čast svojemu soprogu Viljemu Osvajalcu, ki je osvajal Anglijo. Ustvarjala je in mogoče je ustvarjala umetnine, ker tehnika tapiserije še ni bila razvita. To se pravi, da takrat, ko je tkala drevo ali nebo, seveda ni imela drevesno zelene barve, niti modre ali sive barve neba in je zato morala izdelati vse to s skrajno majhno, skrajno omejeno barvno lestvico. Zdaj, ko se je tehnika tapiserije razvila, je neskončno lažje in neštetim ljudem mogoče prikazati naravo, če so tega sposobni, tako, kakršna je.

Prav to se danes dogaja v kinematografiji; veliki ekran, relief, barva in zvok (ki so vse bolj in bolj polni), vse to dovoljuje, da posnemamo naravo. Nismo več postavljeni pred nujnost, da jo transponiramo, kakor takrat, ko smo imeli črno in belo. Takrat smo bili zelo daleč od narave, bili smo torej prisiljeni, da proti svoji volji najdemo sredstva, s katerimi bi jo izrazili. Ta nujnost najti sredstva za njeno posredovanje je v tistem času privredla mnoge ustvarjalce do tega, da



Françoise Arnoul in Jean Renoir

# REN IR

so ustvarili velika dela. V njih je bil vedno doprinos tehnika, umetnika, ki se je spraševal, kako naj poda to ali ono s skromnimi materialnimi sredstvi, ki so mu bila na voljo. To se pravi, da je verjetno film dosegel tisto točko, na kateri, kakor v gledališču ali v romanih, tehnika ni več problem, ki bi ga bilo treba reševati in smo zato prisiljeni delati dobre filme, katerih vrednost je v nečem drugem, kot pa samo v tehnični dovršenosti.

Izpopolnitev tehnike ima za posledico lahkost. Pokrajine danes delajo takšne, kakršne so. Dvorana, polna ne preveč bistrih dobričin, se bo navduševala pred gozdom na filmskem platnu. Bolj pametno bi bilo, če bi si šli pogledat resnični gozd. Vsi občutimo ganjenost spričo narave, ni pa vsakomur dano, da jo preizrazi in da jo prebavi. S preizraženjem, s prebavljenjem nas umetnik poveže s celim gozdom in vso naravo tudi s samo tremi drevesi, ali pa celo z enim samim drevesom. In to je sila važno.

Prej je bila zaradi tehničnih težav, ki jih je bilo treba rešiti, stvar lažja. Zdaj pa, če hočemo prestopiti nevarni prag velike tehnike, je treba stopiti na pot velikih stremljenj. Film je prišel v ta stadij.

Filmska umetnost se bo znašla pred istim problemom kakor slikarstvo, to se pravi, pred nujnostjo stilizacije. Prej smo prikazovali naravo v stilizirani obliki, ker nismo imeli tehničnih sredstev, da bi jo prikazovali tako, kakršna je. Danes, ko ta sredstva obstajajo, moramo poiskati to stilizacijo sami v sebi. Zato, kar se tiče mene, poskušam stilizirati čustva in misli svojih oseb na filmskem platnu.

(CINÉMA 55,  
decembra 1954)



**Françoise Arnoul, Micheline Presle, Gérard Philipe in Jean Marais so obiskali Jeana Renoira v Hollywoodu**

Pri izvrševanju mojega poklica me skoraj vedno vodi praktično načelo udobnosti. Skratka, gre za pripovedovanje zgodbe in gre za to, da najdemo kar najbolj praktična sredstva za pripovedovanje te zgodbe. Jasno je, da se na primer nikoli, kadar se znajdem pred problemom prizora, ki ga je treba snemati in ki sem ga prej mnogokrat ponovil, ne ravnam po kameri, temveč po prizoru; dam ga ponavljati, nato pa s pomočjo snemalca določim zorni kot in rečemo: »No, ta prizor bi lahko snemali takole.« Prav tako nikoli ne storim nečesa drugega, nikoli namreč ne razrežem prizora na plan in kontraplan. Izhajam iz celote, se pravi, da snemam ves prizor v splošnem planu in preidem potem na bližnje plane, nato pa s pomočjo vseh teh elementov k montaži. Zdi se mi, da ima vsak del prizora en sam zorni kot in ne dveh. V resnici je montaža mojih filmov, razen v nekaterih nekoliko izjemnih primerih npr. v *R e k i*, skrajno preprosta; obstaja preprosto v tem, da nanižam drugega za drugim dele, ki so bili snemani drug za drugim.

Trdno verjamem v metodo ponavljanja ( v delu z igralci), ki je v naslednjem: od igralcev zahtevam, da izgovarjajo besede, ne da bi jih igrali. Ne dovolim jim, da bi, če smem tako reči, poskušali misliti, preden niso besedila večkrat prebrali, tako da se v trenutku, ko uporabijo določene teorije, ko imajo ob tistem besedilu določene reakcije, te sprožijo spričo besedila, ki ga poznajo in ne ob besedilu, ki ga morebiti niso še razumeli. Kajti človek razume stavek šele potem, ko ga je večkrat ponovil. Mislim celo, da morajo način igre odkriti igralci sami. Ko pa so ga odkrili, zahtevam od njih, da se ga brzdajo, da ne igrajo takoj popolnoma, da tipajo, da igra-

# O REŽIJI, IGRALCIH IN DRAMATURGIJI

jo previdno in predvsem, da dodajo kretnje šele prav na koncu, da popolnoma obvladajo smisel prizora, preden si dovolijo premakniti pepelnik, vzeti v roko svinčnik ali si prižgati cigareto. Zahtevam od njih, da ne potvarjajo resnice, temveč da ravnajo tako, da pride odkritje zunanjih elementov šele za odkritjem notranjih, ne pa narobe.

Vsekakor odločno nasprotujem metodi, ki jo uporabljajo številni režiserji in ki obstaja v tem, da rečejo: »Glejte me, zaigral vam bom prizor; zdaj pa napravite tako kakor jaz.« Mislim, da to ni dobro. Kajti režiser ni tisti, ki bo odigral prizor; odigral ga bo igralec. Torej mora prizor odkriti igralec sam in prilagoditi situaciji svojo lastno osebnost, ne pa vaše.

(CAHIERS DU CINÉMA,  
maj 1954)

Mislim, da je vsako človeško bitje del majhnega sveta; sveta, ki ni nujno geografsko opredeljen (lahko se razprostira od Aljaske do Ognjene Zemlje, a to je druga pesem), ki pa je vsekakor opredeljen v kvaliteti, po zvrsti človeških bitij, posameznikov, ki ga sestavljajo. In mislim, da je na filmskem platnu, prav tako kakor na odru ali v knjigi, dovolj zanimivo, če prikažemo vsako osebo v njenih odnosih do tistega malega sveta, če je ne prikažemo osamljene, če je ne zapremo v hladilnik. Mislim celo, da je zanimivo, če prikažemo tisti mali svet, katerega del je, v odnosu do drugih malih svetov, ki ga obdajajo. Z drugimi besedami, človek ni sam na svetu in dovolj zanimivo je, če to prikažemo. Zato mislim, da je prav, da se okoristimo z vsem tistim, kar nam prinese igralec, da začutimo vonjave, ki jih prinese s seboj in ki prihajajo iz njegovega lastnega malega sveta...

Tako torej. Scenarij je napisan. Dekor je postavljen. Snemali bomo. Igralec je tu, pred menoj, in mi govori svoje vrstice. Vrstice, ki sem jih napisal, ne zanj, temveč za neko idealno osebo, osebo, o kateri sem sanjal. In govori jih slabo, govori jih strašno slabo. To je zanič, prav zanič. Zakaj? Ali sem se mogoče zmotil? Ali sem slabo zadel, ko sem izbral tega igralca za to vlogo? Nikakor, kajti če ga pogledam, se mi zdi živo utelešenje bitja, o katerem sem sanjal. Torej mora biti nekaj drugega. In tisto drugo je prav preprosto: slabe so moje vrstice. Zelo slabo sem jih napisal, kajti pozabil sem, kdo bo oseba, ki sem jo vendar sam ustvaril. Napišem jih torej še enkrat in se pri tem okoristim s tistim, kar sem novega spoznal na tem igralcu. Ko sem delal z njim,

sem nekoliko spoznal njegovo osebnost. In zdaj napišem vrstice dosti bolje: lahko jih vsrka vase, njegovo grlo jih lahko oblikuje z neke vrste navidezno resničnostjo. Stvar je sila preprosta, gre pa tako daleč, da mi igralec ukrade moj prizor, ukrade mi mojo osebo, domišlja si, da je sam napisal te vrstice, in tako je prav. Dobra kri! Ne jemljimo mu veselja. Pustimo mu, naj bo po njegovem. Dober igralec si mora domišljati, da je sam pisec svojih vrstic, sicer jih ne bo naravno govoril.

(GROS PLAN,  
november 1959)

\* \* \*

Mislim, da je filmska industrija s tem, da je iznašla široko platno, uničila tisto, kar je bilo zmagoslavje nemega filma, to se pravi: bližnji posnetek. Kadar je Greta Garbo v čudovitem, priljubljenem bližnjem posnetku zrla v gledalca, se je hipnotiziran kar tajal. In prav je imel, da se je tajal. Sedaj pa, ko je kadriranje drugačno, ni več bližnjega posnetka. Igralčev obraz ne more biti več sam na filmskem platnu. To je dejstvo, ki ga je treba priznati in zoper katerega se nima smisla boriti. Govorjeni film je bil dolgo samo naslednik nemega filma. Podnaslove je zamenjalo nekaj besed dialoga. Režiser je vlek el v planu za planom iz igralca njegovo bistvo ali vsaj tisto, kar je mislil, da je njegovo bistvo. To je bila še stvar hipnotiziranja. Zdaj pa, ko je bližnji posnetek odpravljen, je nasprotno treba staviti vse na igralčevo osebnost.

Film, ki je sneman po običajnih metodah, je razkosan na posamezne posnetke. Snemanje te ali one replike se lahko odvija več tednov po

snemanju predhodnje. Samo veliki režiserji imajo sami v sebi dovolj sile, da ohranijo enotnost tona. Mišlim — ker bližnji posnetek ne nalaga več določenih nujnosti — da morebiti ne bi bilo slabo, če bi film rajši rezali prizor za prizorom kot pa posnetek za posnetkom. Vendar ta metoda zahteva večje število kamer in mikrofonov. Zato sem napravil Oporoko doktorja Cordeliera s televizijo, ki edina razpolaga s tolikim materialom. Uporabljal sem do osem kamer in do dvanajst mikrofonov (v Kosilu v travi sem delal s petimi kamerami). Cordelier me je naučil, da je metoda dobra. (Kar pa ne pomeni, da je edina zveščavna. Še vedno bodo snemali prekrasne filme po starih metodah. Še vedno bodo ustvarjali filme, kot je Most na reki Kwai. In tako je prav.)

Druga prednost te metode: igralci in tehniki delajo v svobodi. Igra Jean-Louis Barraulta v Cordelieru ni samo čudovita, ampak je tudi drugačna od tiste, ki jo poznamo od prej, kajti na začetku vsakega prizora igralce spustim iz rok. Prav tako ne morem stati za vsako kamero in vsak izmed tehnikov se čuti odgovornega za del filma. To je uporaba teorije, ki mi je pri srcu: prepričan sem, da umetnik bolje ustvarja v svobodi. Seveda pomeni to za igralce konec amaterstva. Potrebni so poklicni igralci, ki so sposobni vzdržati celoten prizor. Nobenih igralcev — robotov več. Ritma ne ustvarjamo več pri montiranju.

(RADIO-CINÉMA-  
TÉLÉVISION,  
22. november 1959)

FRANCOSKI KANKAN (1954); Françoise Arnoul kot Nini z režiserjem Jeanom Renoirom



# MEHANIZMI - PTICE

Renoirovo Pravilo igre (1939) je eden izmed najbolj odkritih filmov, ki so jih kdajkoli posneli. Podooben je uram s prozorno številčnico, kjer lahko vsakdo vidi, kakšna je njihova mehanična notranjost. »Notranja« struktura Renoirovega filma ni skrita nič globlje od zunanje; neka centrifugalna sila prinese vse na spregled, vse vrže na površino, odpravlja razdelitev na »zunanje« in »notranje«.

Film je navadno tako za junake kot tudi za gledalca zadnje prepovedano lovišče za svobodno emocionalno izživljanje. V Pravilu igre ni tako. Taka ali drugačna skladnost in red v svetu Renoirovih »junakov« sta odvisna od strogega, meniškega spoštovanja konvencij, od zakrivanja občutkov.

Simbolične dominante (se pravi detajli kadrov, montažne kombinacije, barve, rekviziti, glasbene fraze in podobno) tega filma so ptice in mehanizmi. Dominante na svoj način ponavljajo, oponašajo fabulo, če pa postane gledalec pozoren na spremembe v njihovih medsebojnih odnosih, bo kdaj pa kdaj dognal, da razvoj teh odnosov nakazuje smer dogajanj, pa tudi to, kaj se bo na koncu zgodilo s kako osebnostjo.

Če analiziramo spremembe odnosov med dominantami v Pravilu igre, dobimo takle njihov razpored:

- I ptice (MEHANIZMI)
- II PTICE-MEHANIZMI
- III MEHANIZMI (ptice)
- IV MEHANIZMI

Smisel dominant je popolnoma enostaven: »ptica« je »simbol« za

popolno, nemogočo, vendar zavoljo tega prav nič manj mamljivo svobodo (oziroma iskrenost, nevezano emocionalnost); »mehanizem« je posebljenje njenega nasprotja.

V uvodnih sekvencah (I) gre za razvrščanje osebnosti glede na dominante: ena sama osebnost — letalec, »romantični ljubimec«, ki misli na kršitev veljavnih pravil in poskuša izvesti svoje načrte. Zato imamo samo njega za »ptico«, ko govorimo o dominantni »ptice«, glede na to pa, da ne gre dlje od neuspešnih poskusov, je ta zveza le polovična: do izraza pride šele z mehničnimi imitacijami ptic — z letalom ali s figuro ptice na glasbenem avtomatu, ki ga nekdo drži v roki med razgovorom, ki je odločilen za letalčevo usodo. Vendar je tudi ta delna pripadnost »pticam« dovolj velika, da je onemogočen vsak njegov podvig, katerega uspeh je odvisen od uporabe mehaničnih naprav. Rekordni čezmorski polet, ki se ga je lotil, da bi ugodil ženi, ki jo ljubi, ni imel pričakovanega učinka; ko se hoče ubiti in z vso hitrostjo zapelje avtomobil s ceste, mu niti to ne uspe. Mehanizmi sabotirajo.

Drugi (II) del obširno prikazuje lov. To je »izgovor« za spopad dominant, katerega izid že nakazuje dokončni razplet. (Dominante so kvantitativno v ravnotežju.) Lov je organiziran tako, da predstavlja nekak ogromen mehanizem za ubijanje, katerega sestavni deli so orožje, lovci in gonjači z zelo avtomatiziranimi gibi. Lov je obilen: ptice in zajci (tudi leti imajo simboličen pomen »ptic«). Letalec je sodeloval pri lovu, vendar ni imel sreče pri

zadetkih, kar ponovno kaže na dvo-  
smiselnost njegovega položaja.

Medtem ko je Renoir v prejšnjih  
sekvencah v glavnem uporabljal glo-  
binski kader in »montažo« znotraj  
te-tega, je izkoristil v sekvenci lova  
tradicionalni montažni postopek, ki  
je tudi sam v nekem smislu »meha-  
ničen«; s tem še bolj poudari smi-  
sel tistega dela filma, v katerem ga  
je uporabil. Zato bi bila že omenje-  
na shematična poenostavitev te par-  
tije filma поблиže določena takole:

PTICE - MEHANIZMI (orožje -  
lovci - (montaža).

V III. delu se »ptica« pojavi po-  
slednjič. Letalec je poskušal urediti  
svoje probleme, ne da bi upošteval  
od vseh priznane konvencije. Vendar  
naposled sprejme predlog, da bi vse  
uredili in o vsem razpravljali tako,  
kot se spodobi »gentlemanom«. V  
tem trenutku svojega dokončnega  
poraza in kapitulacije stoji obkro-  
žen z nagačenimi pticami, se pravi  
z mrtvimi pticami, ki so postale  
s tem negacija vrednote, katere  
simbol so prvotno bile. Ljudje se  
vse bolj in vse hitreje spreminjajo  
v lutke. Lutke najbolj natančno  
spoštujejo pravila. Odločilna domi-  
nanta je ogromen orkestrion, okra-  
šen z načičkanimi človeškimi figu-  
rami, ki le od časa do časa napravi-  
jo kak odsekan, raztrgan gib. Ta  
združitev prave mehaničnosti in pa-  
rodične imitacije življenja je v na-  
sprotju z bonboniersko sliko ženske,  
zavite v prosojne tančice (in je prav  
tako okras orkestriona), ki spominja  
na nedosegljivi raj popolne svobode.

V IV. delu se udeleženci lova  
spremenijo v udeležence zabave s  
plesom in improviziranim gledali-  
ščem; skoraj vsi se maskirajo (ti-  
rolske noše, mrtvaški prti, trikoji z  
narisanimi obrisi okostja, medvedja  
koža, umetne brade in brki), iz če-



sar je videti njihovo vse popolnejše  
izenačevanje z lutkami, hkrati pa to  
kaže, kako zelo so iluzorni napori  
za osvoboditev izpod konvencij in  
pravil igre, ki so jih sprejeli in mo-  
rebiti tudi sami napravili. Že v pr-  
vi sceni filma je z neko mero žalo-  
sti rečeno, da je »laž obleka, ki  
jo je težavno nositi«; preoblačenje  
je simboličen in jalov poskus, da bi  
to breme olajšali.

Toda Renoir ne »sodi« svojim ta-  
ko zelo nejunaškim junakom. Le-ti  
izgublajo vse človeško, postajajo  
lutke (prav od začetka filma so  
obrazi ljudi postavljeni vstrib z  
obrazi lutk in kipov), vendar obsod-  
ba izostane; namesto tega, da bi jo  
avtor izrekel, se zdi, kot bi ome-  
njal prehitrim sodnikom med gle-  
dalci tisto Kleistovo trditev iz se-  
stavka »O marionetnem gledališču«,  
po kateri so lutke in bog nosilci  
vzvišene lepote.

Premoč mehanizmov je v zaključ-  
nem delu filma popolna: mašinerija  
dogajanja se vrtil in jo je nemo-  
goče zaustaviti; kasneje spreme-  
njene odločitve nanjo ne vplivajo.  
Kot žrtev zamenjave osebnosti (fa-  
bulativni »mehanizem«, izposojen iz  
»Figarove svatbe«) letalca ubijejo.  
Tako je pod izmišljenim izgovorom  
pravzaprav uničen zaradi svoje po-  
zicije človeka izven tabora. Ko ti-  
sti, ki ga je nehote ubil, opisuje  
njegovo smrt, pravi, da je letalec,  
ki ga je zadela krogla, »poskočil  
kot zajček«. S tem je prišel letalec  
še zadnjič v zvezo s scenanto, ki  
ji je napol pripadal, s sceno uboja  
pa napravi film odločilen prehod  
iz vaudevilla v »tragedijo«.

Branko Vučičević

# K A R V E M O R E N O I R U



Se je treba čuditi, da pada na sina tako slavnega očeta, kot je bil impresionist Auguste Renoir — nekaj očetove slave? Podobnih primerov se ne manjka. Bolj redko pa je, da je tudi sinov umetniški navdih vreden očetovega imena.

V IZLETU se Jean Renoir izkaže — recimo naravnost — filmskega impresionista. Če je bila ambicija impresionistov ujeti gibanje v pretehtano nanesene barvne sklade atomiziranih kompozicij, potem je bila ambicija filmskega Renoira opevati s pomočjo gibljivih sličic prav isto lepoto, ki jo čara občutljivemu srcu preko lesketajočih se voda in trepetajočega drevja in prostranih trat razlita mogočna sončna luč. Nekaj luči ob čolnu, ki hiti po gladini reke, nekaj čistega poletnega zraka, ki spodbuja čebele in uspava čmrlje, nekaj plemenite ironije, s katero se ozira Renoir v IZLETU na svojega sonarodnjaka meščana, in nekaj dobrohotnega humorja, pomešanega z grenkobo — značilno za Mau-passanta — je ostalo živo v mojem spominu od tedaj, ko sem prvič gledal ta film kmalu po osvoboditvi — vse do danes.

Renoir je začel ta film snemati leta 1936, pa ga je nato pustil nedokorčana in se lotil drugih, v idejnem smislu pomembnejših tem. In medtem je prišla žalostna in sramotna Hitlerjeva okupacija in Renoir je med tistimi francoskimi režiserji, ki se umaknejo v Ameriko. Sele čez dolgih enajst let je dokončal svoj IZLET in ga pustil predvajati v javnosti — kljub temu nekoliko okrnjenega.

Dinastija Renoirov je mogočna in številna — vsi filmarji. Jean Renoir sam je večkrat kot igralec stopil pred kamero. Pa ne samo kot Hitchcock, da bi se podpisal, temveč v večjih vlogah. Zaradi tega, menim, zna režiser Renoir toliko boljše voditi igralce: zategadelj mu je delo z igralcem pri filmu tako hitro preraslo od gole reprodukcije



gledališkega — k pristno filmskemu, k odkrivaškemu in iznajditeljskemu delu, ki ga po njem pozna ves filmski svet. Renoir je namreč mojster globinske mizanscene, ki vključuje tako imenovano notranjo montažo. To je znal deloma že v dobi nemega filma, takrat ko je snemal ZABUSANTA. Toda dinamizem njegovih filmov ni nikdar sam sebi namen: Renoir se vključuje med ostre in nepomirljive družbene kritike.

BOUDU, RESEN IZ VODE je spet ena takih posmehljivih družbenih satir, obenem pa se v nje snovi že oglašajo univerzalnejsi toni, ki odkrivajo Renoirove sodbe o človeku nasploh. (Tisti toni, ki jih izpoje kasneje v epopeji ZLATE KOČIJE s komedijanti in Anno Magnani).

TONI (1934) je film iz življenja kmetov in delavcev emigrantov. Dogaja se nekje blizu meje proti Španiji. Kot v svojih poprejšnjih filmih (posebno v filmu PSICA — iz leta 1931, ki v njem prikazuje svet malih meščanskih trgovčičev in pustolovcev), tako posebno v tem filmu doživljamo avtentično družbeno karakterizacijo nastopajočih oseb — delavcev in kmetov. Na zunaj detektivska zgodbica preraste v Renoirovih rokah v čisto psihološko dramo in družbeno obtožbo. In to je za tisti čas redkost.

Najbolj francoskemu med francoski režiserji so sonarodnjaki zamerili neavtentično prikazovanje francoskega ambienta v filmu SOBARIČIN DNEVNIK (1946), v enem najbolj francosko krutih filmov, kar sem jih videl.

O Renoiru vem nadalje, da se je — po povratku iz Amerike preko Indije (REKA) in Italije, kjer je ustvaril nepozabno ZLATO KOČIJO — zanimal za snemanje na televiziji, tako v teoretičnem kot v praktičnem oziru. Pri pariški televiziji so mi povedali, da je bilo Renoirovo snemanje za televizijo zvezano z večjimi izdatki, kot so pri-

čakovali, tako da se poskus zmanjšanja stroškov pri proizvodnji filmov na poseben televizijski način z Renoirom ni posrečil.

Vem nadalje, da je sodeloval s scenaristom Spaakom, največkrat pa piše scenarije sam, v izvrstnem literarnem slogu.

Ali je bil barvni film FRANCOSKI KANKAN (1955) za Renoira neke vrste oddih? Morda. Lahkotnost in humor v njem spominjata na komedijski brio in nostalgичno ironijo v delih iz let na meji med nemim in zvočnim filmom. Toda nekaj je važno: Renoir ne more zatajiti slikarja v sebi, tako v Zlati kočiji kot v Francoskem kankanu. Njegovi barvni filmi niso prazna paša za oči. V njih čutimo bogato kulturo, povezanost z domačo francosko, pa tudi z najplemenitejšim v svetovnem, posebno v evropskem slikarskem izročilu. Renoirovi postopki z barvnimi lučmi so vredni pozornega študija: zdi se, da je v njih še živa navezanost na probleme impresionistov v zvezi z osvetlitvijo, bodisi da je izvor žive narave sonce ali nemirni plamen umetnostnega navdiha.

Ali naj me bo sram, ko sem hodil v kino po ovinkih, ki so zgrešili tako imenitne Renoirove filme, kakor so CLOVEK - ZVER (1938), VELIKA ILUZIJA (1938), PRAVILO IGRE (1939) in REKA (1950)? V francoski kinoteki, katere podpredsednik je ravno Jean Renoir, sem v sedmih mesecih videl šest Renoirovih filmov, toda omenjenih štirih ni bilo med njimi. Na žalost.

Veselim se gledanja pomembnih filmskih del v novi dvorani ljubljanske družnice Jugoslovanske kinoteke — čez nekaj tednov. Upam, da bo med njimi tudi nekaj Renoirovih. Dober film je namreč nujno potrebno — gledati vsaj dvakrat. Dober film pa radi srečamo tudi večkrat — kot dobrega človeka.

France Kosmač

# FILMOGRAFIJA

V portretni skici Jeana Renoira sem skušal — upoštevajoč različne vire, predvsem pa bogati material, ki ga je s svojimi sodelavci zbral pokojni André Bazin (glej Cahiers du cinéma, števil. 33 in števil. 78) in v katerem so najbolj pomembna obvestila in mnenja o vseh Renoirovih filmih, kar jih je mogoče videti — podrobneje začrtati pomembnost posameznih filmov za celoten Renoirov filmski opus. Ta je zajeten in ga zaradi tega ne bom mogel predstaviti z vsemi razpoložljivimi podatki. Filmografijo sem sestavil tako, da so obseženi vsi Renoirovi filmi z najpotrebnejšimi podatki. Pri najbolj pomembnih delih sem podatke nekoliko razširil.

1924 — **UNE VIE SANS JOIE** ou **CATHERINE** (Življenje brez veselja ali Catherine) — Scenarij Jean Renoir. Režija Albert Dieudonné. Igrali Catherine Hessling, Albert Dieudonné, Pierre Philippe. Film je bil javno prikazan šele leta 1927 pod naslovom Catherine. Proizvodnja Jean Renoir.

**LA FILLE DE L'EAU** (Hči vode) — Scenarij Pierre Lestringuez. Režija Jean Renoir. Igrali Catherine Hessling, Pierre Philippe, Pierre Champagne. Proizvodnja Jean Renoir. Zunanje posnetke so snemali na Cézannovem posestvu La Nicotière v Marlotu.

1926 — **NANA** — Scenarij po Emilu Zolaju Pierre Lestringuez. Besedilo med prizori Leblond Zola. Režija Jean Renoir. Kamera Bachelet in Corwin. Scenograf Claude Autant - Lara. Igrali Jean Angelo, Catherine Hessling, Werner Krauss, R.

Guérin Catelain, Pierre Philippe. Proizvodnja Jean Renoir.

1297 — **CHARLESTON** — Scenarij po ideji Andréa Cerfa Pierre Lestringuez. Režija Jean Renoir. Glasba Doucet. Igrali Catherine Hessling in črnski plesalec Johnny Huggins. Proizvodnja Jean Renoir.

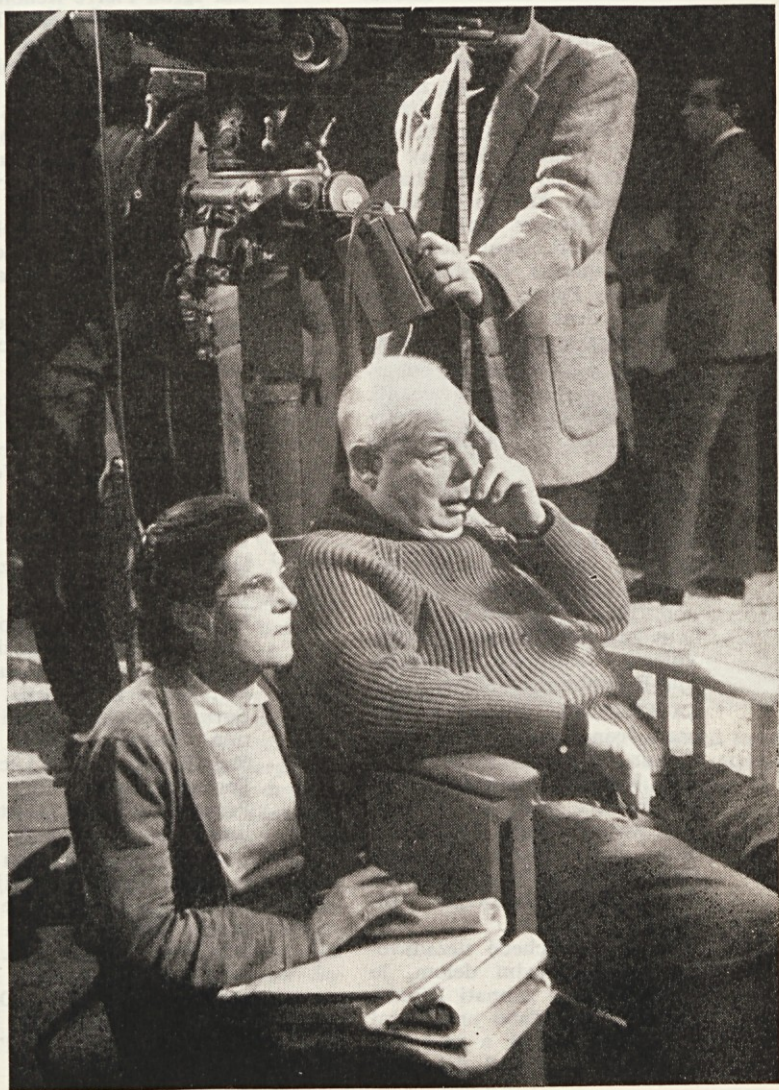
**MARQUITTA** — Scenarij Pierre Lestringuez. Režija Jean Renoir. Igrali Marie - Louise Irribe, Jean Angelo, Henri Debain. Proizvodnja Artistes Réunis (Films Renoir).

1928 — **LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES** (Mala prodajalka vžigalic) — Scenarij po Andersenovi pravljici Jean Renoir. Režija Jean Renoir in Jean Tedesco. Kamera Bachelet. Scenograf Eric Aës. Glasbo po J. Straussu, Mendelssohnu in Wagnerju aranžiral Manuel Rosenthal (ali pa Michel Grant). Igrali Catherine Hessling, Rabinovitch (Manuel Raaby), Jean Storm, Amy Wells. Proizvodnja Renoir in Tedesco.

**TIRE AU FLANC** (Zabušant) — Scenarij po Mouezy - Eonovem in Sylvanovem vaudevillu Jean Renoir in Claude Heymann. Režija Jean Renoir. Asistent režije Lola Markovich. Kamera Bachelet. Igrali Georges Pomies, Michel Simon, Fridette Faton, Jean Storm, Manuel Raaby. Proizvodnja Néo Film, P. Braunberger.

1929 — **LE TOURNOI** (Viteški turnir) — Scenarij po romanu Dupuy-Mazuela Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Marcel

# REN IR



Lucien in Desfassieux. Igrali Aldo Nadi, Jackie Monnier, Enrique Rivero, Manuel Raaby. Proizvodnja Družba za zgodovinske filme.

LE BLED (Alžirska pustinja) — Scenarij Henry Dupuy - Mazuel in Jager Schmidt. Režija Jean Renoir. Kamera Marcel Lucien in Morizet. Igrali Jackie Monnier, Diana Hart, Enrique Rivero, Manuel Raaby. Proizvodnja Družba za zgodovinske filme. Posneto v Alžiru.

LE PETIT CHAPERON ROUGE (Rdeča kapica) — Scenarij po povesti Charlesa Perraulta Alberto Cavalcanti in Jean Renoir. Režija Alberto Cavalcanti. Igrali Jean Renoir, Catherine Hessling, André Cerf, Pierre Prévert. Proizvodnja Jean Renoir.

LA P'TITE LILI (Mala Lili) — Scenarij po istoimenski popevki. Režija Alberto Cavalcanti. Igrala Jean Renoir in Catherine Hessling. Proizvodnja Néó Film.

1931 — ON PURGE BEBE — Scenarij po Georgesu Feydeauju Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Sparkuhl in Hubert. Zvok posnela Scanlon in Bugnon. Igrali Marguerite Pierry, Louvigny, Michel Simon, Olga Valery, Fernandel. Proizvodnja Braunberger - Richebé.

LA CHIENNE (Psica) — Scenarij Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Pierre Prévert. Kamera Sparkuhl in Roger Hubert. Montaža Marguerite Renoir. Igrali Michel Simon, Janie Maréze, Georges Flament, Madeleine Bérubet. Proizvodnja Braunberger - Richebé.

Ker je bil Richebé nezadovoljen z Renoirovim delom, je hotel montažo zaupati Féjosu. Renoir je ogorčeno protestiral in končno zmagal, a med prepričevanjem se je izgubil del zvoč-

nega zapisa, in sicer zvoki in šumi ulice.

1932 — LA NUIT DU CARREFOUR (Noč na križišču) — Scenarij po Georgesu Simenonu Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Marcel Lucien in Asselin. Igrali Pierre Renoir, Winna Winfred, Georges Koudria, Jean Mitry, Manuel Raaby, Georges Térof. Proizvodnja Europa Film.

BOUDU SAUVE DES EAUX (Boudu, rešen iz vode) — Scenarij po odrskem delu Renéja Fauchoisa Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Marcel Lucien in Asselin. Igrali Michel Simon, Charles Grandval, Marcelle Hainia, Severine Lerczinska, Max Dalban, Jacques Becker. Proizvodnja Michel Simon in Jean Gehret.

1933 — CHOTARD ET CIE (Chotard & Comp.) — Scenarij po odrskem delu Rogera Ferdinanda Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Mundwiller in R. Ribault. Igrali Charpin, Jeanne Lory, Pomiès. Film je izgubljen.

1934 — MADAME BOVARY (Gospa Bovary) — Scenarij po Flaubertu Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Bachelet. Glasba Darius Milhaud. Igrali Valentine Tessier, Pierre Renoir, Max Dearly, Daniel Lecourtois, Fernand Fabre, Alice Tissot. Proizvodnja NSF (Gaston Galimard).

TONI — Scenarij Jean Renoir in Carl Einstein. Režija Jean Renoir. Kamera Claude Renoir in R. Leduc. Glasba Bozzi. Scenografija Bourelly. Igrali Charles Blavette, Célia Montalvan, Jenny Héliá, Delmont, Andrex, Kobachevitch, Dalban. Proizvodnja Films d'Aujourd'hui.

1935 — LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (Zločin gospoda Langeja) — Scenarij po Jeana Renoira in Jeana Castaniera zamisli Jacques Prévert. Režija Jean Renoir. Asistent Pierre Prévert. Kamera Bachelet. Glasba Jean Wiener. Popevke Josepha Kosma poje Florelle. Igrali René Lefèvre, Jules Berry, Florelle, Nadia Sibirskaia, Sylvia Bataille, Henri Guisol. Proizvodnja Obéron.

1936 — LA VIE EST A NOUS (Življenje je naše) — Scenarij Jean Renoir in Vaillant - Couturier. Režija Jean Renoir. Asistenti Zwoboda, Le Chanois, Cartier - Bresson. Kamera Douarinou. Proizvodnja Komunistična partija Francije. V filmu so se pojavili kot protagonisti Julien Bertheau, Itkine, Roger Blin, Becker, Gaston Modot, Madeleine Sologne, Brunius.

UNE PARTIE DE CAMPAGNE (Izlet) — Scenarij po Maupasantovi noveli Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistenti Jacques Becker, Brunius, Cartier - Bresson, Luchino Visconti, Yves Allégret. Kamera Claudé Renoir, Bourgoïn, Eli Lotar. Glasba Kosma. Poje Germaine Montéro. Igrali Sylvia Bataille, Georges Darnoux, Jeanne Marken, Gabrielle, Jacques Borel (Bruniusov psevdonim), Paul Temps, Jean Renoir, Marguerite Renoir, Pierre Lestringuez. Proizvodnja Pierre Braunberger.

LES BAS FONDS (Na dnu) — Scenarij po romanu Maksima Gorkega E. Zamiatine, J. Companeez, Jean Renoir in Spaak. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Bourgassof. Glasba Jean Wiener. Igrali Louis Jouvet, Jean Gabin, Suzy Prim, Vladimir Sokoloff, Junie Astor, Robert le Vigan, Paul Grimault. Proizvodnja Albatros. Film je dobil nagrado Louisa Delluca.



HELENA IN MOZJE (1956); komponist Joseph Kosma preigrava Jeanu Renoiru in ekipi odlomke svoje kompozicije za film



**HELENA IN MOŽJE (1956); »Umiral sem od želje, da bi naredil kaj veselega z Ingrid Bergmanovo . . .« (Jean Renoir)**

1937 — **LA GRANDE ILLUSION** (Velika iluzija) — Scenarij Charles Spaak in Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Jacques Becker. Kamera Christian Matras, Claude Renoir, Bourreaud in Bourgoin. Glasba Kosma. Igrali Jean Gabin, Erich von Stroheim, Pierre Fresnay, Dalio, Dita Parlo, Carette, Jean Dasté, Jacques Becker, Gaston Modot. Proizvodnja RAC. Nagrada žirije na festivalu v Benetkah.

**LA MARSEILLAISE** — Scenarij Jean Renoir, Carl Koch, N. Martel Dreyfus J. P. Dreyfus. Režija Jean Renoir. Kamera Bourgoin, Douarinou, Maillois, J. P. Alphen, J. Louis. Glasba Kosma in Sauveplane (za sodobno), Lalande, Gretry, Rameau, Mozart, Bach, Rouget de l'Isle (za staro). Scenografija L. Barsacq, Wakhevitch, Périer. Igrali Pierre Renoir, Lise Delamare, Louis Jouvet, Aquistapace, Pierre Nay, Aimé Clariond, Andrex, Ardisson, Alex Truchy, Nadia Sibirskaia, Delmont, Gaston Modot. Proizvodnja Družba za proizvodnjo in eksploatacijo filma La Marseillaise.

1938 — **LA BETE HUMAINE** (Človek — zver) — Scenarij po Zolajevem romanu Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Curt Courant. Glasba Kosma. Igrali Jean Gabin, Simone Simon, Ledoux, Carette, Blanchette Brunoy, Gérard Landry, Berlioz, Jean Renoir, Perez. Proizvodnja Paris Film Production (Hakim).

1939 — **LA REGLE DU JEU** (Pravilo igre) — Scenarij Jean Renoir in Carl Koch. Režija Jean Renoir. Kamera Jean Bachelet, Alphen, Alain Renoir. Glasba Roger Désormières in Joseph Kosma. Igrali Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir, Roland Toutain, Mila Parély, Paulette Goddard, Carette, Gaston Modot. Proizvodnja N. E. F.

- 1940 — LA TOSCA (Tosca) — Scenarij po Victorieniu Sardouju Luchino Visconti, Jean Renoir in Carl Koch. Režija Jean Renoir (prvih pet prizorov) in Carl Koch. Kamera Ubaldo Arata. Glasbo Giacoma Puccinija priredil Umberto Mancini. Pela sta Mafalda Favero in Ferruccio Tagliavini. Igrali Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carla Candiani. Proizvodnja Scalera Film.
- 1941 — SWAMP WATER (tudi L'ETANG TRAGIQUE — Močvirje) — Scenarij po romanu Vereen Bell Dudley Nichols. Režija Jean Renoir. Kamera Peverell Marley. Glasba David Buttolph. Igrali Walter Brennan, Walter Huston, Anne Baxter, Dana Andrews, Virginia Gilmore. — Proizvodnja 20th Century Fox.
- 1943 — THIS LAND IS MINE (tudi VIVRE LIBRE — Ta dežela je moja) — Scenarij Dudley Nichols in Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Frank Redman. Glasba Lotar Perl. Igrali Charles Laughton, Maureen O'Hara, Georges Sanders, Walter Slezak, Kent Smith. Proizvodnja Jean Renoir in Dudley Nichols za R. K. O. Radio.
- 1944 — SALUTE TO FRANCE (tudi SALUT A LA FRANCE — Pozdrav Franciji) — Scenarij Jean Renoir, Philip Dunne, Burgess Meredith. Režija Jean Renoir. Snemali snemalci vojaške filmske službe. Glasba Kurt Weill. Montaža Helen Van Dongen. Nastopili Burgess Meredith, Claude Dauphin, Garson Kanin. Proizvodnja O. W. I.
- 1945 — THE SOUTHERNER (tudi L'HOMME DU SUD — Južnjak) — Scenarij po romanu George Sessions Perryja Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Robert Aldrich. Kamera Lucien Andriot. Glasba Werner Janssen. Igrali Zachary Scott, Betty Field, J. Carrol Naish,



FRANCOSKI KANKAN (1954); Jean Gabin, Françoise Arnoul

Beulah Bondi. Proizvodnja David L. Loew in Robert Hakim. Film je 1946. leta dobil Veliko nagrado na festivalu v Benetkah.

- 1946 — THE DIARY OF A CHAMBERMAID (tudi LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE — Sobaričin dnevnik) — Scenarij po romanu Octava Mirbeauja Jean Renoir in Burgess Meredith. Režija Jean Renoir. Kamera Lucien Andriot.



Zgoraj in desno: dva prizora iz filma HELENA IN MOZJE

Glasba Michel Michelet. Igrali Paulette Goddard, Burgess Meredith, Hurd Hattfield. Proizvodnja Benedict Bogeaus in Burgess Meredith.

THE WOMAN ON THE BEACH (tudi LA FEMME SUR LA PLAGES — Ženska na plaži) — Scenarij po romanu Mitchell Wilson Jean Renoir, Frank Davis in J. R. Michaël Hogan. Režija Jean Renoir. Kamera Léo Tover, Harry Wild. Glasba Hans Eisler. Igrali Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford, Nan Leslie, Walter Sande. Proizvodnja R. K. O. Radio.

1950 — THE RIVER (tudi LE FLEUVE — Reka) — Scenarij po romanu Rumer Goddena Jean Renoir in Rumer Godden. Režija Jean Renoir. Kamera Claude Renoir. Glasba folklorna indijska pod vodstvom M. A. Parata Saratija. Igrali Nora Swinburne, Esmond Knight, Arthur Shield, Suprova Mukerjee, Radha, Cecilia Wood, Ram

Singh. Proizvodnja Theater Guild.

Film je bil nagrajen 1951 z Veliko nagrado na festivalu v Benetkah.

1952 — LE CARROSSE D'OR (Zlata kočija) — Scenarij po Prosperu Mériméeju Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi in Ginette Doynel. Režija Jean Renoir. Kamera Claude Renoir, H. Ronald. Glasba Antonio Vivaldi. Scenografija Mario Chiari. Igrali Anna Magnani, Duncan Lamont, Odoardo Spadaro, Riccardo Rioli, Paul Campbell, Nada Fiorelli. Proizvodnja Panaria Film - Hoche Production.

1954 — FRENCH-CANCAN (Francoski kankan) — Scenarij po zamisli A. P. Antoina Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Asistent Pierre Kast. Kamera Michel Kelber. Glasba Georges Van Parys. Besedila popevk Jean Renoir. Scenografija Max Douy. Igrali Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Félix, Jean-Ro-





ger Caussimon, Max Dalban, Dora Doll, Gaston Modot, Gianni Esposito, France Roche, Edith Piaf. Proizvodnja Franco London Film-Jolly film.

1956 — ELENA ET LES HOMMES (Helena in možje) — Scenarij Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Claude Renoir. Glasba Joseph Kosma. Igrali Ingrid Bergman, Jean Marais, Mell Ferrer, Jean Richard, Magali Noël, Juliette Greco, Dora Doll, Elina Labourdette, Gaston Modot. Proizvodnja Franco London Film-Les Films Gibé-Electra Compania Cinematografica.

1959 — TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (Oporoka doktorja Cordeliera) — Scenarij Jean Renoir. Režija Jean Renoir (televizijski sodelavec Y. A. Hubert). Vodstvo petih kamer G. Leclerc. Montaža Renée Lichtig. Vodja zvočnega snemanja Martin. Igrali Jean-Louis Barrault, Michel Vitold,

Bilis. Proizvodnja Télévision française.

LE DEJEUNER SUR L'HERBE (Kosilo v travi) — Scenarij Jean Renoir. Režija Jean Renoir. Kamera Georges Leclerc. Glasba Joseph Kosma. Scenografija Marcel-Louis Dieulot. Igrali Paul Meurisse, Catherine Rouvel, Jacqueline Moreane, Fernand Sardou, Jean-Pierre Granval. Proizvodnja Campagnie Jean Renoir.

1962 — LE CAPORAL ÉPINGLE (Korporal v zadregi) — Scenarij po romanu Jacquesa Perreta Jean Renoir in Charles Spaak. Kamera Georges Leclerc. Režija Jean Renoir. Igrali Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, Claude Rich, Jean Carmet, Jacques Jouanneau, Mario David. Proizvodnja Films du Cyclope.

— — —

**Opomba:** v filmografiji nisem upošteval Renoirovega dela v gledališču in za gledališče (režija Cezarja, režija lastne komedije Orvet itd.).

# RIMSKA POMLAD ALA CAPPA

Kleopatra je končno pod streho. Novice o zvezdi filma, Elizabeth Taylor, so tiskali z debelimi črkami od Tokia do Rima; toda Alu Cappu, ustvarjalcu Li'l Abnerja\*, se je posvetilo, da so pravo »zvezdo« filma prezrli. Šel je v Rim, da bi raziskal to reč. Ob njegovih odkritjih se ni mogoče ubraniti nasmešku.

Bil sem eden od sto in sto dopisnikov, ki so jih predlansko zimo poslali v Rim, da bi odkrili, kakšna je Elizabeth Taylor v resnici. Zgodilo pa se je nekaj drugega. Na pol poti preko črnega Atlantskega morja sem se nenadoma zavedel, da bi lahko prispeval nekaj res dragocenega k informiranju svetovne javnosti. Milijski besed so bili napisani o Miss Taylor. Niti ena samcata zgodba pa ni bila napisana o tistem človeškem bitju, ki je največ prestalo, da je spremljalo ta film od začetka do konca. V mislih imam Eddija Fisherja.

Vedno je bilo videti slike, kako se Liz pri svojih naku-povalnih ekspedicijah ziblje po Vii Veneto, a kdo — tako sem se vprašal — je bil tam v ozadju, opotekajoč se pod tovorom zavojev? Eddie Fischer. Kadarkoli ste videli Liz, kako je lagodno zdrsnila s stola v rimskem nočnem lokalu, je bil Eddie Fisher tisti, ki je stal za njo, upognjen pod bremenom njenega težkega krznenega plašča.

---

\* Al Capp je znani ameriški karikaturist in risar stripov. Posebno slovi po svojem stripu o »Li'l Abnerju«, ameriškem Butalcu, ki mu je telo močnejše od duha. Po stripu so posneli tudi film.



Ta mož, sem razsodil sam pri sebi, je eden neproslavljanih junakov našega časa, ali bolje, eden junakov, ki se ne znajo proslaviti. In še sem si dejal, da je treba nekaj ukreniti zastran tega. Ne da bi izgubil en sam trenutek, sem pričel.

Ena od stewardes na moji vožnji z reaktivnim letalom družbe Pan American je bila Ruthie, tipična triindvajsetletna Američanka: dobre oči, dobra postava in dobro srce, in zaročena s kadetom Mornariške akademije Združenih držav.

»Ali je bil Eddie Fisher že kdaj vaš potnik na teh poletih?«

»Nekoč sem imela nekega E. Fisherja,« je rekla, »pa nisem prepričana, da je bil tisti. Ni se obnašal kakor slavna osebnost. Nobenih sitnosti ni bilo z njim in bil je zelo miren, samo ves čas je brundal 'Oh, Mein Papa'.«

»Je bil že pravi,« sem dejal. »Ne verjamem, da še kdo drug na svetu brunda to pesmico.«

»Ne boste verjeli, kakšne strašne stvari pišejo o njem in o Liz,« je rekla Ruthie. »Berem evropske magazine, ki jih potniki puste v avionu. Nekateri pravijo, da Liz sploh ni zaljubljena v Richarda Burtona, da v resnici ljubi svojega režiserja, Joa Mankiewicza. Drugi trde, da ljubi Burtona, ki da jo je prevzel Mankiewicz in da utegne zdaj, ko je Mankiewicz divji nanjo, izgubiti vlogo v filmu.«

»Kako more človek pri zdravi pameti napisati kaj takega? Prvič, kaj ne vedo, da je Burton poročen? Torej, kako bi mogla biti zaljubljena vanj? Kar pa zadeva Mr. Mankiewicza, saj jih ima vendar več kot petdeset. Prav nič lepo ni razširjati govorice, da mož njegovih let leta okrog z dekleti. In ali ne vedo, da Liz ne more ljubiti nikogar drugega kakor Eddija, iz enega samega preprostega razloga: poročena je z njim. Prepričan sem, da je Lizina in Eddijeva ljubezen večna in tako je tudi z Debbie in Harryjem Karlom.«

Na rimskem letališču me je čakalo sporočilo, da bo imel avto, ki naj bi me popeljal na prizorišče Kleopatre, petnajst minut zamude. Sklenil sem izkoristiti ta čas za telefonski pogovor s svojim starim prijateljem Orsonom Wellesom. Če mi lahko sploh kdo odkrito in izčrpno pove, kakšen je Eddie Fisher v resnici, bo to Orson, kajti če je kdo vedno odkrit in izčrpen, je to on.

Odgovoril mi je njegov služabnik in povedal, da je Orson v svojem letovišču v Ostii. Lahko kaj stori zame?

»Je bil Eddie Fisher že kdaj na obisku pri vas?«

»Zdi se mi, da je bil,« je rekel služabnik, »pa ne vem zagotovo, ali je bil tisti slavni. Zato, ker je bilo tako malo opravka z njim. Resnično zelo miren mlad mož.«

»Kako miren? Ni nikoli prepeval?«



»Začel je nekoč. Novo uspelo ameriško popevko, 'Oh, Mein Papa.' Toda prenehal je, ko so ga prosili, naj zapoje.«

Cinecittà je dobro uro vožnje iz Rima. Dva moža za stike s publiko, en Italijan in en Američan, sta me peljala na kosilo v restavracijo v Cinecittà.

»Kakšen je v resnici Eddie Fisher?« sem vprašal.

»Z njim pa res ni nobenih sitnosti,« je dejal Američan. »Liz, ki je res poklicno zavzeta, trdo dela ves dan, ne da bi Eddie kaj sitnaril. Ponoči študira za naslednji dan. Eddie je ne moti. Kadar ima prost dan, gre nakupovat ali pa v kako restavracijo. Eddie gre z njo, vendar ne povzroča nobenih sitnosti.«

»Kako pa prebije svoj čas? Ali poje?«

»Samo kadar je srečen,« je rekel Italijan, »pa nikoli dovolj glasno, da bi koga vznemirjal.«

»Tudi ljudi zasleduje,« je pristavil Američan. »Ampak zelo mirno. Včasih hodi za Joejem Mankiewiczem, včasih za Walterjem Wangerjem.«

»Kam?«

»Kamorkoli. Rad bi bil producent. Zasleduje ju, da bi se naučil, kako delata.«

»Koliko časa pa ju bo moral še zasledovati, da bo postal tudi on producent?«

»Samo dokler Kleopatra ne bo dokončana.«

»In potem mu bo kaka družba dala možnost za čisto samostojno proizvodnjo filma?«

»20<sup>th</sup> Century Fox mu je že dala denar za snemanje štirih filmov.«

»Precejšnje zaupanje morajo imeti v Eddija.«

»Neomejeno. Jamčiti mora samo, da bo v dveh od teh filmov nastopila v glavni vlogi Liz. Prav nič jim ni mar, kaj naredi z denarjem za druga dva.«

Od nekod se je prikazal Walter Wanger.

»Pravijo, da se dosti vidite z Eddijem Fisherjem,« sem rekel, »posebno, če se ozrete čez rame. Kakšen je v resnici?«

»Res nikogar ne vznemirja. Nič ne reče in nič ne stori. Nič vznemirjujočega, hočem reči. On je tiste sorte človek, ki se venomer potika naokrog in se sprijazni z vsem.«

»Kako pa je z njegovim prostim časom? Kaj počne, kadar ni zavzet s tem, da nič ne reče in nič ne stori?«

»Liz in Eddie sta vneta za zelo intelektualistično zabavo. Njuno največje zanimanje velja svetovni politiki. Moja pisarna ima stalen nalog, da jima pošlje vsako novo knjigo s politično temo. Poslati jima jih moramo kar kak ducat na teden.«

»In kakšni sta njuni politični prepričanji?«

»Umetniki,« je dejal Wanger strogo, »nimajo časa, da bi brali take stvari.«





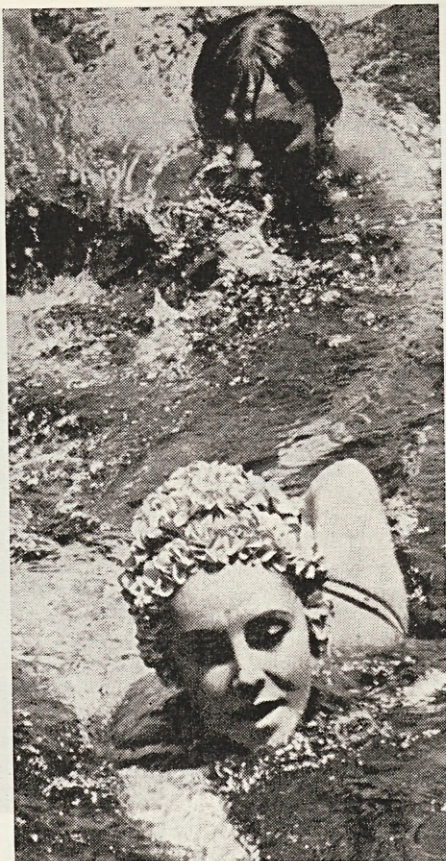
KLEOPATRA (1956 — Joseph L. Mankiewicz); Elizabeth Taylor s košarico za kačo ...

»Kakšno pa je Eddijevo domače življenje?»

»Kljub vsem govoricam — idealno. Liz ima štirinajst psov. In kakšno punčko! Vse je imenovala po Eddijevih prijateljih: Max, Mitch, Marty, Moe, Marvin, Mischa, Melvin, Morris, Merve ... Jih bo štirinajst?»

»Bo menda,« sem rekel. »Rad bi videl Eddija. Je kje v bližini?»

»Težko je reči,« je dejal ameriški referent za stike s publiko. »Tako neopazen je. Poizkusil ga bom poiskati. Medtem pa, ko čakate, zakaj ne bi intervjuvali katerega od malih ljudi iz Kleopatre?»



Kleopatra in Mark Antonij  
odnosno Elizabeth Taylor  
in Richard Burton  
zasebno nekje  
blizu Neaplja . . .

Poslali so mi 185 cm visoko kalifornijsko blondinko, ki je nastopala v vlogi dvorjanke.

»Kakšen je Eddie Fisher v resnici?«

»Srček je,« je odvrnila blondinka. »Liz in on nista taka, kakršna ju slikajo časopisi. Taka sta kakor katerikoli drug navaden mlad par. Živita skupaj s štirinajstimi psi. Menda se imenujejo po vseh, ki so sodelovali pri pisanju Kleopatre: Max, Mitch, Marty, Moe, Marvin, Mischa, Melvin, Moris . . .«

»To jih je pa že skoraj štirinajst,« sem rekel.

Referent za stike s publiko se je vrnil in poročal, da niso mogli ugotoviti, kje je Eddie. Govori se, da je v mestu. Predlagali so mi, naj se vrnem v Rim, se nastanim v svojem hotelu in počakam z večerjo, če bi ga morda le našli.

Izbral sem si hotel Excelsior. Ko sem prispel tja, sta me že čakali dve sporočili. Prvo je bilo iz Cinecittà: Eddija niso mogli najti, toda referent za stike s publiko mi ga bo

prav gotovo »ustvaril« jutri zjutraj. Drugo sporočilo pa je bilo od Federica Fellinija.

Do takrat še nisem osebno poznal ustvarjalca Sladkega življenja, toda nekaj mesecev poprej sem bil napisal zloben članek o njem. Dejal sem, da Fellini ne ve, o čem govori v Sladkem življenju, kajti to, o čemer govori, je ugotovitev, kako dolgočasno je biti izprijen. Če bi se ljudje res naveležali izprijenosti — tako sem trdil — bi poskusili s kako drugačno zabavo, z dobroto na primer. Razlog za to, da so ostali pri svoji izprijenosti, je seveda ta, da mora biti izprijenost zabavna, Fellini pa da nima bodisi dovolj duha, bodisi dovolj poguma, da bi to povedal.

Toda eno je imenovati nekega človeka idiota, ko si v New Yorku, ko pa si tudi sam v Rimu in ta človek ve, da si tu, je to močno neprijeten občutek.

No, medtem ko sem pojasnjeval eni od Excelsiorjevih telefonistk, da bom že kdaj poklical Mr. Fellinija, recimo, ko bom spet doma v New Yorku, je vskočila druga telefonistka in povedala, da je že poklicala Mr. Fellinija zame in da ima zvezo z njim.

Pokazalo se je, da to pravzaprav ni on, temveč neki drug možakar, ki mi je pojasnil, da zastopa Mr. Fellinija in me vprašal, če bi se hotel jutri navsezgodaj sniti z Mr. Fellinijem v Excelsiorjevi čakalnici. To je bila častna zadeva in moral sem sprejeti.

Hotelska čakalnica je bila prazna, samo nizek, zastaven mož je bil tam in se mi je približal z žarečimi očmi.

»Capp?« je vprašal.

»In vi ste najbrž Fellini? Zdaj pa o stvarci, ki sem jo napisal o vas —.«

»Kaj, mene ste vpletli v svoje risanke?« je navdušeno vprašal.

»Ne,« sem dejal, »članke pišem v prostem času.«

»Nisem vedel,« je rekel, je pa simpatično. Vsakdo bi moral imeti kakega konjička. Moj konjiček je spoznavanje risarjev karikatur in stripov. Sam sem želel biti eden od njih, ko sem bil mlajši. Pa nisem uspel. Tako zdaj delam, kar pač morem, da se preživim. La Strada, Cabirjine noči, Sladko življenje in take stvari. Še vedno pa so zame srečanja s karikaturisti in risarji stripov prav tako vznemirljiva doživetja, kakršna so za druge srečanja z velikimi imeni iz filmskega sveta. Želel sem si, da bi spoznal Buda Fisherja, ustvarjalca edinstvenega ‚Mutta in Jeffa‘, ko je bil v Rimu, a preden sem prišel do njega, se je vrnil v Ameriko in umrl. Nisem se seznanil z Georgom McManusom — čigar ‚Maggie in Jiggs‘, vem, da mi boste pritrčili, predstavlja zadnji res zabavni komični strip — ko je bil tukaj. Odšel je domov v Ameriko in umrl. No, ko sem



slišal, da ste tu, sem si rekel: »Federico, pustiti moraš vse in oddrveti v Excelsior in spoznati Cappa, preden —«. Obmolknil je.

»Preden se vrnem v Ameriko in umrem,« sem pristavil. »Morda mi lahko pomagate pri mojem poslanstvu v Rimu. Morda mi lahko poveste, kakšen je Eddie Fisher v resnici?«

»Ne poznam ga osebno,« je rekel Fellini, »toda vsi pravijo, da ni niti najmanj težak.«

»Sodite — po tem, kar ste slišali o njem — da ima lastnosti za uspešnega producenta?«

»Bojim se, da ne; pravijo, da je spodoben in pošten. Uspešni filmi pa nastajajo takole: Vežan sem s pogodbo pri de Laurentiisu. Idejo za Sladko življenje sem imel že dolgo. Dejal sem de Laurentiisu, da potrebujem šest mesecev miru, da bom stvar napisal. Šest mesecev me je pustil pri miru in mi še nadalje redno dajal mojo plačo. Potem sem mu pokazal svoje delo.

»Federico, pravi de Laurentiis, 'kakšna vražja zgodba pa je to?' 'O pokvarjenih ljudeh v pokvarjenem času,' odvrnem. , Pozabi na to, Federico. Napiši zgodbo o nekom, ki je dober. Paul Newman. Ni mi mar, kakšne pokvarjene zadeve mu boš obesil. Če bo le nastopal Paul Newman, bo zame dovolj dobro, saj vsakdo ve, da vsi Newmanovi filmi prinašajo denar.'

Odločno sem rekel, da ne maram nobenega Paula Newmana. Res, gre za izprijene ljudi. Toda tako jih tudi i m e n u j e m o . In to je dobro.

»Razen tega,« sem dejal, »ne da bi rekel, da si ti ravno najboljši sodnik. Ti imaš eno samo merilo. Če film prinese denar, je dober. So pa še druga merila.'

»Že mogoče,« je dejal de Laurentiis. »Zbral bom šest vodilnih kritikov. Prebral jim boš svojo zgodbo, pa naj razsodijo.'

Zbral je kritike. »Pozabi na ta film,« so rekli. »Naredi film s Paulom Newmanom. Prinesel bo ogromno denarja. To bo dobro za italijansko gospodarstvo.' Ponavljali so za de Laurentiisom besedo za besedo.

»Podkupljeni ste, vsi!« sem jim očital.

»Ne, to je laž. De Laurentiis nam je plačal, toda samo za naš čas. Menda ne misliš, da bi sedeli tu in poslušali tvojo umazano zgodbo kar zastonj?«

Nesel sem scenarij k starcu z milijoni.\*\* Bogve kako jih je spravil skupaj. A zdaj, ko je tako star in bogat, sem si mislil, bo morda tvegala in se spustil v igro. Nič ne ve o fil-

---

\*\* Tu ima Fellini v mislih Ritzolija, producenta Sladkega življenja, ki si je ustvaril ogromno premoženje kot časopisni založnik, od Sladkega življenja dalje pa se uveljavlja tudi kot filmski producent.



mih. Mogoče je, da sploh še ni nikoli nobenega videl. Pozna pa življenje. Izročil sem mu scenarij. Ni ga odprl... Samo potežkal ga je.

„To je zelo težko, Federico,“ je rekel. „Koliko bo stalo, da bi posneli vse to?“

„Milijon dolarjev.“

„Kaj pa obravnavaš?“

„Pokvarjenost. Pokazal bom, kako pokvarjeni so prebivalci Rima.“

„S podrobnostmi?“

„Ničesar ne bom zamolčal.“

„Dal ti bom milijon dolarjev,“ je rekel starec. „Odkupil bom tudi tvojo pogodbo od de Laurentiisa, tako da ne bo imel nobene pravice do filma, tebi pa bom odmeril majhno plačo.“

„Stari, ti si hazarder.“

„Ne jaz,“ je rekel starec. „Poznam življenje.“

In prav je imel. Ni se zašpekuliral in, o, kako je poznal življenje. Film je prinesel skoraj štirideset milijonov dolarjev. Vse pobere on.«

»Gotovo vam je na kak način izrazil svoje priznanje?« sem vprašal.

Fellini je odmaknil rokav. Zamežikal sem.

»Ste že kdaj videli bolj navadno zapestno uro? Stari mi jo je dal, ko je Sladko življenje preseglo deseti milijon. Nosil jo bom do groba. Vsakič, ko zatiktaka, mi pravi: ‚Federico, ti si idiot.‘ Zelo dragoceno opozorilo.«

Prišel je sluga in mi povedal, da me kličejo po telefonu. Poslovil sem se od Fellinija. Klicali so me iz studia. Še zmeraj so iskali Eddija Fisherja. Lahko da je doma, lahko je v Parizu. »Tako neopazen je, težko je reči, kje je,« je rekel mož za stike s publiko, »a če ostanete, vam zagotavljamo, da ga bomo odkrili.« Odgovoril sem, da bom zajtrkoval pri Doneyu, v kavarni na pločniku zraven Excelsiorja.

Izbral sem si mizo med rdečelasim dekletom in dvema mladeničema s temnimi očali. Starejši mož, ki se še ni nikoli počesal, je pristopil k mizi in mi ponudil izvod magazina. Bila je ‚Epoca‘, italijanski ‚Life‘.

»No, grazie,« sem rekel. To je bila vsa moja italijanščina.

»Please,« je dejal. To je bila vsa njegova angleščina.

Še kar naprej mi je tiščal magazin in klepetal po italijansko, jaz pa sem mu vztrajno odgovarjal v angleščini, da ga ne maram kupiti.

»Saj vam ne poskuša prodati ‚Epoce‘,« je rekla rdečelaska. »Pokloniti vam jo hoče. Eden od urednikov je.«

»Povabite ga, naj prisede,« sem dejal.

»Moral bi vedeti, kakšen je v resnici Eddie Fisher.«

Po kratki izmenjavi besed je rdečelaska rekla:





»Pravi, da z Eddijem Fisherjem ni imel nikoli nobenih težav in upa, da jih tudi z vami ne bo imel. Njegov založnik mu je naročil, naj vas pripravi, da mu narišete obraz naj-lepše italijanske filmske igralk.«

Na hrbtno stran jedilnega lista sem narisal Claudio Cardinale.

Urednik je izrazil svoje zadovoljstvo in potem pristavil še nekaj — po italijansko. Rdečelaska je bila malo zme-dena.

»Čeprav govorim vaš jezik,« mi je rekla, »pa še nikoli nisem bila v Ameriki. Morda boste vi razumeli. Pravi, da kombinirajte zdaj obraz Claudie Cardinale z golim telesom Li'l Abnerja. 'Epoca' bo imenovala sliko 'Cappov ideal'.«

»To ni moj ideal in ga ne bom narisal,« sem odvrnil.

Eden od mladeničev s temnimi očali se je vmešal v raz-govor. »Mislim, da bi bila to ljubka slika.«

Drugi je potegnil svoj stol bliže. »Zelo rada bi vas opazovala, kako bi to narisali.«

No, zdaj sem vedel, kaj sta.

Rdečelaska je spet vskočila. »Urednik pravi, da ne razume, zakaj ne bi bilo mogoče obraza Claudie Cardinale božansko kombinirati z izzivalno postavo Li'l Abnerja.«

Ogorčeno sem planil pokonci. Torej je tudi on eden tistih.

Zgrabil me je za rokav in momljal dalje.

»Pravi, da je 'Epoca' odličen magazin,« je prevajala rdečelaska, »in mnogi največji svetovni umetniki so že na-risali gole ženske zanj.«

»Potem ga vprašajte, zakaj za vraga misli, da bom jaz prvi, ki mu bom narisal golega moža?«

»Gospod sprašuje, ali ni Li'l Abner rubensovska plavo-laska.«

»Povejte mu, da je tisto\*\*\* Daisy Mae.«

»To je tista, ki jo želi imeti narisano golo.«

Ona dva s temnimi očali sta se zdolgočaseno obrnila stran.

Ko sem pojasnjeval, zakaj Daisy Mae kot ameriški simbol ne more biti narisana gola, kaj, niti misliti si je ni mogoče take, prav tako kakor Kipa Svobode ne, je prišel sluga iz Excelsiorja s sporočilom, da me nujno kličejo iz Cinecittà.

»Ste našli Eddija Fisherja?« sem vprašal.

»Oh, k vragu še s tem,« je rekel referent za stike s pu-bliko. »To je resno. Liz je slišala, da ste bili včeraj tukaj, pa je razburjena, ker ji ni nihče povedal in vas ni videla.

\*\*\* Daisy Mae je izvoljenka Li'l Abnerja.

Tu potrošimo štiri tisoč dolarjev na dan, saj veste. Ne moremo si dovoliti, da bi bila Liz razburjena.«

Rekel sem, da bom pustil vse vnevar in bom tam v manj kot dvatisoč dolarjih.

Ko smo prišli v urad za tisk, me Liz ni pričakovala tam. Ljudje iz oddelka za stike s publiko so povedali, da ima nekakšne probleme s kostumom in me povabili na kosilo. To je trajalo približno tri ure in ves čas so prihajala sporočila o napredovanju »operacije kostum«. »Ali bi se hotel vrniti v urad za tisk in počakati, da bo zadeva urejena?« so hoteli vedeti možje za stike s publiko.

Sam sebi sem se zdel kot prestrašen ljubitelj filma iz province. Prej, ko so morali čakati nekakšni senatorji, so zagnali vik in krik. Jaz pa sem prav tako malo sitnaril kakor Eddie Fisher.

Ob šestih je prišel Walter Wanger povedat, da zadeva s kostumom še ni rešena in da najbrž še tudi lep čas ne bo. Rekel sem, da sem nameraval danes zapustiti Rim in da sem ostal samo zato, ker nisem hotel, da bi se Liz zdela, da jo ignoriram, da pa moram jutri na vsak način odpotovati. Moral sem obljubiti, da bom obiskal Liz drugič, ko bom spet slučajno v Rimu in bo morda Liz slučajno spet nastopala tu v kakem filmu.

Ko smo se peljali nazaj v moj hotel, je v limuzini več ljudi iz Kleopatrine ekipe razpravljalo o tistem problemu s kostumom. Bilo je razumeti, da je Liz v sceni kopanja nastopila gola. Snemali so izključno samo od zadaj in še to ne tako nizko, da bi se mogel kdo razburjati.

Eden od fotografov pa se je potikal po prizorišču in delal posnetke iz vseh zornih kotov. Vsak, kdor je slike videl, je izjavljal — kakor pravi tisk — da so bile »absolutno sijajne« in res ni pametnega razloga, da bi človek dvomil o tem.

Ker velja zdaj v Evropi objavljanje »neoblečenih« slik najuglednejših dam za zelo ljubko, je Liz privolila, da se slike objavijo. Ko pa je glas o tem prišel do Eddija Fisherja — in to je bila zame glavna točka te zgodbe (kje je bil Eddie Fisher, da ga je zatekla ta novica) — je eksplodiral na tisti svoj prav nič sitni način, to si kar mislim, ter zahteval, naj mu izroče kopije in negative, da jih bo uničil.

Ko sem prispel v hotel, so zvesti ljudje iz oddelka za stike s publiko že telefonirali. Končno so odkrili Eddija Fisherja. Bil je ves čas v Parizu. Najprej so obvestili mene, so rekli. Liz bodo povedali kasneje. Če bi se hotel ustaviti tam na svoji poti v New York, bi nadaljevali s svojimi prizadevanji, da naju spravijo skupaj. Dejal sem, da to zdaj ne bo potrebno, kajti zdela se mi je, da sem le spoznal, kakšen je Eddie Fisher v resnici.

Nobenih sitnosti!

Prevedla M. K.



# KATEDRALE NAŠE DOMIŠLJIJE

*PIŠE: ŽIKA BOGDANOVIĆ*

Film nam vsako leto vse bolj odkriva, da ljudje, kljub vsemu, kar jih ločuje, kljub najhujšim konfliktom, živijo pod istim zvezdnatim nebom, z nekaj velikimi osnovnimi sanjami. In zares vam pravim: to nebo je v vsakem vrednem filmu, celo v tistem, kjer ga sploh ni videti. (André Malraux)

Darvinizem, kakor je na to rad opozarjal Michel Mourlet, velja tudi v estetiki: slabotnejša oblika, malo primerna za življenje in razvoj, bo morala izginiti v korist močnejše, kakor hitro bo prišlo do dialektičnega skoka. Leibnitz je imel vsekakor prav z aforizmom, da narava ne dela skokov, v umetnosti pa so pravilo.

Kdo bi znal naštetii vse primere, ki so to že potrdili! Kdo bi bil mogel vedeti, da se bo komaj opazna buba razvila v metulja z razkošnimi krili: skupina risarjev in karikaturistov okrog humorističnega lista »Kerempuh« v slavno »Zagrebško šolo risanega filma«?

## OŽIVLJENA IN RAZGIBANA RISBA

Duhovno klimo, v kateri je zagrebški risani film nastal in se razvijal v preteklih letih, je mogoče strniti v dva bistvena, med seboj pogojena činitelja:

1. Imel je ne le popolno svobodo domišljije, temveč tudi, kar je odločilno, svobodo cilja in orientacije ter

2. izdatno podprt v času, ko je formuliral svoj avtentični slog, je bil priznan v svojih konkretizacijah domišljije, v svojih interpretacijah realnega sveta in v svojem humanizmu.

Tako se je takoj na začetku postavilo vprašanje izbire: treba se je bilo ali opredeliti za statično posnemanje formalnih in vsebinskih oblik (zavestno, iz praktičnih razlogov deformiranega) sveta Walta Disneya, ali pa se prepustiti nejasnemu občutku, ki pravi, da mora risani film kot totalna kreacija, ki ne izhaja iz fotografsko registrirane resničnosti, težiti k direktnemu izražanju čistih idej in emocij (kakor to dela Mc Laren). Torej alternativa dveh skrajnosti, ki se, povedano v jeziku matematike, ne dotikata niti v neskončnosti.

Zanesenjaški zagrebški avtorji niso imeli časa za definicije, posebno ne za teoretske manifeste; vodila jih je intuicija, norost strasti in ustvarjalni zanos boga-stvarnika. In če pogledamo, kam jih je to pripeljalo v preteklih desetih letih, lahko priznamo, da je bilo dobro, ker je bilo tako.

Ne da bi natančno vedeli, kaj hočejo, so torej zelo dobro vedeli, česa nočejo: taka premisa — ampak samo taka — je zmerom koristna v začetnem položaju.



Zgoraj: ALEKSANDER MARKS —  
Spodaj: BORIS KOLAR





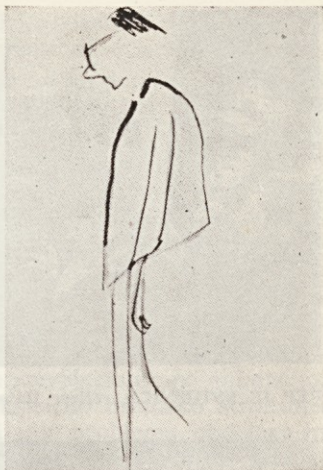
Zgoraj: VATROSLAV MIMICA —  
Spodaj: NIKOLA KOSTELAC



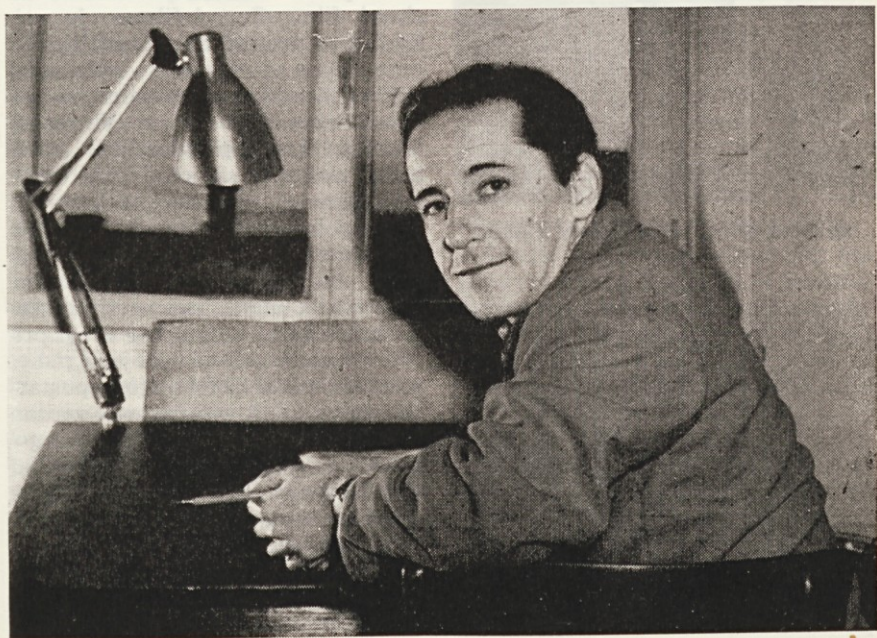
Vendar zaradi posebnih pogojev, ki bi terjale daljšo analizo, niso — kakor to laiki mislijo — videli tarče za svoje srdite reakcije v Waltu Disneyu, temveč v maniri, ki so jo zabetonirali sam Disney in njegovi epigoni (ta manira se je v današnjem sovjetskem filmu razvila v povsem svojsko, duhovno in psihološko aseptizirano vrsto formalizma). Naj so s filmi Veseli doživljaj in Revija na dvorišču posnemali to maniro, katere prvo pravilo je intelektualni in moralni pasivizem, naj so si, kakor v Začaranem dvorcu v Dudincih (prvem Vukotičevem filmu) prizadevali podrediti medij risbe, likovno ekspresivnost in vso animacijo ideji kritike birokratizma, vselej jih je vezala želja, da bi ta risani, po sami naravi stvari sintetični svet čim bolj približali realnemu. Popolna imitacija: v značajih, scenografiji, režiji, animaciji.

Oživiljena in razgibana risba: drugače potegnjena črta, drugače izrabljena barva in drugačen gib, zaradi vsega tega je njen likovno-grafični organizem različen od diznjevске likovno-grafične oblike, ki ga je navdihnila, ki se ji je uprla, ki je pa vendar iz nje izšla.

Razstavljanje gibov (in nova vloga črte in barve) vodi k analizi oblike; ta je, tako osvobodjena, pripravljena služiti veliki ustvarjalni sintezi. V risnem filmu obstajata zmerom dve skrajnosti giba, med njima pa vrsta odtenkov (tja do srede sred), ki ustvarjajo iluzijo naravnosti. Odstranjevanje teh odtenkov ali vsaj njihovo reduciranje na točno določeno število izredno sprošča obliko in revolucionira animacijo. Pri tem, ko faze izginjajo in se eliminira njihova pretiranost, postaja namreč forma neodvisna od realnosti naravnega giba, prav tako kakor postaja risba, sestavljena iz nekaj poeno-



Zgoraj: VLADIMIR KRISTL —  
Desno: MLADEN FEMAN



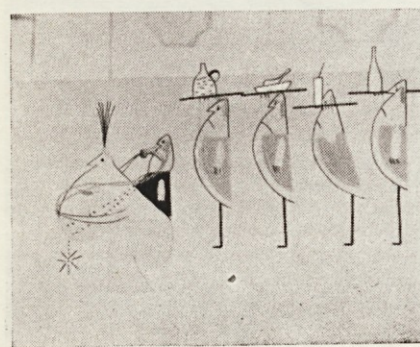
DUSAN VUKOTIC, nagrajenec z Oscarjem za SUROGAT



REP JE VSTOPNICA, režiser Dušan Vukotić



NEUMNO SRCE, režiser Nikola Kostelac



KRAJA DRAGULJEV, režiser Mladen Feman

stavljenih črt, neodvisna od svojega naravnega vzora.

Takšna izkušnja je oblikovana v seriji dveminutnih reklam, ki označujejo prelomnico v zgodovini »Zagrebske šole«. Vukotić, ki je tedaj prednjačil pri razvijanju likovnega verzima, je ugotovil, da so eksperimentiranja z reducirano animacijo vsilila nov način kadriranja, nove mizanscenske kombinacije in nov način montaže. Poleg tega se je pojavil problem zvoka: diznjevski antropomorfizem je dovoljeval humaniziranje živali samo do določene meje z deformiranjem človeškega govora; zagrebški avtorji so reagirali tako, da so govor izpustili, zvočni spremljavi pa dodelili konkretno psihološko barvo, za kar so uporabili predvsem tehniko kontrapunkta.

Ko je bil ustanovljen Studio za risani film »Zagreb-filma«, je prišel čas za uresničenje domišljije. Že prva serija, v kateri je dominiral Nikola Kostelac, zastopana pa sta bila Dušan Vukotić in Vatroslav Mimica, kaže presenetljive možnosti avtentične metode in izredno likovno plastičnost nove in do popolnosti vizualne koncepcije. Na livadi (z odmevom Mc Larena) in Premiera (že avtohtona, posebno v barvi, inscenaciji in karakterizacijah) bolj kakor drugi pričata o prednostih osvobodene risbe; montaža tukaj učinkovito vzpostavlja ritem, ki ni več časovno zezvan v trajanju in postaja sam svoj gospodar, ker ni več strogo odvisen od fabulativnega modeliranja. Risba se podreja ritmu, vendar iz te podrejenosti pridobi učinkovite metafore. Tej učinkoviti metodi, ki jo dosledno uporablja, bi se moral Kavboj Jimmy zahvaliti za svoj dominantni položaj v tem obdobju — ne pa parodično-didaktični zgodbi, ki mu je,



v najboljšem primeru, prinesla popularnost.

S Strašilom, katerega glavni junak ko da nosi masko Raya Boldgerja iz Čarovnika iz Oza, je prvič stopil na oder Mimica. Tukaj dosti bolj kakor trivialna zgodba o slavnem človeku, ki koprni po tovarišiji, priteguje pozornost poskus, kakršnega dotlej ni bilo: likovne oblike se razspiljejo, potem pa ritmično in svobodno orkestrirajo v korist novi vizualni ekspresiji. To se dogaja v ozadju mimo glavne zgodbe, kar verjetno pojasnjuje paradoks: čeprav ni risar, se bo Mimica bolj kot katerikoli zagrebški avtor zanimal za likovno integriteto svojih filmov, v katerih bo risbo če že ne odstranjeval, pa vsaj vselej razbijal.

### Obraz

Modifikacija risbe in svobodnejši odnos likov in ozadja je dominantni imperativ modernega risanega filma in se mu enako podrejata Bosustow, Grimault, Hubley, Goppo in Vukotić. Skupno jim je to, da noben njihov film, tudi če je najgloblje miselno vzbujen, ni brez lepo izdelane zgodbe, ki je dostikrat do popolnosti dramsko modelirana. Tako uporabljajo gage in humoristične situacije kot osnovno sredstvo komunikacije v tem, ko osvobajajo risbo in animacijo nujnosti posnemanja neposredne resničnosti. Mc Laren, Lenica in Mimica iščejo drugačno pot in se trudijo razbiti klasično pripovedno strukturo animiranega filma.

Zagrebški avtorji se tesno vključujejo v osnovne okvire tega (teoretsko-estetskega in praktično-tehničnega) dualizma s tem, da stopa Dušan Vukotić po silnici-rezultanti, ko z veliko domišljije združuje likov-

no tradicijo risanega filma z novatorstvu moderne animacije.

Za zagrebško skupino je značilen obstoj treh tokov, katerih skrajnosti Vukotić pomirja:

Prvi tok, ki idealno uteleša likovni populizem, se trdno vrašča v pozno diznjevsko tradicijo in jo delno prilagaja individualnim temperamentom (Ivo Vrbanić, Darko Gospodnetić, Borivoj Dovniković, Branko Ranitović, Dragutin Vunak);

Drugi tok z modernno likovno fakturo in zrevo lucionirano animacijo, toda s klasično dramsko strukturo (postavljanje problema, obdelava in ilustracija problema, rešitev problema in posplošujoča poanta) fiksira obenem sodoben in arhaičen slog, slog, ki je idealen za to, da naredi iz risanega filma medij inteligence in humanizma (pred vsemi: Dušan Vukotić, talentirani privrženci: Boris Kolar, Zlato Bourek, Nikola Kostelac, Mladen Feman) ter

Tretji tok, ki si prizadeva prekomponirati likovno formo, jo reducirati na njene splošnosti in bitnosti, potem pa jo uporabiti kot edino sredstvo za oblikovanje idej in stanj (Vatroslav Mimica, Vlado Kristl).

Ostrih meja med tokovi ni, posebno če gre za Vukotića in Mimico: briljantnost njune domišljije in globina njunega talenta dajeta vsaki njuni konceptiji vrednost.

Poglejmo najprej Mimičevo pot, mirabile visu.

Način, kakor si je zamislil (in uresničil s pomočjo risarja Aleksandra Marksa, svojega dragocenega sodelavca) Happyend, kaže poleg zrele refleksivnosti tudi prepričljiv dar za koordiniranje vsebinskih in likovnih elementov v mogočen ritem, v katerem kakor da je čutiti apokaliptičen dih, ledene tokove na površju planeta, ki ga je opustošila

atomska kataklizma. Iskanje, ki smo se ga zavedali že pri Strašilu, je tukaj gotovo dejstvo: likovne forme se neponovljivo kot uklete razsipljejo in znova organizirajo po avtorjevi samostojni volji, ki jo zelo določno simbolizira tiktakanje ure. Svojo vizijo prihodnosti Mimica bistrovidno odkriva s tem, da se vrača v sodobnost, iz hladne pustote v toploto človeškega ambienta: po izredni režijski iznajdbi nam daje prestano premikanje kamere z desne na levo in vrsta prelivanja barv v enem samem enotnem kadru — to gibanje v prostoru — absolutno prepričevalno iluzijo gibanja v času. Zgodba? Ta je v naši domišljiji, v asociacijah in smislu za objektivizacijo.

Nato Pri fotografu: parabola. Toda ne o človeku, ki se ne zna nasmejniti pred fotografom, pa se nazadnje nasmeje samemu sebi, temveč o človeku, ki se ne more smejati po potrebi ali na pritisk. To brez dvoma človeško parabelo vodi Mimica do crescenda s tem, da inventivno odkriva detajle, ki jasno in vizualno konkretizirajo neko posebno psihično stanje, poglobljeno z naglimi erupcijami nasprotij med glavnim likom in okoljem, ki ga obdaja. Isto se variira tudi v Jajcu.

Sledita Samec in Inšpektor se je vrnil domov, dva ključna filma za razumevanje Mimičevega režijskega sloga. Kar je bilo v scherzu Pri fotografu sredstvo, postaja v Samcu tema: nesporezum med osebnostjo in okoljem. Na tem očitnem nasprotju gradi Mimica zanimivo poanto, v kateri se mešata nemir in življenjska radost. Kakofonični ritem, najprej oster, potem pa omiljen, izhaja iz duhovitega kadriranja, postavljanja mizanscene v več planov, iz briljantne iznajdbe z montažo v kadru samem.

Inšpektor se je vrnil domov, Mimičev najboljši film, in Mali oglas, njegov zadnji film, poglobljata to koordinacijo zvoka in barve, da se iz njunih dramatičnih konfliktov in harmoničnih usklajevanj razvija pristen izraz. S tem, da je izkoristil melodično glasbeno frazo, kadriranje in montažo znotraj kadra, kar je odkril v Samcu, vizualni šok s kolažem, kar je formuliral v filmu Pri fotografu, s tem, da je vse to orkestral v posebno uspelem kinestetičnem polju, je Mimica iz Inšpektorja naredil zgled svoje režije. Samo izjemno redko je bil risani film tako blizu absolutni popolnosti, ne glede na malo porušeno stilsko in emotivno harmonijo, kar ne bo odpravljeno niti v Malem oglasu. Po tej brez dvoma pomembni seriji je lahko razumeti, da Mimica režira tako, da postaja jasno, da je režija znatno bliže baletu kakor Stanislavskemu.

Je pa tu še Mimičeva osnovna (miselna, etična, fizična) preokupacija, ki jo formulira in modelira od Strašila do Malega oglasa. Komaj da ga zanima človekovo telo, noge in roke: njegov obraz proučuje. Nesorazmerje med glavo in telesom pri vseh Mimičevih junakih takoj bije v oči: to izrazito likovno karakteriziranje predmeta, ki ga opazuje, ima vidno vsebinski pomen. Naravno je, da je Mimica, ki bi rad odkril človeka, ki misli, torej je (po Descartesu), obseden z obrazom kot ploskvijo, na kateri se reflektira misel. Mimičev človek bi torej moral biti človek, ki ga determinirajo (spiritalno, moralno in anatomsko) njegove ideje, te pa so spet ideje samega avtorja, boga-stvarnika. Če tako gledamo, postane samec zelo soroden strašilu, ta inšpektorju, ta pa s svobodo, ki jo uživa njegova glava (spomnimo se le, kaj vse in-

špektor počne z njo) navezuje sorodstvo z obrazom človeka pred fotografom.

Vznemirljivo in čudovito je spoznavati svet. Vendar včasih Mimica krivično odriwa tisto, kar Vauvengues tako lepo definira v svoji slavni frazi »velike misli prihajajo iz srca«, in zdi se, da to nastavlja njegovim filmom odvečne ovire, ki jih na primer Dušan Vukotić s spontanostjo avtentične veličine naravno premaguje.

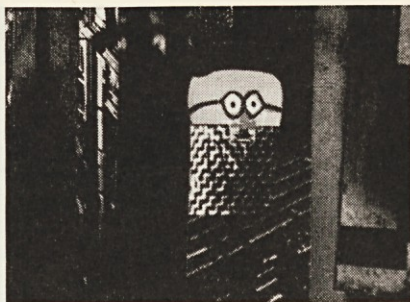
### Spopad in harmonija

Pripovedni tok v animiranem filmu poleg tega, da poudarja vizualno in zvočno domislico, skrbi predvsem za zgodbo: kako naj jo ukroti in stori, da bodo njene aluzije dorečene in poante jasne. Zato nujno prihaja v oster in bistven konflikt s koncepcijo, ki vidi v osvobojeni, »atomizirani« risbi negacijo ne le formalnega, temveč tudi vsebinskega verizma.

Med zagrebškimi avtorji edini Vukotić presega ta konflikt principov in z ingenioznim kompromisom dosega celo medsebojno pomiritev obeh skrajnosti. Vendar je postala ta preprosta rešitev, ki danes dobiva pomen zahteve, znana šele skozi dolgotrajen razvoj izkušenj. Torej je empirična, toliko dragocenejša.

Morda je Vukotić privedlo na tako pot dejstvo, da je risar po svoji notranji nagnjenosti. Risba je konkretna forma (ali vsaj tista risba, ki hoče opredmetiti človeka in resničnost), zato je bila Vukotičeve mu duhovnemu organizmu zelo blizu ideja o risbi kot prvenstvenem elementu animiranega filma.

Zares je tudi začel s tako premiso in kolikor ga je pozneje evolucija



INSPEKTOR SE JE VRNIL DOMOV,  
režiser Vatroslav Mimica



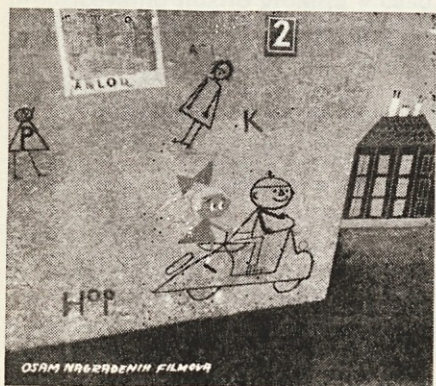
SAMEC, režiser Vatroslav Mimica



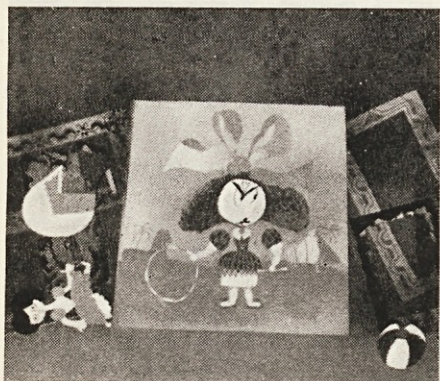
PRI FOTOGRAFU, režiser Vatroslav Mimica



**KONCERT ZA STROJNICO,**  
režiser Dušan Vukotić



**VSE RISBE PO MESTU,** režiser Ivo Vrbanić



**PRI FOTOGRAFU,** režiser Vatroslav Mimica

oddaljila od nje, je vendar risba za Vukotića ostala skoraj otipljiv, eksakten pojem. Potem prihajajo animacija in, v manjši meri, barva in zvok. Zaradi matematične narave animiranega filma, ki povzroča, da stojijo posamezni elementi v preciziranem, med seboj pogojenem odnosu, pa se nobena sestavina forme te umetnosti ni mogla razvijati, ne da bi se obenem razvijale vse druge. Prav zaradi tega lahko posamezne Vukotičeve filme gledamo kot zaključene in dovršene razvojne enote. Vsak Vukotičev film, vzet sam zase, je imel tako risbo, animacijo, barvo in zvočno spremljavo, kakršna je bila v tistem trenutku neobhodna in celo edino mogoča. Notranji brio in zunanja harmonija Vukotičevih filmov temeljita prav na tej organski enotnosti.

Vendar, kakorkoli je bil vsak novi film zmerom dialektična negacija tistega, ki je bil pred njim, je vendar res, da je med njimi vez, ki jih spaja z logiko, globljo od vsake zunanje ali metodološke podobnosti. Ta vez je ontološke in morda tudi fenomenološke narave.

Zaradi te vezi, ki ga dela enotnega, je mogoče formulirati vukotičevski svet: to je univerzum, ki ga karakterizira neprestano nasprotje dveh principov, dveh anatomij in celo dveh filozofskih pojmovanj:

a) sovraštvo in ljubezen, nagon in zavest, razdiralnost in konstruktivnost, negacija in afirmacija;

b) moški in ženska, posameznik in svet;

c) božansko in človeško, misterij in razum, idealizem in materializem.

Iz tega nasprotja torej, ki je v bistvu dialektike obstoja, izvira popolna harmonija, ki je pri Vukotiću definirana kot humanizem; tako kot Simone de Beauvoir povzema

pozitivni prispevek sartrovske filozofije, po kateri je eksistencializem humanizem in »morala odgovornosti«:

»Ljudje radi mislijo, da je krepkost lahka stvar; v poučnih zgodbah mladi ljudje z nasmehom umirajo za svojo domovino; z nasmehom si očetje in matere trgajo drobovje, da bi nasitili svoje otroke; otroci se žrtvujejo za svoje ostarele starše z nasmehom. Brez veliko truda se tudi sprizajnijo z nemožnostjo kreposti. Nočejo pa sprejeti tega, da je krepost možna in težavna. Če razglasimo, da je življenje čudovita pustolovščina, smo se rešili vsake skrbi: jemo, spimo in smo polbogovi; vsak utrip našega srca nas veže brez napore z velikim človeškim sprevedom. Ali pa priznajmo, da je življenje smešna burka; nič od vsega, kar počnemo, ni več važno in spet lahko prav tako mirno jemo in spimo. Če pa igra ni vnaprej niti zgubljena niti dobljena, se je treba od minute do minute bojevati in tvegati: to moti našo lenobo. Strogo vzeto pristajajo ljudje na to, da bijejo eno ali dve bitki; končno pa morajo imeti možnost, da se vsaj spočijejo v svoji zmagi ali svojem porazu. Ta inženir konstruira jez, ta žena rodi otroke; želita si, da bi ta jez, ti otroci slednjič opravičili njuno eksistenco; hotela bi, da se cilji, h katerim težita, potrdijo kot absolutno koristni. Če pa, nasprotno, človek propade pri svojih podjetjih, mu ugaja ponavljati biblijske besede: vse je ničevno. Razglasiti pa, da jaz, ki sem si izbral svoje cilje, ustvarjam iz njih vrednote, pomeni odreči se vsakemu alibiju. Nikakršen uspeh me ne rešuje: da bi se mi še naprej zdel uspeh, si ga moram še naprej želeči, ta želja pa se nujno kaže skozi nova dejanja; in nikakršen neuspeh me ne odvezuje, da

bi nadaljeval boj; nobenega zornega kot izven mene ni, s katerega bi lahko preziral svoja lastna hotenja. Prav tako bo človek, ki so ga razmere vzdignile na dostojanstvo heroja, rad mislil, da ima na čelu zvezdo, da pije, da je, da spi kot heroj; da mu je potem v nevarnosti, v trpljenju zagotovljeno, da se bo obnašal v skladu s svojim bistvom heroja, to je misel, ki ga varuje nemirov in strahov pravega heroizma. S svoje strani podlež ni tako nezadovoljen, da je podlež; tak je in tu ni kaj storiti, namesti se v svoji podlosti s spokojnostjo tistih slug iz burk, ki čestitajo sami sebi, ker nimajo časti, da bi jo mogli braniti. Dosti manj pomirja predpostavka, da je pogum zmerom mogoče pridobiti, da pa ni treba računati s tem, da bi ga človek kdaj lahko imel v posesti.

Očito je, da, če eksistencializem vznemirja, tedaj ne zato, ker vodi ljudi do obupa, temveč zato, ker zahteva od njih neprestano napetost.«

... Njihov aktivizem, morala, ki bo funkcija odgovornosti do človeštva in obstoja: torej humanizem. To je točka v Vukotičevem koordinatnem sistemu, ki jo lahko imenujemo harmonija in perspektiva. To pa je struktura, ki sistematizira ta spopad principov skozi Vukotičev razvoj in ki dokazuje obstoj miselne in etične enotnosti njegovega dela:

SOVRAŠTVO IN LJUBEZEN (Čarobni zvoki, Maščevec, Piccolo)

NAGON IN ZAVEST (Maščevec)

RAZDIRALNOST IN KONSTRUKTIVIZEM (Kavboj Jimmy, Čarobni zvoki, Koncert za strojnico, Krava na Mesecu, Piccolo, Igra)

NEGACIJA IN AFIRMACIJA (vsi filmi, posebno Surogat)

MOŠKI IN ŽENSKA (Maščevec, Krava na Mesecu, Igra)

POSAMEZNIK IN SVET (Neugnani robot, Veliki strah, Koncert za strojnico, Surogat)

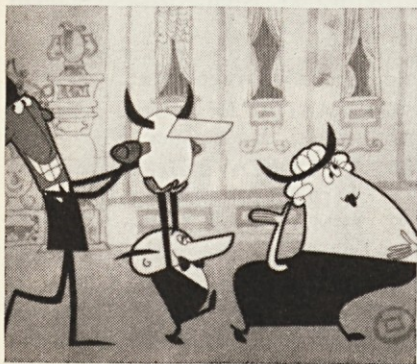
BOŽANSKO IN ČLOVEŠKO (Maščevalc, Surogat)

MISTERIJ IN RAZUM (Abrakadabra, Veliki strah, Krava na Meseu)

IDEALIZEM IN MATERIALIZEM (Abrakadabra, Koncert za strojnico, Maščevalc, Rep je vstopnica, Surogat).

Strukturalna in fenomenološka zveza med Vukotičevimi filmi nam torej odkriva, da avtor — ne glede na to, da vsak njegov novi film, kakor je že bilo rečeno, negira prejšnjega — razvija eno čustvo in eno misel, ki se direktno nanašata na človeka. Proti koncu evolucije se vse bolj odkriva, da morajo nasprotja, ki določajo bistvo Vukotičevega sveta, poiskati izhod v idealu, ki bo enako presegel vsoto tradicionalne morale in moderno nevrozo.

Tako dobiva Vukotičev humanizem obeležje, zaradi katerega je včasih prigoden, ki pa je avtentično in vraslo v samo duhovno strukturo tega podnebja. To obeležje je: Spoštovati človeka! Tako, kakor je to



JAJCE, režiser Vatroslav Mimica

opisal Antonie de Saint-Exupéry v »Pismu talcu«:

»Spoštovanje človeka! Spoštovanje človeka! ... Če je osnova za spoštovanje človeka v srcu ljudi, bodo ljudje slednjič v povračilo ustanovili socialni, politični in ekonomski sistem, ki bo potrdil to spoštovanje. Civilizacija temelji, predvsem, na svojem bistvu. Je, predvsem, v človeku, kot slepa želja po toploti. Potem človek, od zmote do zmote, najde pot, ki vodi k plamenu.«

In tako se Vukotić, ki jemlje animirani film kot sredstvo in ki pozna dobre lastnosti tega sredstva, približuje Leninovi sugestiji: »Etika je estetika prihodnosti.«

Pa pogledjmo, kako Vukotić uporablja to sredstvo, ki ga sprejema kot instrument svoje izpovedi in svojega zagovora.

Evolucija izkušnje mu je pokazala, da se mora animirani film osvoboditi uporabnega antropocentrizma: da se mora risba osvoboditi obveznosti, strogega posnemanja anatomskega obrazca likov; da mora animacija eliminirati fizično podobnost z resničnim gibom; da je končno treba namesto govora kot sredstva za sporazumevanje najti ustrezne grafične in ilustrativne rešitve, ki bodo imele absolutno vrednost metafor. Gag je dopolnilo, valeur režije: kakor takrat, ko, na primer v Maščevalcu, junak zgodbe naravnost iz sodne dvorane zleti v mrtvaško krsto. Ali kakor takrat, ko v Koncertu za strojnico gangster sname lupino poštenega meščana in prevzema svojo pravo kačjo podobo. To je demonstracija naravnih svojstev animiranega filma, ki jih je snemani film lahko uporabil samo v nadrealističnih primerih (Buñel: Andaluzijski pes, Richter: Sanje, ki jih je mogoče kupiti za denar). V Buñuelovem filmu ena izmed oseb

začne padati v interieru in zaključiti svoj padec vznok skozi več let na travnati ledini v kadru, ki je prilepljen takoj na prejšnjega; tako snemani film s postopkom, ki je onstran naravnosti, razbija prostor in čas. V animiranem filmu je to gag, vendar je tu očitno konec vprašanja smisla za humor.

Tu nastaja vprašanje smisla za bistvo umetnosti, ki, po Vukotičevem primeru, idealno stoji na principih kinestetike in vizualne poezije.

### Potem

Govori se o »Zagrebski šoli«, mišli pa se na Mimico in Vukotića. Do neke mere je to naravno, ker ta dva posebljata to spontano ekspanzijo duha, ki je vzknila iz nič. Njunji filmi so polni dokazov o inteligenci, srcu in moralnem pogumu.

Vendar je »Zagrebska šola« izkušnja skupine: summa summarum antiteze, ki je stopila nasproti sklerotizirani tezi tradicionalnega animiranega filma. Ta antiteza je skupno odrekanje dogme, katere strup se je razlival po sami strukturi medija.

In ta kolektivnost, kljub poudarjenemu Mimičevemu in Vukotičevemu luteranstvu, je vredna, da jo priznamo za temelj šole. Samo vsi skupaj so ustvarjalci in gospodarji sveta, ki, kakor domišljija sama, ne priznava meja verjetnega in empiričnega.

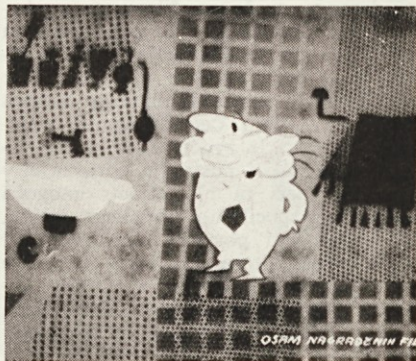
Animirani film je edina filmska kreacija, iz katere ni izključen človek. Snemani film zaradi tega, ker stopa med človeka in resničnost kamera, mehanični instrument, zapisuje realnost takšno, kakršna je, ne pa takšno, kakršno vidi človek. To je bistvena razlika v odnosu do tradicionalne umetnosti, plastične umetnosti, glasbe in literature, pri

katerih se ni bilo mogoče izogniti vlogi človekovih čutil in njegovega dožemanja, niti tedaj ne, ko je umetnost videla popolnost v posnemanju narave. Fotografija pa je rešila človeka potrebe, da prerisuje resničnost: tako je prepuščeno umetniku, da razstavlja in potem znova sestavlja njene forme in da jo definira na osnovi njenega notranjega organizma.

Risani film prinaša bistveno modifikacijo v naravni ustvarjalni proces snemanja filma, ki dostikrat postaja mehaničen. Kamera ne dominira več, zamenjuje jo človek: in svet je spet takšen, kakršnega si zamišljamo in ga doživljamo, ne pa tak, kakršen je sam po sebi. To je, kolikor gre za umetnost filma, odločilna prednost. Tako risani film spet poudarja vrojeni antropocentrizem umetnosti: človek je merilo vseh stvari.

To potenciranje človeka, človeškega, ki je v osnovi »Zagrebske šole«, odkriva in potrjuje bistveno kvaliteto preokupacije jugoslovanškega risanege filma: ustoličenje nove religije humanosti.

Prevedla Tita Škerlj



PICCOLO, režiser Dušan Vukotić

# SVOJSKOST HIBRIDNOSTI ZVOČNEGA FILMA

PIŠE: VLADIMIR PETRIČ

Kadarkoli se razpravlja o estetiki modernega zvočnega filma, se vsakokrat kot kamen spotike pokažeta dva problema: to je vprašanje famozne hibridnosti in v zvezi z njo vprašanje specifičnosti zvočnovizualnega učinka sodobnega filma. Če izhajamo iz predpostavke, da je zvočni film nujno hibriden, se takoj postavlja vprašanje, v kolikšni meri ta hibridnost omogoča doseganje specifično filmskega izraza, ki ne bo niti posneto gledališče niti ekranizirana literatura. Tisti, ki vidijo specifičnost filma samo v vizualni dinamiki, trdijo, da se v zvočnem filmu dosega specifičnost samo tedaj, kadar se režiser vrne k principom nemega filma in se začne izražati samo s podobami in z njihovim montažnim zapo-

redjem. Drugi, ki dopuščajo, da je mogoče doseči specifičen učinek tudi v okviru hibridnosti zvočnega filma, poskušajo najti nekakšne nove svojskosti zvočne filmske podobe; te naj bi prešle posneto gledališče in ekranizirano literaturo, vendar naj bi se ne vračale k principom nemega filma.

Nemi film je bil v začetku svojega razvoja blizu novinarstvu in pantomimi (ne gledališču!), vse dokler ni našel svojskega načina izražanja in postal vsaj do neke mere avtohton. Zvočni film je še zmerom blizu literaturi in gledališču in bo tak tudi ostal, vse dokler mu ne bomo dovolili, da bo našel svoj izraz, morda prav v svoji hibridnosti, v sintetiziranju elementov drugih umetnosti, ne pa v nasilnem



# MOŽNOSTI MODERNEGA FILMSKEGA IZRAŽANJA



Prizor iz Godardovega filma ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE

vračanju k absolutno vizualni avtohtonosti. Marcel Martin ravna zelo modro, ko poleg montaže enakopravno obravnava tudi druge komponente filma, ki prispevajo k učinku filmskega kadra, čeprav niso specifično filmske, ker jih uporabljajo tudi druge umetnosti (les éléments filmiques non spécifiques). S tem se zavzema za filmsko transponiranje elementov drugih umetnosti in priznava hibridnost zvočnega filma, ko poskuša najti zvezo med specifično filmskimi in drugimi elementi, ki sestavljajo enotnost zvočne podobe. Ti elementi, združeni in uporabljeni na svojski način, lahko dajo novo umetniško doživetje, ki sicer ne zadovoljuje estetike nemega filma, ki pa se mu tudi ni treba spremeniti v posneto gledališče ali ekranizirano literaturo. Važno je spoznati mejo, kjer se končuje mehanična zveza med različnimi elementi zvočnega filma in nastaja nova enota, v kateri je teoretično mogoče prepoznati druge umetnosti, vendar te ne delujejo vsaka zase, temveč skrajnje enotno, kar daje hibridnosti zvočnega filma možnost avtentične umetniške ustvarjalnosti. Tako prihaja — pa naj bo na pogled še tako paradoksalno — do avtohtonosti izraza neke v bistvu hibridne umetnosti ali do specifične hibridnosti zvočnega filma! Ze Abel Gance je slutil pomen, kakršnega dobiva kader v zvočnem filmu, ko je dejal, da »filma ne delajo podobe, temveč duša teh podob.« Martin navezuje na to misel, ko trdi, da se »film-jezik« (cinéma-langage) vse bolj spreminja v »film-bitje« (cinéma-être). »Filmski jezik« je izhajal iz filmske montaže, »filmsko bitje« pa se lahko razvije samo iz zvočno-vizualne intenzivnosti kadra kot enotnosti vrste komponent, ki delujejo v njegovem okviru.

Opogumlja dejstvo, da se vsaj nakužejo neke svojskosti zvočnega filma, ki ne dolgujejo ničesar niti klasični montažni dinamiki niti gledališču niti literaturi, čeprav je vse te elemente mogoče najti v sodobnih filmskih delih. Wajdinega Pepela in diamanta ni mogoče označiti kot vračanje k montažnim principom nemega filma, Kawalerowiczeva Mati Ivana Angelska se je



Monica Vitti in Alain Delon v slovitnem prizoru iz Antonionijevega MRKA

dvignila visoko nad ekranizirano literaturo, v filmu Kalatozova Enainštirideseti izhaja filmska intenziteta iz kadrov samih, čeprav največkrat kažejo dva človeka, ki se pogovarjata, Andrej Tarkovski nas v Ivanovem otroštvu prevzema z lirizmom gibajoče se zvočne podobe kakor s čarom, ki sta ga kamera in mikrofona vpila iz resničnosti, mimo katere navadno hodimo z zaprtimi očmi. Tu ne gre več za literarno deskriptiven, temveč za optično in avditivno tako intenziven kader, da mu postaja celo ustvarjanje vizualnih simbolov in izzivanje kasnejših asociacij pri gledalcih postranska funkcija, ker takoj potegne človeka v samo jedro narave in gibanja in ga vodi k določenemu sklepanju o samem bistvu pokazanega dogajanja. To tudi ni več gledališče, ki prikazuje dramski konflikt, niti literatura, ki opisuje predmete, dogajanja in duševna stanja; to je v zvočno podobo ujeto stanje

človekovega bivanja in nevidnega večnega gibanja resničnosti. Vsebina sama seveda narekuje način obdelave in usmerja sodobni film k novi uporabi klasičnih montažnih principov ali k temu, da s svojim jezikom izrazi snov, ki jo je prej kakor vse druge umetnosti začel obdelovati roman. Kurošavin film Sedem samurajev je izreden primer, v katerem so sekvence, izvedene z montažno dinamiko v najboljši tradiciji »velikega nemega«, in sekvence, v katerih sam kader s svojo avtentičnostjo, notranjo napetostjo in zvenenjem (ne z glasbeno spremljavo) odkriva pravi smisel dogajanja. Pa vendar — niti montažnih scen bojev v Sedmih samurajih ni mogoče imenovati nemi film (to je nova montaža zvočnega filma), niti scene, v katerih se odkrivajo odnosi med osebami, nišo posneto gledališče (to je kinematografska analiza značajev), niti vizualno oblikovanje dogajanja v kadru ni mehanično





Levo: POLNOČNI SESTANEK (režija Roger Leenhardt); Michel Auclair — Zgoraj VZGOJA SRCA (režija Alexandre Astruc)

prenašanje literarne manire v film (to je filmsko obravnavanje vsebine, ki jo obdeluje tudi moderna književnost).

Čprav je vse to videti jasno in očitno, se le še zmerom gleda na zvočni film kot na postorka nemega filma, medtem ko se iskanje novega, specifično filmskega izraza še zmerom poskuša vračati k principom »velikega nemega«. Mar ni skrajni čas, da sprejmemo zvočni film kot novo etapo v razvoju kinematografije, etapo, ki ima lahko in mora imeti lastne estetske principe, bistveno različne od tistih iz časov nemega filma?

Estetika nemega filma se je kazala predvsem v načinu povezovanja kadrov, v hitrosti njihovega gibanja, medtem ko je bilo samo oblikovanje kadra kot montažne enote odvisno od prejšnje in kasnejše dinamične kompozicije filmske podobe. Estetika zvočnega filma izhaja v glavnem iz načina oblikovanja kadra kot posebne celote in vseh številnih komponent zvočne podobe. Funkcijo montažnega povezovanja kadrov so imenovali »ki-

nestetični fenomen« (ki v gledalcu povzroča globoko mišično senziviteto). Funkcijo vizualno-avditivnega oblikovanja kadra bi lahko imenovali bergsonovsko »filozofsko intuicijo« (ki izziva v gledalcu psihološke in cerebralne reakcije). Kinesteza je dajala poseben senzo-motorni učinek vsebini kadrov in logično je vprašati se, kaj naj bi zvočni podobi zagotovilo poseben psihološko-intelektualni učinek? Ali zadostuje za to samo premik kamere, mizanscena znotraj kadra, kontrast med zvokom in podobo, snemalni kot, fotografsko razpoloženje? Vse to je imel, čeprav v manjši meri, tudi kader nemega filma, poleg tega pa še montažno dinamiko, ki je bila glavno gibalno kinestetičnih reakcij. Kaj naj torej danes razširi montažni učinek filma? Morda sposobnost zvočne podobe, da prodre globlje v samo jedro življenjskih resnic, da kompleksne odkrije poetičnost resničnosti, da nas bolj pretkano očara z magijo človeških sanjskih prividov, da nas dvigne više k zanosni blaženosti pozabe, da nas spusti globlje do pekla brezupa?

Ali pa estetike zvočnega filma ni treba precizno definirati, kakor ni mogoče določno reči, kaj je bistvo poezije v književnosti. Že Browning ni hotel iti dlje od trditve, da je to svojevrstno doživetje, izraženo verbalno. To doživetje posebno danes ni odvisno samo od vrstnega reda besed niti od rim niti samo od melodičnosti fraze, kakor se pogosto in površno sklepa, temveč od vseh teh elementov skupaj, predvsem pa od »nečesa notranjega« (something intrinsic), kar v pesmi in njeni vsebini je, ni pa lahko definirati. Podobno bi lahko rekli, da je bistvo zvočnega filma v svojskem doživetju, izraženem s pomočjo podobe in zvoka, doživetju, ki ni odvisno samo od zaporedja kadrov in njihovega kompozicijskega oblikovanja niti od njihovega trajanja niti od glasbe, ki jih spremlja, temveč od vsega tega skupaj in še od »nečesa notranjega«, kar je v filmski zvočni podobi in v tistem, kar prikazuje, česar pa ni lahko definirati niti enako izraziti s pomočjo katere koli druge umetnosti.

Namen najnovejših poskusov v iskanju specifično filmskega izraza zvočnega filma je dokazati, da ima lahko zvočna podoba sama po sebi močno notranjo intenziteto, ne glede na montažno dinamiko. V prvem trenutku bi lahko pomislili, da se film spet zgleduje po gledališču; ampak to je samo navidezna značilnost, ki sicer res zastavlja klasične montažne principe, vendar je to brez pomena za estetiko modernega zvočnega filma. Če začnemo z dramaturgijo modernega zvočnega filma, se bomo prepričali, da je kvalitativno drugačna ne le od dramaturgije nemega, temveč tudi od standardnega zvočnega literarnega filma. Prav tako se razlikuje tudi od dramaturgije neorealističnega filma, ki mu je takoj po vojni najbolj uspelo razbiti okvire ustaljenega dramskega zapleta v filmu. Tudi neorealistična dramaturgija je bila namreč v osnovi literarna, čeprav osvobojena drastičnih konvencij pripovedovanja zgodb. Moderna filmska dramaturgija se osvobaja klasičnega zapleta in literarnega učinka fabule, gledalce poskuša prive-

zati s samim naponom filmske podobe, ki fiksira gibanje v resničnosti in odkriva v življenjskih dogajanjih njihov notranji pomen, ki nas veže z nevidnimi nitmi in nas vodi iz ene situacije v drugo, iz enega psihičnega stanja v drugo. Vrednost podobe se ne meri več po njenih zunanjih obeležjih, temveč po tem, koliko jim uspeva odkriti pravi notranji pomen vizualno-avditivnih zaznav, ne glede na njihovo atraktivnost in zunanjo dinamiko, katere edina naloga je prenesti notranje vibracije vsakega delčka zvočne podobe. Kamera ne slika več prizorov, temveč pronica v življenje samo, ne prikazuje dogajanj, temveč odkriva njihov notranji smisel.

Filmska podoba sveta se ne razčlenjuje več na delce, da bi se ustvarila njegova nova vizija v prostoru in času. Zvočna podoba sveta se danes zajema v svoji integralnosti, odkriva se njeno bistvo, ki utriplje pod navidez brezpomembno kopreno dogajanja. Dinamika se ne gradi več s povezovanjem filmskih kadrov in hitrostjo menjave planov, temveč se dviga na površje notranji ritem varljivega mirovanja stvari in bitij v naravi. Zaradi tega se spreminja tudi sama identifikacija, ki se mnogim zdi vrhunska moč filmskega medija sploh. Identifikacija je vlekla gledalca v ekran, da bi postal udeleženec drame, da bi trpel z njenimi junaki in gledal vse z elastičnim očesom kamere. Kamera mu je darovala sposobnost, ko je njegov vid ni imel, in gledalec se je rad odrekal svojim lastnim očem. Zdaj ga kamera ne vabi več, naj izda sebe, poudereja se mu in, ne da bi se rogala omejenosti njegovega vida, ga oborožuje s sposobnostjo, da s svojim običajnim načinom gledanja prodre v samo jedro narave in stvari. Kamera ni več treba slepiti naših oči z neprekosljivimi ekshibicijami v tem, ko plava po gladini življenjskih dogajanj; zdaj se potaplja v globine, kjer tudi sama obstane osupla nad čudežnim svetom in kjer ima kaj loviti. Gledalec zmerom bolj poredko postaja del usode junakov; z očesom kamere jih pregleduje kakor z rentgensko luč-



MRK (režija Michelangelo Antonioni); Alain Delon, Monica Vitti



MALI VOJAK, režija Jean-Luc Godard

jo. Kamera je dokazala, da lahko odkrije tudi tisto, kar ni vidno, da lahko utelesi nerazložljiva stanja človekove zavesti, tisti neujemljivi fluid, ki veje iz stvari, ljudi, narave in splošnega gibanja in ki vpliva na takšno ali drugačno pojmovanje življenja, fluid, ki so ga znali pričarati Camus, Sartre, Joyce, Faulkner. Njena specifičnost je prav v tem, da nobena druga umetnost ne more tako neposredno, vidno in slišno pričarati notranje dinamike življenja in pravega smisla njegovih vsakdanjih manifestacij.

Če bi hoteli primerjati, tedaj je Resnais po svojih ilustracijah vizualnega teka zavesti najbližji Joyceu, medtem ko daje Antonioni aдекватne Camusovega literarnega postopka. Primerjava je zares samo navržena in ostaja

pri mehanični podobnosti ter samo opozarja na enako zanimanje dveh umetnosti, ki vsaka po svoje oblikujeta podobne vsebine. Celotno kadro gre za isti predmet kakor nekoč, ga današnji film drugače obdeluje. Podoba navadnega življenja je imela pri De Sici predvsem emocionalni pomen; ista podoba ima pri najnovejših poljskih, ameriških in ruskih režiserjih psihološko-miselni pomen. Že Orson Welles in Ingmar Bergman sta delno odstranila iz filmskega kadra emotivno-deskriptivni učinek, ko sta se trudila odkriti s podobo in zvokom »skrivnosti« tistega, kar se vidi in sliši. Vendar sta še zmerom v dilemi med popolnoma avtohtonim učinkom kadrov kot samosvojih celot in njihovim povezovanjem, nasprotovanjem, menjavo. Ali pa



LJUBEZEN PRI DVAJSETIH — zgodba režiserja Andrzeja Wajde (levo)

vidita pot, ki vodi do »skrivnosti«, še zmerom v nadrealistično-psihoanalitičnem ilustriranju sanj in podzvesti, kar spet ni specifičnost zvočnega filma, čeprav lahko zelo uspešno pričara notranje vizije in proste asociacije.

V začetku tega sestavka smo se dotaknili vprašanja avtohtonosti zvočnega filma, ki dobiva povsem drugačen pomen, ker postaja njegova hibridnost samo zunanje obeležje brez vpliva na bistveni učinek filma. Vendar ni redko mnenje, da se moderni film spet vrača k posnetemu gledališču ali romanu, kar je videti res, če se razlika določa samo na osnovi zunanje dinamike menjave kadrov, ne pa na osnovi intenzitete zvočno-vizualnega pronicanja v življenje, v človeka in v njegov odnos do resničnosti, ki ga obdaja. Če zvočni

film to drugo lahko doseže nekako bolje in drugače kakor gledališče in literatura, mar potem ta njegova sposobnost ni vsaj taka (če ne bolj vsebinska) specifičnost kakor tista, ki so mu jo pripisovali v času montažne dinamike nemega filma? Seveda je toliko večja nevarnost, da se zaide v mehanično registriranje resničnosti brez kakršnihkoli vizualno-avditivnih kinematografskih vrednot, prav tako pa tudi možnost, da se pod videzom modernega filmskega jezika vtihotapi neinventivnost, šablonsko izvajanje »dolgega kadra«, brezvsebinsko oblikovanje kompozicije filmske podobe, priložnost za prodajanje življenjskih banalnosti kot poezije vsakdanjosti, ali golega ekshibicionizma kot modernega filmskega izraza. Vendar se mi zdi, da



prav omenjene nevarnosti kažejo, kako subtilne in prefinjene so specifičnosti modernega zvočnega filma, kako težko je priti do njih, čeprav se zdijo površnim opazovalcem več kot nepomembne. Zato ker jih ne vidijo in ne razumejo njihovega globinskega umetniškega pomena, taki esteti že desetletja obtožujejo zvočni film, da je hibriden s pozicij nemega filma, to se pravi, da je jalov zato, ker ni avtohton in specifičen na isti način, kakor je bil »veliki nemi«! Bežec pred gledališčem in kolikor se ni vračal na pozicije montažne dinamike, je zvočni film padel v literarno mani-ro, ki ga je zrušila do primitivnega slikanja dogajanja; bežec pred literaturo je padel v abstrakcije, vizualne simbole, asociacije. Namesto da bi mu bili dovolili, da po svoje in s svojo avtentično silo izrazi določene človeške preokupacije in odkrije pravi utrip življenja, ne da bi se bal formalnih podobnosti s teatrom. Gledališče bo s svojo pogojenostjo in nujno stilizacijo ostalo še naprej privzdignjena platforma, na kateri se kakor na dlani odpirajo človeška srca in konflikti med različnimi intelekti, film pa bo, če mu bo dovoljeno, zrastel v medij, ki bo lahko najneposredneje odkril vidno in skrito stran človeka v življenjskem gibanju.

Zanimivo bi bilo vsaj površno določiti glavne razvojne etape nemega filma in jih primerjati s razvojnimi etapami zvočnega filma, da bi ugotovili, kako so se razvijala njuna izrazna sredstva:

Razvojne etape nemega filma:

1. Zvesto registriranje resničnosti (fotografski dokument)

2. Posneto gledališče (mizanscensko gibanje igralcev v glavnem v splošnem planu)

3. Montažna dinamika (vrstni red in hitrost menjav kadrov)

4. Prva avantgarda (podzavest, asociacije, nadrealistični simboli)

5. Vizualna stilizacija (pred kamero in v okviru filmske podobe)

6. Druga avantgarda (čisti film, igra svetlobe in senc, gibanje kamere in predmetov v kadru).

Razvojne etape zvočnega filma:

1. Nemi film z dodatnim zvokom (bastard)

2. Posnet dialog (film v službi gledališča)

3. Literarni film (film v službi književnosti ali fotografska registracija aranžiranega dogajanja pred kamero)

4. Prva avantgarda (vračanje k principom nemega filma, v glavnem k montažnemu in čistemu filmu)

5. Neliterarni film (zunanja enotnost zvoka in podobe, proti klasični dramaturgiji)

6. Druga avantgarda (vizualno-avditivno odkrivanje notranjega ritma in smisla gibanja v resničnosti).

V nekaterih Eisensteinovih filmih so v največji meri uresničeni principi estetike nemega filma. Pri njem kader ne učinkuje z opisno-literarnim pomenom tistega, kar prikazuje, ker je smisel posnetega prizora povsem odvisen od tega, kako so kadri med seboj povezani.

Vzemimo za primer toliko analizirano sekvenco na stopnicah v Odesi. Njen učinek izhaja iz vrste gibanj znotraj kratkih kadrov, povezovanja z montažno dinamiko, ki ustvarja spet svoj ritem, komplementaren z ritmom samega dogajanja, za katero je najden adekvaten filmski izraz. Zamislimo si zdaj, kako bi se to dogajanje oblikovalo v zvočnem filmu. Če bi hoteli doseči isto vizualno dinamiko in če naj bi bilo fizično gibanje še naprej bistvo tistega, kar bi hoteli prikazati, tedaj bi vsakakor morali uporabiti ista izrazna sredstva, se pravi način, s katerim je dosegel dinamiko gibanja nemi film. Vendar je dejstvo, da bi zvočni film, po naravi svojih notranjih estetskih svojstev, poskušal odkriti v tem dogajanju nekaj drugega in da bi prezrl zunanjo dinamiko gibanja. Prizadeval bi si potegniti iz tega zapletenega vizualnega gibanja in nasprotovanja notranje pomene, skrite premike, če so in če je mogoče priti do njih. Če bi se pokazalo, da jih ni ali da so čisto nepomembni, bi se zvočni film nehal zanimati za tako dogajanje ali pa bi njegovo oblikovanje prepustil tehniki



Emmanuela Riva, ena izmed najbolj pomembnih sodobnih francoskih filmskih igralk, v italijanskem filmu URE LJUBEZNI



**VZGOJA SRCA** (režiser Alexandre Astruc); Marie-José Nat, Jean-Claude Brialy

nemega filma. To obenem pomeni, da so vsebine, ki so bližje nememu filmu, in vsebine (oziroma njihove določene plati), ki jih lahko dosti bolje izrazi zvočni film. Tudi to kaže na bistvene razlike med estetiko nemega in zvočnega filma. Razne umetnosti seveda zanimajo tudi različne stvari.

V Fellinijevi *Cesti ali v Mizogučiji* Legendi o Ugetsu je primer v formalnem smislu ravno v nasprotnem: v teh filmih posneti prizori sploh niso odvisni od tega, kako so kadri povezani (ali kako hitro se izmenjujejo), temveč kader učinkuje z notranjim pomenom tistega, kar prikazuje. Pri tem kader ne učinkuje niti z literarnim niti z asociativnim pomenom, to ni razpoloženski kader, dobljen s fotografiranjem stilizirane inscenacije (ekspresionizem) ali nepotvorjene resničnosti (neorealizem), to tudi ni kader atmosfere (impresionizem, črni realizem), ker je v njem dosti pomembnejše

tisto, kar resničnost in življenje nosita v sebi, kakor to, kakšna sta na pogled in kako delujeta s svojimi zunanji manifestacijami. Dinamika izmenjevanja nemih kadrov si je prizadevala eliminirati junaka (ki je vlekel v literarno deskripcijo in klasično dramsko fabulo), da bi prišel do polnega izraza montažno-kinestetični učinek nemega filma; literarni zvočni film je postavil junaka drame in je upodabljanju njega žrtvoval sam duh filma; novi zvočni film jemlje junaku literarno-dramsko funkcijo, ko ga obravnava samo kot delček občega gibanja v naravi in se bolj zanima za njegovo zavest, kakor za njegovo zunanost. Odtod tudi izhaja, da se gledalec vse manj izenačuje za avanturami in konflikti filmskega junaka, temveč doživlja kamero kot instrument, prek katerega lahko prodre v jedro problemov, stvari, ljudi in odnosov njihove zavesti do vsega, kar jih obdaja.



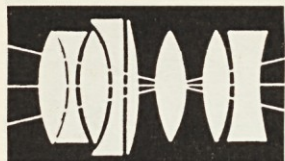
**MODERATO CANTABILE** (režija Peter Brook); Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau

Nikoli prej filmu ni tako uspelo prodreti v stanje človeške zavesti (v podzavest, in to ilustrativno, da!), nikoli tudi ni poskušal obravnavati odnosa med mišljenjem in bitjem. To je veljalo za nezdružljivo s podobami, ki se gibljejo in ki naj bi učinkovale samo s svojo zunanjo dinamiko in vidno akcijo. Zdi se, da je zdaj prišel čas notranjega pomena gibljivih podob, prodiranja v optično vizijo sveta, v katerem obstajamo, ki ga lahko navdušeno ljubimo ali pa tarnamo nad njim. Kamera je tu in na nas je, da z njeno pomočjo povemo, kaj mislimo in kaj čutimo; lahko pogledamo resnici v oči, lahko pa se še naprej osladno slepimo. Ni pa več mogoče trditi, da je filmu vseh gojiti iluzije, drseti po glazuri življenja. Slednjič je tudi v imenu filma mogoče vzdikniti, da je bilo dovolj prevar (kakorkoli so bile artistično popolne) o vsem, kar slišimo in vidimo. To, da se je zvočni film šele zdaj popolnoma zavedel, da tudi sam (kakor

»veliki nemi«, samo po svoje) lahko prebije bariero slepil, je posledica razvoja kinematografije, njene ekonomske in družbene funkcije in, morda najbolj tega, da je v njenem bistvu, da zvesteje kakor vse druge umetnosti reproducira zunanjo podobo sveta, pri čemer je kaj lahko pozabiti, da ima ta podoba tudi dušo. Pokazalo se je, da je zvočni kader kot tak zmožen premagati slepilo fotografije, da jo lahko spregleda, se reši hlapčevanja njenim zunanjim obeležjem, se izogne pasti, v katero ga vabita njena popolna lepota in ekstravagantna grdost vidne resničnosti. Podoba sveta je slednjič morala pokazati svojo notranjost z zavestjo povezanemu očesu filmske kamere. To zvezo je treba vse bolj krepiti, ker se samo prek nje zvočni film lahko dvigne do ravni drugih umetnosti.

Prevedla Tita Škerlj

(Odlomek iz knjige »Zvuk i slika«, ki je v pripravi.)



# NOVO—NOVO—NOVO—NOVO



**META:** Ožbej!

**Ožbej stopi iz mraka proti Meti in Meta steče proti njemu. Objameta se.**

**META:** Ožbej, kako se bo to končalo? Dolgo se ne bova mogla skrivati po kotih. Me boš zapustil?!

**KARNIČNIK:** Ožbej!

**zaslišita glas Krničnika. Mlada ljubimca otrpeta.**

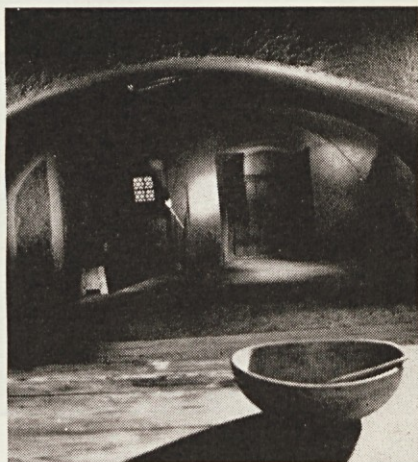
(Ožbej — Rudi Kosmač in Meta — Majda Potokarjeva)

# TELEOBJEKTIV

## Velika veža.

Karničnica gre od vrat. Meta pa ostane pri zaprtih vratih in strahoma ogleduje novo okolje, mračno Veliko vežo.

(Scenografija ing. arh. Mirko Lipužič)



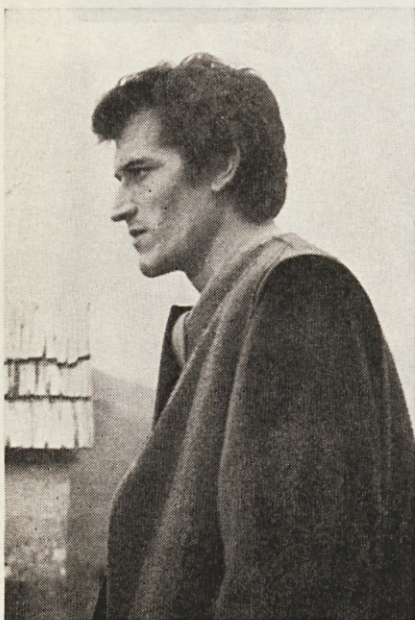
OZBEJ: Imela bo otroka z mano.

**Karničnica ga gleda kot zadeta.**

**Karničnik stoji med podboji. Ogromen je med vrati, navzdol viseče močne obrvi mu zapirajo v oči jezo.**

(Karničnik — Vl. Skrbinšek, Karničnica — Savka Severjeva)





**Ožbej poklekne sredi veže.**

**OŽBEJ:** Oče, odpustite mi sramoto, katero sem vam nakopal. Prišlo je nadme. Nisem mogel drugače.

**V Veliki veži zavlada težak molk. Ožbej pogleda po vseh obrazih in nadaljuje mirno in preudarno.**

**OŽBEJ:** Odpovedujem se Karnicam.  
**Karničnik ga gleda.**

(Karničnik — Vl. Skrbinšek, Ožbej — Rudi Kosmač)

**Pred kajžo je staro korito, v katerega teče voda . . .**

**Jezdec prepusti konja in steče proti studencu. Lepo raščen mladenič, nežno rezanih potez, skoraj pretenak in pregosposki za kmeta . . .**  
(Ožbej — Rudi Kosmač)

Metine roke so z dolgo vrvjo privezane k sedlu. Volbenk se zavijti na konja in ga vzpodbode. Biriča tudi . . . in konj potegne Meto za seboj. Meta krikne nazaj proti odprti kajži.

META: Mati, na otroke pazite!



Meta gre od hiše po zapuščenem dvorišču proti vodnjaku. Ko pride do vodnjaka, prime za kolo in ga počasi, odsotno vrti nazaj, tako da se vrv navija.

Zaskrbljena in osamljena je.

(Meta — Majda Potokarjeva)





Meta stoji z otroki blizu stopnic na prižnico nasproti Karničnikom. Ožbej jo zagleda. Med dvema soldatoma, ki si ne prizadevata preveč, da bi jo zaustavila, stopi Meta z otroki proti Ožbeju.

Ožbej gre proti Meti. Karničniki vidijo, da se bližata drug drugemu. Vidijo, da se pred njimi objameta in tega ne zmorejo preprečiti.



STOTNIK: Karničnik Ožbej, gremo!

Ožbej se hoče zaustaviti, toda stotnikov glas ne pozna odlašanja.  
Gremo, cesar nas čaka,  
zapove stotnikov glas. In Ožbej mora skozi vrsto soldatov iz cerkve.  
(Ožbej — Rudi Kosmač, stotnik — Jože Zupan)



**VOLBENK:** Treba vam je gledati skozi okno  
— vse dneve.

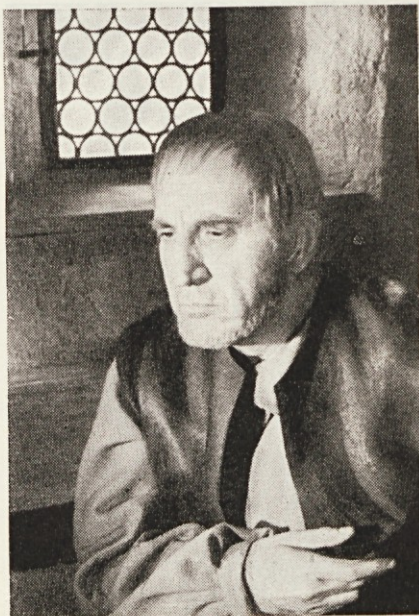
**Karničnik gleda mimo Volbenka.**

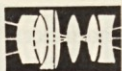
(Volbenk — Lojze Rozman, Karničnik — Vl.  
Skrbinšek, Karničnica — Savka Severjeva)

Karničnik trdo sedi v stolu z velikim naslonjalom. Nepremično sedi in gleda skozi okno, v katerega veter buta oknico, ki zakrije pogled vsakokrat, ko prileti v okno. Propadanja zunaj se ne vidi.

**Sedi in čaka.**

(Karničnik — Vladimir Skrbinšek)





# UMAZANO IZRABLJANJE EROTIČNOSTI

O vedno bolj perečem problemu umazane zlorabe erotičnosti v reklamne namene v Italiji (podobno je drugod) objavljamo zapisek G. Aristarca.

Uredništvo



## FILMSKI »SEXY«

LJUBIM, LJUBIS ... režiser A. Blasetti, nekaj prizorov iz filma, ki ni želel izrabljati erotike v nečedne namene (levo zgoraj, levo spodaj, spodaj)



Vsak dan pregledujemo stran filmskih napovedi, in ta navada nas odvrča od premišljevanj, ki se vendarle kdaj pa kdaj vsiljujejo tudi najbolj nepozornim. Tako nas zadenejo naslovi mnogih, premnogih filmov, ki obljublajo blazna poželenja in ljubezenske ure, vroče noči in črne nogavice, prepovedane »sexy«-je in pustolovščine v motelih, prestolnicah, velemestih in na celinah z neonsko razsvetljavo in kraljicami strip-teasea. Dela, ki so se imenovala v deželi, kjer so nastala, Ljudje in Pristaniška Marija, se prekrstijo v Ti si gospodar mojega telesa in Prevejana devica. Druga, dostojna, včasih na umetniški ravni, doživljajo isto usodo. Kričečih pri-

merov se ne manjka: Stendhalovo Rdeče in črno, Carnéjevi Otroci paradiza ter Bergmanova Klovnova noč se v italijanski izdaji spremenijo v Clovek in vrag, Izgubljena ljubimca in Plamen ljubezni.

Enako značilna je reklama, ki spremlja te in druge filme: plakati, klišeji v dnevnikih, programi z vsebino so včasih polni namigovanj in simbolov izrecno in napadalno bolezenskega značaja. Niso nič drugačni kot ovitki nekaterih detektivk, na katerih se šopirijo odpete, na pol gole ali pa celo nage ženske, katerim grozi bodalo ali revolver ali bič. Tudi ovitki gramofonskih plošč, zlaganih znanstvenih romanov, se za-



tekajo k podobnim upodobitvam. Dovolj je, da se ozreš v katerikoli kiosk kateregakoli zahodnega mesta, pa boš videl — pravi Luigi de Marchi — kako pogostoma in kjerkoli predstavljajo ljubezen z erotičnim ali sadistično mazohističnim ključem ter v zločinskem ozračju.

Seksualna vaba v tako ponižujočih oblikah je resnično tako običajna tematika, da je oči niti ne zapazijo več; toda brž ko poskušaš napraviti statistično odkritje, se zgodiš spričo njene univerzalnosti. Celo nekateri risani filmi dajejo osebam — mačkam, goskam itd. — afrodizijske poteze in kretnje.

Risar filmskih plakatov, izvedenec za reklamne oglase in filmske naslove vedno bolj tekmuje z režiserji potrošnje in prodaje, s skrivnimi prepričevalci, o katerih govori Vance Packard. Medtem, ko bi bilo treba omiliti erotične motive v reklamne namene — poudarja naš ameriški raziskovalec — zavzemajo kot preprosto opozorilo za oko vedno drznejše oblike: parfume in spodnje perilo ponujajo naravnost nespodobno, z mazohističnimi odtenki, ekshibicionistično itd. Med naj-

bolj razširjenimi oglasi je eden, ki kaže lepo dekle s plavimi kitami, oblečeno samo v modrc in elastični pas, ki jo vleče sodobni jamski človek za lase. Po takšnih podobah segajo mnogi, ki skrbijo za filmsko propagando, in prehajajo od parol kot »Sanjalo se mi je, da sem ustavila promet s svojim modrcem Maidenform« k drugim, še bolj prostaškimi. Tako, na primer, predstavlja jo Pietrangelijev novejši film: »Kdo leži v postelji s Parmigiano? seminarist? fotograf? klarinetist? sicilijanski policaj? Vesela ljubezenska zgodba, ki se konča na pločniku.«

Ne maramo, da bi nas kdo napačno razumel, pa tudi sami ne želimo napačno razumeti. O »spodobnosti« in o »sramežljivosti« imamo popolnoma sodobne pojme. Menimo, da se ob nekaterih izrazih ljubezni lahko spotika le tisti, kdor ima pomanjkljiv smisel za psihologijo in moralo in premalo zanimanja za nekatere globoke življenjske težave sodobnikov. Nismo med tistimi, ki pritrjujejo zaplembi Modiglianovega akta ali Groszovih risb. Bolezenska in surova napadalnost filmske reklame je predvsem vprašanje okusa,

nujnosti razlikovanja med umetnostjo in vzgojo, ter plažo. Toda ni dovolj, da kak pojav zabeležimo, dokumentiramo: potrebno je tudi raziskati vzroke njegovega nastanka in trajanja. Sicer pa igrajo v našem primeru vprašanja okusa le majhno vlogo, ker zaobjemajo globlje poglede in večji obseg.

Vprašanje je kompleksno in se ne more izčrpati v ovadbi spotike same zase, čeprav je razumljiva in upravičena. Ne le, da takšne ovadbe kaj malo zaležejo, lahko skrivajo v sebi včasih tudi bolezensko razmerje do spolnosti, zavestno ali ne, zakrivajo nevrozne odklone in motnje.

Dogaja se, da se nekaterim moralistom takšne podobe vse prej kot upirajo, nasprotno so navidezno uresničenje freudovsko zatrite želje. V tem smislu je poskusil Fellini dvoje dokazov: *Le tentazioni del dottor Antonio* (Skušnjave doktorja Antonia) — posredno naslanjaje se na Flauberta — in s prvim delom *Otto e mezzo* (Osem in pol).

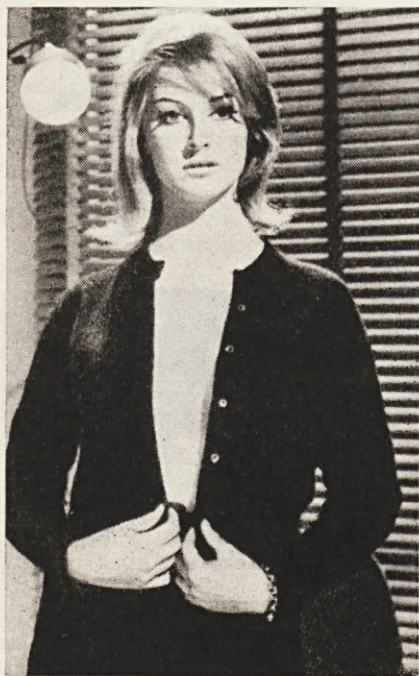
Vsi preživljamo dramo, ki podira naše poreklo, našo vzgojo, našo kulturo; in ni res, da se tega ne zavedamo, in da ne merimo obsega te drame. »Le kaj smo storili, da bi branili svojo omiko? In kaj je naša



Dva slovita prizora iz Blasettijevega filma LJUBIM, LJUBIS... (levo zgoraj, spodaj)



LJUBIM, LJUBIS ... režiser A. Blasetti



omika? Morda bi morali začeti z odgovorom na drugo vprašanje.« Če rešujemo nekatere pridržke negativno, zares tvegamo, da je naša omika obsojena preiti na zanamce kot podoba neomikanosti, namesto kot omika podobe. Vsaj kar se tiče naše teme, imamo očitno odklon podobe od njenih lastnih nalog. Odklon, ki je utemeljen, in se lahko utemelji. Nekateri najpozornejši pisatelji in esejisti poudarjajo, da ima Rim močno razvito žensko življenje, in da prinašajo časniki več golote kot v vsaki drugi deželi; da so človeku zaprte mnoge možnosti dejavnosti, in ne more popolnoma uveljaviti svoje osebnosti, zato se pa uveljavlja v spolnosti in v ideji spolnosti.

Kakšne vrste je to močno žensko življenje in kakšno vrednost mu prisojajo? Kaj pomeni ta golota v časnikih in filmih. Ponižanje ženske v stvar, če že ne celo v blago, zaradi podrejenega položaja, v katerega je marsikje potisnjena; zaradi očitne »podrejenosti«, čeprav ženska dela, vozi avto, ima v javnih in zasebnih uradih pomembne službe, ali je celo vodilna osebnost v industriji. Opazili smo, da je na tisoče deklet, ki morajo biti lepa, če hočejo dobiti delo in uživati »ugled«. Tako pristaško na ogled postavljena golota je prej kot stvar okusa potrdilo nerešenega vprašanja: dostojanstva ženske pred moškim, človeške in pravne enakosti med spoloma. Tiskovni uradi — ne le filmski — gradijo na moškosti in ženskosti v nazadnjaškem smislu, na slabi vzgoji, ki zamenjuje, med drugim, pojem »brez predsodkov« s pojmom emancipacije, in moškost samo z možatostjo.



SVET PONOČI, eden izmed mnogih »sexy filmov« zadnjih dveh let...

Omika podob v splošnem ponižuje mesto ženske, kar se tiče častivrednosti, in ne brani njene neoporečnosti. Skriti propagandisti, izdelovalci filmskih naslovov (ki pogosto ma nudijo mnogo manj kot obljublajo) se po drugi strani zavedajo, da po svoji moškosti tako slavni »latinski ljubimec« fantazira o sladkem življenju, o »haremu« O sem in pol, da se rešuje zanj erotika večidel brez določenega predmeta: v idealnem predmetu, namreč v tistem, ki mu ga nudijo *affiches*, naslovi, podobe mnogih filmov. Tako kot pijemo s steklenico coca-cole podobo krepkega fanta in lepega dekleta, ki jo pijeta na plakatih. »Sodobna naslada predstave, idealizacije erotike. Vsi jo iščejo, jo opazijo, in bežijo. Mnogi, ki hodijo po

mestu, so obsedeni od tega občutka.« Skriti propagandisti kažejo skrajno revščino rešitev.

Te rešitve, ki so toliko bolj nevarne, kolikor so bolj laskavo obejtajoče — v naslovih, lepakih, risbah, sloganih — so pojavi, ki se vključujejo v resnični problem in se lahko korenito odpravijo samo v celotnem obsegu. Namigujemo na obnovo spolne etike in vzgoje, ki naj bi izhajala iz razkrinkanja najočitnejših napak: iz še vedno obstoječega poniževanja ženske, iz prevladovanja srednjeveških praznovirij, iz katerih izhajajo moreči in nevrotični kompleksi, s katerimi računajo producenti, režiserji in tiskovni uradi.

Guido Aristarco



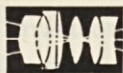


# LETOS PO CANNESU



SVEČANI ZACETEK FESTIVALA V CANNESU... Vsako leto je vzdušje enako svečano, vsako leto nekdo doživi zmago slavje prvega dne. Letos je bila to mlada manekenka Tippi Hedren, ki jo je v festivalsko palačo pripeljal

mojster Alfred Hitchcock (zgoraj) ... Lani so bile oči vseh uprte prav tako v novinko, v argentinsko igralko Normo Bengell, ki ji je Cannes odprl pot tudi v evropski film (levo iz Lattuadaovega filma MAFIOSO)



Zgoraj: Bette Davis je bila prvič v svojem življenju na festivalu. S seboj je pripeljala svojo hčerko Barbaro, ki je z veliko igralko nastopila v filmu **KAJ SE JE ZGODILO Z BABY JANE**. — Levo: Emmanuela Riva in Ugo Tognazzi sta se po filmu **URE LJUBEZNI** prvič spet srečala v Cannesu



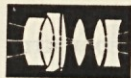
Desno: Belgijsko-francoska revija **Ciné-Télé-Revue** je 16. maja letos k sliki, ki jo objavljamo, zapisala: »Mirka Fazlic od jugoslovankega radia, ki vzpostavlja stike, če tako lahko rečemo, z nenavadnimi festivalskimi navadami fotografov...«





## CANNES

... teden dni pozneje — 23. maja — je ista revija objavila tudi to fotografijo (zgoraj) in ji dodala komentar: »Še ena klasična slika iz Cannesa: zvezdica, ki je za fotografe izgubila svoj modrček. Tokrat je bila to neka jugoslovanska starleta Mirka Fazlic« ... Res nas zanima, kdo je ta »jugoslovanska starleta« in kdo je tako imenovano »Mirko Fazlic« poslal na letošnji festival v Cannes ...



# DENAR... DENAR...

## ALI ŠE ENA PODOBA KOPRODUKCIJE

V glavi filma berem: »Najtoplije zahvaljujemo Turističkom društvu i stanovnicima Hvara, gde je ovaj film snimljen, na ukazanoj pomoći i saradnji.« (V nemški verziji istega filma se glasi zahvala: »Wir danken wärmstens dem Reisebüro und den Einwohnern von Hvar, wo dieser Film gedreht wurde, für die erwiesene Hilfe und Mitarbeit.«)

Nekoliko prej je v glavi zapisano:

»AVALA FILM — BEOGRAD i CCC FILM — BERLIN  
PETER VAN EYCK i ELKE SOMMER  
u filmu

OSTRVA

Scenario: Jug Grizelj

Reditelj dialoga: Eduard von Borsody

Režija: Jovan ŽIVANOVIĆ« ...

Torej spet ena izmed koprodukcij... zanimiva koprodukcija, saj v vsej glavi srečaš samo tri ali štiri nemška imena, vse drugo pa so naša bolj ali manj znana filmska imena: Grizelj, Živanović, Katalinić, Janković, Mišković, Pavlović, Glišić, Kraljić, Perić, Radojčić, Jovanović ...

Zgodba filma je precej znana: Ona — Eva si sama nadene ime — sklene pogodbo, da bo za visoko denarno nagrado pripeljala z osamljenega otoka (iz zahvale v glavi filma sklepamo, da je to neki dalmatinski otok) Njega, znanstvenika, ki je pobegnil v samoto, ker je streljal na svojo ženo, ki ga je varala. Eva si pomaga na Evine načine, da svoj cilj doseže ...

Elke Sommer je bila gotovo izbrana za vlogo Eve, ker je bilo že pred Otoki znano, da so njeni igralski talenti problematični, da pa je zelo nadarjena v razkazovanju svojih telesnih čarov. Golote — okusne in neokusne — predvsem pa deplasirane kar za krepko pašo ... Toda ni golota tista, zaradi katere se ustavljamo ob filmu. Vznemirila nas je bolj prozaična zadeva — dialogi, ki jih govorijo v filmu. Večinoma so neumno primitivni... a ne vsi... Zapišimo nekatere!\*

\* Dialoge v srbskem jeziku navajam po dialog listi, ki je bila pripravljena kot predloga za podnaslovitev.



**OTOKI** režiserja Jovana Živanovića.

V vlogi Eve nemška igralka Elke Sommer

*Olga: Interesuje li vas novac?*

*Eva: Više me interesuje ono, što se za novac može dobiti.*

*Olga: Ja plaćam u D-markama. Da li vam to odgovara?*

*Eva: Marke, dolari ili lire, meni je svejedno... Ako plaćate dovoljno i ako mi se posao dopadne.*

*Olga: Ovdje je 2.000 maraka. Njih ćete dobiti čim se složimo.*

*Eva: I... koliko ljudi treba da ubijem?*

Eva, ki jo karakterizira takšne vrste mentaliteta že v prvem prizoru filma, se pozneje razgovarja tudi takole:

*Eva: Recite mi, šta biste vi uradili za četiri hiljade maraka?*

*Tori: Kako to mislite?*

*Eva: Pa recimo, da li biste za te pare sedeli u mračnom bunaru 14 dana?*

*Tori: Visio bih i na grani za te pare, i to 25 dana... Samo neće niko da mi da.*

*Eva: I kad bi voda u bunaru bila prljava?*

*Tori: Čak i kada bi umesto vode bila sumporna kiselina... Zašto pitate tako čudne stvari?*

*Eva: Tako... Imala sam jednu prijateljicu koja je uvek ostala mršava, jer nije nikad mogla da izdrži 14 dana u mračnom bunaru.*

*Tori: Kakva blesava guska!*

*Eva: Imate pravo, to i ja mislim!*

*Živeli!*

*A-a-a... večeras... treba li vam para?*

*Tori: Meni uvek treba para. Zašto to pitate?*

*Eva: Eto: vama treba para, a meni... meni večeras treba neko, ko će me zabavljati... Za večeras plaćam, recimo, sto maraka.*



*Tori: Što treba da radim?*

*Eva: Još ne znam šta... Recimo, da mi poljubite ruku...*

*Tori: Pa poljubio sam vam je.*

*Eva: Još jednom.*

*Tori: Molim!... Samo to?*

*Eva: Za sad... Posle ću možda hteti da skačeš po levoj nozi.*

*Tori: Šta?... Ovde pred ljudima?*

*Eva: Ne pred ljudima... Ili ću tražiti da se praviš kako da me voliš.*

*Tori: Vrlo rado!...*

In malo nato mora za sto mark ta »nebogljani Tori« na Evino željo na vrtu restavracije pred vsemi gosti sredi noči sleči srajco...

Eva je Elke Sommer (torej Nemka s posebnim poslanstvom) na Hvaru. Nikar ne mislite, da je Tori mladenič, ki bi bil v Evo brezupno zaljubljen. Ne, to je čisto »normalen« 176 cm visok dalmatinski mladenič, ki so ga ob prvem srečanju z Evo avtorji koprodukcijskega filma *O t o k i* takole predstavili:



Eden izmed prizorov iz Zivanovičevega filma *OTOKI*, ki najbolje ilustrira kratek dialog, ki ga povzemamo iz filma. Tori je moral na ukaz (ker ga pač plača) Eve zlesti na drevo...



OTOKI, režija Jovan Živanović. V glavni vlogi je nastopila nemška zvezdnica Elke Sommer

(Zamislite si enega izmed hvarskih hotelov. Noč. Na balkonu stoji dekle in zamišljeno zre na morje. Na vrtu pod balkonom se pojavi mladenič. In zdaj dialog...)

— —: *Madmoazel!... Madmoazel!... Ja... Moa... Čekam... Vule-vu danse avek moa? Na plesu... tamo... ja...*

*Eva: Dobro veče! Da li se mi veče od negde poznajemo?*

— —: *Ne smetajte!... Vidite da radim...*

*Madmoazel!... Čekaj samo, biče tebi žao!*

Ta, ki je bil s klici »Madmoazel« in podobnimi »na radu«, ni bil nihče drugi kot Dalmatinec Tori... To je edini domačin, ki aktivneje nastopa v filmu *Otoki* in režiser Jovan Živanović je skupaj s scenaristom Jugom Grizeljem v koprodukciji z »rediteljem dialoga« Eduardom von Borsodyjem (plemeniti dialogi so vredni von avtorja) menil, da je čisto prav, če ga tako predstavi nam in vsaj še zahodnonemški publiki (ker verjetno filma drugam ne bodo prodali).

In kdo si še upa trditi, da nam koprodukcije niso potrebne...?

-mkv.





# PO REVOLUCIJI

PIŠE: EMILIO FERNANDEZ

Mehiška kinematografija se danes — kakor večina filmskih industrij na svetu — oteplje s krizo: povezali so umetnost s poslovnostjo in to se ne ujema najbolje. Stvar je dosegla tako kritično točko, da bomo, mislim, začeli kar znova, s trdnim namenom seveda, ustvariti dosti boljše filme, kot so tisti, kakršne smo ustvarjali doslej.

V Mehiki teče razvoj silovito — že vse od revolucije leta 1929. To je bolj očitno v našem slikarstvu in v naši besedni umetnosti. Naš filmski začetek je bil dober in pravilen, a potem so v kinematografijo vdrli poslovni ljudje in Mehika je proizvajala najslabše filme na svetu. Zdaj smo sredi vrste sprememb in vlada skuša zaustaviti proizvodnjo takih »nakaz«.

Mene so bojkotirali celih sedem let in pol. Lani pa sem znova začel s Pueblitom, s preprostim drobnim filmom na temo, ki obvladuje našo deželo bolj kot karkoli drugega; to je izobrazba. Več kot sedemdeset odstotkov prebivalcev je brez prave izobrazbe.

Bojkotirali so me, ker sem se bojeval s producenti; bili so užaljeni, pa so se zbrali in rekli: »Ne maramo ga več.« V filmskem svetu kroži

pregovor, da nihče ni nenadomestljiv; in tako so me postavili pred vrata. Naredili so okrog 120 filmov na leto, toda izmed teh filmov so bili le trije ali štirje vredni ogleda.

V prvih časih so bili mehiški filmi zasnovani na preprostih temah iz vsakodnevnega življenja naših ljudi. Potem po so začeli producenti kopirati ameriške filme, hoteli so snemati pornografske filme, filme, ki zagotavljajo finančni uspeh. Delali so bolj in bolj cenene filme. S tem so zaslužili ogromne vsote denarja in niso imeli več časa za ustvarjanje filmov; tako smo zašli v slepi tir rutine.

Moji lastni filmi so zasnovani na mojih življenjskih izkušnjah in doživetjih mojega ljudstva. Pripadam zelo preprosti družini. S stališča družbene ravní sestavljam o vsi v Mehiki en sam razred; to je zagotovila revolucija. Vsakdo je eno z eno mislijo, z eno zavestjo; in ta zavest je Mehika. Mislim, da bomo imeli v nekaj letih čvrsto in čudovito deželo.

Ustvaril sem razmeroma malo filmov, nekako 18 ali 20; za vse pa sem tudi sam napisal scenarij in snemalno knjigo. Večina tem je bila originalnih, uporabil pa sem tudi tri



LA CUCURACHA (režija Emilio Fernandez), v glavni ženski vlogi Dolores del Río (levo)

ali štiri romane. Ena od tem je bila Steinbeckova novela, po kateri sem ustvaril film Biser. Potem ko smo film posneli, je Steinbeck dejal: »Zdaj bom pa napisal knjigo.« Steinbeck mi je sijajen prijatelj, eden najboljših prijateljev v življenju.

To utegne zveneti malo prevzetno, toda nekateri izmed velikih mehiških umetnikov so začeli pri meni kot neznanci. Zdaj so preveliki zame in zato hočem nove ljudi. Če pripoveduješ preprosto zgodbo o ljudeh, lahko izbereš kar te ljudi same in jih pripraviš, da nastopijo pred kamero; če pa hočeš posneti klasično filmsko delo, moraš izbrati klasične igralce; Shakespeara ni mogoče postaviti z neizkušenimi igralci.

Eden od naših novih režiserjev (prihaja iz Španije, kjer je bil Buñuelov sodelavec) je Luis Alcoriza. Bil je pisatelj, zdaj pa je režiral tri

filme in se kar dobro uveljavlja. (Njegov film Tiburoneros so predvajali na festivalu v Mar del Plati.)

Naši filmi niso staromodni; smo pač čustveni po naravi. Kadar imamo polno luno, gremo ven, na prsto, da jo gledamo. Radi opazujemo sončne zahode. Radi gledamo naravo. Radi vidimo lepo cvetlico. Sentimentalno? Za severnjake smo morda osladni. Toda te stvari napolnjujejo naše duše s silovitimi, prekrasnimi čustvi. Za naše ljudi je povsem naravno, da izlijejo svoja srca v pesmi. Čim bolj so ljudje preprosti, tem lepši so. V sebi skrivajo velika nasprotja: zbesne in utegnejo ubijati, verjetno bodo to kasneje obžalovali, ne znajo pa sovražiti. Pri nas smo zelo preprosti. Znamo ubijati, a sovražiti ne.

Zdi se mi, da danes nekako zagovarjajo uprizarjanje neorealističnih



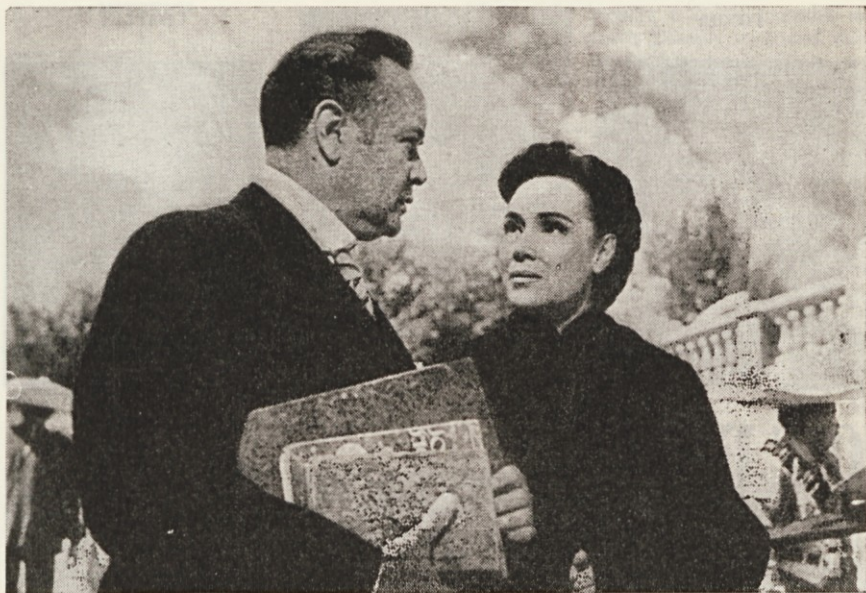
LA CUCURACHA režiserja Emilia Fernandeza

tem, prikazovanje stvari čisto takih, kakršne so, in prav nič lepih. Jaz pa imam rad kakega Gainsborougha, Boticellija, rajši kakor tiste moderne slikarije, ki jih kupujejo nekateri ljudje, da z njimi krase svoje domove. Moja ljubljenca sta lahko staromodna, toda zame sta lepa.

V Mehiki vidimo najrazličnejše vrste filmov. Zelo sem gorak tisti vrsti filmov, ki je pokvarila našo mladino, filmom, ki niso razkrili nič drugega kot izprijenost. James Dean je prizadejal Mehiki mnogo škode. Vsakdo je hotel biti »beatnik«. Ta pojav opazujem po vsem svetu. Vidim fante, ki se oblačijo kot ženske, ženske, ki se oblačijo kakor moški; in to nam ni prav nič všeč.

Napredka ni mogoče zaustaviti in mi v Mehiki moramo korakati dalje, da bi ujeli korak z ostalim svetom; pri tem pa bomo izgubili marsikaj, kar nam je prinašalo ugled in srečo. Astronavti zame ne pomenijo nič; a če sta hitrost in prostor tisto, česar si ljudje želijo, naj ju imajo. Mi ne izdelujemo avtomobilov, Američani pa vstajajo ob petih zjutraj, da odhite delat avtomobile; mi jih kupimo in uživamo. Američani služijo denar, mi pa si vzamemo užitek.

Živim v okolici Mexico Cityja. Okrog hiše imam drevesa, velik vrt in tisto, čemur pravimo pri nas »angleška trata«. (Zjutraj hodim bos po rosni trati.)



Prizor iz filma LA CUCURACHA

Svojo kariero sem pričel kot suženj, v ZDA, kjer sem živel kot politični ubežnik. Delal sem v Hollywoodu kot tesar, kot statist in kot električar. Potem so me izgnali iz Združenih držav (prišel sem v deželo brez potnega lista) in vrnil sem se v Mehiko, kjer se je filmska proizvodnja pravkar začela razvijati; in začel sem spet čisto na dnu. Prvi film sem režiral leta 1943. Potem so producenti uganjali take strašne stvari, da sem dejal: »Vem, da znam jaz bolje,« in res je šlo.

Filmi stanejo danes v Mehiki od šestdeset do sto tisoč dolarjev, kar je zelo malo, vendar je tudi naša prodaja zelo omejena.

Današnje prilike so take, da bo lahko več mladih ljudi snemalo

filme. Mladi ljudje povsod po svetu ustvarjajo filme in menim, da je to prekrasno. Na žalost — distributerji in vodstva kinematografov ne gledajo filmov kot umetnost in se mnogi filmi mladih ustvarjalcev sploh ne predvajajo. V Mehiki prav zdaj ustanavljamo filmsko akademijo, šolo, kjer se bodo lahko učili naši mladi režiserji. Ustvarjanje filmov bo postalo poklic, za katerega bo treba študirati na univerzi, prav tako kakor za pravnika ali zdravnika. Naši mladi ustvarjalci delajo najraznovrstnejše filme. Zdaj še malce tavajo po stranskih poteh in iščejo — in najbrž bodo tudi kaj našli, kaj takega, kar bo zanimivo in lepo za ves svet.



FONDA



WAYNE

CHAPLIN



GORA

# OČETJE IN SINOVI



MILLS

LADD



# PA TUDI HČERKE

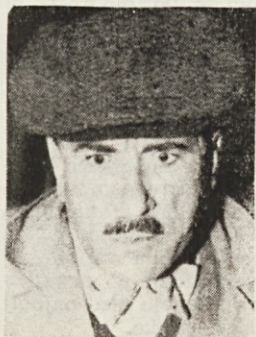
MITCHUM



BRASSEUR



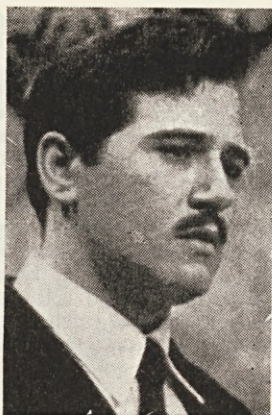
DE FILIPPO



Danes že izginja s sveta navada, da bi blišč in slava znanih in manj znanih očetov prehajala na njihove potomce. Dediščine so postale na zunaj skromnejše, le redkokdaj obdane z okrasjem posvetne oblasti in slave. Moč in vrednost dedovanj sta vedno bolj v prozaični uveljavitvi, katere temelji so postavljeni na vnaprej pripravljenem bogastvu organizacije brez zvenečih imen ali pomembnih naslovov.

V filmskem svetu, kjer ime igralca ali igralko mnogo velja, pa zasledimo, da se družinski pomen imena vse bolj uveljavlja in da sinovi ali hčere znanih

1

**2****4****7****5****9**

ali manj znanih igralcev težijo svojo »dediščino« potrditi v poklicu svojega očeta. Star pregovor pravi, da »kri ni voda«. Toda tudi v tej modrosti bi našli izjeme. Zato smo se odločili, da zapišemo nekaj o naslednikih slavnih očetov, ki poleg »dediščine« s pridom uporabljajo lastno voljo, nadarjenost in predanost poklicu.

1. Skoraj osemnajstletna HAYLEY MILLS je hči znanega angleškega igralca Johna Millsa. Po izrednem uspehu v filmu TIGROV ZALIV je nastopila v vrsti filmov Walta Disneya. Že za svojo prvo vlogo je dobila nagrado na festivalu v Berlinu, zdaj, po nekajletnem igranju, pa jo štejejo med najbolj nadarjene angleške igralke.







6



2. **LUIGI DE FILIPPO** je sin slavnega italijanskega gledališkega in filmskega igralca Peppina de Filippa. Star je 32 let. Po končanem študiju je bil nekaj mesecev novinar, potem pa so ga zamikale odrske deske. Kmalu je začel igrati tudi v filmih. Z manjšimi nastopi se je uveljavil v Filomeni Marturano, Anni iz Brooklyna, Lazzarelli, Policarpu in v Stirih neapeljskih dnevih.

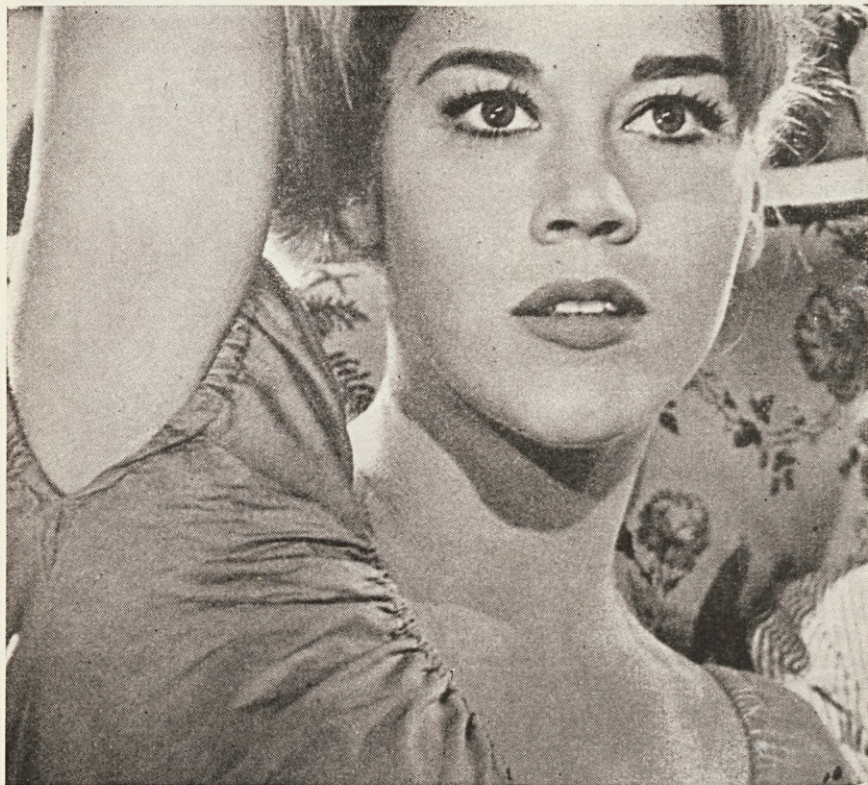
3. **ALANA LADD** je hči Alana Ladda. Nastopati je začela v filmih zato, ker vsa družina nekaj počne pri filmu. Poleg očeta se s filmom ukvarjajo tudi mati in bratje. Alana je začela kot igralka v filmu Timberlanski gozdarji, nedavno pa je posnela film Teksaški razgrajachi.

4. **ANDREA GIORDANA** je sin igralca Claudia Gore in igralko Marine Berti. Že s trinajstimi leti je nastopil v filmu. Zdaj je star 17 let in končuje gimnazijo. Pred dobrim letom je nastopil v filmu Italijanke in ljubezen, nedavno pa je prevzel pomembno vlogo v ameriškem filmu Dva rimska goloba, kjer je bil soigralec Charltona Hestona in Else Martinelli.

5. **PATRICK WAYNE** je sin zvezdnika Johna Waynea. Zdaj je v 23. letu, toda že pred desetimi leti je dobil prvo vlogo v znanem westernu Rio Grande. Manjšo vlogo je imel tudi v Johna Forda filmu Mirni človek. Leta 1958 je nastopil v očetovem filmu Alamo. Pred dobrim letom je v pomembnejši vlogi zaigral v filmu Comancherosi, nedavno pa skupaj z Alano Ladd v Teksaških razgrajachi.

6. Mladi **JAMES** je tako podoben svojemu očetu, da ga zlahka zamenjamo z igralcem Robertom MITCHUMOM. Že z 21. leti je dobil prvo vlogo v filmu Dom na griču, skupaj z očetom in mladim Georgeom Hamiltonom. Nenavadna podobnost z očetom mu je omogočila, da je igral v filmu Bučna cesta vlogo očetovega brata. Nedavno je nastopil tudi v filmu Teksaški razgrajachi.





Poleg igralstva ga veseli glasba in še vedno niha v odločitvi, ali bo ostal igralec ali pa postal komponist.

7. **CLAUDE BRASSEUR** je prav tako izrezan oče Pierre v mlajših letih. Dolgo časa se je upiral, da bi nasledil očeta v gledališču in pri filmu. Končno se je vendarle odločil za teater, nekaj kasneje pa je sprejel prvo vlogo v filmu Velika družina. Zdaj je iskan igralec in veliko nastopa.

8. **GERALDINE CHAPLIN** je hči slavnega Charlija. Vse kaže, da se je odločila za očetov poklic. Prišla je v Pariz, čez čas pa začela študirati balet v londonski kraljevi operi. Mnogo se je

govorilo, da ji bo oče posvetil svoje naslednje filmsko delo.

9. **SIDNEY CHAPLIN** je starejši sin in Geraldinin polbrat. Po končanem študiju se je posvetil gledališču. Nastopil je v nekaj filmih, enkrat celo s svojim očetom.

10. **JANE FONDA** je hči slavnega Henryja. Verjetno bi postala igralka tudi brez slavnega očetovega priimka. Že v šoli se je odločila, da bo igralka. Leta 1958 se je vpisala v Actor's Studio. Prvič je nastopila na broadwayskem odru. K filmu je prišla z vlogo v filmu Parrish, velik uspeh in uveljavitev pa je doživela pod vodstvom režiserja Joshua Logana v filmu Tall Story.

# ZMAGOVALCA V CANNESU

## MARINA VLADY

Na letošnjem cannskem festivalu je Marina Vlady praznovala dva pomembna dogodka: petindvajseti rojstni dan (10. maja) in podelitev Zlate palme, s katero jo je žirija nagradila za najboljšo žensko vlogo v filmu *Za k o n s k a p o s t e l j a* italijanskega režiserja Marca Ferrerija.

Nagrada mladi igralki je naletela na zelo različen sprejem, posebej še, ker je večina poročevalcev izražala prepričanje, da je zanesljiva zmagovalka Bette Davis (v filmu *Kaj se je zgodilo Baby Jane*). Vendar pa zatrjujejo, da je Marina Vlady pokazala v vlogi, za katero je bila nagrajena, toliko šarma in nadarjenosti, da je nagrada — edina francoska nagrada v letošnjem Cannesu — prišla v prave roke.

Marina Vlady je navzlic svoji mladosti igralka, ki ima za seboj nič manj kot trideset filmov. Skupaj s sestro Odile (Versois; skupaj sta nastopili v filmu *Ti strup*) je že z desetimi leti pričela nastopati v angleških in pozneje v italijanskih filmih (prvi film: *Poletna nevihta*, 1948). Prvo pomembno vlogo pa ji je zupal francoski režiser André Cayatte v svojem znamenitem filmu *Pred potopom*. Za odlično interpretacijo v tem filmu je Marina dobila 1954. leta nagrado Suzanne Bianchetti, ki jo podeljujejo za najboljše igralske stvaritve mladih igralcev.



MARINA VLADY



RICHARD HARRIS



SLABIČI GREDO V PEKEL, ena izmed prvih francoskih filmskih vlog Marine Vlady (film je režiral Roger Vadim)

Marina je ruskega porekla. Njeno pravo ime je Poliakoff-Baydaroff. Nikdar ni končala nikakršne igralske šole, skupaj s sestrama Odile in Olgo je obiskovala le baletni tečaj. Številne filme, ki jih je posnela, smo spoznali tudi mi. Naštejmo le najzanimivejše: Klevška princesa, Zločin in kazen, Noč vohunov, Dekle v izložbi, Sedem glavnih grehov in drugi. Lani je posnela tri filme, letos pa si lahko obeta še večji interes producentov. Nagrada v Cannesu bo še posebej pripomogla k temu.

V številnih vlogah je Marina Vlady nastopala skupaj s svojim možem Robertom Hosseinom. Po dobrih šestih letih se je tudi ta filmski zakon

razdril in Marina se poslej posveča zgolj delu pri filmu. Zlobneži sicer zatrjujejo, da navzlic ločitvi navezanoi zakonec ni konec. Kot dokaz navajajo celo nagrado v Cannesu. Razlog? V letošnji žiriji je bil tudi Robert Hossein.

Ne oziraje se na te govorce, ki imajo najrazličnejše ozadje, ne moremo mimo dejstva, da je Marina Vlady zanimiva mlada igralka, kakršnih francoski film nima veliko. Namreč: tip, kakršnega sta Hossein in Marina uveljavila v francoskem filmu, združuje slovansko melanholijo in francoski šarm. Nemara so prav te osnovne lastnosti igralske osebnosti Marine Vlady največji razlog za njen igralski vzpon, ki prihaja prav z nagrado v Cannesu v svoj zenit.

## RICHARD HARRIS

Vsekakor gre za nenavadno naključje: tudi moški nagrajenec z Zlato palmo za najboljšo vlogo, Richard Harris povezuje letošnje zmagoslavje s povsem intimnim praznovanjem: tik preden se je napotil na letališče, da bi preletel Kanal, se mu je rodil sin.

Harris je našemu in tudi širšemu mednarodnemu občinstvu popolnoma neznan igralec. Po rodu Irec, rojen 1933. v Limericku je nastopal v gledališču in v filmu. Največji uspeh doslej pomeni njegova vloga v Milestonovem Uporu na ladji Bounty, kjer je nastopil ob Marlonu Brandu.

Harris je tipičen Irec, velikan, vendar pa dobronarčen, »da še muhi ne bi storil žalega«. Taki so po njegovem mnenju vsi velikani, razen Marlona

Brandu. »Nekoč sem mu to povedal,« pravi. »Njegova krutost prestraši lahko le otroke... Ne maram zvarkov, niti v življenju ne v filmu.«

Harris je odličan športnik, zaradi tega ni golo naključje, da je Lindsay Anderson zaupal glavno vlogo v filmu To športno življenje (Francози ga prevajajo: Cena človeka) prav njemu. Harris igra rudarja, ki postane nogometna zvezda, idol, ki pa novi vlogi duhovno ni dorastel, kar sproži njegovo dramo. Ta vloga mu je prinesla pomembno nagrado in mednarodni ugled.

Zasebno se Harris najbolje znajde v vlogi komika. Govori z visokim glasom, ki je v popolnem kontrastu z njegovo orjaško postavo. V Cannes je prišel brez smokinga in ko so ga opo-



zorili, da v palačo brez tega ne more, si ga je sposodil, pri tem pa vendarle ni pozabil ribiškega klobuka, ki si ga je ob nadlegovanju fotoreporterjev nataknil na glavo in vzbudil splošno

navdušenje na eni strani in zadržano zmajevanje z glavami na drugi.

Film, v katerem je Harris tako odlično zaigral, bomo že to jesen gledali tudi pri nas.



**RICHARD HARRIS** je bil s svojo vlogo v **SPORTNEM ŽIVLJENJU** veliko presenečenje letošnjega Cannesa

# DROBNE NOVICE

**RICHARD WIDMARK** je tudi pri nas poznan ameriški filmski igralec. Jack Cardiff ga je izbral za nosilca glavne vloge v filmu *Dolge ladje*, ki so ga snemali (v sodelovanju z beograjskim podjetjem Avala film) v Jugoslaviji. Belgijsko-francoski filmski tednik *Ciné-Télé-Revue* zatrjuje v 22. številki, da se je Richard Widmark »tako dolgočasil v Beogradu, da je vsak vikend uporabil za skok v druge kraje, da bi se — kakor je sam povedal — ,znova naužil civilizacije'...«  
Widmark, okoli katerega so poročevalci in drugi plesali kot okrog zlatega teleta, je še dodal, da zaradi tega ne bi več sprejel vloge v filmu, ki bi ga snemali v Jugoslaviji... Upajmo, da mu tega ne bo treba...

**ZDRUŽENJE ALŽIRSKIH FILMSKIH KLUBOV** je zahtevalo (in doseglo) prepoved javnega prikazovanja francoskega filma *Zabava*, ker je bil njegov avtor Jacques Dupont zaprt zaradi osovske in protialžirske dejavnosti. — In še novica iz Alžira: režiser Djamal Tchangerli je posnel prvi alžirski film — *Z Yamino* po Alžiriji — ki je sicer namenjen turistični propagandi, hkrati pa pomeni začetek alžirske filmske ustvarjalnosti.

**SMRT KREPKO POSEGA** med filmske ustvarjalce. Le redkokdo se bo spomnil režiserja Johna Farrowa, ki je deloval v avstralskem in ameriškem filmu, mnogim pa je verjetno ostal v spominu njegov western *Hondo*, eden izmed zadnjih filmov nedavno umrlega režiserja. Iz Cayatovih filmov se dobro spominjamo simpatičnega karakternega igralca Antoina Balpétréja, ki je začel svojo igralsko pot v pariški Comedie, zadnjič pred svojo smrtjo pa je stal pred kamero v Audiardovem filmu *Le cave se rebiffe*. Mlajšim ljubi-

teljem filma bo manj znano ime nedavno umrlega igralca Harryja Pielea, ki je s svojo športno postavo in z drznimi bravurami v več kot sto filmih (mnoge je tudi sam režiral) navduševal generacijo današnjih štiridesetletnikov in rod pred njimi. Ob premieri filma Aleksa Dundić smo pobljže spoznali zastopnika prve generacije, ki se je učil pri Eisensteinu, Leonida Lukova, ustvarjalca mnogih danes že klasičnih filmov, kot je *Zgodilo se je v Donbassu*. Njegova smrt je zadala sovjetskemu filmu resno izgubo. Končno se moramo spomniti še pionirja avstrijskega filma Ernesta Marischke, ki se je v preko sto filmih, ki jih je režiral, posvetil predvsem zabavnim zvrstem. Ples v operi pomeni gotovo njegov največji vzpon, čeprav je po drugi svetovni vojni opozoril naše tudi s serijo o cesarici Sissi, v kateri je svetu predstavil Rommy Schneider.





# SLADKO FESTIVALSKO ŽIVLJENJE

PIŠE: MIČA MILOŠEVIĆ

Današnji filmski festival zanesljivo ni niti malo več podoben filmskemu festivalu pred petimi ali pred desetimi leti. V teh letih so se filmi tehnično izpopolnili, četudi to ne pojasnjuje bistva razlike. Skrivnost je drugje: današnji festivalski stvarnosti manjka tisti privlačni nadih nekdanjega entuziazma in prepričanja o moči sedme umetnosti. Namesto tega romantičnega pajčolana odeva festivale danes prozaično poslovno pokrivalo. Kot bi se po svojem značaju festival vedno bolj izpreminjal v filmski sejem. Verjetno se je tako moralo zgoditi, ker so vsemogočni producenti tudi sem vtaknili svoje zaslužkarske prste... Pompozna festivalska mašinerija kdaj pa kdaj lahko odlično pomaga tudi reklamnim namenom, posebno če jo spremlja še Salacroujev, Achardov ali Simenonov blagoslov, saj zadnja leta ti trije kar naprej zamenjujejo drug drugega v vodstvu cannske žirije.

Takšni okužbi se ne more več ogniti tudi nekoč tako dostojanstveni Cannes, ki se sicer počasi, a zanesljivo izpreminja v zasebno velesejmsko ustanovo francosko-italijanskih producentov, kjer so bolj ali manj že vnaprej zasigurane tudi nagrade. Pripeti se sicer lahko, da pride kdaj pa kdaj do kakšnega manjšega nesporazuma, a tistikrat se zanesljivo pojavi nekdo tretji kot kompromisna rešitev. Če pa se že dogodi, da eden izmed partnerjev tako prepričljivo preмага drugega, da ostane ta praznih rok, se mu ni treba žalostiti. Zanesljivo lahko računa, da ga bodo jeseni potolažili v Benetkah.

Letošnje prizorišče v Cannesu je nudilo dovolj slikovitih primerov.

# XVI. FESTIVAL V CANNESU OD LES ABYSSES DO DRUGEGA CRISTOBALA

ZA „EKTRAN 63“

Predvsem so pripeljali kot posebnost svoje vrste Hitchcocka. Njegovi Ptiči so bili glavna točka festivalske gala premiere, brez katere si ne moremo niti zamisliti začetka tovrstnega festivala. Festivalska konkurenca se je začela šele naslednji dan, kot je bila zaključena predzadnji dan, saj je sklepni večer že vnaprej pripadel najnovejšemu Fellinijevemu filmskemu monstrumu Osem in pol.

Hitchcock je po svoji navadi odlično zgnel svojo najnovejšo hitchcockijado, v kateri se nenehno menjujejo napeti elementi tajinstvenosti in presenečenja z nizom duhovitih aluzij na račun nevrotične psihologije našega časa, obsedene ga od misli na propad, ki kot Damoklejev meč visi nad njim. Tovrsten etični kontekst, četudi še tako resno mišljen, ni niti za trenutek deloval vsiljivo, morda celo ne preveč resno, kajti Hitchcock je raje zabaval sebe in s tem seveda tudi gledalce z izmišljanjem svojih no-

vih ukan, ob katerih je najbolj pogosto zastajal dih njegovim zvestim in številnim oboževalcem in prijateljem.

S Ptiči se je Hitchcock nekoliko izneveril svojemu običajnemu kodeksu, ki vključuje neizbežni policijski zaplet. Toda kot v Psihozi so tudi tu navzoči še elementi skrivnosti in groze: ogromna jata ptičev se z nepojasnenim načrtnim besom zažene nad prebivalce majhnega mesta. Epidemija se zlovešče širi... Ključ v razumevanje dela nam je ponudil Hitchcock sam: sprejmemo ga lahko kot alegorično anticipacijo ene izmed možnosti človekove prihodnosti. Hitchcock pa bi ne bil Hitchcock, če ne bi ob neki drugi priložnosti brez obotavljanja povedal, da njegov film lahko sprejmemo tudi kot zgodbo o strašnem maščevanju ptic nad človekom, ki jih je stoletja ubijal, pražil, uničeval itd., kar zanesljivo zasluži eksemplarično kazen. Ali je to humor ali ironija, morda celo autoironija, ki



Alfred Hitchcock: PTICI ...

jo bolj precizno vsebuje neka njegova druga — deseta ali stota — izjava, da si namreč najbolj želi, da bi končno vendarle posnel — film!

Brez ozira na vse omenjeno lahko mirno rečemo, da so Ptiči v vsakem pogledu zelo zanimiv in kvaliteten Hitchcockov film, perfektna demonstracija njegove režiserske virtuoznosti, pri kateri tehnike nikoli ne razbereš, a je povsod prisotna. Poleg tega je v tehniki širokega platna odkril novo možnost, da element barve enakomerno uporabi kot dekorativno, dramsko in psihološko sredstvo, kar hkrati dokazuje, da je njegov film odlično posnet; to pa seveda še ne izčrpa vseh momentov, ki bi jih bilo treba omeniti. Poleg drugega je Hitchcock tokrat svojo slovito kolekcijo plavalask dopolnil z manekenko Tippi Hedren, ki ji je tako kot prvi odprl filmske možnosti. Očividno pa je, da v tej galeriji ne bo zavzela prvega mesta.

Ko se je polegel vihar okoli tega Hitchcockovega »čuda« in v času, ko je on neutrudno nadaljeval s svojimi izjavami in poziranjem fotoreporterjem, kjer je navdušil vsakogar, ki ga je srečal, se je lahko začel oficialni del festivala.

Nestrpnost se je mešala z grdo zavistjo. Vzrok je bil Nico Papatakis, mladi francoski Grk, ki je po vnanjosti modernizirana verzija Valentina, kar bi mu mnogo bolj pomagalo poiskati svojo zvezdo prej na nebu igralstva kot pa na mnogo manj hvaležnem področju režije. Navkljub temu je izbral režijo in v Cannesu se je lahko pojavil s svojim prvencem *Les Abysses* (prost prevod *Temne strasti*, op. ured.), ki je bil navkljub mnogim nasprotovanjem izbran, da zastopa Francijo. Ta poteza ni bila

slučajna. Nasprotno. Papatakis je prišel v Cannes zaradi jasno usmerjene francoske festivalske politike, ki si je postavila za cilj, da vsako leto lansira novo osebnost. To ji je s Truffautom in Colpijem, recimo, popolnoma uspelo, nikakor pa ne s Papatakisom, saj njegova obsedeneost ni »vžgala«, kot so pričakovali. Pomagati ni mogla niti precej reprezentativna skupina francoskih literatov od Brettona do Sartra, ki je svojo veliko avtoriteto zastavila v korist filma *Les Abysses*.

Ni si težko zamisliti tega razvpitega dela. Spomnimo se preprosto na Beckettovo gledališče in imeli bomo pred seboj popolnega Papatakisa, toliko bolj, ker tudi njegov film deluje precej gledališko.

Tako se je prvo dejanje končalo za Francoze proti pričakovanjem. Papatakisovi optimistični pristaši so si vkljub temu vlivali pogum. Kmalu tudi sami niso več mnogo verovali.

Istega dne so prišli do besede največji francoski tekmeči — Italijani, — da bi bilo tudi v tem pogledu vzpostavljeno ravnotežje. Zakonska postelja (ali Kraljica čebel v originalu) Marca Ferrerija je delovala povprečno. Takoj je bilo jasno, da povprečna solidnost ni dovolj za komedijo, ki cilja visoko že samo s tem, ker se je zapletla v strog in zapleten festivalski obtok. Vkljub temu je bil Ferreri



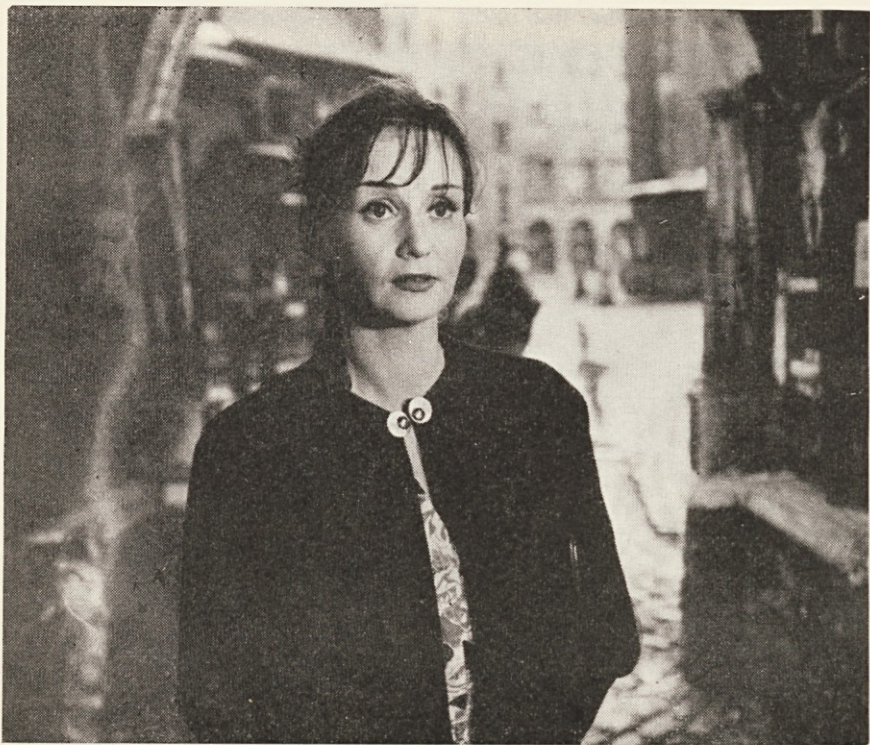
**TIPPI HEDREN** je bila letos nova zvezda  
slovite Hitchcockove kolekcije plavalask . . .

lahko bolj zadovoljen kot Papatakis, saj mu vsaj niso mogli očitati epigonske poze in mistifikacije. Toda kdo bi tedaj pomislil, da bo festival-ska žirija na koncu festivala proglasila Marino Vlady, ki je igrala v **Zakonski postelji** glavno žensko vlogo, za najboljšo igralko na festivalu! Ta odločitev verjetno še zdaj ni nikomur umljiva, morebiti tudi ne samim članom žirije.

Naslednji viden dogodek je bil vsekakor Aldrichov film **Kaj se je zgodilo Baby Jane**. Temperamentni režiser se res ne more pritožiti, da ga v Evropi ne cenijo, četudi so bili tokrat reflektorji usmerjeni nanj iz drugega vzroka — pogumno in inteligentno je namreč izvlekel iz arhiva dva slovita spomenika — Bette Davis in Joan Crawford. Obe igrata v njegovem filmu vlogi nekdanjih ostarelih hollywoodskih zvezd. Aldrich se zanesljivo ni zmotil, kajti igra obeh velja mnogo več kot njegov film. Posebno velja to za Bette Davis, ki je imela resda tudi bolj hvaležno vlogo. Vse ostalo pa je Aldrich zmešal po precej previdnem receptu: mnogo psihoanalize, sestavni deli kaneovskega ekspresionizma in Wilderjevega **Sunset Boulevarda**. Še več in huje. Aldrich je z zgodbo o **Baby Jane** delal po mili volji in se ni oziral niti na logiko ne na osnovne dramske zakonitosti. Tako je bil z dnevnega reda izbrisan tudi ta ameriški film, kar v Cannesu sicer velja že nekaj let kot nenapisano pravilo, ki bi ga bilo težko pojasniti, saj vemo, da Američani gledajo doma mnogo boljše domače filme. Vendar — če Aldrich ni uspel, je uspela Bette Davis, ki so jo zasluzeno obsipali z iskrenim in navdušenim priznanjem kot nobene druge igralko na festivalu.



HARAKIRI, režiser Masuko Kobajaši. Nosilec glavne vloge Tatsujo Nakadai (Japonska)



**KO BI BILA LJUBLJENA**, režiser Wojciech Has. Nosilka glavne vloge Barbara Krafftówna (Poljska)

Petru Brooku, avtorju *Gospodarja mušic*, se ni godilo mnogo bolje. V Cannesu se ga posebno spominjajo po njegovem *Moderato cantabile*, lepem in subtilnem delu, v katerem je Jeanne Moreau ustvarila eno izmed svojih najlepših vlog. Le malo vsega tistega lepega najdemo v njegovem novem delu, morebiti samo svojevrstni bukvalni verizem, s katerim pa se Brook nikakor ne more pohvaliti. Tako je bil hkrati zapravljen dragocen angleški up.

Presenečenja ne bi bila presenečenja, če ne bi prišla prav od tam, od koder jih najmanj pričakujemo. To je potrdilo delo Čeha Vojtecha Jasnega *Ko pride maček*, ki je nekoliko nenavadna kombinacija barvnega in slikovitega spektakla ter družbene satire. Svojih velikih ambicij Jasny ni niti za trenutek skrival in svež dih, ki veje iz njegovega filma dokazuje, da je imel prav. Brez dvoma je njegova največja kvaliteta sposobnost, da realnost spoji s fantastiko. Hkrati pa ga



**KAJ SE JE ZGODILO BABY JANE**, režiser Robert Aldrich. Glavni vlogi sta igrali Bette Davis in Joan Crawford (zgoraj) — **AMERISKA PODGANA**, režiser Jean-Gabriel Albicocco. Glavno vlogo je igral Charles Aznavour (spodaj)







**UBITI OPONASEVALCA**, režiser Robert Mullgan. Vlogo otroka je igral Phillip Alford (zgoraj)

Desno zgoraj: **LEOPARD**, režiser Luchino Visconti. Prizor iz bojev za združitev Italije (Italija)

je to njegovo odkritje tako navdušilo in ga tako široko uporabljala, da je svoj filmski panoptikum lahko komiselno dekoriral z množico rekvizitov, ki so že pred časom izginili iz nomenklature moderne filmske govornice.

Henri Colpi, avtor filma *Po tolikih letih*, je pred dvema letoma izvojeval Franciji Zlato palmovo vejico več. Torej nič nenavadnega, če so bili tudi tokrat pogledi uprti vanj. Medtem ko so Francozi nostalgичno premišljali o čudnih motivih svojih festivalskih selektorjev, so se Romuni brez dvoma veselili. Colpijev *Codine* je v Cannesu nosil pečat romunske proizvodnje. Film je namreč še ena v vrsti koprodukcij, v kateri se bolj ali manj enakomerno pojavljajo francoska in romunska imena. Colpi je mojstrsko vodil ta dvojni ansambel, pa naj gre za vodstvo igralcev ali vselej občutljivo uporabo barv. Vse se je zlilo v fine in nežne obrise njegove režije. Ker so literarno podlogo za *Codine* našli v istoimenskem romanu Panaita Istratija, smo v filmu lahko občutili tudi tisto toplo romantično Istratijevo noto, ki močno spominja na mladega Gorkega. Iz te značilnosti izvira tudi druga: Colpi je svoje delo navdihnil z magično atmosfero, za katero je verjetno dobil inspiracijo v najboljših filmih Donskoja, posebno pa v njegovi novejši mojstrovini *Za ceno življenja*. Naj bo tako ali drugače, *Codine* smemo uvrstiti med najlepše filme letošnjega festivala.

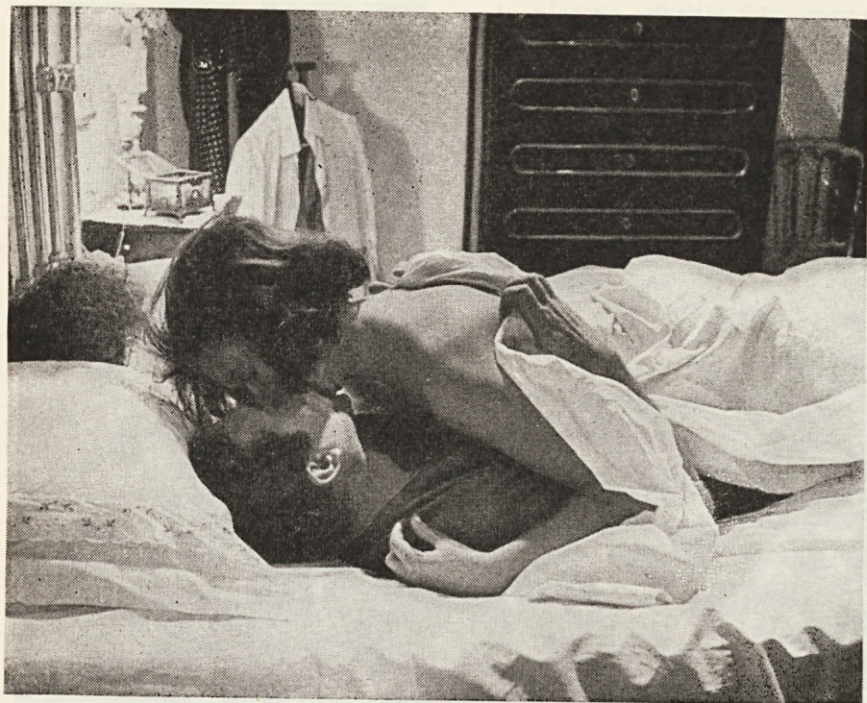
Standardna japonska izvozna garnitura Kurošava-Ičikava je morala doživeti letos delno korekturo, saj so dali prednost novi osebnosti. Dobro si moramo zapomniti ime Masuko Kobajaši, ki evropskim gledal-



cem ne pove mnogo. To pa ni nič važno, če pa je njegov film *Harakiri* govoril za sebe in zanj. Med projekcijo so se v nas mešali iznenadenje, nezaupanje in navdušenje nad vsem, kar smo lahko videli na filmskem platnu, kjer so nekateri prizori dosegali nepoznano tragično intenzivnost kot v kakšni mračni baladi obupa, žalosti in smrti.

Velika napaka bi bila prepustiti se nekaterim vnanjim značilnostim Kobajašijevega *Harakirija* in ga zato vzporejati ter izenačiti s Kurošavinimi samurajskimi filmi. Morda bi bilo bolj spomniti na nekatere značilnosti Mizogučija, posebno na njegovo poseganje v brezmejno labirinte človekove narave. Pa tudi to ne bi bil adekvaten primer. Kobajaši se je napotil po čisto drugač-

ni poti, da bi prišel do zelo realistične modifikacije tradicionalnega japonskega samurajskega filma. *Harakiri* to najbolj dokazuje. Legenda se izpreminja v antilegendo, krvavo žvenketanje sabelj ne more zabrisati prave podobe legende. Avtor pri tem tudi vztraja in sicer tembolj — kot sam pravi, ker je duh samurajskega mita še danes na Japonskem živ, ker ga ohranjajo pri življenju z zgodbami o viteški samurajski časti, ponosu in zvestobi. Zato hoče, da bi bilo njegovo delo nekoliko drugačna zgodba, v kateri bi se pokazala kruta, hinavska, sebična in neviteška stvarnost te romantične legende. Poleg tega ne smemo pozabiti na izraziti ritem Kobajašijevega stila, na vzvišen in monumentalni vizualni izraz, v katerem



**ZAKONSKA POSTELJA**, režiser Marco Ferreri. Marina Vlady in Ugo Tognazzi, nosilca glavnih vlog (Italija)

ni nič prepuščeno slučaju in kjer stilizacija in občutek za mero triumfirata nad golim naturalizmom. Tatsujo Nakadai, nosilec glavne moške vloge, močno spominja na Tošira Mifuneja v njegovih najboljših trenutkih, kar moramo vsekakor poudariti, saj takšne kreativnosti ne srečamo vsak dan, tudi ne vsako leto.

Medtem je izginil s prizorišča tudi drugi francoski zastopnik, Marcel Bluwal. Njegov film *Karamboli* je plitva in banalna komedija, ki mu ni mogla garantirati nič drugega kot bliskoviti poraz.

Zato pa je drugi italijanski zastopnik Ermanno Olmi še bolj po-

večal razliko v korist svoje dežele in napovedoval hiter konec tekmovanja s francoskimi tekmeci. Olmi je imel srečo ali pa nesrečo, da so si mnogi temeljito zapomnili njegov prejšnji film *Služba*, zaradi katerega je deloma postal žrtev svojih privržencev. Njim je njegov novi film *Zaročenci* mnogo manj ugajal. Vendar je to že vprašanje nians. Mnogo važnejše je, da je Olmi znova ustvaril zelo preprost, iskren, topel in lep film, kar je hkrati dokaz, da je nekdanje neorealistične pridobitve še kako lepo mogoče modernizirati in pesniško navdihniti.

Po daljšem času so se končno znašli tudi Angleži s svojim filmom v



**OPTIMISTIČNA TRAGEDIJA**, režiser Samson Samsonov. Letošnji sovjetski zastopnik na festivalu

**TOBAK**, mračna družbeno-kritična drama z melodramatičnimi vložki, letošnji bolgarski zastopnik v Cannesu



središču Cannesa. V mislih imam Lindsaya Andersona *Športno življenje*, za katerega tudi nekateri najbolj pohvalni komplimenti niso zveneli pretirano.

Vsekakor moramo opozoriti, da je Lindsay Anderson ustvaril resnično odličen sodoben angleški film, kar se z drugimi besedami pravi, da tudi *Športno življenje* ne izstopa iz jasno začrtanega družbenega konteksta in doslednega ter odločnega, skoraj fotografskega realističnega stila.

Posebna stvar je vloga Richarda Harrisa, ki igra v filmu glavnega junaka, slave željnega grobijana Franca Meychina. Harrisu si ni treba delati skrbi za svojo bodočnost, saj je s svojo kreacijo dokazal, da je izreden igravec, neke vrste posrečena kombinacija Branda in Newmana.

Projekcijo drugega ameriškega filma *Ubiti oponaševalca* režiserja Roberta Mulligana je Cannes pričakal v znamenju značilnega festivalskega fenomena — da se namreč vse meri po osvojenih trofejah. Nič ni čudno, če je, recimo, Gregory Peck za svojo vlogo v tem filmu dobil Oscarja. Mulliganovo delo se razvija v atmosferi nevsiljive enostavnosti, ki izžareva svojevrstno senzibilno življenje, čeprav je avtorjev režijski postopek deloma staromoden. Otroka odvetnika Fincha dvigata film v fino liriko in mu dajejo pečat s svojim brezskrbnim in iskrenim umevanjem stvari in sveta, ki ju obkroža. Pa tudi Gregory Peck v vlogi odvetnika Fincha jasno dokazuje, da ni kar tako zaslužil svojega dragocenega Oscarja.

Piko na i francoskemu festivalskemu izboru je dokončno postavil J. G. Albicocco s svojo *Ameriško podgano*. Pomagati mu

ni mogel niti Charles Aznavour, ki verjetno doslej še nikoli ni igral tako neprepričljivo in slabo; pomagati mu tudi ni mogla izredna fotografija njegovega očeta Quintina Albicocca, ne fantastično in eksotično južnoameriško okolje, v katerem se film dogaja... Kaj naj vse to pomeni, če pa sta bila vodilna motiva njegovega filma nenehno samo banalnost in zmedenost.

Visconti, ki smo ga tako nestrpno in dolgo pričakovali, se je pojavil šele na koncu festivala, da suvereno potrdi vse, kar smo že prej zanesljivo verjeli — da on ne more narediti povprečnega ali slabega filma.

Če rečemo, da je *Leopard* tipičen viscontijevski film, potem naj to pomeni, da je mnogo bliže in bolj podoben *Sensu* kot pa *Roccu*, da ne govorim o *Obsedenosti* in *Zemlja drhti*. Že zaradi dejstva, da si je poiskal literarno materijo v istoimenskem zgodovinskem romanu Tomasija de Lampeduse, je Visconti moral zaplavati v vode zgodovinskega filma. Znašel se je v položaju, ki mu tako ugaja. Usodo sicilijanskega plemiča je v svojih rokah preoblikoval v zapleten dramski kontrapunkt, kjer se intimne drame glavnih junakov venomer prepletajo z nezadržnim zgodovinskim razvojem. Sem je usmerjen najmočnejši Viscontijev interes, saj je hotel upodobiti odhod aristokratskega in prihod buržoaznega razreda v okviru bojev za zedinjenje Italije. Princ Salina resignirano spozna, da novi čas ni na njegovi strani, kar podčrtuje tudi Visconti z bistveno razliko, da se on ne vdaja resignaciji, temveč je poglobljen v poslanstvo vestnega in objektivnega kronista. Tako nam preprosto obrazloži dialektiko zgodovine.



**KARAMBOLI**, režiser Marcel Bluwal (Francija)

Iz vsega doslej omenjenega izvira tudi oblika *Leoparda*, oblika monumentalne zgodovinske freske, ki v svojem zgodovinskem bogastvu izraža klasičen okus. V nasprotju s takšnim nadihom je igra Burta Lancastra, ki je suvereno obvladal psihološko zapleteni lik princa Saline, pa pri tem vendarle ni nikoli pozabil, da je preprostost velika igralska odlika.

Optimistična tragedija po znani drami Višnjvskega je pokazala, da Samson Samsonov ni isto kot Čuhraj ali Kalatozov. Tako je bila sovjetska filmska ustvarjalnost letos v Cannesu zastopana z zelo konvencionalnim in shematičnim delom, ki mu ni mnogo pomagala niti njegova impresivna tehnika

70 milimetrskega filmskega traku. Morebiti komu tudi to nekaj pomeni, posebno kadar imamo pred seboj množične prizore in globinske totale.

Na koncu nam je ostal famozni Fellinijev film *Osem in pol*. Tega dela zagotovo ne bodo niti malo cenili tisti, ki jim ni ugajalo že njegovo *Sladko življenje*. Čisto lahko pa si mislimo, da bodo tudi drugi ostali v precejšnji zadregi, zmedeni. Kaže da Fellini uživa v bučnih salonskih spektaklih. Prepričan je, da bo na ta način strgal zadnji pajčolan z obraza buržoaznega sveta, ki ga želi on sam naslikati z balzacovskimi ambicijami. Ogromen trušč, ki se je dvignil okoli njegovega najnovejšega umotvora,



LES ABYSSES, režiser Nico Papatakis (Francija)

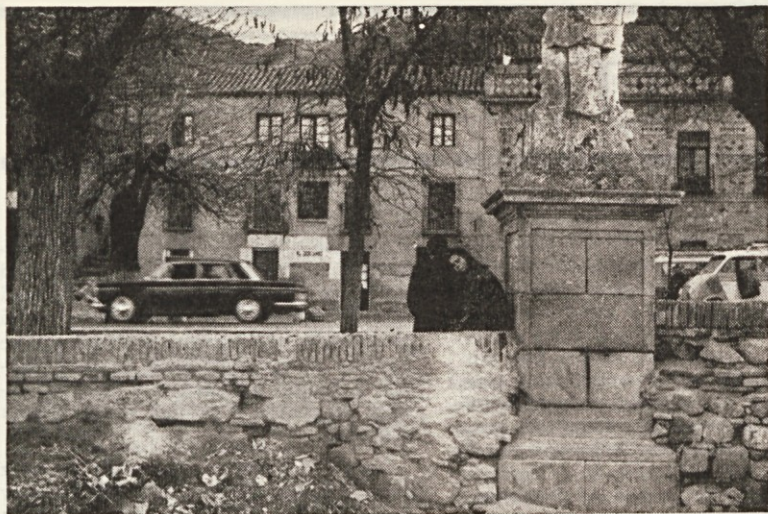
grozi njegovemu delu samemu, grozi njegovemu mamutskemu balonu, v katerem se gnetejo številne marionete, ki so obsedene od svojega nesmiselnega igračkanja. Da bi bolje razumeli, si zamislimo Sladko življenje, ki ga Fellini hoče izpremeniti v fellinijevski Lani v Marienbadu...

Tako smo izčrpali vsa najvažnejša poglavja letošnjega Cannes. Ostali so se morali zadovoljiti z vlogami statistov: Španci (Lepa ljubez), Madžari (Vsakdanja ulica), Zahodni Nemci (Alvorada), Grki (Nebo slave), Kubanci (Drugi Cristobald), Poljaki (Ko bi bila ljubljena), Holandci (Kot dve kaplji vode), Formožani (Vražja kraljica), Kanadčani (Za nadaljevanje sveta), Bolgari (Tobak).

Zadnjo besedo je seveda imela žirija: Zlata palmova vejica je pri-

padla Leopardu, posebni nagradi pa sta dobila Harakiri in Ko pride maček. Za najboljša igralca so proglasili Marino Vlady in Richarđa Harrisa. Nagrado za scenarij so podelili filmu Codine, nagrado Garryja Coopra, ki je namenjena razvoju prijateljstva med narodi, pa je dobil film Ubiti oponaševalca. Izmislili so si posebno ad hoc nagrado za oživitev revolucionarne epopeje in jo podelili Optimistični tragediji.

Kakor vidimo, je žirija svoje sklepe doumela kot svojevrstno kombinacijo zdravega razuma in absurdnih potez. To drugo komponento posebno dokazuje podelitev nagrade Marini Vlady in nedoumljivo prezrtje angleškega filma Športno življenje... To pa je posebna zgodba, v katero so vmešani popolnoma neestetski kriteriji, kar sem nekoliko omenil na začetku tega sestavka...



Zgoraj: Prizor iz španskega filma LEPA LJUBEZEN — Spodaj: Prizor iz odličnega češkega filma KO PRIDE MAČEK režiserja Jiříja Weissa





# KRITIKE

## DVA

V številki 7-8 smo že objavili oceno novega Petrovičevega filma. Zaradi zanimivega izhodišča, ki lepo dopolnjuje Klopčičevo oceno, objavljamo tokrat oceno Slobodana Novakovića.

Uredništvo

Vsak film sestavljajo trije osnovni elementi: okolje, ritem in emocionalnost. Morda bo kdo dejal, da čustvena razgibanost obstaja že sama po sebi, če je govora o filmu z vzornim ritmom in močno vizualno izrazitostjo, da spontano izhaja iz prvih dveh elementov filmskega procesa in da ni vrednota sama po sebi. Tudi v nekem dramskem delu — in film nedvomno pripada dramski umetnosti — emocionalnost ni vrednota zase. Ta neponovljivi čar, ki ga vsak resnično velik film izžareva in ki čustveno deluje na naša intimna občutja, nosi v sebi skladen ritmični potek, likovno izrazitost kadrov, smiselno montažo in vse tisto, kar imamo pri predstavljanju neke vsebine za dosledno izveden režijski postopek. Toda samo režijski postopek, čeprav še tako virtuozno zamišljen, nikoli ne jamči za prepričljivost in čustveno prizadetost. (Film Ivanovo otroštvo Andreja Tarkovskega je bolj »režiran« kot Bondarčukova Človekova usoda, vendar je ta drugi film močnejši in resničnejši.)

Filmski režiser je nekak pesnik, katerega verzi in simboli se spreminjajo

v stvarne slike. V skladu z nekim duhovitim izrekom Dušana Matića, ki pravi, da »pesnik ravna z bistvi«, tudi filmski režiser dela isto, a mere svoji resničnosti in čustveni prizadetosti ne najde v samem postopku, ki sledi, temveč v tistem »ravnanju z bistvi«, katerih se dotika v svojem ustvarjalnem procesu.

Dnevi Aleksandra Petrovića so brez dvoma bolje režiran film kot njegov prvenec Dva — imajo razkošnejše in po vtisu močnejše okolje, ritmično so skladneje organizirani; vendar v trenutku, ko bi morali z zaupno čustveno izbiro določiti lastni čustveni odnos do njih, zapazimo, da je film Dva, čeprav manj spretno izdelan, bolj čustveno prizadet in zato tudi resničnejše prikazuje neka lirična spoznanja iz vsakdanjega človeškega bivanja.

Medtem ko je film Dva pripovedoval o relativnosti ljubezni, predstavljajo Dnevi svobodno vizualno prisposodbo o relativnosti človeškega življenja nasploh. Če gledamo samo tisto, kar je v tej filmski pripovedi, ne da bi upoštevali elemente, ki trenutno obstajajo izven nje, tedaj je to film, katerega odločitve so že vnaprej izključno poetsko — metafizične, nikakor pa ne sociološke. Zaradi tega nam Petrović tudi ne poizkuša razložiti, kdo je njegova junakinja, s čim se ukvarja in v kakšnem okolju živi — zanima ga samo stanje, v katerem se njegova junakinja nahaja, prečiščeno in dokončno stanje, da bi z njim ilustriral svojo pesimistično tezo o nesmislu odtujenega človeškega bivanja. Če je v filmu Dva ljubezen predstavljena v razvoju med rojstvom in umiranjem, je v Dnevih prikazana statično — ne obstaja več niti kot možnost! Seveda, tak po-

stopek je preveč enostranski in celo nevzdržen v svoji izključenosti, ko se sooči s celotno materijo življenja; toda režiserjeva metoda, s katero je ta njegova teza izpeljana, zasluži resno pozornost.

Petrovičeve vizualne prisodobе so izrazite in natančne — vendar je treba biti potrpežljiv in logičen, da bi mogel prodreti v njihov skriti smisel. Tako na prvi pogled neupravičeno zadrževanje kamere na bronasti roki, položeni na platnico knjige, postane razumljivo šele pozneje, ko se sveže Ninine roke znajdejo v zgrbančenih in uvelih »tetinih« rokah. Prispodoba, ki kristalno čisto kaže na minljivost življenja, mladosti in starosti, o večni senci smrti, ki lebdi nad človekom.

V enem dnevu Nina doživi in spre-gleda celotno človeško življenje — od srečanja z brezumnim otrokom na letališču do tiste starčevske brezumnosti, s katero se »teta« bori za otroško igračo, ko in poje ljubezenske pesmice iz svoje mladosti. V medigri med tema dvema prizoroma, tega južnega in severnega tečaja človeškega bivanja, Nina skupaj z Draganom (mladeničem, ki ga je spoznala ta dan) sreča na ulici nekega blaznega — in ko se njegovo blazno nedoločeno besedičenje spreminja v zamotan klobčič besed brez smisla, ko kamera nepremično gleda okamenelo podobo kozmičnega zvezdnatega oboka, se v nas porodi težko čustvo, ki bi ga najlepše ponazorili težki in jasni Diessovi verzi: »To je tisto življenje, kjer sem padel tudi jaz z nedolžnih daljav, z očmi zvezd...« Pred to podobo Dragan in Nina ostaneta premagana in zgrožena. Šele v svobodni in neovirani dirki z avtomobilom po prazni in pusti letalski stezi, izven betonskih velemestnih okov, po tej stezi, katere zaključek zaslutimo nekje v kozmosu, Dragan in Nina, zadovoljna in sproščena, postaneta prvokrat popolnoma osvobodjena, čista, prepuščena edinole praprvoznim nagonom, odkrivajoč se drug drugemu elementarna in čutna kot moški in ženska.

Petrovič ni hotel naslikati življenja, čeprav je spretno fotografiral nekatere njegove drobce; ko jih je montiral v ritmično in skladno celoto, pa je želel izpovedati neko svojo že vnaprej zamišljeno tezo o življenju, ne da bi sploh dovolil gledalcu možnost izbire (kot ni dovolil možnosti izbire svojim junakom). S področja umetnosti je s tem prestopil na področje filozofije! Vsekakor, življenjska filozofija nekega umetniškega dela mora biti podprta s psihološkimi in emocionalnimi dokazi in ne samo s seboj. Potrebno je, da raste iz spontan- nih odnosov in utemeljenih postopkov, ne pa, da jih sama predpisuje. Ostaja vtis, da gresta Dragan in Nina po tisti poti, ki jima jo je izbral režiser, ne da bi to utemeljil z lastnimi intimnimi razlogi... S tem, ko je ljudi znižal samo do delovanja za neko idejo, jim je Petrovič odvzel možnost, da se sami opredelijo, da sodelujejo dramatično, da živijo skupaj z idejo, ki jo njegov film nosi. Zato so Dnevi kljub ritmično skladni notranji zgradbi življenjsko neprepričljivi. Močna vizualna izraznost tega filma ni enakovredna njegovi čustveni razgibanosti (posamezna okolja in situacije, dobro izbrani in še boljše posneti, imajo v glavnem pasiven ilustrativen značaj v podajanju neke vnaprej utrjene teze) Simboli in prisodobе tega filma, če prav še tako lepo izbrani, so ločeni od usod junakov, katerim pripadajo in obstajajo samo opisno kot vrednota zase. Tako je tudi z izjemno, ekspresivno fotografijo Aleksandra Petroviča, danes nedvomno našega najbolj ustvarjalnega snemalca.

V tem je zgrešenost tega filma, pa tudi njegova svojevrstna kvaliteta; saj se zna Petrovič dosledno izražati v filmskem jeziku in vizualno misliti na subtilen način.

Slobodan Novaković

## KRITIKE

# ZGODNJA JESEN

(RANA JESEN) — jugoslovanski film. Scenarij Irma Flis. Adaptacija scenarija in režija TOMO JANJIC. Igrajo: Miha BALOH, Mira SARDOČ in Sonja TURK. Produkcija Jadran film, Zagreb 1963. Distribucija Croatia film, Zagreb.

Ljubezenski trikotnik? Ja in ne. On, ona in njena hčerka. Ona je ločena, še mlada žena, ki ji zakon ni prinesel pričakovane ljubezni. Zdaj se sestaja z možem, ki jo ima rad in se name-rava poročiti z njo. Oba pa prikrivata svoje razmerje njeni doraščajoči hčerki. Predvsem ona se ne upa razodeti hčerki. Naključje jih sooči in pripelje do razdora. Mati ne najde prave poti do hčerke in prave besede, zato izgubi njeno ljubezen. Na koncu ostane sama. Izgubi tudi njega. Film za žensko psiho.

Scenarij je napisala novinarka Irma Flis, režiser Tomo Janjić pa ga je adaptiral in iz njega napravil nekaj drugega, kot je hotela scenaristka. To dokazuje, da nista imela istih izpovednih izhodišč. Ona je hotela govoriti o ženi, Janjić pa o doraščajoči hčerki. Iz tega je nujno sledila adaptacija, ker je bila režiserju zgodba o nji le inspiracija za izhodišče, kateremu je zvest že od svojega prvega filma. Zgodnja jesen pa dokazuje, da je to izhodišče v svojem jedru slepa ulica. Janjić je znal pred leti opozoriti nase s filmom Črni biseri, v katerem je pokazal prizadet odnos do mladoletnikov. V drugem filmu, Košček modrega neba, ni zapustil svojih

mladoletnikov. Krog je še razširil z okoljem in odraslimi, da bi podčrtal njihovo odgovornost pri vzgoji mladih. V prizadetost pa se mu je nevarno prikradalo sentimentalno objokovanje in nekritičnost. V tretjem filmu, Zgodnja jesen, pa je storil nasilje nad zgodbo, ki je hotela razmišljati o ženi, a režiser je hotel ostati na strani mladoletnice. Kritični odnos je zamenjal z izrazito subjektivnostjo, ki je hotela dokazati, kam pripelje nezaupanje staršev do otrok. Pri tem ni bil dosleden in odpirali so se problemi, katerim ni bil dorasel. Prerasli so mu zastavljeni okvir o odnosu staršev do otrok in sami od sebe zahtevali razjasnitve s pomočjo psihoanalize in odkrivanja podzavesti. Seveda v to smer ustvarjalci sploh niso pogledali, čeprav bi to bila edina pot iz zagate. Iz sentimenta porojena teza je neosveščeno apelirala na sentiment gledalca.

Miha Baloh in Mira Srdoč in Sonja Turk so vloge predstavljali, se izgubljali na stranske poti, a v zasebnih asociacijah doživljali trenutke zavzetosti, kar pa je bilo premalo. Kontinuirane življenjske poti niso znali speljati mimo nas ne sami ne s pomočjo režiserja. Neosveščeno lotevanje stvari je bilo premalo, v scenariju — adaptaciji pa ni bilo pogojev za predlogo.

Montaža bi zmogla še marsikaj postaviti na pravo mesto, a je ostala ob strani in ni imela posluha za notranji ritem prizorov, ki so ga narekovali: režiserjeva teza, osebe in njihovi odnosi.

Fotografija se je zadržala v okviru že znane standardnosti konvencionalnega komornega filma.

Glasba pa si je izsiljevala prvi plan.

Film Zgodnja jesen ni znal zadovoljivo rešiti problema, ki ga je preširoko začel in pretiraval v eno smer. Rahločuteči gledalci so sicer uporabili robčke; ob koncu filma, ko se je prižgala luč v dvorani, pa o kakem globljem vtisu ni bilo nobenega sledu več.

Vojko Duletič

## KRITIKE

# DVOJNI OBROČ

(DVOSTRUKI OBRUČ) — jugoslovanski film. Scenarij Ivo Štivačić. Kamera Tomislav Pinter. Scenografija Vladimir Tadej. Glasba Dragutin Savin. Režija Nikola TANHOFFER. Igrajo: Severin BJELIĆ, Bert SOTLAR, Hermina PIPINIĆ, Pavle VUISIĆ, Stole ARANDJELOVIĆ, Boris DVORNIK, Bata ZIVOINOVIĆ. Proizvodnja Jadran film, Zagreb 1963.

DVOJNI OBROČ Nikole Tanhoferja je zanimivejši kot podatek o avtorju, kakor pa delo velikih kvalitiet. Ta povsem povprečni thriller, zasnovan na precej šibki snovi o skupini ilegalcev, ki se prebijejo iz sovražnikovega obroča, nam ponovno predstavi stara prizadevanja tega nezanesljivega režiserja, ki ima v svoji karieri zapisano najlepše (H-8), pa tudi zelo slabe momente (OSMA VRATA). Taki skoki se morda lahko tudi opravičijo, nikoli pa jih ne moremo razumeti do konca, kajti čas priznava samo izvršena dela, ne pa tudi pogojev, v katerih so bila ustvarjena in na katere bi se Tanhofer lahko skliceval. Če temu dodamo še njegov popolnoma neuspeh izlet na področje, ki mu je docela tuje — na področje intelektualistično intonirane družbene satire, na kar nas spominja film SREČA PRIHAJA OB DEVETIH, se lahko prepričamo, da je imel Tanhofer še kako velike razloge, da se znova loti premis, na katerih je bil grajen njegov do sedaj najboljši film H-8.

V celoti vzeto ni DVOJNI OBROČ nič drugega kot modificirana predelava te že utrjene Tanhoferjeve teme. To je v prvi vrsti element

akcije, preoblikovane v permanentno dramaturško osnovo z jasno in precizno izdelanimi linijami in odnosi, s trdno definirano logiko in pregledno izoblikovanim dogajanjem. To izgleda komplicirano, toda Tanhofer je že pokazal, da te stvari dobro razume. Seveda, pod pogojem, da te komponente vsebuje že scenarij.

Videli bomo, s čim je režiser lahko računal.

Vojna, 1941. leto. Ilegalci ne mirujejo. Pravkar teče akcija za rešitev komunistov Toma in Pavla iz taborišča. Srečno se razpleta, skupina je že izven dosega sovražnikovih pesti. Spotoma se jim pridruži še partizan Krile, ki ga je ustaška patrola peljala v mesto in so jo bili likvidirali.

Peter mora vzpostaviti zvezo. Samotno gostišče poleg bližnjega gozdnega gradbišča je dogovorjeno mesto za sestanek. Toma, Pavla in Krileta čaka neprijetno presenečenje. O Petru ni ne duha ne sluha. Tomo pogumno vstopi v gostilno, da bi kaj zvedel. Gostilničar ga prepozna in prijavi ustaškemu vohunu. Tomo je ponovno ujet. Toda ni še vse končano, odpeljati ga morajo v mesto.

To preprečita Pavle in Krile. Vname se borba. Ustaš in njegovi podrepaniki so blokirani v krčmi. Enemu od njih vendar uspe zbežati, pripeljal bo okrepitev...

Čas dramatično beži. Tomo bi moral biti osvobojen, še preden pride ustaška okrepitev. Pavle in Krile zastonj poskušata z nepričakovanimi napadi. Medtem pa se v gostišču razvname nepričakovan spopad: dekle želi pomagati Tomu, njej pa pravočasno pomore eden od njegovih »stražarjev«, preobleden partizan, ki je prišel, da bi vzpostavil zvezo. Vloge se zamenjajo, vendar še ni vse končano — obe straži držita v šahu druga drugo. Stvar reši šele napad Pavla in Krileta...

Ta provizorična skica vsebine je ostala pravzaprav tudi v končni obliki scenarija samo bolj ali manj skicirana kompozicija teme, brez svoje tretje strukturnejše dimenzije. Tako je delo, ki se je v glavnem zadržalo na površini stvari in dogajanja, ostalo brez prepričljive dramske tehtnosti in pričevalnosti.

Ko že ni bilo drugače, se je moral Tanhofer, čeprav nezadovoljen, zadovoljiti s tem. Če na velike stvari ni smel niti pomisliti, pa bi se bil lahko potrudil, da bi vsaj v možnostih teh revnih pogojev izvršil svoje delo čim boljše. Vsekakor mu moramo priznati, da v vsakem pogledu zasluži solidno oceno: tako za vodenje dogajanja kakor za delo z igralsko ekipo, za montažo, skladnost stila itd. Ker Tanhofer kot bivši snemalec vedno pazljivo skrbi tudi za slikovno kvaliteto svojih del, se mu mora priznati, da je tudi to pot našel zares odlično rešitev, ko je dal kamero v roke Tomislavu Pinterju.

Ko se je po pravici zanesel na preizkušeno in popularno igralsko ekipo, ni je Tanhofer istočasno znova spomnil na vedno zanimivo in talentirano igralko Hermino Pipinić, ki jo njegovi kolegi iz nepojasnjenih razlogov zadnji čas zelo zanemarjajo.

Morda je na koncu treba povedati še, da DVOJNI OBROČ gotovo ne bo ničesar doprinesel k ugledu Nikole Tanhoferja in da tudi prav nič ne pomeni v sedanjem razvoju naše kinematografije. Zaradi obojega se moramo vprašati: kaj so naše ambicije zares padle na tako sivo povprečje? Kajti Tanhofer ni edini primer!

M. Milošević

# KRITIKE

# KOSILO V TRAVI

(LE DEJEUNER SUR L'HERBE) Scenarij, dialogi, režija in proizvodnja Jean RENOIR. Direktor fotografije Georges Leclerc. Glasba Joseph Kosma. Scenografija Marcel Louis Dieulot. Montaža Renee Lichtig. Igrajo: Paul MEURISSE, Cathérine ROUVEL, Jacqueline MORANE, Fernand SARDOU, Jean Pierre GRANVAL, Robert CHANDEAU, Micheline GARY, Frederic O'BRADY, Ghislaine DUMONT, Ingrid NORDINE, Helene DUC, Jacques DANNOVILLE, Margueritte CASSAN, BLAVETTE, Paulette DUBOST, Andre BRUNOT. Distribucija Zeta-film, Budva.

Da bi se dokopal do resnice in jo hkrati izrazil, ni mogel ravnati drugače, kot da se je podal na izlet — skozi nemogoče in neverjetno. Jean Renoir je namreč popoln avtor filma, ki nam ne postreže niti z verjetno zgodbo niti se ne trudi, da bi ostajal v mejah običajno možnega zapleta in razpleta. Renoirova metaforika je enako bogata kot prozorna in lahko čitljiva. Je težko uganiti, da pomeni Kosilo v travi srečanje med dvema pogledoma na svet? Med pogledom rahločutnega umetnika in filozofa namreč, ter med pogledom vase zarzte in smešno samozavestne znanosti, ki je hkrati politika in oblast in — vsaj na prvi pogled — nepobitna moč.

V Kosilu nam mojster Renoir zaigra na flavto filmske poezije občutljivo razvrščene melodije, ki se pretakajo skozi hiteče vode poletnih, senčnih in sončnih rek, skozi bujno razrasla vejvja stoletnih mediteranskih oljk, na nevidnih krilih mistrala, mimo skrivnostnih oči grčavih debel in skozi upogibajoče se sočne zelene trave, ki

spreminjajo barve ob vsakem dotiku zamišljenih in zaverovanih prstov. Toda to niso le melodije, ki bi nas prijetno zazibale v premišljevanje in zamaknjenost, temveč so tudi take, ki se razigrajo v duhovito zasnovanem ritmu plesov, pa naj jih že pleše sama narava ali ljudje, na motorjih in v avtomobilih, ali bosih nog.

V vsakem človeku je skrit satir. Tako trdi eden Renoirovih junakov tega filma. Renoirov satir je zapletel in začaral svoje figure, prave otroke našega stoletja, v duhovitem vaudevillu, igrivo služeč svoji samo na videz nedisciplinirani umetniški domišljiji. Kosilu v travi pravijo v Ameriki piknik, pri nas preprosto — izlet, Francozi pa ga imenujejo z angleško besedo weekend. To sta sobota in nedelja, ki ju je treba izkoristiti za počitek. In Renoir je v svojem filmu veliki propagandist takega počitka, ki naj bi bil hkrati poučna, koristna in očarljiva šola mentalne higiene. Toda to le — mimogrede. Vse skozi je čutiti, da se ukvarja avtor hkrati z resnejšimi in pomembnejšimi vprašanji, da, tudi s takimi, ki jim običajno vaudevilli niso posvečali pozornosti. Če bi ta vprašanja hoteli strniti v eno samo, bi morda morali reči: kje je nevidna meja, ko začne človek služiti svojim izumom, namesto da bi oni služili njemu? Poiščimo jo, da bi se je utegnili varovati.

Film se začne s televizijskim intervjujem, posnetim v enem samem barvnem tonu, v sepia rjavi barvi. Intervju s slovečim znanstvenikom Alexisom nam ob kratkem pojasni, da živimo v dobi, ko se človeštvo odloča o absurdni dilemi — za ali proti umetnemu oplojevanju. Predstavniki obeh nazorov se srečajo kasneje na kosilu v travi. To je profesor Alexis s svojimi sodelavci in spremstvom in razigrana družba meščanov, ki je ob televizijskem intervjuju živahno razpravljala o »perečem« problemu umetnega oplojevanja. Vendar gre pri tem še za nekaj bolj važnega: na kosilo v travi namreč prihaja tudi profesorjeva nečakinja Marie-Charlotte, voditeljica svetovnega skavtskega gibanja. Zaroka, kasneje pa po-

roka med znanstvenikom in skavtinjo naj zagotovi znanstveniku izvolitev za predsednika združene Evrope, Evropi pa večni mir. To je zamisel politikov in gospodarstvenikov, bolje — intriga nizkotnih izkoriščevalcev. Ta zamisel v teku filma skoraj uspe: znanstvenika nasilno ločijo od dekleta Nenette, ki se je vanjo zaljubil na izletu v travi. Šele na koncu filma ob ponovnem profesorjevem srečanju z Nenette, ki pričakuje z znanstvenikom otroka po naravni poti, ne z umetno oploditvijo — se nameravana zaroka razdre in znanstvenik se pokaže presenečenim sorodnikom z Nenette kot s svojo ženo, obenem pa z namero, da kandidira kot bodoči predsednik brez pomoči nečakinje Chorlotte. Nečakinja, »kot rojena za uniformo«, je postala znanstvenikovim pogledom popolnoma tuja.

Bizarna zgodbica se dogaja v zavetrju starega, porušenega Dianinega templja, v prijazni goščavi ob tihi reki, v idiličnem kmečkem mediteranskem domu, po ulicah malega mesta blizu morja in na senčnih in sončnih poteh in cestah Provence. Flavta je vodilni instrument, ki začara naravo in ljudi v razigrano razpoloženje, nanjo pa igra potujoči padar Gaspard, v spremstvu rogatega rjavega kozla Cabrija. Zdi se, da se je sam Renoir videl v tej vlogi, saj ima vloga pomen tih in prefinjene režije. Flavti pomagajo škržati, pesem vetra in voda ter prijetni glasovi ljudi, ki pojejo stare francoske narodne.

Renoir je snemal svoj film z že preizkušeno ekipo, vajeno snemanja z več kamerami hkrati. Spoštuječ kontinuiteto igralskega gibanja in kretnje — snuje in snema vrsto svojih zadnjih filmov v daljših prizorih, snemaje hkrati z več (s tremi do petimi) kamerami, izkoriščujoč možnosti globinske ostrine in njenih premikov. To je način, ki je doma tudi v televiziji. Renoir sam je pri pariški televiziji delal in javno razložil in pojasnil svoje izkušnje pri tem delu, označujoč možnosti, ki jih ponuja za film pripravna posameznih prizorov in tudi filma v celoti — najprej pred televizijskimi kamerami.

Začetek Kosila v travi je televizijski intervju, ob koncu pa se glavna dva igralca obrneta iz posnetka v publiko in se nasmehmeta — ob počasni zatemnitvi — način, da ne rečem zakonitost — značilna za televizijsko igro.

Glavna igralka — Cathérine Rouvel — je Renoirovo odkritje. V tem filmu je prvič nastopila, prvič — z zrelostjo in in občutljivostjo, ki jo je vloga zahtevala. Vsi igralci brez izjeme, posebno pa interpretira znanstvenika Alexisa in Nenettinga očeta (Paul Meurisse in Fernand Sardou) so se zlili v enovito, vaudevilsko razigrano, mestoma pa farsično pretirano družino, igralsko vibriranje, ki ne forsira zvezdnštva, temveč žlahtno bleščavo pristnega in bistrega.\*

Renoir je v tem svojem filmu postavil nasproti togi diktaturi znanosti — občutljivo sugestijo umetnosti. Njegova Nennette — ko da je stopila iz ene od mnogih oljnih slik Augusta Renoira in se postavila v službo — filmu. Renoirova kamera ni odkrila le škržata na starem deblu stoletne oljke, ne samo omamljenih žužkov v svilnatih prejah obvodnih cvetov, temveč nam je dala zaslutiti dragoceni vonj večno zlatega olja, ki je kot najboljše, kar nam more nuditi kultura, tiho cveteča v zavetju Dianinih hramov, kultura, ki se je ob njej navdihoval tudi stari slikar, v čigar nekdanjem bivališču sredi provansalskega Cagnes — sur — Mer je bilo posnetih nekaj prizorov. Misel te kulture teče kot mirna, prozorna voda in diha kot topli mediteranski zrak, od časa do časa zasopel zaradi skrivnostnega mistrala v vznemirjeni in vznemirljivi melodiji flavte.

France Kosmač

\* Imenitni, duhoviti Renoirovi dialogi so prevedeni v slovenščino skrajno okorno, na mnogih mestih netočno, za kar ima zasluge distribucija Zeta-film.

## ZATE ŽIVIM

(FIVE PENNIES) — ameriški barvni film v vistavisonu. Režija Melville Shalveson. V vlogi Reda Nicholasa — Danny KAYE. Kot gost sodeluje Louis ARMSTRONG. Produkcija Paramount. Distribucija Morava-film, Beograd.

Že od nekdanj obstaja v ameriškem filmu posebna, zelo negovana zvrst, ki nosi obetajoč naslov Zgodba o...; tudi pri nas smo videli že precej filmov, ki so pripovedovali biografije najrazličnejših oseb. Znana je Zgodba o vojaku Joeu, ki je ena izmed najboljših filmov o drugi svetovni vojni. Znane so filmske biografije o ljudeh iz različnih družbenih plasti, toda najbolj popularne so tiste o glasbenikih, pevcih in plesalcih. Največkrat so to izjemno komercialni filmi, blesteče opremljeni in obrtno dovršeno narejeni, a brez globlje izpovednosti. Ponavadi se v takem filmu srečamo z mladim talentom, za katerega je na dlani, da je velik, samosvoj, enkratni genij, kar pa vedo le gledalci; junak pa si mora svojo veljavo še izbojevati pred njihovimi očmi. Na tej »trdoveseli« potji ga ponavadi spremlja lepo dekle, ki se kmalu poroči z njim, ga podpira, razume in jé z njim trdi vsakdanji kruhek in nikdar ne izgubi upanja. Slepo verjame v junakovo zvezdo. Včasih takšnole življenjsko družico prezgodaj ali prepozno pobe-re smrt in junak jo objokuje z gledalcem vred ob koncu filma. Včasih pa nastopijo nespোরazumi na skupni trnovi poti in družica se umakne, od-pove se veliki ljubezni in osební sre-či v dobro junakovega poslanstva. Skratka, nastopijo dramaturške ume-telnosti v najrazličnejših zvutih pote-zah in vozliščih; vse to prirejeno v do-

## KRITIKE



**ZATE ŽIVIM**, režiser Melville Shalverson. Na sliki Danny Kaye in Louis Armstrong

bro blagajni in solzam prostodušnih gledalcev po širnem svetu. Konec take Zgodbe o ... je srečen. Junak ne uide slavi, čeprav takoj za tem umre objokovan, in avtorske tantieme poberejo žalujoči ostali. To pa je že druga zgodba, o kateri bi bilo treba preveč kritično misliti.

V prirojevanju biografij so Amerikanci nenadkriljivi. Čeprav si zgodbo izmislijo vse do golega junakovega imena, širokem krogu gledalcev približajo resnično osebo bolj, kot bi to storili biografski stezosledci.

Zgodbam o Gershwinu, o Glennu Millerju, Bennyju Goodmanu in drugih se je v letu 1961 s filmom *Pet penijev* (*Zate živim*) pridružila filmska biografija o trobentaču Redu Nicholisu, ki ga predstavlja nam dobro znani karakterni igralec Danny Kaye. Nekateri omenjajo, da je v tej filmski biografiji tudi podatek o zasebnem življenju Dannyja Kaya. Tega priljubljenega igralca smo srečali mnogokrat, najbolj imeniten je

bil v Čudovitem življenju Walterja Mittyja. Smešnic in dogodivščin, ki jih je tam trosil, ni nikdar popolnoma prekosil in zato jih vedno znova uporablja tudi kod Red Nichols, le da je tu bolj karakteren igralec, a manj šaljivec. Najprej se nam predstavi kot kmečki fant s trobento, nato zakonski mož s trobento in nazadnje oče s trobento. Zlati trobenti — svoji umetnosti — se odpove s težkim srcem, da bi rešil življenje svoji hčerki in jo vrnil med ljudi. Pozabijo ga, postane anonimen mali človek, delavec v ladjedelnici. Konec je srečen. Vsi so srečni, na platnu in v dvorani.

*Zate živim* je melodrama, moralka z glasbenimi napevi, nad katero bodo imeli veselje starejši gledalci. Za mladino pa je ta biografija zanimiva samo po glasbeni strani. Spet se lahko srečajo s starim jazzom iz New Orleansa in Louisom Armstrongom in njegovo zlato trobento.

Vojko Duletič



# MILIJONARKA

(THE MILIONAIRESS) — Scenarij po istoimenskem delu Bernarda Shawa Wolf MANKOWITZ. Kamera Jack HILDYARD. Glasba Georges VAN PARYS. Režija Anthony ASQUITH. Igrajo: Sophia LOREN, Peter SELLERS, Alastair SIM, Vittorio DE SICA, Dennis PRICE. Proizvodnja DIMITRI DE GRUNWALD PRODUCTION. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Nisem imel priložnosti videti Prestona Sturgesa ekranizacije odrskega teksta Bernarda Shawa iz časov, ko se je bil duhoviti Irec bolj kot z družbeno kritiko in satiro ukvarjal z zabavnimi komedijami (saj Milijonarka sodi v

isto vrsto s Katarino Veliko in Nikoli ne moreš vedeti). Vem samo, da je Sturges film posnel 1954. leta in da je glavno vlogo igrala Katherine Hepburnova. Tako ne morem vzporejati niti sedanje filmske upodobitve (in njene ga duha) in ne obeh centralnih kreacij, temveč lahko govorim samo o Asquithovem filmskem prenosu. Težko je reči — če do podrobnosti ne poznaš Shawovega teksta — ali je bil Asquith (sin nekdanjega angleškega ministrskega predsednika in režiser Shawovega Pygmaliona, ki ga je že 1938 posnel s pokojnim igralcem Leslijem Howardom) zvest pisatelju, ali pa je bil Shaw samo privlačno izhodišče za film, ki nima mnogo zveze s slovečo literaturo.

Predvsem me preseneča, da je Milijonarka po vseh svojih osnovnih značilnostih bolj ameriška filmska komedija (v pozitivnem smislu bogate tradicije ameriške komedije) kot pa angleška »murderparty«, kot bi lahko



MILIJONARKA, režiser Anthony Asquith. Na sliki Sophia Loren in Peter Sellers

# ZNOVA ODKRITI BRATJE MARX

**NORCIJE V OPERI (A NIGHT AT THE OPERA)** — Scenarij James K. Mac Guinness v adaptaciji Georgea Kaufmana in Morriea Ryskinda. Režija Sam WOOD. Igrajo: GROUCHO, CHICO in HARPO MARX, Kitty CARLISLE, Allan JONES, Slg RUMAN, Margaret DUMONT. Proizvodnja Irving Thalberg (M-G-M), 1935. — Distribucija Vesna film, Ljubljana.

**NA DIVJI ZAHOD! (GO WEST!)** — Scenarij Irving Brecher. Kamera Leonard Smith. Režija Edward BUZELL. Igrajo: GROUCHO, CHICO in HARPO MARX, John CARROLL, Diana LEWIS, Walter KING. Proizvodnja Metro-Goldwin-Mayer 1940. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Svojevrsten doživljaj je odkrivanje sveta, ki ga človek pozna le iz pripovedovanja in iz zapiskov po različnih knjigah. V svetu filmske umetnosti se srečujemo s takimi doživetji najpogosteje v dvoranah kinotek; zadnja leta pa so bile tudi redne kinematografske dvorane nekajkrat posredovalec živega stika s pomembnimi obdobji v življenju filmske umetnosti in z velikimi filmskimi ustvarjalci. V času odkrivanja in srečanja s preteklostjo se gotovo skriva vsaj del nenavadno toplega in navdušenega sprejema npr. filma

# KRITIKE

rekli skoraj vsem angleškimi filmskim komedijam zadnjega časa. Morebiti pa je »povzročitelj« tega prijetnega preseñenja vendarle Shaw, ki je ostal vsaj rahlo navzoč tudi v filmu, kjer je sicer mnogo podrejenega nosilki glavne vloge — Sophii Loren. Sicer pa Asquith ni bil edini, ki je pripravil ambiciozni italijanski igralki dovolj zahtevne in niansirane priložnosti za igralske parade (v isti situaciji je bil de Sica ob ekranizaciji Sartrove drame Zaprti v Altoni). Po mojem občutku ni treba niti šteti za spodrsrljaj, če v naprej pripravljenih trenutkih zaživi pristen in dovolj duhovit igralski talent. Sophia Loren je preudarno izrabila vsako priložnost, ki ji jo je Asquith pripravil, in tako v petih ali šestih sekvencah dokazala nenavadno in na svojevrsten način impulzivno igralsko kreativnost. Vsiljuje se morda nekoliko drzna misel — ali ni bila Shawova komedija na račun seksualne nezadovoljenosti namenjena prav takšnemu igralskemu in ženskemu značaju, kot ga daje v svojih filmskih nastopih slutiti Sophia Loren?

Gledalcu je žal, da zaradi nje ostane preveč potišnjen v drugi plan tako zanimiv igralec, kot je Peter Sellers, ki mu je Asquith namenil vlogo indijskega zdravnika revne srenje priseljencev ob Temzi. Četudi je namreč Milijonarka komedija, v kateri brez težav odkrijemo nekaj družbeno kritičnih replik, je takšna, kot jo gledamo, predvsem film igralk; igralski obseg Petra Sellersa se je moral nasilno omejiti ravno zato, da bi bila Sophia Loren bolj v ospredju. Ravno ta nasilni poseg je po mojem občutku največja hiba filma in resen spodrsrljaj v Asquithovem konceptu. Sophia Loren je namreč že pred Milijonarko dokazala tolikšno stopnjo igralske potence, da bi njena kreativnost samo pridobila, če bi se smel Sellers ob njej (in ne samo v svojih dveh sekvencah) razviti v svoji igralski moči.

Vse ostalo (zanimiva fotografija, svojevrsten dekor in predvsem neusahljivo bogastvo kostumov) je podrejeno začetnemu izhodišču — Sophii Loren.

Tine Marchetti



**NORČIJE V OPERI**, režiser Sam Wood. Chico, Groucho in Harpo Marx

Ko je kraljevala komedija. Čisto posebne vrste doživetje pa je srečanje s filmoma Norčije v operi in Na Divji zahod!, saj šele ob njih odkrivamo skupino komikov, ki so kot Bratje Marx znani vsem zgodovinom filmske umetnosti, pa do nedavnega vendarle skoraj popolnoma neznani širšemu krogu ljubiteljev filma. Čas s svojimi nepričakovanimi slučaji in čudnimi zapletmi je bil Grouchu, Chicu in Harpu Marxu do kraja nenaklonjen in krivičen (za film so se odločili v zapletenem času uveljavljanja zvoka, ki je bolj kot burleski odpiral vrata v film popevki; v času njihovega ustvarjalnega vzpona se je razdivjala druga svetovna vojna), značaj njihove ustvarjalnosti pa je bil preveč svojvrsten in ni našel odmeva

v času nastajanja filmov, katere svet pravzaprav šele danes odkriva. Zato so bratje Marx kot izreden ustvarjalni fenomen malo poznani.

V filmih, ki jih danes s tolikšnim navdušenjem sprejemajo predvsem po Evropi, bomo srečali v prvi vrsti Chica (Leonard), Harpa (Adolph) in Groucha (Julius). V varietejih, musichallih in na Broadwayu ter v nekaterih prvih filmih pa sta s tremi prvorojenci družine Marx nastopala še Gummo (Milton) in Zeppo (Herbert). Okoli 1933 sta Gummo in Zeppo svoje starejše brate zapustila (ker je bila tlaka igralsva prezahtevna), ustanovila svojo gledališko agencijo in bila nekajkrat impresarija Groucha, Chica in Harpa pa tudi svoje matere Minnie Schoenberg-Marx, ki je bila sicer delavka v tovarni slamninkov, a se je po njenih žilah pretakala kri glumačev in potujočih »čarodejev«. Njen

oče je namreč po mestcih Nemčije »čaral«, njegova žena pa ga je spremljala na harfi (mnogo pozneje, ko sta ded in babica že uživala počitek v New Yorku, je Harpo-Adolph izvelel iz pozabe babičino harfo in postal na njej nedosegljiv virtuoz). Mnogo več uspeha pri gledalcih je imel Minniejin brat, ki je nastopal po ameriških mestih kot Al Shean in zaslovel skupaj s svojim tovarišem Gallacherom zaradi duhovitih nastopov v vaudevillih in skečih. Tudi v krvi očeta bratov Marx, Samuela (ki se je šestnajst let star preselil iz Alzacije v New York) je v mladosti utripalo nekaj umetnosti in igrilstvu sorodnega, saj se je preživljal vse do poroke z Minnie s poukom v plesu. Zaporedno rojstvo petih sinov ga je »streznilo«, da se je odločil za poklic krojača.

Pot sinov v svet gledališča je usmerila njihova mati, ki jo je njen brat Al Shean prepričal, da je mogoče z igrilstvom lepo zaslužiti. Variete je bil kraj, kjer jih je želela videti. Prvi je stopil na pot najstarejši Leonard-Chico, ki je bil pianist. Ker je bila ena sama plača majhna, se je zaposlil na dveh krajih. Drugorojenec Adolf-Harpo mu je bil tako podoben, da ga je uporabil za nadomestilo. Na nesrečo Harpo ni znal igrati na klavir več kot dve skladbici in tako je lastnik kinematografa, kjer bi moral Chico na klavirju spremljati projekcije nemih filmov, odkril ukano. Adolpha je bolj veselila harfa iz babičine zapuščine. Postal je na njej virtuoz in skladatelj. Tretji izmed petorice Marxovih fantov, Julius, ki je poznan kot Groucho, je imel zelo lep glas in tako ga je 1906 mati zaposlila v zboru Susa Edwardsa, odkoder je odšel kot pevec-parodist v The Le Roy Trio. Ker se je materi zdelo, da njeni fantje prepočasni napredujejo, je vzela njihovo usodo sama v roke in ustanovila 1910 varietesko skupino The Three Nightingales (ki je kmalu izpremenila samo številko »slavčkov«). V New Yorku se niso mogli uveljaviti. Pot njihovih uspehov se začenja šele s selitvijo v Chicago, kjer so prodrli v musichalle. V New York na Broadway so se vrnili šele 1924 po uspehih na Zahodu. Prva sta svojevrstno, nekoliko ekscentrično komiko bratov Marx pravilno ocenila gledališka kritika Alexandre Woollcott in Ben Hecht. Kritiko je najbolj navdušil Harpo, ki je vkljub številnim ponudbam, da bi »spregovoril«, ostal ves čas »nem« in zvest svojih značilnih pantomim.

Nič nenavadnega torej, če se je zanje začel zanimati tudi Hollywood. Že 1924 so pod vodstvom producenta Al Posena posneli svoj prvi film *Humor Risk*, ki ga niso nikoli javno prikazovali, ker bratje niso bili zadovoljni z njim. Chico je 1929 podpisal pogodbo za pet filmov s Paramountom za vse brate in Robert Florey je še isto leto posnel z njimi prvo glasbeno komedijo te družbe *The Cocoanuts* (Kokosov oreh). Omeniti kaže, da je Groucho v tem času zelo aktivno sodeloval pri ustanavljanju pozneje tolikokrat osumljene organizacije *Screen Actor's Guild*. Za izreden delež bratov Marx ameriški filmski komediji ima gotovo največ zaslug producent Thalberg, ki je 1934 pripeljal brate k družbi Metro-Goldwyn-Mayer, kjer sta poleg drugih nastala tudi filma *Norčije v operi* in *Na Divji zahod!* Leta 1941 se je po filmu *Big Store* skupina razšla. Groucho je začel redno nastopati v radiu (in še danes nastopa) in na televiziji (v oddajah *Tallulah Bankhead Show*), Chico (ki je pred nekaj leti umrl) se je vrnil v variete, Harpo pa je nastopal nekaj časa v gledališču, prešel nato v varieteje in končno ustanovil lasten orkester. Posamič so občasno, posebno še Groucho, nastopali v filmih.

Srečanje z brati Marx, predvsem s homogeno trojico Groucho-Chico-Harpo, je za večino gledalcev pri nas odkritje sveta svojevrstne komedije — imenovali so jo komedija absurda. Bila je tako specifična za brate Marx, da je do danes našla edina nadaljevalca v Tatijevem gospodu Hulotu in v nekaterih kreacijah švedskega komika Nilsa Poppeja. Skoraj hkratno prikazovanje *Norčij v operi* in filma *Na Divji zahod!* nam omogoča značaj komedije bratov Marx spoznati v dveh pomembnih fazah — na vrhu njihove ustvarjalne invencije (*Norčije v operi*) in v obdobju, ko jih je hollywoodski proizvodni sistem že na silo potisnil v šablono; ta pa je bila za njihovo včasih jedko in grenko satiro, drugič pa za

# KRITIKE

skoraj neobzdrano komedijo in predvsem za njihovo bogastvo domislic vselej preozka (Na Divji zahod!).

Nič verjetno prej ne zastari kot burleska, če v njej niso obsežne večje ambicije kot ustvarjanje burleske zaradi burke in burkaštva. Značaji treh likov, ki so jih še pred svojim filmskim obdobjem bratje Marx izoblikovali v svojih tako slovitih varietejskih komadih, kot so bili predvsem Animal Crackers, Monkey Business in Duck Soup, so bili takšni, da so sami po sebi dajali njihovim filmom širšo dimenzijo, kot je bila tedaj moderna burleska. Groucho, ki je po svojem značaju trgovec, je v trojici bratov Marx najbolj zgovoren, tudi najbolj agresiven. V dogajanju vstopi s trdnim prepričanjem v svojo in svojih bratov zmago. To mu omogoča, da zavzema do svojega okolja ostro, zbadljivo, tudi kritično stališče, predvsem pa odnos, ki je poln duhovitosti (odnos do okolja na ladji, v hotelu, v operi v filmu Norčije v operi, podobno, vendar ne več tako intenzivno v filmu Na Divji zahod!). Chico stoji nekje v sredini s svojo prebrisano praktičnostjo, katero pripisuje iznajdljivosti italijanskih emigrantov v Ameriki. Zato tudi vselej nastopa v vlogi italijanskega priseljenca in mu niti na misel ne pride, da bi svojo osebnost povezal s kakršnokoli karakterno lastnostjo svojih germanskih prednikov. Chico stoji najbolj trdno na tleh, najmanj je romantik ali poet, kar se kdaj pa kdaj pripeti Grouchu in kar je ena izmed bistvenih potez Harpa. Zato se mu posreči včasih prelisičiti celo Groucha (v Norčijah v operi duhovito sklepanje pogodbe med Grouchom in Chicom), kar stori s posebnim veseljem, kadar na ta način pomaga svojemu zvestemu spremljevalcu Harpu (sekvenca na kolodvoru v filmu Na Divji zahod!). Navkljub svojemu realizmu pa je izreden virtuoz na klavirju (njegova pianistična sekvenca v obeh filmih), da s svojimi bravurami gledalcev nikoli ne utruja in ne dolgočasi; občinstvo vselej znova zbrano čaka, kaj si bo spet izmislil za svoj klavirski vlo-

žek. Harpo je bil v času svojih nastopov v musichallih, varietejih in filmu najbolj priljubljen, ker združuje v sebi največ simpatičnih potez. Četudi ne more govoriti, ker je mutast, nikoli ne deluje kot bebec, temveč kot bister mladenič, ki reagira na vse elementarne impulze. V polnem smislu je človek in utelešenje tiste človeške nature, ki je sposobna v največji meri izžarevati dobroto, kadar pa tako nanese, uporabiti tudi predrzno zlobo. Predvsem pa je Harpo osebnost, ki ne živi popolnoma na tleh in se od časa do časa predaja pesniški vznesenosti, ki jo izraža predvsem s svojimi senzibilnimi glasbenimi bravurami na harfi. Ko gledamo Norčije v operi in Na Divji zahod!, vedno bolj spoznavamo, kako neogibno je bilo, da so bratje Marx onemeli v trenutku, ko so se razšli. Trije značaji, kot sem jih skušal na kratko orisati, so dejansko ena osebnost, ki daje celovito podobo človeka v odnosu do okolja, v katerem mora živeti in se uveljaviti. Bistvena značilnost njihove filmske ustvarjalnosti (a zanesljivo je veljalo isto za njihovo dejavnost v gledališčih in varietejih) je skupno ustvarjanje, ki je dovoljevalo veliko spontanost vsakega posebej v izrazu, hkrati pa njih harmonično ubranost.

Tako v Norčijah v operi kot v filmu Na Divji zahod! je edina vrednota nastop bratov Marx. Norčije v operi bi bile brez njih povprečna ljubezenska romanca, ki ne bi zaslužila filmske upodobitve. Sam Wood jo je uporabil samo zato, da je z njo povezal posamezne sekvence, ki so bile odmerjene bratom Marx (diskusija med Grouchom in Chicom, Chicov klavirski nastop, Harpova sekvenca s harfo, skeč vseh treh bratov v ozki ladijski kabini, posebno pa zadnja četrturna sekvenca v gledališču). Na Divji zahod! bi se kot western razletel na nepomembne drobce, če bi se ne prelivali tako rekoč nenehni nastopi bratov Marx iz ene v drugo sekvenco filma, saj jih je toliko, da jih sploh ni mogoče naštetati.



Harpo Marx v svojem  
slovltem prizoru s harfo  
v NORCIJAH V OPERI

Norčije v operi predstavljajo še v drugem smislu veliko vrednoto, saj odpirajo direktno pot moderni filmski komediji (spomnimo se ob njih na Brocove Igre ljubezni in na karakterne elemente Casselove komike v njih) in so nenavadno blizu nekaterim sodobnim dramatikom (npr. Ionescu).

Oba filma bratov Marx, ki prihajata na naša platna skoraj hkrati z navdušenim sprejemom v mnogih evropskih središčih, nista samo zelo prijetno in

enkratno doživetje, temveč odpirata bogastvo celotnega zlatega obdobja ameriške filmske komedije. V njem je posebno v ustvarjalnosti bratov Marx zaživela komedija, za katero tedaj svet še ni bil uglašen in razpoložen; komedija, ki je s svojo duhovitostjo, pogumom, navidezni absurdi in bistro iskrivostjo nenavadno blizu razpoloženju našega časa in človeka.

Vitko Musek

---

## KRITIKE

---

FILM  
ŠOLA  
KLUBI

# FILM IN KNJIŽEVNO DELO

OBDELAVA V ŠOLI  
ALI V  
FILMSKEM KLUBU

II.

PIŠE: MIROSLAV VRABEC

## RAZLOCKI V IZRAZNIH SREDSTVIH LITERARNE IN FILMSKE UMETNOSTI

V prejšnji številki te revije smo nakažali podobnosti literarnega in filmskega medija: ena in druga umetnost v doživljanju sodobnega človeka najstvarneje in najbolj razumljivo odseva družbeno zavest, iz istega vira črpa navdih in ima isto družbeno funkcijo; književna kakor filmska stvaritev ima svojo idejo, svoje poslanstvo, svojo tendenco in etično osnovo, obe sta pripovedne narave, označuje ju dramaturška zasnova, dejanje, dramatičnost, ritem, dialog... In vendar sta literatura in film dve umetnosti tudi znotraj teh podobnosti, zlasti pa še po svojih razločkih.

### SCENARIJ IN KNJIZEVNO DELO

Film je umetnost slike in ne besede; zgovoren je, vendar je vseeno bolj privlačen za oko kakor za uho. Film se začena z besedo, namreč s sinopsisom, z obdelavo teme, s scenarijem, s snemalno knjigo; torej z »literaturo«. Vendar ga od lepe književnosti marsikaj loči.

Scenarij in snemalna knjiga nista čtivo. Scenarija kakor tudi snemalne knjige praviloma ne tiskajo. Ti teksti niso namenjeni javnosti; v njih bralec ne bi našel umetniškega užitka. (Sicer je res, da zdaj posebno v ZDA in v Italiji izdajajo posamezne scenarije ali celo zbirke scenarijev tistih filmov, ki so si pridobili večji ugled in številnejšo publiko, vendar to stvari ne spremeni. Bralca privablja k tem izdajam filmska radovednost, ne pa želja po umetniškem doživljanju.)

O tem se prepričajmo s primerom.

Hladnikova snemalna knjiga za Ples v dežju se začena takole:

MESTNA ULICA — EKST. NOČ  
— LAHNA MEGLICA  
1 — BP

Moške roke se oklepajo železnega poklopa sredi ulice, nato v odprtino potisnejo mogočen ključ in ga začnejo obračati.



CRNI ORFEJ, režiser Marcel Camus. Na sliki Marpessa Dawn

MESTNA ULICA — EKST. NOČ  
— LAHNA MEGLICA  
2 — BP

Cev za polivanje ulic se obrača  
zaradi vodnega pritiska...

MESTNA ULICA — EKST. NOČ  
— LAHNA MEGLICA  
3 — BP (kakor 1 —)

Moške roke, ki obračajo ključ...  
MESTNA ULICA — EKST. NOČ  
— LAHNA MEGLICA

4 —  
Moški v škornjih in gumiranem  
plašču, s čelado na glavi drži cev,

iz katere na vso moč bruha curek  
vode...«

Za primer smo vzeli tekst filma, ki  
je izrazito filmski, »antiliteraren«, sne-  
malno knjigo, ki vsebuje nadvse bolj  
navodila za tehniko snemanja. Nave-  
demo pa lahko še manj »filmski«, bolj  
»literaren« film; scenarij, ne snemalno  
knjigo, pa se bomo prav tako pre-  
pričali, da literarne predloge za film  
ne moremo doživljati kot umetniški  
tekst. Scenarij Staše Borisavljevič za  
Škubonjin film Izgubljeni svinčnik  
se na primer začneja takole:



»Po glavi filma se na črnem ozadju s pisanimi besedami prikaže moto:

DA NEKOMU VERJEMO, GA MORAMO PREJ SPOZNATI. KATE-RIKRAT PA MORAMO NEKOMU, DA BI GA SPOZNALI, POPREJ VERJETI.

Po zatemnitvi tega teksta se v odtemnitvi razkriva panorama gorske vasi. Kamera kroži po gorskih obronkih, posejanih s planinskimi kočicami in se naposled ustavi na nekoliko večji stavbi, ki se ji v vozečem posnetku čedalje bolj približuje. Medtem...

**ŽENSKI GLAS: — IME MI JE MARIJA... MOJI PRIJATELJCKI, OTROCI TE GORSKE VASICE, PA MI REČEJO »TOVARISICA«...**

...

### PRELIV

Solska soba v vaški šoli. Marija stoji pri katedru in čaka, da otroci odidejo iz učilnice. Spremlja jih z zvedavim pogledom...«

Literarna predloga za film more biti zanimivo branje, zlasti za ljubitelje filma, ne more pa biti vir posebnega, umetniškega doživljanja — iz preprostega razloga: pisana ni za branje, temveč za premično fotografsko snemanje. Pisec scenarija ne upošteva kdo ve kako lepega izraza in zahtev stilistike. Prizadevanje, da bi pisal jezikovno sveže in iznajdljivo, da bi pisal preveč »književno«, bi utegnilo prej zmanjšati kakor povečati scenarijsko vrednost teksta. Ambicija te vrste je eden izmed razlogov, da nekateri uspešni književniki nikoli ne postanejo dobri scenaristi. V književnem delu je že sam jezik ustvarjalen element, v scenariju pa ostane, če izvzamemo dialog, na ravni potrebne razumljivosti.

Literarna predloga za film ni dokončano, »avtonomno« pisano delo, temveč samo sredstvo, ki mora še doživeti svoje bistveno nadaljevanje. Besede so v scenariju predvsem navodilo za snemanje. Na papir so postavljene prav za ta namen, zato se podreajo filmski, ne pa literarni zakonitosti izražanja (specifičnosti filmske dramaturgije, filmskega opisovanja likov ipd.).

Roman prav kakor film sta umetniški zvrsti slike. Roman si pomaga z besedami, z besedami prikazuje »slike«, s temi »slikami« pa izraža ideje in občutja.

Beseda vpliva na domišljijo in vzpodbuja duhovne oči, film pa »panoramira« pred telesnimi očmi in manj zaposluje gledalčevo domišljijo kakor tekst bralčevo.

Pero nam ne more mahoma prikazati kakšnega lika ali dogodka. Pero opisuje. Kamera pa nam naenkrat pokaže vse. Slika je v celoti ves čas pred nami. Ta razložek je zelo plastičen, če tehtamo način izražanja ene in druge umetnosti. Če naj bi literarni tekst prikazal lik širokoustneža, lažnivca ali morilca, bo za to potreboval več strani. Stavek: »Širokoustnež je« ali »Lažnivec je« ali »Ta človek je sadističen ubijalec«, ne zadošča; takemu stavku bralec morda verjame, vendar ga ne more doživeti. V filmu pa je potrebna ena sama slika, sekunda ali dve, da gledalcu prepričljivo sugerira in v njem vzbudi doživetje lika. Dovolj je že, da usmeri kamero na moškega, ki se igra z nožem — niti ni potrebno, da igralec ta nož uporabi v dejanju zločina, kajti gledalec bo že po njegovem izrazu in po držji, po igri rok in po vizualnem poudarku noža spredvidel, za koga gre; gledalec bo doživel ubijalca. Isto prednost si pridruže film tudi takrat, kadar je govora o dogajanju, o akciji. Torej film v primerjavi z literaturo prednjači v živosti prikazovanja, ki se reflektira kot naglo in intenzivno doživljanje.

Literatura je umetnost besede. Besedi je dostopno vse, kar more zajeti misel, misel pa zmore zajeti prav vse — misel prodre v vsa območja resničnosti in življenja, v sleherni kotiček naše zavesti. Iz te ugotovitve so starejše književne teorije izvajale sklep, da je literatura univerzalna umetnost, da zavzema izjemen položaj, da prekaša vse druge umetniške zvrsti po širini in globini prodiranja v resničnost, pa tudi po svoji sposobnosti izražanja.



Prizor iz filma VOJNA IN MIR

Nekdaj je bil tudi film tako zaneseno častihlepen. Eisenstein je obetal, da bo Marksov »Kapital« prevedel na filmski intelektualni jezik! Obljube ni izpolnil, cineasti pa so postali skromnejši.

Film je univerzalna umetnost, prav kakor je univerzalna tudi književnost, vendar niti ena niti druga nista brez omejitvev. Te omejitve pa izvirajo iz tistih, ki jih vsebujeta beseda in slika. To bi pokazali na vzporednih primerih iz iste filmske in književne stvaritve — Madame Bovary Flauberta in Minelija (po V. Petriću).

Prvi primer:

Kako je Ema prejerala poslednje zakramente, je Flaubert opisal takole:

»Ema je počasi obrnila glavo in očitno se je razveselila, ko je uzrla vijoličasto štolo, kajti ob tem velikem pomirjenju je brez dvoma našla nekdanjo slast svojih prvih mi-

stičnih zanosov in radost začenjajočih se prividov večne blaženosti. Duhovnik je vstal, vzel razpelo; tedaj je iztegnila vrat, kakor ga iztegne žejni, ustnice je prižela k telesu boga-človeka in z vso svojo ugašajočo močjo nanj pritisnila najbolj goreči poljub ljubezni, kar jih je bila kdaj komu dala. Duhovnik je nato zmolil Misereatur in Indulgentiam, desni palec je pomočil v olje in jo začel maziliti: najprej po očeh, ki so toliko hlepele po zemeljskem sijaju, potem po nosnicah, ki so ljubile lahno sapico in dehteče ljubezni; po ustih, ki so se odpirala za laž, za ošabne vzdihne in za poželjive krike; po rokah, ki so se naslajale z nežnimi dotiki, in nazadnje po stopalih, ki so bila nekdanj tako urna, ko je tekala zadovoljevat svoje poželenje, in ki zdaj ne bodo več prestopila...«

Pisatelju se je posrečilo, da je v tem kratkem tekstu veliko prikazal: koliko kontrastov, koliko občutij in asociacij! Bralec v njem ne najde samo enega vtisa, temveč celo skalo doživetij.

V sliki pa je režiser tako prikazal poslednje zakramente gospe Bovary:

Ema leži v postelji, duhovnik jo mazili. Gledalca navdaja samo en občutek — žal mu je nesrečne žene. Pri tem se gledalcu sicer lahko zbudijo podobne, vendar neprimerno revnejše asociacije kakor pa bralcu.

Iz navedenega sledi: V književnosti spoznavamo lik po vsem tistem, kar glavni junak počenja, govori, misli o drugih in o sebi. Pisateljevi odtenkov polni opisi morejo, kakor kaže, bolj zaokroženo in popolneje prikazati lik, njegove subtilne meditacije in psihične refleksije, kot pa snemalčeve slike, v katerih se lik gradi predvsem iz vsega tistega, kar glavni junak počenja, in šele nato iz tistega, kar govori.

#### Drugi primer:

Prizor na plesu, Emin ples z vikontom je pisatelj opisal takole:

»Začela sta počasi, potem sta zaplesala hitreje. Zavrtela sta se: okoli njiju se je vse zasukalo, svetilke, oprava, opaž in parket, kakor plošča na osi. Ko sta priplesala mimo vrat, se je spodnji rob Ěminega krila ovil okrog plesalčevih hlač; on je pobesil pogled nanjo, ona je svojega dvignila k njemu; zavrtelo se ji je v glavi in ustavila se je...«

Pisatelj nam je povedal, kaj se je zgodilo, toda v bralcu odmevajo samo besede, slike, ki se v njem porajajo, pa so b o r n e. Ob zvenu črk ali spričo oblike besed »okoli njiju se je vse zasukalo, svetilke, oprava, opaž...« se domišljija ne more dovolj razvneti niti se ne morejo dovolj razmahniti občutja.

V Minellijevem filmu je snemalec ta prizor prikazal bolj učinkovito, mojstrsko, filmsko bleščeče: gledalec se vrti hkrati z Emo, okoli njega se su-

čjo lestenci in visoka okna, plesalci... ves svet .. Ema je vsa prevzeta in ves prevzet je tudi gledalec... Nato sledi prizor: livrirani strežaj s stolom razbije šipo, da bi se Ema, navadna meščanka, žena preprostega podeželskega zdravnika, ki ga nihče ne pozna — ohladila! Njen mož pa, okoren, izgubljen v tej družbi, na pol pijan — beden! Teh prizorov iz filma nihče ne bo pozabil! Odlomek iz knjige pa je samo eden izmed mnogih odlomkov in ne dosti več.

Iz drugega primera lahko sklepamo: V filmu se da izvrstno prikazati vse, kar pomeni akcijo, gibanje, menjavanje fakture, oblike, videza.

Prvo in drugo od obeh omenjenih spoznanj more biti načelno tehtno, hkrati pa bistvenega pomena. Kot pravilo velja: kar je mogoče videti, postavimo pred kamero, kar se misli, zapišemo na papir — v tisočeri raznolikosti umetniškega ustvarjanja se oboje preleva v neomejeni skali stopnjevanja.

Film snema tudi tisto, kar je nevidnega, literatura pa kajpada opisuje tudi vse vidno. V filmu Tetovirana roža Delberta Manna in Tennesseeja Williamsa je na primer v osebi glavne junakinje odlično opisano duševno življenje italijanske južnjakinje, ki jo stiskajo okovi ameriškega življenjskega načina. To je zasluga odlične Anne Magrani, pa tudi zasluga filmske kamere. In nasprotno — dobra literatura je bogata primerov plastičnega, nazornega upodabljanja akcij. Andričev tekst na primer kar filmsko »fotografira« akcijo:

»Izbrane dečke so odpravljali na pritlikavih bosanskih konjičih, v dolgem sprevodu. Na vsakem konju sta viseli dve pleteni košarici, kakršne imajo za sadje, z vsake strani po ena. V vsako košaro pa so stlačili po enega dečka in z njim njegovo culico in kolobarček potice, zadnje, kar je odnesel od domače hiše...«

V določeni razdalji od zadnjih konj te nenavadne karavane so šli, zasopli in razkuzmani, prenekateri



NE OBRACAJ SE, SINKO, režiser Branko Bauer

starši in sorodniki teh otrok, ki so jih za zmeraj odpeljali od doma, da jih bodo v tujem svetu obrezali in poturčili in da bodo, potem ko bodo pozabili na svojo vero, svoj rodni kraj in svoje poreklo, živeli v janičarskih krdelih ali v kakšni drugi višji službi cesarstva...

„Rade, sinko, ne pozabi mame...“

„Ilija! Ilija! Ilija!“ je klicala neka druga žena in s pogledom obupno iskala znano izgubljeno glavico, in to je ponavljala nenehno, kakor da bi hotela otročku vklesati v spomin to ime, ki mu ga bodo že čez bore nekaj dni za vedno vzeli.«

Film in književnost sta dve zvrsti umetnosti, sicer

sorodni zvrsti, vendar s poudarjenimi razločki. Umetnik ustvarjalec najde za svoj izraz prav tiste specifične možnosti, kakršne mu nudi medij, v katerem ustvarja. Spominimo se končnega prizora Bauerjevega filma *Ne obračaj se, sinko*: glavni junak strelja na svoje zasledovalce, ki se vozijo na motorju s prikolico. Na pomoč mu priskočijo še partizani iz bližnjega gozda. Motorizirani fašisti padajo drug za drugim; vozilo pa se še naprej vozi po ravnici pred gozdom, samo se obrača v krogu in polagoma izgublja moč, dokler naposled ne odneha. Prizor simbolično sugerira doživetje: to je finale — sila je poražena. To je odličen filmski prizor. Na papirju pa ne bi imel niti približno tolikšne umetniške sugestivnosti.

## DIALOG

Film je umetnost slike, vendar tudi dialog na ekranu ni zgolj nujno zlo. Filmska tehnika omogoča akterju, da glasno govori, zato nikakor ni pametno zahtevati, da mora film vse, ampak prav vse, prikazati s sliko, v tako imenovanem čistem filmskem jeziku. Tako vztrajnost je svoje čase kazal Charlie Chaplin. Dejstvo, da je film slikovna zvrst, dialog samo omejuje na pravo mero. To pravo mero pa terja še neki drugi aspekt filmske umetnosti: film namreč teži h kar največji jedrnatosti in strnjivosti dogajanja, občutenja in seveda tudi besede. Vendar je dosti bolj važno »kaj« in »kako« se govori, kot pa »koliko« se govori. Vsakršne slabosti v dialogu zmanjšujejo vrednost filma. Celo neizobražen gledalec čuti, da mora dialog v filmu poznati mero; saj je prišel v kino, da bi gledal, ne pa, da bi poslušal!

Filmski dialog ni isto kakor dialog na gledališkem odru. V gledališki drami je dialog najvažnejši del teksta. Če izznamemo pantomimo, drame brez dialoga ni. V dialogu se odvija dejanje, dogajanje na sceni in izven nje, v dialogu se razodevajo liki; igralci, režiser in gledalec ali bralec drame izvedo bistveno prav iz dialoga.

Filmski dialog ni isto kot dialog v romanu ali pripovedi. Pisatelj more opisati doživljanje, občutja in misli glavnega junaka. Pisatelj lahko pri tem uporablja indirektni govor. Roman ali pripoved sta lahko brez dialoga — torej dialog v književnem tekstu ni bistven.

Filmski dialog je po svojih značilnostih med dramskim in literarnim dialogom. Kar igralec počenja, kaže kamera, kajti film je najprej akcija, nato šele beseda. Kar igralec misli in čuti, je gledalcu mogoče pokazati s sliko (podobno kakor z literarnim opisom), ali prenesti v dialog (podobno kot v dramski tehniki). Kaj bo scenarist izbral, režiser pa sprejel — slike ali govor — je odvisno od umetnikove osebnosti, pa tudi od drugih činiteljev. Saj je treba upoštevati celo to, kateri

igralec naj bi govoril ta ali oni dialog. Seveda se bo scenarist odločil za dialog ali sliko po sledečem preudarku: s katerim od teh dveh načinov bi se dalo v določeni situaciji bolje, bolj prepričljivo in bolj strnjeno izraziti namere, dvome, razpoloženja, trpljenje, omahovanje, vedoželjnost, cinizem tega ali onega lika...

Filmski dialog se mora podrejevati pravilu, po katerem naj bi bil osvobojen vsega nebitnega: povezovanj, prelivov in prehodov. Približuje se vsakdanjemu govoru, ni pa njegov magnetofonski posnetek ali suženjska imitacija, kakor tudi ne izbrana, izlikana retorika; ne sme biti prazen, suh, nepristno barvit, bombastičen...

## DOŽIVLJANJE LITERARNE IN FILMSKE STVARITVE

Učence ali člane filmskega kluba bo zanimal pogovor z učiteljem ali predavateljem, v katerem bi si razjasnili doživljanje filma ali književne stvaritve in bolje spoznali svoj odnos do ene in druge umetnosti.

Anketirani starejši učenci osnovnih šol in mlajši srednješolci večinoma izjavljajo, da imajo film rajši kakor knjigo.

Psihologija najde razloge za dejstvo, da je učencem film ljubši kakor knjiga. Otroci in mlajša mladina še ne morejo imeti resnega in odgovornega odnosa do življenja, do dela in umetnosti. Film je zanje predvsem razvedrilo in ko hodijo v kino, zadovoljujejo svoje nagnjenje do igranja. Goreča vedoželjnost do vsega, česar še ne vedo in česar še niso vedeli, jih žene v kinematografsko dvorano, kjer se na platnu razgrinja čaroben svet, podoba prihodnosti in preteklosti, zanimivosti daljnih dežela in intimno človekovo življenje. In naposled, film sestoji iz slik, slika pa ima magično moč, s katero osvaja otroka pa tudi odraslega človeka.

Mladi gledalec doživlja film in se z akterji in s svetom na platnu v hipu identificira in tenzivne je kot mladi bralec. Razlogi za to so naslednji:



SALEMSKE ČAROVNICE — Simone Signoret, Mylène Demongeot, Yves Montand

— Film je živa premična slika, vtem ko je tekst vir predstav, ki so po svoji naravi blede, utrinjajo pa se človeku ob naporu reproduktivne domišljije.

— Filmska slika je razumljiva. Sleherni gledalec si domišlja, da razume ali, z drugimi besedami, da logično spremlja filmsko dogajanje. Iz posameznih razumljivih slik si mladi gledalec izoblikuje svojo verzijo povezanosti s filmom, s katero je zadovoljen tudi tedaj, kadar se v resnici bistveno razlikuje od dogajanja v filmu. Nihče ne odide iz kinematografske dvorane, ker ne razume filma. Učenci naših osnovnih šol si do konca ogledajo predstavo Salemskih čarovnic, Črnega Orfeja ali Plesa v dežju, čeprav med reprodukcijo pogosto izpričujejo, da ne zmorejo v celoti spremljati niti gole literarne osnove. Po drugi strani pa tudi v tekstu često naletijo na težave; tudi jezik ima svoj

manj razumljivi del in mlajši bralec se z določenim naporom prebija skozenj ali pa — preneha čitati.

— Za mlajšega gledalca je roman dostikrat preveč pripoveden, roman »razvlačuje« dogajanje, ker mora graditi dogodek ali podobo polagoma, besedo za besedo. Filmska slika pa je, nasprotno, mahoma navzoča. Roman je ponavadi dolgo pripovedovanje, ki ga večkrat pretrgamo in znova povzamemo. Film pa je bolj zgoščen; film je kratka, časovno v poldrugo uro zgneten pripoved, ki jo nepretrgano spremljamo.

— Branje je združeno z lastnimi asociacijami in reminiscencami, vtem ko priklepa film vso osebnost gledalca — gledalčevo pozornost si kar grabi. V odnosu do filma močneje izgublamo lastno osebnost kakor v odnosu do teksta, zato je filmsko uživanje tudi zaradi tega globlje od literarnega.

— Filmsko oddajo komponirajo slika, glasba, govor, šumi in tišina. Ta ansambel je za čutne in čustvene receptorje mladih gledalcev učinkovitejši od teksta. Spomnimo se samo prizora iz Petrovičevega filma »Dva«: gledalec sliši, kako Jovana predirno krične »Mirko« in jo vidi med zidarskimi odri nove gradnje, snemano od zgoraj. Gledalec ne more drugače, kakor da podživi ta obupani krik dekliškega srca, ki je zaslutilo, da On za zmeraj odhaja.

— Temna kinematografska dvorana individualizira gledalca. Tako se lahko otrese navad zadržanega vedenja in s kretnjami, z mimiko, s smehom ali s solzami spremlja usodo glavnega junaka. To neobrzdano razkazovanje čustev retroaktivno vpliva nanja in jih tako še krepi.

— Po drugi strani pa je kinematografsko gledanje tudi kolektivno, pri čemer prihaja do izraza tako imenovana »okužba čustev«, ki z nevidnimi nitmi zajema in intenzivira čustvovanje navzočih. Branje pa je individualno, zato tam ne pride do tega pojava.

— Film ima svoje standardne akterje. Mnogi izmed njih so ljubljenci mlajše publike, zato se med liki na platnu in gledalci v dvorani laže vzpostavlja čustveni stik, kakor med junaki v romanu in mlajšimi bralci.

— Učenci se med seboj več pogovarjajo o filmu kakor o prebranih knjigah. Učenci iz istega razreda ali iste tovariške skupine si skupaj ogledajo film, knjigo pa prebirajo drug za drugim, v daljšem časovnem razdobju. Pogovor o filmu utrjuje pričakovanje ali podaljšuje doživetje in na ta način intenzivira življenjske izkušnje.

Se en, ne brezpomemben argument za trditev, da se pred filmskim platnom močneje življenjsko doživljamo v filmsko dogajanje kakor med branjem v literarno fabulo, je dejstvo, da laže prenehamo brati; če pa se film pretрга ali če je razdeljen na več delov, nas to živčno bolj razdraži.

## VSEČNOST FILMSKE IN KNJIŽEVNE STVARITVE

Kaj je mladi publiki bolj všeč: film ali literatura, po kateri je bil film posnet? Iz izkušnje vemo, da bodo odrasli, ki se prištevajo k bralcem, na to vprašanje največkrat odgovorili, da je knjiga boljša od filma. Skromno povpraševanje med srednješolci ob priliki prikazovanja filma Komu zvonil je pokazalo, da je med mladimi gledalci več razlik v mnenjih, da pa vendarle večina (okoli 60 odstotkov) daje večje priznanje knjigi! To je zanimiv podatek, če upoštevamo, da otroci in mladina rajši hodijo v kino, kakor pa berejo knjige.

Ko je Bianca Zazet v Parizu in še v nekem podeželskem mestu anketirala 4000 mladincev in mladink od 14 do 18 let, je ugotovila naslednje:

a) Srednješolci se ob takem vprašanju odločijo za knjigo, če so jo prebrali, preden so šli gledat film; če pa so si prej ogledali film, dajo prednost filmu.

b) Delavska mašina pa ima film rajši tudi tedaj, če so prej prebrali knjigo. V odstotkih izraženo odmerijo filmu dvakrat tolikšno naklonjenost kakor knjigi.

Povprečna mladinska publika ni toliko zrela, da bi estetsko presojala. V zavesti povprečnega »potrošnika« filma in knjige uživa literatura večji ugled kakor film. To je v znatni meri posledica dosedanjega šolanja, sugestije javnega mnenja in ugotavljanja, da je film množična in priljubljena umetnost, literatura pa, da je kljub vsemu manj množična in manj priljubljena med odraslimi. In četudi povprečni gledalec močneje doživlja filmsko predstavo, se bo na vprašanje, kaj mu je bolj všeč, javno rajši opredelil za književno delo. Ko gleda film, katerega literarno predlogo je bil poprej prebral, je gledalec dostikrat razočaran. Med branjem si je bil ustvaril svoj lik, na primer, Nataše; v filmu Vojna in mir pa se na platnu iznenada prikaže Audrey Hepburn, živa oseba, ki je drugačna, na kateri gledalčeva domišljija ne more ničesar spremeniti in ki jo, naposled,

gledalec že od prej pozna kot Audrey Hepburn. Zanimivo je, da se bolj upiramo prikazovanju naših najljubših likov iz velikih romanov, manj pa smo nejevoljni ob filmskih likih izpod peresa manj odličnih piscev.

Kadar presojujemo, katera od obeh umetnosti nam je bolj všeč, igra važno vlogo vprašanje, ali smo roman brali, preden smo si ogledali film, ali pa smo si film ogledali, preden smo prebrali knjigo. Stvaritev, ki pride pri tem na drugo mesto, skuša spremeniti podobo. ki smo si jo ustvarili o istih dogodkih in likih. Prizadevanje, ki nas hoče pripraviti do tega, da spremenimo svoje predstave, nam ni po volji. Klasična književna dela praviloma že pod vplivom šole beremo prej, kakor pa si ogledamo po njih posnete filme. Tudi to je eden izmed razlogov za to, da ti filmi nimajo ugodne prilike, ko jih ocenjujemo ob primerjavi z njihovim literarnim virom.

## TIRANIJA SLIK

Ko smo poudarili, da ima film številnejšo publiko in da navdaja gledalca z intenzivnejšo identifikacijo kakor literarni tekst, s tem kajpada teh dveh umetnosti ne bi hoteli razporediti glede na pomembnost, ki pritiče eni in drugi; pač pa na ta način samo tolmačimo vse tisto, kar se kaže v življenju mladine in odraslih. In to je dovolj za ugotovitev, da je knjiga v primerjavi s sliko zapostavljena, zlasti še med odraslimi in med mladino, ki se ne šola več.

Ne bi se dalo reči, v kolikšni meri slika absorbira duševnost današnjih mladih pa tudi odraslih ljudi. Obilje slik veča njihovo nagnjenje do stvarnega slikovnega prikaza, ki prerašča že v navado.

Slike, ki so bile nekdanj namenjene otrokom in nepismenim, danes nekatere odvrtačo od branja in jih često potročijo. Slike vidimo na velikem filmskem in na manjšem televizijskem platnu, v listih in časopisih, v knjigah in učbenikih, na lepakih in na javnih obvestilih. Tudi romane beremo v sli-

kah in stripih, in morda se najdejo že tudi bralci, ki ne vedo, da je delo Vojna in mir obstajalo pred stripom. Slika osvaja časopise, v ilustriranih listih pa uspešno spodriva tekst; besedilo je postalo legenda pod sliko. Bralcu, ki ima dandanes malo časa, slika zelo ustreza: prikazuje aktualnosti, zahteva manj časa in v zavest se vtisne brez napore. To so splošne ugotovitve, in spričo tega je res »pravi čudež, da so na svetu sploh še ljudje, ki berejo; sicer pa je to samo navada, ki že izginja« — kakor je zapisal francoski esejist Jacques Brosse.

Je k tej tiraniji slik prispeval svoje tudi film?

Na to se ne da odgovoriti neresno in v naglici. Vprašanje lahko ostane še odprto. Že s tem, da je bilo stavljeno, opominja nas vzgojitelje. Ne smemo spregledati, da ima slika razen prednosti tudi hibe. Slika res imenitno širi obzorje in bogati vizualni spomin, ostri opazovanje in dviga izobrazbo, domišljijo oskrbuje s koristnim gradivom in razvija občutja — hkrati pa lahko človeka nagne k duševni lenobi in otopelosti domišljije, lahko monopolizira intelektualne receptorje in sugerira konvencionalno podobo poenostavljenega življenja! Zato bi bila neodpušljiva napaka, če bi dovolili, da mladi ljudje zaradi filma zanemarijo knjigo! Po vsem tem dobra knjiga in dober film ne bi smela biti tekmeča. Adaptacija ne sme zamenjati izvirnika. Prepričajmo naše učence o tem, da je bolje, če si ogledajo manj filmov, toda izbranih, kakor pa ničkoliko filmskih slik brez vrednosti, prav kakor je seveda bolje, da berejo manj čtiva, toda izbrane, kakor pa kopico zelenih in rumenih zvezkov. Vztrajno si moramo prizadevati, da bomo mladino vzgojili tako, da bo ostala zvest bralec dobre knjige in reden obiskovalec dobrih kinematografskih predstav.

Prevedla G. J.



# DOJEMANJE MLADEGA GLEDALCA V RAZLIČNIH STAROSTNIH OBDOBJIH

I. obdobje (7, 8 in 9 let)

## Splošen duševni razvoj

Osnovno zaznavanje je orientirano na predmetni svet; vrzeli v predstavah mora zapolniti domišljija. Interes za vse, kar je »učinkovito, živahno.«

Estetska sprejemljivost in ustvarjalna sposobnost.

Otrok »se igra s svetom«. Njegove estetske izkušnje se izražajo v igri.

Okus in kritični čut.

Najprej ljubi otrok pravljice, potem »tisto, kar se je zgodilo« in končno »akcijo«. Sprejme vse, kar se mu predlaga.

## Razumevanje filmskega jezika

Razume lahko samo, tako po obliki kot po vsebini, zelo preproste filme. (Montaža ne sme biti komplicirana.)

## Estetsko vrednotenje filma

Filmska doživetja se izražajo v strokovnih risbah in v modeliranju, pa tudi v igrah, ki obnavljajo zgodbe iz filmov.

V naši reviji smo že omenili knjigo J. M. L. Petersa o filmski vzgoji, ki jo je izdal UNESCO. V njej je ugledni belgijski strokovnjak zbral svoje lastne in izkušnje drugih ter jih povezal v dobrodošel priročnik o različnih oblikah filmskovzgojnega dela. Ugotovitve o dojemanju mladine v različnih starostnih obdobjih je v preglednem raz-

poredu apliciral na razumevanje filmskega jezika, estetsko vrednotenje filma in razumsko prilagajanje filmu ter na koncu dodal metodične napotke za praktično filmskovzgojno delo. Prepričani smo, da bo navidez zelo skromen pregled dragocena pomoč vzgojiteljem pri njihovem praktičnem filmskovzgojnem delu. **Uredništvo**

## Razumsko prilagajanje filmu

Otrok se zanima predvsem za zgodbo, ki jo film pripoveduje; to so najprej pravljice, potem vse zanj dojemljive »akcijske« zgodbe. Vsebino filma sprejema kot resnico, brez kritičnega čuta. Filmsko doživetje ostane neka igra — brez vpliva na realno življenje. Zahtevnejše zgodbe ne razume, doživlja jo parcialno.

## Metode in možnosti prakse

Poskus obnove tega, kar je otrok videl na platnu; prosto izražanje z risanjem in modeliranjem.

S pomočjo iger obnova dogodkov iz filmov, ki so jih otroci videli.

Igre s »filmskimi aparaturnami«, ki jih je otrok sam sestavil.

Na koncu te dobe lahko začnemo z vprašanji o filmih — mimogrede, med poukom v razredu.

Predvajanje filmov, primernih starosti učencev (pravljice, živalske zgodbe itd.).

## Splošen duševni razvoj

II. obdobje (10, 11 in 12 let)

Močna aktivnost, usmerjena na konkretno. Diferenciacija zaznavanja; otrok presoja zunanji svet z več objektivnosti. Prvi pojavi logičnega mišljenja.

Estetska sprejemljivost in sposobnost ustvarjanja.

Otrok je »zaposlen« s svetom in ga skuša posnemati. Estetska čustva se povezujejo z razumskim svetom.

Okus in kritični čut.

Narašča zanimanje za zunanji svet, za tisto, kar je za otrokovim horizontom.

III. obdobje (13, 14 in 15 let)

Predstava zunanjega sveta postaja subjektivnejša, toda še vedno je bistveno vezana na konkretno. Odnosi v času in odnosi med vzrokom in posledico so že znani.

Estetska sprejemljivost in sposobnost ustvarjanja.

Estetski okus je še vedno bistveno usmerjen k tehničnemu izrazu filma in junaškim podvigom glavnih junakov filma.

Okus in kritični čut.

Zanimanje za to, kako tehnično upodabljajo fantastičnost, zanimanje za pustolovščine in daljnje dežele. Mladostnik poudarja svoje prednosti. Znatna egocentričnost. Pojavi identifikacije z izbranim junakom.

## Razumevanje filmskega jezika

Gibanje kamere in drugih tovrstnih stvari postaja razumljivejše.

Otrok se vedno bolj zanima za filmsko ustvarjanje, predvsem s tehničnega vidika. Film zanj še ni »komunikacijsko« ali »izrazno« sredstvo.

Mladina te starosti nima nobenih težav več z razumevanjem filmskega jezika, toda ne dokoplje se še do »aktivnega gledanja«. Izdelava filma jim je všeč kot kolektivna dejavnost filmske ekipe.

## Estetsko vrednotenje filma

Občudovanje objektivnih kvalitet filma (lepote slik in popolnosti fotografije), posebno njegovih tehničnih kvalitet. Film navdihuje vsa področja otrokove dejavnosti.

Dečki in deklice te starosti še niso toliko občutljivi za lepoto kot za »kvalitete osebnosti, za junaštvo«; dečki se zelo zanimajo za tehniko.

Povečano zanimanje za filme o vsakdanjem življenju in o tujih deželah, med njimi imajo prednost »akcijski« filmi.

Kritični čut se razvija. Občudovanje naporov in junaških podvigov. Prednost imajo avanturistični filmi. Kult filmskih igralcev.

Pouk o načinu režiranja filma (s pomočjo projekcij kratkih filmov).

Pregled scenarijev in realizacija kratkih, preprostih filmov.

Razlaga o tem — s tehničnega vidika — kar je v filmu, ki ga je videl ves razred, lepo, nato razgovor ob dvakratni projekciji diapozitivov ali kratkih sekvenc iz filma.

Razlaga zapleta v filmu, analiza značaja junaka ali junakinje ali, če gre za dokumentarne filme, razlaga snovi. Primerjajmo obliko in vsebino filma! S pomočjo diapozitivov je možno razlagati tudi »ozadje« filma, predvsem tehnična vprašanja (scenografija, triki, tehnika snemanja, doneči posnetki, raba teleobjektiva).

Kolektivno snemanje filma. Študij filmskega trika, dekorja itd. po možnosti s pomočjo vizualnih sredstev (fotografij, diapozitivov itd.).

Študij režije, fotografije, igre; učenci se združijo v »festivalsko žirijo« ali v »producentški štab«. Predvajanje dobrega filma bo vzbudilo diskusijo. Od igre k realni dejavnosti.

Zbiranje poročil in filmskih kritik, objavljenih v dnevnem tisku za »filmski koticček« ali »filmski časopis«.

Študij vsebine filmov in značajev glavnih oseb.

## Splošen duševni razvoj

Duševnost močno pobarvana z osebnimi problemi; struktura in kapaciteta duševnosti pa sta enaki kot pri odraslih.

Estetska sprejemljivost in sposobnost ustvarjanja.

Velika občutljivost za lepoto, prav kot za »vrednoto, junaštvo«; globoka potreba po izražanju na ustvarjalen način.

Okus in kritični čut.

Mladina te starosti se zanima predvsem za notranje življenje — svoje lastno ob primerjavi z drugim človekom, poleg tega je vedno bolj živa seksualna vedoželjnost. Čutiti je močno nagnjene k nenehnemu kritiziranju. Na sodbe pa močno vpliva subjektivni odnos do stvari (»filmski fanatizem«).

## Razumevanje filmskega jezika

Sposobnost »aktivnega gledanja«; razumevanje izraznih možnosti, ki jih nudi film. Filmski jezik postane »komunikacijsko« sredstvo.

Če sami režirajo film, mladi ljudje te starosti že poskušajo biti originalni.

## Estetsko vrednotenje filma

Sposobnost stvarnega estetskega vrednotenja filma. Zaznavanje resničnih umetniških vrednot filma.

Filmska režija lahko postane zavesten akt osebne izražanja.

Mladi ljudje se zanimajo predvsem za notranje življenje oseb, za njihove probleme in ideale. Zelo se zanimajo tudi za življenje odraslih, predvsem za ljubezen, zakon in socialno življenje.

Močna želja po kritiki, ki je najpogosteje še zelo subjektivna. Dojemljivost za nevsiljivo vodstvo.

S pomočjo filmov in diapozitivov študij kadriranja, kompozicije slike, montaže, filmskega ritma, osvetljave itd.

Naloge iz »prevajanja« v filmski jezik (ev. organizacija tekmovanja v razredu).

Estetske analize filmov. Primerjanje filmov različnih režiserjev.

Režiranje filmov „poskusi originalnih oblik (»eksperimentalni« filmi).

Uvod v zgodovino filma.

Primerjava med filmsko in drugimi umetnostmi (npr. pri filmski adaptaciji literarnega dela). Razgovori o filmskih igralcih, filmski industriji, cenzuri itd.

Razgovor o idejah in ideologijah cineastov in njihovih oseb (z moralnega, političnega in socialnega vidika), o življenju junakov in o načinu načenanja in reševanja problemov itd.

# ZA VZGOJNO TELEVIZIJO

V kolikšni meri lahko televizija kot izvrsten vizualni medij posreduje v šoli in pri izobraževanju? Ali je neogibno videti v njej le posrednika ali celo vodjo modernega pouka? In do kolikšne mere je mogoče že tradicionalno vpeljan šolski pouk podrediti nekemu tehničnemu instrumentu, ki grozi izločiti živo in neposredno delo učitelja v razredu?

To so vprašanja, ki jih je pojav televizije zastavil vsemu modernemu šolstvu. Ne samo v visoko »televiziranih« področjih, kjer to komunikacijsko sredstvo predstavlja nepogrešljiv prihranek časa in prostora, ampak tudi v malo »televiziranih« deželah, kjer igra vlogo rešilnega zdravila pri najosnovnejšem širjenju pismenosti in začetne izobrazbe. V prvem in v drugem primeru so omenjena vprašanja enako pereča in važna. V prvem in v drugem primeru gre za iskanje takšne podobe in takšne strukture oddaje, ki bo kar najbolj učinkovito delovala na svojega hvaležnega uporabnika.

## SKUPNOST GLEDALCEV

Je potrebno posebej opozarjati na to, katere so osnovne prodorne sile tega medija: 1. prenos enotnega sporočila po vsej mreži; 2. neposredno in avtomatsko širjenje tega sporočila; 3. redna služba oddajanja sporočil in koordiniran učinek skozi vrsto sporočil. Če dodamo temu še vrsto psiholoških posebnosti: prisotnost in avtentičnost neposredno prejetih sporočil, intimni značaj sporočila in končno zavest pripadnosti neki skupnosti gledalcev — postane jasno, da so prednosti tega medija kot ustvarjene za potrebe splošnega pa tudi specializiranega izobraževanja.

Nabaviti televizor je vsekakor lažje, kakor odpreti in opremiti na primer — šolo. Vendar bi bilo napak meniti, da naj se pouk v bodoče prevrže na ta »tehniška pleča«. Nedvomno bo tudi za naprej ostal osnovni činitelj pri vodenju pouka človek, tudi navzlic vse večjemu in pomembnejšemu razvoju

avto didaktičnih sredstev. Ena od najpopolnejših sredstev te vrste — knjiga — še vnaprej potrebuje kot posrednika človeka, in to je osnovno, česar se je treba zavedati, kadar je govora o tako imenovani vzgojni televiziji.

Je torej čudno, če se dežele z aktivnejšo uporabo televizije pri izobraževanju že srečujejo z osnovnim problemom, ki se ob tem pojavlja: KAKO POMAGATI UCITELJU, DA V TELEVIZIJI NE BO VIDEL SVOJEGA TEKMECA?

### VEČJI STROKOVNJAK — VEČJI NASPROTNIK

Praksa je pokazala, da imajo do televizije učitelji v večini primerov nasprotujoč odnos. In to v obratnem sorazmerju s svojo strokovnostjo. Količnik večji strokovnjak je učitelj, toliko manj želi svoj pouk združiti z odgovarjajočim televizijskim programom. V najboljšem primeru pričakuje od televizije, da ga bo oskrbela z ilustrativnim materialom, nikakor pa ne želi omajati svoje dominantne vloge pri poučevanju.

Manj strokovno usposobljeni učitelji in tisti, ki po sili razmer predavajo tudi predmete, za katere niso usposobljeni, pričakujejo od televizijskega programa skrbno urejeno gradivo, predstavljeno na učinkovit način. Vendar pa največkrat tudi oni ne želijo prepustiti televiziji prevelike kontrole. Občutljivi so, kadar gre za njihovo osebno veljavo, katero previdno varujejo.

Tretja vrsta učiteljev — nestrokovnjakov doživlja prikrit spopad med željo, da bi se s televizijo neomejeno okoriščali in med lastno nečimrnostjo. Njim je potreben vse zajemajoč in strokoven program, dobro dokumentiran s pomožno literaturo, ki mora biti kompletna. Sicer neprestano obstaja nevarnost, da se bo učitelj programu odrekel iz bojzani, da v razredu ne bi vzbudil zanimanja za dejstva, s katerimi se sam še ni seznanil. Tako se ves problem televizijskega pouka do-

polnjuje s problemom opremljenosti oddaje — s strokovno literaturo, ki bo enakovredna TV programu in bo koristila učitelju prav toliko kot učencu.

Očitno je torej, da problem ni le v pripravi določenega TV programa, ampak tudi v različnih vrstah programa. To pa opozarja na nujnost oblikovanja nečesa osnovnega in najpomembnejšega: instruktivnega (poučnega) in metodološkega programa uporabe televizije pri pouku — za učitelje.

### TUJI PRIMERI IN DOMAČ PRIMER

V Beogradu so bile na nedavnem mednarodnem posvetovanju o uporabi televizije pri izobraževanju podane izčrpane razlage o vsem tem. To je bila prilika, da mnogi odlični evropski strokovnjaki za ta vprašanja prikažejo nekatere od priložnostnih programov svojih televizijskih postaj in s tem zelo veliko prispevajo k razjasnitvi tega problema.

IZREDNO ŠOLSTVO: Ta primer popolnoma izključuje informativne oddaje ali oddaje, ki naj popularizirajo kulturo. Francoska televizijska izobraževalna mreža je v veliki meri prilagojena izrednemu šolstvu: izrednim, dopisnim in dopolnilnim tečajem za samouke in zaposlene študente, ki spremljajo svoje programe v poznih nočnih urah. Zanimive so oddaje, ki so namenjene delavcem. Specializirani tečaj za pridobivanje prvih strokovnih kvalifikacij oddajajo neposredno po končanem delovnem času in na ta način delavcu prihranijo trud, da bi ponovno prišel k predavanju. Tako poslušalci — gledalci predavanja v krogu ljudi z enakimi ambicijami, ki se v glavnem z enakimi naperi trudijo, da bi dosegli uspeh.

# TV





V ciklusih, prirejenih za splošno izobraževanje, v oddajah iz zgodovine človeške civilizacije, so odlični primeri obdelave pomembnih del iz svetovne književnosti. Na primer: v okviru prvih pojmov o antični grški drami in kulturni dediščini Evrope so podane osnovne razlage o pojmih — maščevanje, pravica, čast, lojalnost, načelnost. Etično in estetsko dovršene, so grške drame — v katerih se čustva in namerne potrjujejo s človekovim ravnanjem, izrazit primer skrbnega in strokovnega izbora v pripravljanju oddaj te vrste.

**ODDAJA DOLGA ENO ŠOLSKO URO:** Mi smo na omenjenem posvetovanju zmogli predstaviti samo en primer.

»Program, ki ste ga videli zdaj,« je pripomnil jugoslovanski referent, »je končan — za vedno. Vsaka naša oddaja živi samo eno šolsko uro. In ves napor, ustvarjalni in finančni, je s tem izčrpan.«

**ZGODOVINA DOBIVA NOVO RAZSEŽNOST:** Da bi verodostojno reproducirali posamezne faze svojega narodnega kulturnega izročila, Švedsi snemajo filme z animiranimi muzejskimi predmeti. Ekspoziti, ki v vseh muzejih na svetu togo in statično »govorijo« o zgodovinskih pridobitvah, tukaj živijo reproducirani, obujeni.

Vrvež srednjeveškega mesta v primernem arhitektonskem okolju, način oblačenja, poklici in obrti tiste dobe, trgovanje, denar, zabave, godala — prinašajo duha nekega časa, ki v glavnem živi v pisani besedi dokumentov, arhivov in knjig. Moderna švedska (televizijska) šola daje narodni zgodovini novo razsežnost — vizualno.

**GRSKA DRAMA — ABECEDA ETIKE:** Poleg razširjene mreže raznovrstnih vzgojnih tečajev, ki težijo po intelektualni obogatitvi otrokove osebnosti, so vzgledni primeri televizijskih filmov v Angliji, ki se ukvarjajo s čustveno platjo razvoja osebnosti. Gre za programe, ki od otrok zahtevajo »več občutenja, kakor razumevanja«.

Potrebno je bilo videti oddajo in ob tem občutiti, kaj to pomeni. Niti en program oddaje »TV v šoli« se ne more ponoviti, ker ni posnet na magnetoskopski trak. Zagrebški studio nima veliko takih trakov. Tako ima vsaka televizijska ura samo eno »premiero«. In vsaka amortizacija (na primer s ponovitvijo programa) ne tako majhnih finančnih izdatkov je popolnoma neizvedljiva. Pa vendar, treba se je vprašati, kaj bi pokazali računi, ki bi upoštevali: izdatek za magnetoskopski trak, pomnožen z desetino pripravljenih in ponovljenih programov za različne šolske stopnje in različne učence. Koliko dražja je šolska ura, pri kateri je samo en učenec, od tiste, ki traja leto dni in zajame na desetine tisočev?

Je sploh potrebno zastaviti še vprašanje: če bomo tako nadaljevali, ali bomo sploh lahko v kratkem začeli ne le s programom »TV v šoli« v vseh treh jugoslovanskih studiih, ampak tudi z akcijo za pobiranje nepismenosti, v kateri naj bi televizija odigrala pomembno vlogo?

Emilija Bogdanović

# TV

# TELEVIZIJSKI PISATELJ PADDY CHAYEFSKY

Pisatelj mora biti navzoč pri vajah iz spoštovanja do samega sebe in tudi zato, ker lahko mnogo pomaga. Če bi bili vsi režiserji nadpovprečno nadarjeni, če bi imeli vsi igralci nenavadne darove in če bi bili vsi ostali brezhibni, tedaj bi imel pisatelj pravico mirno sedeti doma in se lotiti pisanja novega besedila. Toda navzlic temu, da ga danes precenjujejo, je režiser človek, kakor so drugi, in prav tako omejen v svojih sposobnostih kakor vsakdo izmed nas. In igralci kot razred so morebiti najmanj stvarni ljudje, kar jih je. Preobrazba napisane besede v delček življenja je zapleten proces. Besede, ki so na papirju zapeljive, se v ustih igralca pogosto odkrijejo kot spomeniki literarnega dolgočasje. Igralcu se njegova vloga lahko zdi nepojmljiva ali pa presega njegov lastni občutek za resničnost. Potrebno je spreminjati mesta v dialogu, na novo graditi prizore. Vaje so morebiti najboljše, kar ima televizija, kajti v njih je bistvo čara, ki ga posreduje gledališče, v tistem naglem, živčnem, od dne do dne odvijajočem se zorenju besedila, v včasih neverjetnem razcvetu igralcev, ki se spopadajo s svojimi vlogami in luščijo iz njih neštete skrite subtilnosti. Poklicnemu človeku ni nič dragocenejšega od skupine razumevajočih gledališčnikov, predanih pravemu, iskrenemu

sodelovanju. Po drugi strani pa ni nič bolj mučnega, kot so vaje, pri katerih nobeden od udeležencev do besedila, do samega sebe in do celotne produkcije ne občuti drugega kot **prezira**.

Seveda delam z režiserjem, ki me ima rad in ki mu nisem nadležen s svojo vsiljivostjo. Če vaš režiser pokaže nezaupanje ali bojevitost, kot se to največkrat dogaja, ne boste dosti opravili. Bistvene važnosti je, da nalletite na producenta, ki vas spoštuje, in na režiserja, ki vas posluša. Osebnosti v svetu teatra so ostre in z njimi je težko ravnati, sicer bi si ne bile izmed vseh izraznih možnosti izbrale prav teatra. Na splošno pa se nam vendar posreči, da vzpostavimo zadovoljive delovne odnose, vaje so pogosto zabavne in predstava vzbudi v nas upravičen ponos.

Z menoj je bila radodarna televizija. Prišel sem iz gledališča in se želim

---

Znani ameriški televizijski in filmski pisec Paddy Chayefsky je napisal zanimive misli o pisanju za televizijo, ki jih s povzetki objavljamo.

Uredništvo

vrniti nazaj. Ko se bo to zgodilo, bom le s težavo izmeril, kolikšno hvaležnost dolgujem televiziji za vse, kar sem se v njej v zadnjih dveh letih naučil prav v stroki. Dosegel sem disciplino, strogost mišljenja in celo neke vrste popularnosti, kar pomeni za pisatelja, če to prizna ali ne, dragocen kapital. Nikoli nisem napisal televizijskega besedila, ki ne bi bil nanj do neke mere ponosen. Upam, da bom še nadalje, in dokler bo mogoče, pisal za mali ekran.

## STROKOVNI PROBLEMI

Tehnika novega načina pisanja nika-  
kor ni že kar izdelana planila iz pisa-  
teljeve glave. Televizijski pisec se mora  
trudoma prilagoditi natančno določe-  
nim omejitvam svojega instrumenta;  
znotraj teh določil postaneta nujna ne-  
ki novi stil in neka posebna vrsta  
snovi. Brezštevilne omejitve televizije  
silijo pisatelja, da se loti svojega dela  
z drugačnega zornega kota.

Pri televiziji se na primer ne morejo  
z lahkoto gibati na ekranu več kot štiri  
osebe hkrati. To se pravi, da ne smete  
pisati prizorov, kjer bi nastopale po-  
divjane množice, ali prikazovati kolek-  
tivnih okolij, ki zahtevajo mnogo pro-  
stora, kakor tudi ne živčne razbrzda-  
nosti silvestrovanja, mrgolečega od  
ljudi. Če vas mika zgodba o linčanju  
ali političnem kongresu, jo kar pozabite.  
Napori režiserjev, ki ne vedo, kaj  
bi počeli, da bi z desetimi igralci do-  
segli vtis, ki ga vzbudi pet tisoč ljudi,  
so na svoj način ganljivi. Stvar je gan-  
ljiva že na odru; toda na odru vlada  
neka konvencionalnost impresionizma.  
Gledalci so se že sprijaznili s tem, da  
deset oseb igra množico. Pri televiziji  
se s tem ne bodo sprijaznili, razen če  
bi pisatelj obravnaval močno impresio-  
nistično ali ekspresionistično dramo.  
Impresionistične in lirične drame do-  
življajo v televiziji neprijazno usodo.

Uporaba belih in golih dekoltejev je  
za trenutek utegnila presenetiti zaradi  
svoje novosti, potem pa je postala ne-  
zanimiva. Televizija razpolaga s kame-  
ro in gledalci pričakujejo od nje, da  
jim bo pokazala resničnost.

Odnos televizije do gibanja je še ve-  
dno primitiven. Igralci morajo dobe-  
sedno tekati od enega dekorja do druge-  
ga, da zamenjajo prizorišče. To se  
pravi, da si morate izmišljati zaključ-  
ne prizore, ki dovoljujejo igralcu vsaj  
minimalno pavzo. Jasno je, da si igra-  
lec ne more dovoliti dolgotrajnega pre-  
oblačenja in šminkanja, če mora tekati  
od enega konca studia do drugega.

Pri televiziji se ne more uporabljati  
istih montažnih efektov kot pri filmu.  
Pri filmu prizor posnamejo s štirih  
ali petih različnih zornih kotov in mon-  
taža po lastni sodbi izreže to ali ono iz  
posnete snovi. Pri televiziji rajši pre-  
hajamo od ene kamere do druge, kot  
pa bi lepili. Ostri rezi, če na primer  
režemo osebo od osebe med telefon-  
skim pogovorom, se preHITEVAJO, se pre-  
krivajo in so ponavadi zelo mučni. Se-  
veda so pri televiziji možni nagli rezi,  
toda to zahteva najožje sodelovanje  
med režiserjem, direktorjem fotografije,  
obema odrskima snemalcema, vodjo  
oddaje in igralci. Bolje je, da prihrani-  
mo reze za trenutke močne drama-  
tične napetosti in da jih ne uporab-  
ljamo samo zaradi ritma. Bolj pamet-  
no je, da se poslužujemo prelivanja  
med posameznimi prizori. In če imate  
v besedilu telefonski pogovor, je boljše,  
da ga razdelite na dva enaka dela, kot  
pa da ga režete po dialogu. To sicer  
zavlačuje ritem, je pa za vaše ustvar-  
janje vsekakor ugodnejše.

Osnovna omejitev pri televiziji je čas.  
Enourni drama traja samo triinpetde-  
set minut. Za primeru povejmo, da tra-  
ja gledališka igra približno eno uro in  
dvajset minut, film pa poldruvo uro.  
Strokovno povedano se to pravi, da  
smete uporabiti samo en stranski za-  
plet nikakor pa ne več kot dva. Tele-  
vizija si ne more privoščiti zajetno  
grajenega dramskega teksta. Zanj so  
primerne samo preproste linije gibanja  
in zato tudi kritični trenutki manjšega  
formata.

# TV

Zgodba, ki se nagiba k omnibusu, prav tako ni primerna za televizijo. To je zvrst, ki lahko uspe samo na filmskem platnu. To je vrsta snovi, v kateri se več individualnih zgodb odvija okrog središčnega dogodka. Fantovščina je dober primer te zvrsti. Če bi bila Fantovščina napisana s potrebno natančnostjo, bi nam morala pripovedovati o individualnih zgodbah petih mož, ki preživljajo noč v mestu in katerih vsak na koncu doživi preobrat in reši problem svojega intimnega življenja. V tem ni ničesar, kar bi kršilo osnovno pravilo, po katerem naj bo besedilo osredotočeno na eno samo osebo, medtem ko naj vse ostale osebe samo pospešujejo potek središčne zgodbe. Glavna oseba bi bil Charlie, a ostale štiri, četudi so neodvisne druga od druge, bi obstajale edino, kolikor bi pripomogle k izoblikovanju glavne zgodbe. Zgodbo pa gradite tako, da režete od zgodbe posamezne delce, medtem ko osnovna dramatska linija dosega svojo najvišjo stopnjo intenzivnosti. To se pravi, da niti po prvem niti po drugem dejanju ni zastora: ta ali ona zgodba se ves čas dogaja.

Hude omejitve v izboru snovi povečuje še vedno prevladujoče mišljenje, da si želijo gledalci samo lahkih dram, veselih komedij, v katerih nastopajo mlada in zaljubljena bitja. Če se fant in dekle do konca ne poročita, bo igra uvrščena v kategorijo »downbeat« (»s kolom po glavi«). Drama tipa »downbeat« je skoraj v enaki meri tabu kot zgodbe, ki vsebujejo politične zadeve.

To so omejitve, s katerimi so se morali boriti prvi televizijski pisci. Skoraj, da jim ne smemo zameriti množice smeti v njihovi dejavnosti. V brezupnem prizadevanju, da bi se prilagodili, so se pisateljem odprla nova področja, področja, ki imajo prav tako svoje omejitve. Televizijska drama se ne more razvijati v širino, razvijati se mora torej v globino. Televizijski pisatelji so se naučili, da lahko pišejo intime drame, »intimne« v tem smislu, da prikazujejo podrobno izdelane študije drobnih trenutkov življenja, Marty nudi odličen zgled te vrste razvoja. Odslej označuje televizij-

sko dramo hotenje, da bi segli pod površino življenja, da bi tam odkrili temeljne resnice odnosov med ljudmi. To je področje, ki ga nobena druga vrsta dramskega izražanja še ni obdelala ali še ni mogla obdelati na zadovoljiv način. To je področje, na katerem bomo prej ali slej udarili z glavo ob tabuje, ne samo ob televizijske tabuje, temveč tudi ob tiste vsega našega življenja. In vendar si ne morem kaj, da ne bi bil prepričan, da se dramska umetnost obrača v to smer. Živimo čudne in nemirne čase in neizmerni, neizogibni tokovi naše zgodovine so preveč široki, da bi mogli dati vsakemu posamezniku občutek njegovega lastnega življenja. Ljudje se začenjajo vračati sami vase, poskušajo najti srečo kot posamezniki. Ordinacije psihoanalitikov v ZDA so natlačene z neuravnovešenimi človeškimi bitji, v psihiatričnih bolnišnicah primanjkuje osebja, da bi se lahko posvečalo vsem tistim, ki potrebujejo njihove pomoči. Skoraj ni časopisa, celo v New Yorku, ki ne bi dnevno priobčeval rubrike kakega psihiatra ali podobnega kronista. Introspekcija je prešla v vsakdanjo govorico. Naši best-sellerji niso knjige pripovedne vsebine, temveč dela, ki obravnavajo razne načine, kako naj se človek osebno prilagodi življenju. Gledališče in njegovi epigoni so lahko samo zrcalo svoje dobe, in introspektivna drama je tista, ki jo občinstvo želi gledati. Mogoče je absurdno, če to rečemo, toda televizija, to tolikanj zaničevano nezakonsko dete dramske umetnosti, utegne postati gledališče našega stotletja.

(Konec prihodnjič)

# NOVE FILMSKE PUBLIKACIJE DOMA

Že v 6. številki Ekрана smo z daljšim stavkom napovedali izid Marcela Martina knjige FILMSKI JEZIK, ki jo je izdala v zbirki Kozmos Mladinska knjiga. Prevod po predelani drugi izdaji (iz leta 1962) je oskrbela Djurdja Fleretova. Teško je na kratko izmeriti velik pomen te knjige za filmsko publicistiko v slovenskem jeziku. S področja filmske umetnosti nam je bilo bolj kot katerakoli druga razprava ali publikacija potrebno dovolj tehtno in resno delo o filmski govorici. Založba je ravnala s premislekom, ko se je odločila ravno za knjigo Marcela Martina, saj sodi avtor med najuglednejše mlade filmske teoretike Evrope. Filmska teorija je zadnja leta doživela izreden razvoj, in teoretična dela, ki so po drugi svetovni vojni veljala še za najbolj aktualna, pomenijo danes samo še zgodovinsko fazo v razvoju filmske teorije in estetike. Marcela Martina Filmski jezik je globoko zakoreninjen v našem času in sodobnem dogajanju. To je njegova posebna odlika, če ne govorimo o temeljitem poznavanju snovi in inventivni obravnavi zapletene tematike. Knjiga stane 750 dinarjev.

Sosvet za film in televizijo Zveze Svobod in prosvetnih društev Slovenije je pri Prosvetnem servisu v Ljubljani začel izdajati prepotrebno mesečno publikacijo NOVI FILMI, ki jo ureja prof. Mirjana Borčičeva. Mesečnik objavlja obširne in tehtne prikaze vseh novih filmov, ki jih uvrščajo v svoj repertoar filmske distribucije v naši državi. Namenjen je predvsem vodstvom kinematografov, njihovim svetom za program, upravam šol in organizacijam ter posamez-

nikom, ki se žele orientirati v filmskem programu naših kinematografov. Podobnih publikacij je drugod po svetu le malo. Poleg analiz filmov, ki so opremljene s skrbno izbranimi ilustracijami, objavlja mesečnik NOVI FILMI tudi aktualne sestavke o problematiki naše reproduktivne kinematografije, strokovnjaki tovarne Iskra pa pripravijo za vsako številko posebno prilogo s strokovnimi nasveti kinooperaterjem in upravnikom kinematografov. Mesečnik lahko naročite pri Prosvetnem servisu v Ljubljani, Miklošičeva 7. Cena številke je 200 dinarjev.

## PO SVETU

Ljubitelje in poznavalce sovjetskega filma bosta zanimali dve knjigi: prva nam predstavlja mladi rod sovjetskih filmskih režiserjev (Mladi režiserji sovjetskega filma — Moskva 1962, strani 386 in fotografije), druga mlado ekipo sovjetskih filmskih igralcev (Igralci in vloge, Moskva 1961 — strani 186). Prvo so uredili Dobin, Efimov, Kapralov in Sokolska, drugo sta napisali Kolesnikova in Senčakova. Nekaj imen iz obeh knjig: Čuhraj, Bondarčuk, Vulfovič, Kurihin, Hucijev, Kulidžanov, Segel, Šredel — Batalov, Bistricka, Izvicka, Kirilenko, Kanjuhova, Makarova, Mordjukova, Infontova, Ribnikov, Samojlova, Skobceva, Striženov, Tihonov, Urbanski, Haritonov in Jumatov.

Pregledna in bogato ilustrirana zgodovina filmske umetnosti od začetkov do danes Horsta Knetzschke Film včeraj in danes (Vzh. Nemčija 1961, strani 550) v posebnem poglavju govori tudi o jugoslovanskem povojnem filmu. Slovenskega ne omenja niti enega, čeprav omenja Triglav film in Vibo film (stran 363).

Tiste, ki se resneje ukvarjajo s filmom, bodo gotovo zanimale tri knjige, ki so izšle v založbi kalifornijske univerze: A grammar of the film Raymonda Spottiswooda, Film as art Rudolfa Arnheima in posebno knjiga Novels

into film Georga Bluestona, ki obravnava »metamorfozo domišljije v filmu«.

Dovolj draga, a vredna denarja je 200 strani obsegajoča knjiga znanega filmskega ustvarjalca Georgesa Régnera z naslovom *Construire un film* — Kako ustvarimo film. Knjiga je namenjena filmskemu ljubitelju (snemalcu amaterju) in ga popelje — kot pove podnaslov — od scenarija do projekcije. V nji je kar 246 slik, tudi barvnih. Régner je napisal in realiziral 17 kratkih filmov, med njimi *Slikar* in pesnik, *Zemlja in morje*, *Zdravnik* in *ljudje*, *Pet minut*, ki so spremenile svet, *Navzočnost Alberta Camusa* itd. Ko listamo po knjigi, presenečeni obstanemo ob lepi podobi blejskega jezera (str. 189) s pogledom iz Zake proti otoku. V ospredju so drevesa in bičevje, čeznje napis *Images de Slovenie*. Pisec s sliko bralcu razloži, kako se film podnaslavlja. Podoba blejske lepote je posnel Régner sam.

Akademija znanosti SSSR je pred kratkim izdala izbrane filmske študije Sergeja Josifoviča Jutkjeviča z naslovom *O kino-iskustve*. Med študijami so zanimive vse tiste, ki govorijo o režiji in montaži, dalje študija *Srečanje* v Franciji in *Nova šola francoskega kratkometražnega filma*. Posebno cenimo in zanimivost pa imajo »zapiski člana žirije« z naslovom *Cannes 1958*.

Vse o češkem Hollywoodu najdemo v bogato ilustrirani knjigi Stanislava Bracha in Rudolfa Wolfa z naslovom: *Barrandov — mesto čudežev*. Spoznamo ne samo njegovo zgodovino, ampak tudi spremljamo nastanek filma skozi vse faze, seznanimo se z delom v ateljejih in zunaj, z vso tehniko in triki, z režiserji in igralci.

Mesto Trento, ki prireja vsakoletne mednarodne festivale filmov o gorah in raziskovanjih, je izdalo s številnimi tudi barvnimi fotografijami opremljeno knjigo oz. zbornik *devetih festivalov* vse od leta 1952 do 1961. Zbornik ima najprej seznam vseh nagrajencev (vsako leto posebej) — med njimi je l. 1958 nagrajeni Lizzanijev Kitajski zid, sledi članek o zgodovini gorskega dokumentarca in dokumentarca o raziskovanjih, za njim je seznam vseh držav udeleženk z naslovi in imeni ustvarjalcev poslanih filmov (Jugoslavija se je udeležila festivala pet-

krat (1952, 1953, 1957, 1958, 1960) z osmimi filmi — med njimi dva slovenska: Režek-Pogačarjeva *Pomlad* v gorskem lovišču in Kavčič-Pogačarjev *Navaden lov*. Sledi album — zajeten in kvaliteten — fotografij iz filmov, potem pa seznam retrospektivnih razstav, ki so jih vsako leto prirejali: retrospektiva, ki je bila posvečena L. Trenkerju 1955, Robertu Flahertyju 1958, italijanskemu, britanskemu in francoskemu gorskemu in raziskovalnemu filmu. Na koncu je fotokronika festivalov in poimenski seznam vseh režiserjev udeležencev devetih festivalov.

## PO REVIJAH IN ČASOPISIH

Poljski Ekran v 17. številki objavlja članek Zdislava Ornatowskega o jugoslovanskem risnem filmu in še posebej intervju z Dušanom Vukotićem (omenja njegovega Oskarja). V 18. številki pa prinaša reportažo o snemanju pomembnega filma režiserja V. Hasa z naslovom *Jak byc kochana*. V filmu igra znameniti Z. Cybulski, glavno žensko vlogo pa B. Krafftowna. — Dve strani sta posvečeni poljskemu dokumentarnemu filmu, ki ga vztrajno in uspešno oblikujejo tako pomembni režiserji kot so Karabasz, Jaworsky, Kwiatowska, Lomnicki in Majewsky. Na zadnji strani je sporočilo o novem Bulajičevem filmu *Neretva* s sliko iz filma *Kozara*.

Angleška filmska revija *Films and filming* v zadnjih dveh številkah poleg rednih ocen vseh najnovejših filmov prinaša pod naslovom *The face of '63* zgoščeni oznaki italijanskega in francoskega filma v letošnjem letu. Italijane obdeluje John Francis Lane, Francoze pa Peter Graham. Študiji sta opremljeni z izredno zanimivim in obilnim fotografskim gradivom. V marčni številki je podobno prikazal film *Združenih držav George Fenin*.

Aprilska številka sovjetske revije *I s k u s t v o k i n o* (št. 4, strani 170) je pestra in tehtna. Predvsem postanemo pozorni na ponovna razpravljanja o filmski komediji in o glasbenem filmu, predvsem pa na precej žolčno obračunavanje z različnimi, predvsem tujimi filmskimi modernizmi in avantgardizmi, ki so — po izjavi revije — zašli v slepo ulico in se zaprli v svoj stolp slonokoščeni. Od tod tudi naslov enega najzanimivejših člankov o tem vprašanju: Polom filmskega modernizma. Najbrž v zelo bližnji zvezi z obsodbo modernizmov pa je revija prinesla vrsto intervjujev z najpomembnejšimi sovjetskimi znanstveniki. Učenjaki seveda odgovarjajo iz stroge zaverovanosti v svojo nalogo — predvsem razmišljajo o možnostih in potrebi filmske popularizacije znanstvenih raziskav — vendar izjava dr. Balabanova: *Bojmo se primitivcev!* — očitno sega tudi prav v jedr idejnih, tematskih in estetskih problemov umetniškega filma. O jugoslovanskem filmu tokrat niti vrstice, čeprav je na zadnjih straneh vse polno filmskih sporočil iz številnih držav: Bolgarija je preteklo leto ustva-

rila 25 poljudno znanstvenih filmov, madžarski režiser Janoš Gerško snema film o človeku, ki je bil svojčas po nedolžnem obsojen, pa se je vrnil v normalno življenje, v Vzhodni Nemčiji snemajo film Tolpa obrbitih glav o mladoletnih zločincih, danski režiser snema film Pan po romanu Knuta Hamsuna, v Italiji režiser starejše generacije C. Gallone ustvarja novo ekranizacijo Mérimméejeve Carmen, njegov rojak, torinski inženir Vincerti, pa dela poskuse s svojo iznajdbo: snemanje in prikazovanje cirkoramskega filmskega načina z enim samim aparatom, o Poljaku A. Fordu že vemo, da snema dolgotražni dokumentarni film o poljski armadi, v Ameriki pa E. Kazan film »Amerika, Amerika«, ki obravnava stiske mladega človeka v bencinsko mašinski civilizaciji Amerike. Nadalje zvemo, da je v Zapadni Nemčiji aferi Spiegel postala tema novega filma, za katerega si je zajamčil avtorske pravice K. F. Basedow, v Franciji pa je J. L. Godard končal protivojnl film Karabinerji, pri čigar scenariju je sodeloval tudi R. Rossellini.

## K I N O T E K A

### KINOTEKA V LJUBLJANI

Po več kot desetletni zamudi odpira Jugoslovanska kinoteka svojo predvalnico tudi v našem mestu. S tem ne dobiva Ljubljana le pomembne kulturne institucije, ki bo s svojim pogosto se menjajočim sporedom izbranih filmov obogatila program umetniških prireditvev v našem mestu, temveč bo segel njen vpliv mnogo dlje — na področje splošne in estetske vzgoje, filmske kulture in sistematične znanstvene dejavnosti. Ustanovitev podružnice Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani je po-

temtakem kulturni dogodek, ob katerem se je vredno ustaviti in pregledati, v katerih različnih smereh lahko nudi pomoč slovenski kinematografiji in kaj pomeni ljubitelju filmske umetnosti.

Nobena znanstvena ali umetniška panoga se ne more organsko razvijati, če ne sloni na tradiciji, če ne išče spodbud in opominov v preteklosti. Filmska umetnost je bila dolgo časa v neprijetnem položaju, da je rasla ob osebnih spominih na pretekle filme, to se pravi, da je režiser poznal njeno zgodovi-

no po lastni izkušnji, po filmih, ki jih je imel priložnost videti. Tako si je marsikateri ustvarjalec sestavil izkrivljeno hierarhijo vrednot, saj si pri najboljši volji ni mogel ogledati znamenitih filmov iz prve klasične dobe, o katerih so mu govorili drugi, ki so imeli več sreče. Po usodni, še vedno veljavni praksi je namreč distributor po izteku licenčne dobe dolžan komisijsko uničiti vse kopije filma. Tako so številni filmi, ki jih uvrščamo danes med temeljna dela nove umetnosti, za dolga leta izginili iz obtoka in jih je rešila pred dokončnim uničenjem šele vnema prvih zbiralcev filmov, med katerimi je najpomembnejši bržkone direktor francoske kinoteke Langlois. On je rešil neštete filme, ki so jih imeli avtorji in producenti za izgubljene. Seveda ne vseh. Sam pripoveduje, katera dela bo treba črtati iz zgodovine filmske umetnosti, ker so nepovratno izginila. O njih se bo lahko samo še govorilo podobno, kot govorimo o znamenitih inkunabulah, ki so jih poznali še v tem in tem času, potem pa ni več.

Svetovne kinoteke tako rešujejo dragoceno blago, ki ga neizprosni zakoni filmske trgovine sistematično uničujejo, kolikor že sama krhkost filmskega traku in vnetljivost starejših trakov ni stalna grožnja za na njih odtisnjene čudovite, pretresljive, vesele ali žalostne zgodbe. To je velika zasluga kinotek. One zbirajo vse, kar je vrednega, ne glede na poreklo, avtorja, nacionalno pripadnost in s tem potrjujejo univerzalnost filmske umetnosti. Vendar obstoji za takšen način zbiranja še poseben, čisto konkreten razlog. Od prenekateriga filma se ni ohranil v matični deželi niti negativ niti pozitivne kopije. Neumorni iskalci niso obupali; iskali so izginuli film v deželah, kamor je bil prodan, in ga neredko tudi našli. Zato gledajo v kinoteki v Parizu nekatere francoske filme s podnaslovi v tujih jezikih — v španščini, portugalsščini — ker pač ni več na voljo nepodnaslovljena kopija ali pa ni

denarja, da bi jo eventualno izdelali. Tudi pri nas bomo gledali filme s podnaslovi v najrazličnejših jezikih in bo zato treba skrbeti za prevajanje dialoga.

Jugoslovanska kinoteka zbira vse filmsko blago, ki ga najde na teritoriju naše države in sicer tako domača kot tuja dela. Zakon določa, da mora vsako podjetje oddati po eno kopijo svojega filma kinoteki, ustanove in privatni zbiralci pa so jo dolžni obveščati o filmih, ki jih sami hranijo. Pri tujih kinotekah kupuje pomembne filme ali pa jih zamenjuje za dublete iz svojega arhiva. Tako se ji je posrečilo zbrati več tisoč filmov, med njimi lepo število najpomembnejših del filmske umetnosti.

Te filme bomo imeli priložnost videti odslej tudi v Ljubljani. Predvajali jih bodo posamezno ali v zaključenih ciklih, ki bodo združevali dela posameznih dob, ki so zanimive vsebinsko ali stilno, ter retrospektivne preglede filmov pomembnejših avtorjev. Tako si bo mogoče prvič ustvariti jasnejšo sliko o izrazitejših umetniških strujah in si precizneje očrtati fiziognomijo velikih režiserjev. Sistematično se bomo lahko seznanjali s tujimi kinematografijami, ker si kinoteke med seboj izposojajo izbrane cikle s posameznih nacionalnih področij. Postopoma se nam bo odpiral vse globlji pogled na večdesetletno ustvarjalno dejavnost in presenetljivo veliko število izvirnih avtorjev, ki so se skušali izražati z novim umetniškim izraznim sredstvom. In nedvomno nas bo začudilo, kako daleč nazaj segajo začetki filmskih zvrsti in umetniških tendenc, ki so se polnoveljavno izrazile šele mnogo pozneje. Predvsem pa bomo čutili, da je številne originalne duhove med ustvarjalci zamakala najprej izredna ekspresivnost gibajoče se slike; njej so se prepuščali in ji podrejali svoje idejne in vsebinske koncepte. Vse je bilo podobno čarobni igri, v kateri je bilo mogoče osebe spreminjati, jih poveče-



vati ali zmanjševati, povzročati, da so izginjale in se zopet pojavljale, v kateri je bilo mogoče čas zadržati ali prehiteti, pa tudi ustaviti in obrniti, da je tekel nazaj. Vse te in še druge nenavadne možnosti so omogočile, da se je avtonomno oblikovala nova umetnost in zavzela tisto pomembno mesto, ki ga ima danes.

Vpogled v najstarejšo dobo kinematografije nam bo omogočil, da bomo pravičnejše ocenili njene dosežke in v tej relaciji previdejše ovrednotili poznejša prizadevanja. Obiskovanje predstav Jugoslovanske kinoteke potemtakem ne bo koristilo le slehernemu ljubitelju filma, temveč zlasti filmskim delavcem v najširšem pomenu besede. Nova predvajanica bo nedvomno stalno shajališče režiserjev, asistentov in sploh vsega štaba režije, snemalcev, scenografov in kostumografov in še vseh drugih članov ekip, ki bodo iskali in prav gotovo tudi našli mnogo spodbud za svoje delo.

Drugi, ki ne bodo mogli prebiti brez skrbnega zasledovanja programa kinoteke, so kritiki, recenzenti, publicisti. Kinoteka bo njim kot vsem drugim zelo olajšala poklicno delo. Lahko bodo primerjali filme med seboj in se jim bo treba vedno manj oslanjati le na pisane zgodovine filmske umetnosti. Svojo kritično misel bodo obogatili z direktnim poznavanjem najboljšega, kar je bilo ustvarjenega v preteklosti. To bo nedvomno privedlo tudi do čimbolj objektivnega in treznega ocenjevanja sodobnih prizadevanj.

Enako če ne še bolj bodo predstave kinoteke koristile znanstvenemu filmološkemu delu, ki si ga sploh ne moremo predstavljati brez konkretnega poznavanja ter iz njega izhajajočih analiz filmov. Znanstveno (historiografsko in komparativno) delo, ki je bilo doslej v resnici ovirano, bo dobilo poslej možnosti za normalen razvoj.

Na podoben način bo kinoteka oplo-dila tudi delo Akademije za gledališče, film, televizijo in radio. Kakor drugod po svetu bodo najbrž tudi pri nas študentje najbolj vztrajni in vneti obiskovalci rednih predstav kinoteke. Akademija pa si bo gotovo organizirala še posebne študijske predstave, s čimer si bo razširila seminarsko delo, svojim študentom pa hkrati omogočila individualno študijsko delo.

Ne nazadnje bodo predstave v prid tudi scenaristom, adaptatorjem in sploh vsem filmskim avtorjem. Tistim, ki že pišejo, in tistim, ki se bodo šele odločili za to vrsto udejstvovanja. Kot pričakujemo, da bo obstoj podružnice Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani razširil zanimanje za filmsko umetnost med gledalci, tako je normalno, da se bo za poklicno delo na tem področju odločilo več nadarjenih ljudi, zlasti če se bo v zvezi z napovedano reorganizacijo slovenske kinematografije odprla perspektivnejša pot domačemu filmu. Ker se bo morala naša kinematografija organizirati na višji ravni kot doslej, bo obiskovanje kinoteke koristno tudi domala vsem organizatorjem filmske proizvodnje, če bodo hoteli sami doseči tisto stopnjo filmske izobrazbe, ki jo danes terja od slehernega delavca v procesu filmske proizvodnje potreba po vse večji kvaliteti in ekonomičnosti.

Otvoritev predvajanice Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani pomeni torej mnogo več kot ustanovitev še enega kina, v katerem se za razliko od drugih predvajajo stari filmi. V resnici predstavlja poleg drugega pogoj za uspešnejši razvoj celotne naše kinematografije.

Prav v tem smislu ji želimo mnogo uspeha pri njenem odgovornem in za filmsko kulturo tako pomembnem delu.

Vladimir Koch



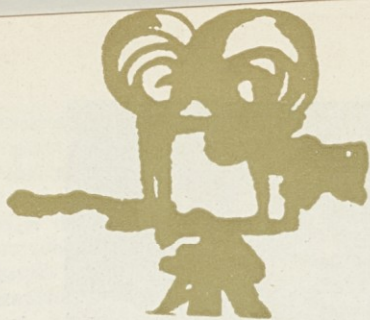
Na naslovni strani:  
Ingrid Bergmanova  
in Mel Ferrer v filmu  
Jeana Renoira  
HELENA IN MOZJE

Levo: Jeanne Moreau  
in Henri Serre v filmu  
JULES IN JIM  
režiserja  
François Truffauta  
(naslovna stran  
11. številke)

Cena dvojne številke  
200 đinarjev

---

**IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: André Bazin: Ontologija fotografije — Žika Bogdanović: Pozdrav Bazinu — O politiki avtorstva — Raymond Barkan: Ali stopa film na pota abstraktne umetnosti — Film in gledališče (povzetki ankete revije Isskustvo kino ) — Intimni odlomki Žike Bogdanovića**



# ekran 63

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

Angl. režiser L. Anderson je uspešno  
ril s Športnim življenjem resnično  
odličen angl. film. Posebna odličnost  
filma je vloga R. Harrisa, ki  
upodobil slave željnega grobija

