



# ekran 63

revija za film in TV, leto II, april, maj 1963

## 7-8

Joseph Losey ● X. festival jugoslovanskega dokument. filma  
● Pisma T. Pavčka iz Moskve ● Crna lista amer. filma ● Novi jugoslovanski filmi ● Kritike

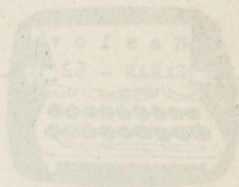


# ekran 63

IZDAJA sosvet 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. Poština plačana v gotovini. — Tisk in klišerji časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

608	Losey	Alvah Bessie: Človek, ki ne obstoji
633	Festivali	Duletič, Musek, Peterlič, Suklje, Tršar: X. festival jug. dok. in kratkometražnega filma
657		Tone Pavček: Tri filmska pisma
664	Teleobjektiv	Novo, Oscarji, Anne Bancroft, Gregory Peck, Sovjetski igralci, Novice
690		Vojko Duletič: Samorastniki — scenarij
718	Kritike	Peščeni grad, Maček pod čelado, Dnevi, Lepi Antonio, Rio Bravo, Okus po medu
736	Film, šola, klubi	Miroslav Vrabec: Film in knjiž. delo I.
746	Televizija	Boris Grabnar: Televizija in tisk
749	Leksikon	Lov na čarovnice — Črna lista





Vsak normalni človeški duh, vsak umetnik, ki mu je dana priložnost, da občuje v katerikoli obliki ali sredstvu izražanja, ima lasten pogled na svet — to je vsebina, socialna vsebina. Edina stvar, absolutno potrebna vsaki umetnosti, ki zasluži to ime, je vsebina. (Joseph Losey)

Božidar Okorn: USODA ČLOVEKA  
JE ČLOVEK

str. 596



## KAJ JE TO PLAYBACK?

Spoštovani tovariš urednik, v zadnjem času vse pogosteje slišim besedo »playback«. Dobro vem, da je ta pojem povezan s filmom, ni pa mi jasno, za kaj pravzaprav gre. Mislim, da ne boste ustregli samo meni, če razložite to besedo.

C. T. Celje, Kajuhova

Playback je tehnični pripomoček pri snemanju filmskih in televizijskih oddaj, včasih tudi dramskih, da bi dosegli tehnično in umetniško dovršenost izvedbe, ali pa je pripomoček za filmski in televizijski trik. Pri tem postopku se k sliki pripadajoči ton posname na magnetofonski trak prej in pod najbolj ugodnimi akustičnimi pogoji. Med snemanjem slike pa se zvok reproducira po zvočniku in se posname samo še vizualni del prizora. Nastopajoči morajo paziti, da se njihove kretnje

in mimika sinhrono ujemajo z reproduciranim glasom, že posnetim na magnetofonski trak.

Ameriški film »Pojmo v dežju« na zabaven način imenitno prikazuje uporabo playbacka in njegovih neizčrpnih možnosti..

## OZRI SE PO FILMSKEM PLAKATU

in videl boš, kako pomanjkljiv estetski okus prevladuje v tej zvrsti reklame in propagande. Sicer je pa ta ugotovitev že dokaj stara in ni tuja nobenemu poznavalcu problematike v naši filmski kulturi. Mnogokrat razmišljam o tem, kako bi pregnali z oglasnih desk in plotov tako sramotne primerke filmskega plakata, kot sta bila recimo zmazka, ki sta najavljala Buñuelovo umetnino Viridiana ali Wajdovega Samsona. Čeprav poskrbi distribucijsko podjet-

je Vesna film za ustrežnejše, včasih pa celo prav lepe plakate, se mi zdi, da bi morali odločneje zahtevati spoštljivejši odnos do dobrih filmov in še celo do filmov velikih umetniških kvalitet pri vseh distribucijah. Ne morem si namreč razložiti, kako se lahko neko nakupno podjetje odloči za dober film, ne poskrbi pa hkrati tudi za primeren plakat, katerega avtor bi se moral na izviren in ustvarjalen način približati filmu in ga nato izvorno in prepričljivo predstaviti gledalcu. O funkciji filmskega plakata po svetu marsikaj vedo. Prav gotovo ne sodi v rubriko pismem bralcev daljše razpravljanje o kulturi filmskega plakata, vendar se mi zdi potrebno, da vsaj opozorim na ta problem, o katerem bi se bilo vredno obširneje razpisati na straneh Ekрана.

Menim, da bi bilo potrebno in koristno, če bi se filmska odkupna podjetja poglobila v



odnos do filmskega plakata p zgledu Poljske. (Glej kratek zapis o tem vprašanju v 6. št. Ekрана, članek Danute Palczewske in ilustracije na tej strani!)

Kot prosvetna delavka sem se leta in leta ukvarjala tudi z estetsko vzgojo svojih učencev in učenk. Vselej sem si prizadevala, da bi mladi ljudje začeli pravočasno odkrivati resnične estetske vrednote tako v ilustracijah mladinskih knjig in časopisov kot tudi drugod. Pri filmskem plakatu

sem imela običajno najzgovornejšo priložnost opozoriti na neskladje med umetniško izpovedjo in izpovednimi sredstvi marsikaterega filma ter med zunanjim opozorilom na film.

Ceprav ne morem zanikati napredka pri že omenjenem podjetju Vesna film, se mi zdi, da smo na področju filmske reklame in propagande še vedno zelo zaostali in primitivni.

Dandanes imajo že povsem navadni industrijski izdelki,

sodobno estetsko embalažo, izredno učinkovita reklamna sredstva, pa naj gre za steznike ali za nogavice z dvojno mrežo, za koncentrate govejih in drugih juh ali za pralne praške.

Film pa je pogosto velika umetniška izpoved, ne le industrijski proizvod.

Ne vem, zakaj so reklamna sredstva zanj manj sodobna, manj estetsko in likovno dognana, kot je reklama za koncentrat gobove juhe...

J. Podgornik, Ljubljana



# JOSEPH LOSEY:

PIŠE: BOŽIDAR OKORN

V filmu ČAS BREZ USMILJENJA se v meglenem londonskem jutru pripelje iz Kanade na letališče David Graham. Pijanec, ki se je zadnji hip prebudil, da bi pospremil svojega sina na vislice. Na zaključku filma, ko že lega mrak nad pusto mesto, pa zbere toliko moči, da pritisne na petelina pištolo in se ubije, da bi tako sodil pravemu zločincu in rešil sina.

Johnny Banion v BETONSKI DŽUNGLI je sprva kralj, vladar in vodja podzemlja. Zidovi mogočne jetnišnice so prekrhki, da bi utesnili njegovo moč. Na koncu, v mrzlem, umazanem zimskem jutru pa kot ranjena žival onemoglo rije po zmrznjeni zemlji in se v smrtnem krču zazre v prazno, pusto nebo. Vsa neizmerno širna praznina neba se preoblikuje v jekleni hlad mogočne jetnišnice.

Slikarja Jana Rooyena v filmu NENAPOVEDAN SESTANEK spoznamo v prešernem poskakovanju po pločnikih; v neučakanem hrepenenju ljubimca, ki s skromnim šopkom vijolic hiti na ljubezenski sestanek. Ob koncu ga spremljamo utrujenega, razočaranega. Vsa njegova človeška toplina je zamrla v odtujeni hladnosti.

Vse tri osebe doživljajo v sebi **spoznanje**. To temelji na konfliktu, v katerega se osebe ujamejo; v življenjskih okoliščinah, ki zaradi svoje zaprtosti neusmiljeno terjajo pot do popolne resnice, da bi tako še obstala vez občevanja z zunanjim svetom in da bi se prav s spoznanjem razkrili razlogi te osebne ujetosti. Osebno spoznanje je pot do razlage življenja. Ko si oseba pridobi spoznanje, je njen svet dokončno zaprt in iz njega ni poti. Osvetljevanje tega stanja pa je vedno naperjeno proti svetlu, ki osebo obdaja. Njegova razlaga si prizadeva razkriti vse tisto, kar je svet storil neki določeni osebi.

To je značilno stremljenje avtorja Josepha Loseya, njegov umetniški koncept in njegovo človeško hotenje, ki je nujno navezано na iskanje **socialnih** tem. »Vsak normalni človeški duh, vsak umetnik, ki mu je dana priložnost, da občuje v katerikoli obliki ali sredstvu izražanja, ima lasten pogled na svet — to je vsebina, socialna vsebina. Edina stvar, absolutno potrebna vsaki umetnosti, ki zasluži to ime, je vsebina.«



# USODA ČLOVEKA JE ČLOVEK







IZOBČENCI (1950)

Že v mladosti popotnik in strasten iskalec se Joseph Losey ustavi v Evropi kot filmski režiser leta 1951. Takrat posname v Italiji *TUJCA NA BEGU*, socialno dramo, ki kaže vse značilnosti režiserjevih hotenj kljub temu, da jo je producent samovoljno skrajšal od prvotnih 3 ur projekcije kar na uro in 40 minut, kasneje pa na 80 minut. To je bilo tudi prvo Loseyevno delo, ki ga ni podpisal s svojim imenom. Iz ZDA je namreč prišlo kratko sporočilo, da sta ga dve osebi obtožili »protiameriške dejavnosti«, članstva v KP ZDA in obiskovanja marksističnih krožkov in da se mora zaradi tega zagovarjati pred Komisijo za protiameriško dejavnost. Losey se ni vrnil v svojo domovino. *TUJCA NA BEGU* je podpisal Andrea Forzano, sin nekega italijanskega producenta, sam pa se je naselil v Angliji. Vrnil se je h gledališču, kjer je začel svojo ustvarjalno pot. Do leta 1956 ustvari tri angleške filme in jih podpiše s psevdonimom, zakaj vse dotlej tudi v Angliji ne sme uporabljati svojega priimka.

*TUJEC NA BEGU* nehoti simbolično označuje drugo veliko prelomnico v Loseyevem življenju. Razcapani, utrujeni čudak, ki s svojo prisotnostjo vznemirja ljudi v mestecu in povzroči s svojo odtujenostjo sprva radovednost, kasneje pa srd meščanov, je daljni odsev režiserjeve lastne osamljenosti in stiske.





Skice za film ROPAR (1951) slikarja Johna Hubleya; Hubley je zadnja leta eden vodilnih ustvarjalcev ameriške filmske risanke

Njegovo življenje se je prvič spremenilo že davno prej. »Zrasel sem v čudoviti izolaciji in v svojih študentskih letih se nisem prav nič ukvarjal s socialnimi problemi. Vse dokler nisem bil pahnjen v enega največjih — gospodarsko depresijo, ki je povzročila polom leta 1929. Depresija je spremenila moji generaciji vsa spoznanja o življenju in mestu, ki ga moramo v njem zavzeti. Mislim, da smo morali prvič gledati in misliti na druge stvari kot samo na lastne. Bilo je videti veliko reči, reči, ki jih ni mogoče več prezreti, ko jih enkrat vidiš; in ko smo jih videli, se večina izmed nas ni mogla več odločiti za umik iz boja — absurdnosti in strahote, neumnosti in protislovja so bila preveč očitna, preveč neizogibna, odgovornost preveč jasna — poslej nismo mogli drugače, kot odločiti se za ali **proti**. Na srečo se je v tisti dobi zdelo, da je mogoče mnogo narediti. Upam, da je to, kar smo — kot generacija — naredili tedaj (pa najsi je bilo še tako drzno in naivno), res nekoliko pomagalo osvetliti reči, da so se pokazale manj obupne, kot se je to zdelo »premagani generaciji«.

Mnogi izmed nas so bili ranjeni v tem boju — razočarani v svojih upih, potolčeni, preganjani, izdani, aretirani in celo uničeni. A le malokdo izmed nas bi bil izbral drugače — kljub posledicam.«





**POMEMBNA NOČ (1951); v filmu je sodeloval Losejev prijatelj, danes znani režiser Robert Aldrich (desno)**

Rodil se je leta 1909 v mestecu La Crosse s 50.000 prebivalci v državi Wisconsin. Študiral je medicino, toda že na univerzi je postal glavni režiser študentskega gledališča. Odločil se je za gledališče in se posvetil študiju literature in dramatike. Leta 1929 je moral zaradi gospodarske krize zapustiti teater in iskati zaslužka kot novinar in svobodni reporter. Leta 1930 je prvič potoval v Evropo. Nekaj časa je preživel v gledaliških krogih Nemčije, kasneje pa se je ustavil v Angliji. Tam je režiral gledališko delo s Charlesom Laughtonom v glavni vlogi. Vrnil se je v domovino, kjer je nekaj let režiral v različnih gledališčih. Leta 1935 je drugič odpotoval v Evropo. Pot ga je peljala prek Anglije in Severne Evrope v Leningrad in Moskvo. Tam sta se gledališče in film bujno razvijala. Spoznal je Ohlopkova in Mayerholda, njuni gledališči, Piscatorjev »Politični teater«, navezal poznanstva z Brechtom, Eislerjem, Lotte Lenyo in živel z Američani Houghtonom, Jay Leydo, Paulom Strandom, s člani »Group Theatra«, kjer sta bila tudi Clurman in Strasberg.

Ko se je vrnil v New York, je ustvaril ljudsko gledališče ŽIVI ČASNIK. To brechtovsko gledališče, ki je z veliko svobodo in pogumom eksperimentiralo, je žal kmalu propadlo, ker mu je vlada odpovedala





TUJEC NA BEGU (1951); delovni posnetek s snemanja v Italiji)

pomoč. Predstavo, ki je združevala cirkuške točke, balet, musicallske revije, projekcije filmov, glasbene vložke, je videl tudi Brecht.

Kasneje je poskušal skupaj z režiserjema Nicholasom Rayom in Kazanom ustanoviti privatno gledališče SOCIALNI CIRKUS.

Skoraj 25 let je Loseyovo življenje in delo dopolnjeval Brecht. Tesnejše stike z njim je navezal v Hollywoodu, kjer je Brecht dalj časa živel. Njuno prijateljstvo pa se je razvilo ob skupnem delu pri ameriški uprizoritvi GALILEA GALILEA, kjer je sodeloval tudi Charles Laughton.

Ko so Brechta klicali v Washington pred komisijo sodnika Thomasa, ga je Losey pospremil in se od njega za vedno poslovil na dolgem večernem sprehodu. Videla sta se še na letališču, ko je Brecht odpotoval v Švico.

— — —

V zapiskih o Brechtu govori Losey o sorodnostih, ki so vezale najožje sodelavce pri ustvarjanju predstave GALILEO GALILEI. Razglablja o »mojstru očesa«, kot imenuje Brechta, s človeške in ustvarjalne plati. »Slog in vsebina. Edina stvar velja: popolnost, slog, oko, linija, barva. Prav zaradi tega sva se menda z Brechtom tako razumela. Skupaj sva





TUJEC NA BEGU (1951); izrezan prizor, levo igralec Paul Muni

»gledala«. Toda Brecht me je naučil nepopustljive pozornosti na detajl v vseh področjih: slike, besed, gibov, kretenj, šumov, glasbe.

DIE WAHRHEIT IST KONKRET, Heglov aforizem, je bil z velikimi črkami zapisan na golem zidu Brechtovega newyorškega stanovanja. Razumel sem, da mu pomeni, da je resnica točna in ne absolutna ter da obstaja način, kako ji sledi: pravičnost opazovanja, ekonomičnost komunikacijskih sredstev.«

— — —

Z devetintridesetimi leti je Losey posnel svoj prvi celovečerni film DEČEK Z ZELENI MI LASMI. V njem in v naslednjem delu IZOBČENCI govori o svoji mladosti in mladostnih spoznanjih. Njegov jezik je jasen in direkten in usmerjen k **spoznanju** svobode: svet je v rokah človeka in človek je dolžan, da ga preoblikuje. Losey v obeh delih veruje, da bo to preoblikovanje prineslo vsemu svetu blaginjo, kot so to pričakovali vsi veliki revolucionarji.

V vseh naslednjih filmih se njegov odnos spremeni. Pogled in razmerje do sveta izgubita nedolžnost, prikupno naivnost in neposrednost, ki se je zrcalila v njegovi režiji. Njegova dela nič več ne govorijo zgolj o resnici, temveč so grajena **za resnico**. Spoznanje se ne oblikuje v samem delu, temveč v režiserjevem odnosu do dela.



Doslej še ni ustvaril filma po svoji izbiri, po svojih željah in hotenjih. Vedno je le sprejemal ali odklanjal ponudbe producentov. Načrta, da bi posnel Brechtovega GALILEA in Strindbergovega OČETA, še ni uresničil.

Evropa ga je pobliže spoznala šele po uspehu filma ČAS BREZ USMILJENJA. Angleška kritika mu je posvetila dovolj pozornosti, toda bila je previdna: nasilje, neolepšana trdota in silovita čustva, ki so kot nož zarezala konvencionalna angleška filmska platna, so bila prek običajnih meril. Film ni bil problem samo za cenzorje, temveč je tudi v okrnjeni obliki vzburkal javnost. Mnogo kasneje to Loseyev delo spoznajo tudi v Franciji. Tam ga, ob sicer zelo različnih mnenjih, proglasijo za eno najbolj zanimivih stvaritev.

V njem je prisotno Loseyev ustvarjalno hotenje: njegov odnos do sveta, njegova izredna sposobnost za oblikovanje dialogov, igre, scenografije, svetlobe, zvoka, glasbe. Njegova izkušnja realnosti je Stanford in njegov svet, brezobziren, neusmiljen, ki dobiva svojo dopolnilno notranjo podobo v stanovanju, kjer se bohota na zidu slika BIKA, in v zaviti pisti, koder divja dirkalni avtomobil. Ponavlja trdoto in potrebo boja; nujnost človekove odločitve za upor, četudi je to človekovo spoznanje grenko in navidez brezupno, saj vodi skoraj vedno v smrt, v fizično uničenje, da bi zmagalo moralno stremljenje. Ta obupni boj, ki ga narekujejo klešče nasilja, krivic in osebni problemi, je silovit, krčevit in neusmiljen. To je

**ČAS BREZ USMILJENJA**  
(1956); uvodni prizor:  
dekletova smrt





CAS BREZ USMILJENJA (1956): Michael Redgrave in Leo McKern

boj, ki ga občutimo; čigar moč seže v našo notranjost. Podoba tega boja in tega sveta ni samo avtorjev pogled na svet, zgolj njegovo »oko«, temveč mnogo več: v njem je spoznanje in njegov občutek, da je vez med ljudmi močnejša, bolj zamotana in globlja.

V tem nasilju, trdoti, silovitosti se zrcalijo Loseyevе osebne značilnosti, poteze njegovega karakterja, mnogo bolj pa še njegova ustvarjalna prizadevanja, ki ga silijo čez vsakdanjo resničnost k poustvarjanju življenja in oseb z izjemno dinamično napetostjo in konflikti.

Vsebina in slog sta mu merili za gledališče in za film. Odklanja gledališke ali filmske teorije in občuduje Brechta predvsem zaradi njegove ustvarjalne samostojnosti, prožnosti in enostavnosti njegovega duha. Vodilo pri delu sta mu popolnost opazovanja in poustvarjanja. Izbira njegovega »očesa« (pogleda) mu je narekovala, da si je ob sodelovanju slikarja že od svojega drugega filma vnaprej upodobil vsa svoja dela. V ZDA je bil njegov sodelavec danes slavni John Hubley, v Angliji pa izredno nadarjeni Richard Macdonald.





CAS BREZ USMILJENJA (1956); finale

Njegovo ustvarjanje v filmu kaže padce in vzpone. Dela, uspela ali neuspela, pričajo o njegovem nemirnem duhu, trenutnih spodrseljajih in o neuresničenih željah. Osebnosti se navezujejo na pogoste spore s producenti, lastna poklicna disciplina mu ruši ustvarjalna hotenja; nikoli ne uresničuje svojih želja, temveč mora izbirati med predlaganimi temami z manj visokimi cilji. Nikoli sicer ne sledi neumnostim, korupciji, slabim vsebinam, toda vedno se je moral gibati v mejah svojega poklica, ki jih ni hotel in tudi ni uspel razrušiti.

Morda je v tem razlaga za njegovo ustvarjalno nestanovitnost. Želja, da z likovno ubranostjo, grajeno na barvne gravure slikarja Rowlandsona, poplemeniti naivno zgodbo o ciganki in ukradeni dediščini v filmu CIGANKA IN GENTLEMAN (pri nas predvajajo film z naslovom USODNA CIGANKA), se mu je maščevala. Za dve leti je opustil delo pri filmu in se po mnogih načrtih končno odločil za NENAPOVEDAN SESTANEK.

V njem je poudaril svojo simpatijo do junaka in veliko prijateljstvo z igralcem Hardyjem Krügerjem.





**NENAPOVEDAN SESTANEK (1959);** Micheline Presle, Hardy Krüger; cenzurirana sekvenca

Ljubezen med moškimi in žensko, moško prijateljstvo in tovarištvo, razredna solidarnost so značilnosti, ki prav samosvoje prepletajo Loseyeva dela. Ljubezni so vključene v brezupna hrepenenja, lepota čustev med žensko in moškimi sega zaradi ovir, ki branijo ljubezni do resnične izpolnitve, v bolesterne želje, v katerih je polno grenkobe in razočaranj. Tudi moško tovarištvo je večkrat obsojeno na uničenje. Prav povsod pa ostaja, sicer mnogo manj poudarjena in občutena, razredna solidarnost.

— — —

Losey je krepak, visoke rasti. Ostre, nemirne oči imajo svoje dopolnilo v hitrih, viharnih kretnjah. V pogovoru nemudoma naveže stik, toda misel mu neovirano prehaja smer pogovora. Vsakozi vzbujajo občutek človeka izredne inteligence, samosvojega mišljenja in okusa. V sodbah je neposreden, brez konvencionalnega občutka za mero. Že pri bežnem



Skica Richarda Macdonalda za film  
BETONSKA DZUNGLA



srečanju je mogoče v njem zaslediti, da spoštuje samo tisto, kar je izvirno, pogumno, neposredno. V umetnosti in življenju priznava »podpise«; ljudi, ki s svojo osebnostjo pečatijo dela. V sodobnem filmu občuduje Antonioni in njegovo AVANTURO. Med kritiki priznava tiste, ki se ne ukvarjajo s filmom miselno, ampak imajo zanj tudi občutek. Pri delu je garač, neutrujen in premišljen, discipliniran in samokritičen. Vzbuja vtis, da hoče služiti lastnostim, ki jih je z navdušenjem pripisal Brechtu: močno individualnost, ki služi družbi, in izredno disciplino v življenju in delu.

Ne boji se očitkov, da se predaja socialnim temam in ustvarja dela s »poslanstvom«. Njegovo mnenje je, da mora podajati kritičen pogled na svet, kljub temu, da ga socialne reforme ne zanimajo posebej, temveč mnogo bolj življenje samo in ljudje.

»Kako ukrepati, ko se srečuješ z nekaterimi dejstvi, kot so: lakota, fašizem, rasizem, neenakost razredov ali narodov, atomska bomba. Človek se seveda lahko odloči za zlo ali pa je proti njemu. Izbral sem si in mislim (ali pravilneje čutim), da je odločitev za napredek, za tisto, kar imenujemo pošteno in spoštovanja vredno, edina možna pot za večino osveščenih ljudi in da taka izbira ni le nujno poštena in dostojna, temveč edina.«

## LITERATURA:

Joseph Losey: Nevarne ideje

Joseph Losey: L'oeil du maître

Michel Fabre in Pierre Rissient: Entretien avec Joseph Losey

Pierre Rissient: Connaissance de Joseph Losey

Michel Mourlet: Beauté de la connaissance

Richard Macdonald: Le pre-designing

# ČLOVEK, KI NE OBSTOJI

Alvah Bessie je eden izmed »Desetorice iz Hollywooda«. (Drugih devet: Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner ml., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott in Dalton Trumbo. Op. prev.) Oktobra leta 1960 je objavil v kalifornijski reviji »Contact« zgodbo z naslovom The Non-Existent Man — (Človek, ki ne obstoji), v kateri pripoveduje o tem, kako so se zanj zaprla vrata filmskih študijev, da je moral živeti od priložnostnega dela — samo zato, ker so ga poklicali pred kongresno Komisijo za protiameriško dejavnost in ker je bil potem obsojen na zaporno kazen.

Čeprav je v *Človeku, ki ne obstoji* opisan predvsem Bessiejev primer, je iz zgodbe vendar mogoče zvedeti precej več: kako daleč je zablodila ameriška politična inkvizicija, ki je začela s slovitimi zasliševanji leta 1947, in jo je korejska vojna še poslabšala, Mc Karthyjev »lov na čarovnice« pa še bolj okrepil, da je leta 1951 znova začela z zasliševanji. Pozneje, okoli leta 1957, se je položaj izboljšal zlasti zaradi nekaterih liberalnejših ukrepov Vrhovnega sodišča ZDA, tako da je prišlo do uničenja »črnih list« in do kolikor toliko popolne svobode mišljenja, izražanja in dela. In vendar razmere niso bile urejene niti leta 1960, ko je Alvah Bessie napisal svojo zgodbo za revijo »Contact«: Do takrat je od prvotne »Desetorice« dobil delo pri filmu samo Dalton Trumbo — če ne štejemo krivoprišeznika Dmytryka. Tedaj je igral ec in producent John Wayne — bil je ves čas na strani Komisije — napadel igralca in producenta Franka Sinatro, ki se je vseskozi upiral »lovu na čarovnice«, ker je »prenagljeno« najel scenarista Alberta Maltza.

Objavljamo Bessiejevo zgodbo *Človek, ki ne obstoji* in pa odlomka iz knjige Gordona Kahna Hollywood on Trial (Hollywood pred sodiščem), ki se nanašata na izpoved Alvaha Bessieja in Bertolda Brechta, ko so ju oktobra 1947 poklicali pred omenjeno Komisijo v Washington.



»Človeško življenje je dnevnik v katerega zapisuješ drugo zgodbo, kot si jo nameraval. In najžalostnejša ura odbije takrat, ko človek primerja dnevnik, kakršen je nastal, s tistim, kar je hotel napisati.«

J. - M. BARRIE

Kadar pridete v zvezni zapor, prebijete prvi mesec v karanteni, ločeni od drugih zapornikov in opraviti morate vrsto testov, ki naj bi ugotovili, kako je z vašim zdravjem, inteligenco, delom v preteklosti, vašo osebnostjo in delovnimi sposobnostmi (kajti delati boste morali osem ur na dan). Prebadajo vas z injekcijskimi iglami, da bi vas zaščitili pred vsemi boleznimi. Če imate slabe zobe, brezplačno poskrbijo zanje, če potrebujete zobno protezo, jo dobite — kakor lahko dobite tudi naočnike, leseno nogo.

Eden prvih uslužbencev zapora, s katerim se srečate, se imenuje »agent za častno besedo«, kajti potem ko prestanete tretjino kazni, lahko prosite za izpustitev »na častno besedo«. Ta uslužbенец posreduje vašo prošnjo navzgor, svetovati vam mora in preveriti, če imate res advokata in delodajalca za primer, če bi s prošnjo uspeli.

V zvezni poboljševalni ustanovi Texarkana (Texas), kjer sem v letih 1950—1951 prestajal enoletno zaporno kazen zaradi prestopka, ki so ga imenovali razžalitev Kongresa, so imeli dva taka uslužbenca. Tisti, ki so mi ga določili, je bil še kar inteligenten oziroma kultiviran, pa še kar *sympatico* oziroma nedoločeno puščoben.

Ob najinem prvem srečanju mi je rekel: »Zdaj mi boste povedali svojo verzijo o zadevi. Zakaj, mislite, da ste tukaj? Preden začnete, mi dovolite, naj vam povem, da v vseh dvajsetih letih, kar delam tu, nisem nikoli srečal zapornika, ki bi ne prišel sem zaradi česa slabega.

»Gospod,« sem rekel (vsi uslužbenci imajo pravico do tega naziva), »po mojem mnenju sem politični zapornik.«

»Bessie,« je rekel z najpopolnejšo ravnodušnostjo, »v Združenih državah ni nobenega političnega zapornika.« Pogledal je v mojo mapo in rekel: »Tu ste zaradi kršenja paragrafa 192, člena 2 v Zakoniku, kar pomeni: odklonili ste pričevanje pred kongresno komisijo.«

Ne jaz ne kdorkoli od devetih drugih scenaristov, režiserjev in producentov, ki so jih pozneje imenovali »Desetorica iz Hollywooda«, se ni

resnično uprl pričevanju pred Komisijo za protiameriško dejavnost, ki je leta 1947 obtožila filmsko industrijo komunistične infiltracije. Narobe, želeli smo pričati, toda Komisije ni zanimalo tiste vrste pričevanja, za katerega smo si prizadevali mi. Naš argument je bil — protiustavnost Komisije kot take, saj ni mogla postavljati zakonov na področju misli, govora in pravice do združevanja. Tako smo torej vsak posebej odklonili odgovor na edini vprašnji, za kateri je Komisija že vnaprej trdila, da pozna odgovore nanju: »V kateri sindikat ste včlanjeni?« in »Kateri politični stranki pripadate?« Komisiji je bilo znano, da smo bili včlanjeni v Screen Writers' Guild (sindikat filmskih scenaristov), za katerega je Komisija trdila, da je pod nadzorstvom komunistov.

Nekateri med nami bi prav gotovo lahko odgovorili: »Jasno, sem v Screen Writers' Guild« ali: »Sem član komunistične partije ... in kaj zato?« Lahko bi tudi rekli: »Ne, včlanjen nisem nikjer, in kaj vas vse skupaj sploh briga?«

Toda odločili smo se, da bomo — čeprav prvič — postavili vprašanje o utemeljenosti obstoja Komisije, o veljavnosti njenega mandata. Zato bi bil odgovor, pa naj bi bil kakršenkoli, odgovor na predrzno vprašanje. Jasno je bilo, da so od nas zahtevali samo tisti »da«, na katerega bi lahko odgovorili: »Res je, kar smo rekli: rdeči se vtihotapljuje v industrijo. Kdo so drugi?« Morda pa so si želeli tudi odgovora »ne«, da bi pozneje lahko privlekli na sodišče priče, ki bi prisegale, da smo lagali. Krivo pričanje je zločin, ki se kaznuje s petimi leti zopora, medtem ko utegnete dobiti za razžalitev Kongresa največ eno leto. In ugotovili smo, da še nihče v ameriški zgodovini ni bil zaprt zaradi tega postopka.

Prva sta bila Dalton Trumbo in Jack Lawson. Obsodili so ju in zaprli, nato pa se lotili drugih osem. Onemogočili so nam proces s porotniki in uredili našo zadevo pred sodiščem treh sodnikov v — poldrugi uri. Dva sodnika sta zelo natančno in strogo izpolnila nalogo, tretji pa je bil bolj prizanesljiv, tako da je režiserja Herberta Bibermana in Edwarda Dmytryka obsodil na šest mesecev zopora in petsto dolarjev denarne kazni. (Dmytryk je že v zaporu govoril, da je bil zapeljan, toda kazni mu zaradi tega niso zmanjšali.) Ko je prišel iz zopora, se je »rehabilitiral«, postal je prava avtoriteta za rdečo nevarnost, čeprav je bil nekoč šest mesecev član KP ZDA. Vrnil se je k režiji in ustvaril nekaj bornih filmov, med njimi Ples prekletih in Modri angel.

Tako sem se torej znašel v kehi, ker sem se prepiral s Komisijo in sodniki, pa čeprav je Vrhovno sodišče hrupno posredovalo z razlagami, ki so bile nam v prid. Zatorej nisem vedel, kaj naj bi mi koristil razgovor z »agentom za častno besedo«.

Tako torej nisem bil politični zapornik, ker jih v Združenih državah sploh ni bilo, pa tudi ne zločinec — kar je trdilo precej mojih tovarišev v zaporu. Oni so bili zločinci: kradli so avtomobile, »selili« ženske iz države v državo, trgovali so z mamili, tihotapili so alkohol, ponarejali denar, svoje davčne prijave in vladne bone, plenili so po poštah ali pa priplavali iz Mehike v ZDA, da bi dobili delo.



Jaz sem jih presenečal. Nekdo mi je rekel: »Ne razumem te, stari. Nisi zločinec kot jaz. Tukaj si zaradi svojih idej. Je tako?«

»Mislim,« sem rekel.

»O. K., rad bi te nekaj vprašal, vendar ti bom najprej povedal, kakšne vrste človek sem jaz. Ukvarjam se z mamili in z ženskami, razumeš? Imam šest žensk, ki se prodajajo zame in zato bom imel v banki lepo vsoto denarja, ko bom prišel na prosto. V najlepšem hotelu v Denveru bom lahko stanoval in krockal. Tako, vidiš, se dobro držim. Delam zase, razumeš? Za nikogar drugega.«

»No, kaj bi rad vprašal?« sem rekel.

»Imaš ženo in hčerkico, ne?«

Prikimal sem.

»Na boljšem si, ker si v kehi, kot pa oni dve, ki sta zunaj. Od miloščin živita, a?«

»Živita od denarja, ki ga je zbral odbor,« sem rekel. »Ko so me obsojili, sem bil brez ficka.«

»Ja, seveda. Ampak s kakšno pravico si zapustil ženo in hčer, da trpita? To hočem vedeti.«

»Žena se strinja z mojimi idejami,« sem rekel, »in s tistim, kar sem storil.«

»Kaj pa otrok? Ne ve ničesar; samo to, da je očka odšel. S kakšno pravico si to naredil otroku? To hočem vedeti.«

Nisem mu mogel odgovoriti z besedami, ki bi jih lahko razumel. Nisem mogel razlagati nepolitičnemu človeku, kaj se mi je zgodilo — in si mi še dogaja — meni in tisoč drugim Američanom, ki so bili žrtve Komisije.

Ko sem prišel v zapor, sem se bal zapornikov, kajti verjel sem, da je med njimi veliko patriotov. Komisija pa nas je zaznamovala, da smo prevratniki in izdajalci (neki poslanec je rekel za Alberta Maltza, da je bil polkovnik v Rdeči armadi). Toda sojetniki me niso prezirali. Bili so antisocialni, torej so bili za vsakogar, ki se je uprl vladi.

Vsa dela v zaporu so opravljali zaporniki. Vendar jih je bilo več kot dela, tako da je večina belcev lenuharila, medtem ko so Mehikanci in črnici opravili večino opravil na farmi.

Cele tri mesece sem imel prijetno nalogo — vozil sem tovornjak. Prepeljal sem »farmarje« na delo, včasih sem vmes prevažal gnoj ali pa pridelke, nato pa spet peljal delavce nazaj v zapor. Večino svojega prostega časa sem preležal pod drevesom in prebiral Life on the Mississippi in druge knjige iz kaznilniške knjižnice. V roke mu je prišla tudi Antologija svetovne proze, kjer je bil tudi odlo-mek z naslovom Razredni boj — seveda prvi del Komunističnega manifesta.

Ker je bilo prostega časa vendarle premalo, da bi se lotil obsežnejšega literarnega dela, sem pisal pesmi. Zaradi njih sem imel precej sitnosti, kadar ni bilo vodje paznikov — takrat sem imel opraviti s stotnikom. Temu pa so se zdele moje pesmi žaljive za kaznilnico. Vzel mi jih je, vendar mi jih je vodja paznikov vrnil, ker po njegovem mnenju niso žalile kaznilnice — morda kvečjemu kaznilniški sistem v celoti.

Kot je dokazala peščica filmskih genijev od Chaplina do Giuliette Masine, sta komedija in tragedija neločljivi. Preiskava v Hollywoodu je bila obenem farsa in tragedija. Bila je farsa zaradi načina, kako je Komisija zavrnila obrambo zaslišanih (Producenti so ponudili Komisiji, naj bi predvajali katerikoli film, ki bi Komisija lahko v njem našla prevratništvo. Komisija je predlog zavrnila. Dalton Trumbo je dejal, da je pripravljen predložiti Komisiji dvajset svojih scenarijev. Predsednik komisije ga je vprašal, kako dolgi so. Trumbo je rekel, da približno 115 do 170 strani. »Preveč strani!« je rekel predsednik.), in zaradi načina pričevanj, ki ga je preskrbela sama in pri čemer je venomer hvalila prostovoljne prič. Nekaj primerov:

GARY COOPER bi moral povedati za naslove scenarijev, ki so mu jih predlagali (»nemalo« jih je zavrnil, ker so bili »prepojeni s komunističnimi idejami«). Povedal je, da se ne more spomniti niti enega naslova, ker je »večino scenarijev prebral ponoči«.

ALN RAND (avtorica best-sellerja *The Fountainhead*, po katerem je King Vidor posnel *Upornika*, Op. prev.), ki je govorila, da je pobegnila iz ZSSR, je pred komisijo izpovedala, da je bil film *Song of Russia* (MGM) film rdeče propagande, ker je najti med drugimi prevratnimi prizori tudi »park, v katerem veselo skakljajo otročiči v belih haljicah«. Povedala je, da ni nikdar videla takih otrok, preden je pobegnila iz Rusije (1926). Na vprašanje »Ali se v Rusiji nihče ne smehlja?« pa je odgovorila »No ..., ne preveč veliko.« Ko so jo spraševali o njenem pobegu, je povedala svojo verzijo: »Ne, nisem pobegnila, zelo čudno pa je, da so mi dali potni list za obisk ZDA.«

ADOLPHE MENJOU, ki je skromno priznaval, da je avtoriteta za marksizem in je objavil seznam petintridesetih knjig, ki bi jih moral vsakdo prebrati, se je znašel pred izpraševalcem Richardom M. Nixonom (republikanec iz Kalifornije: takrat seveda še ni bil podpredsednik ZDA — izvoljen je bil leta 1953. Op. prev.):

Nixon: »No, mislim takole: če se udeležujejo javnih shodov, kjer nastopa Paul Robeson (Črnski basist, po prepričanju naprednjak, ki je bil nekaj časa v izgnanstvu v Franciji. Op. prev.), ali pa če poslušajo ali pojejo komunistične pesmi. Sram bi me bilo, če bi me videli na takšnih shodih.«

JAMES K. McGUINNESS, šef družbe MGM, je rekel »da« na vprašanje, če ve, kdo je Alvah Bessie.

Smith (izpraševalec): »Kdo je?«



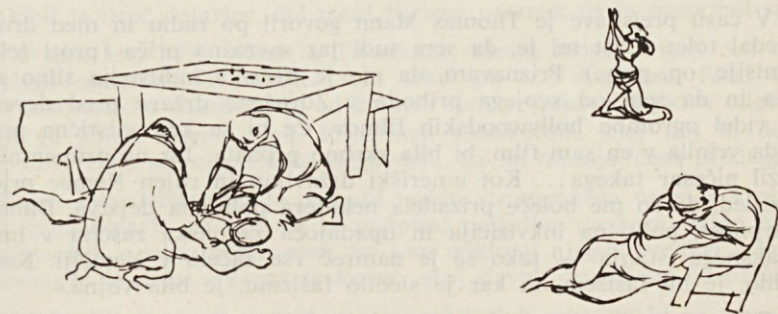


McGuinness: »Med scenaristi, ki sem jih poznal pri družbi Warner Bros, je veljal za udarnega člana partije.«

LELA ROGERS, mati plesalke Ginger, ni spregovorila niti besedice o filmu *Tender Comrade* (Nežni tovariš), za katerega je napisal scenarij Trumbo in katerega je prej obdolžila komunizma, ker je morala njena hči reči tudi te besede: »Delitev, in sicer pravična delitev — to je demokracija.« Zato je napadla *Samo osamljeno srce*, ki ga je režiral in zanj napisal scenarij Clifford Odets. Rekla je, da je ta film rdeča propaganda, in to predvsem zato, ker je brala v listu *Hollywood Reporter*, da je film »poln odtenkov, pesimističnega vzdušja in narejen po rusko«.

»Medve (ona in Ginger) sva se uprli, da bi Ginger igrala v *Sestri Carrie* po romanu Theodora Dreiserja,« je rekla, »ker je bil prav tako propaganden kot *Samo osamljeno srce*.«

Podobno so pričali tudi režiser Sam Wood, scenaristi Morrie Ryskind, Fred Niblo ml. in Richard Macauley, režiser in producent Leo McCarey, scenarist Rupert Hughes ter igralci Robert Montgomery, George Murphy in Ronald Reagan.



Skice Johna Hubleya za ameriško priredbo Brechtove drame *GALILEO GALILEI*; pri priredbi in uprizoritvi so sodelovali Brecht, Losey, Laughton (1947)

Velika komedija pa je prišla na vrsto nekoliko pozneje: predsednik Komisije za protiameriško dejavnost J. Parnell Thomas (republikanec iz New Jerseyja) je ves čas zasedanj Komisije in med zasliševanji sedel na blazini iz rdeče svile in na telefonskem imeniku okrožja Columbia, samo da bi ga lahko reporterji in televizijski snemalci dobili v prvi plan.

Gospod Thomas se je znašel v zaporu dosti prej kot katerikoli od »Desetorice iz Hollywooda«. Nekoč je namreč prav bledo izrazil svoje ogorčenje nad tem, da filmi prikazujejo dokaj nepošteno ljudi (pokvarjene sodnike, goljufive bankirje in podkupljive poslanke) z namenom, da bi (kot so trdili prostovoljni pričevalci) obrekovali ameriški način življenja. Čeprav je bil obsojen na osemnajst mesecev zapora, je bil v ječi samo osem mesecev, predsednik Truman (demokrat iz Montane) pa mu je vse oprostil (to je bilo eno njegovih poslednjih predsedniških dejanj). Truman je vse oprostil tudi dvema magnatoma, ki nista storila ničesar drugega, ko da sta si med vojno nabrala čedno vsotico denarčka, ker sta imela velik vpliv na tovarnarje orožja.

Tragedije, ki jo je povzročila preiskava v Hollywoodu, ni lahko oceniti. Zaradi nje in zaradi naslednjih preiskav se je znašlo na cesti in brez dela več sto scenaristov, producentov, režiserjev, igralcev in tehnikov. Odplaval jih je protirdeči val ter jih potisnil v najbednejše življenjske razmere.

Nemogoče je ugotoviti izgubljene denarne vsote — simbol naše družbe — teh ljudi, saj so morali potem opravljati dela, za katera niso bili usposobljeni, medtem ko so prej desetletja blesteli z zaslužki.

Sam vem za najmanj petnajst družin, ki so se razdrle, ker sta mož ali žena ovajala kolege — ali pa jih nista hotela ovajati, vem za samomore in nesrečne smrti, ki so bolj ali manj neposredna posledica dejavnosti Komisije za protiameriško dejavnost.

Nemogoče pa je izmeriti z besedami ali pa z izgubljenim denarjem tisto razočaranje, ki ga človek občuti, ko ga odstranijo iz družbe zaradi idej, ki so po besedah Thomasa Manna »stvaritev velikih duhov in velikih mislecev«.

V času preiskave je Thomas Mann govoril po radiu in med drugim povedal tole: »Čast mi je, da sem tudi jaz sovražna priča (proti željam Komisije, op. prev.). Priznavam, da me je filmska industrija silno zanimala in da sem od svojega prihoda v Združene države pred devetimi leti videl ogromno hollywoodskih filmov. Če bi se komunistična propaganda vrinila v en sam film, bi bila skrbno prikrita. Jaz na primer nisem opazil ničesar takega... Kot ameriški državljan in rojen Nемец pričam naposled, da so me boleče prizadela nekatera politična dejstva. Duhovna nestrpnost, politična inkvizicija in upadajoča zakonska zaščita v imenu nekakšnega 'stanja' — tako se je namreč vse začelo v Nemčiji. Kar je sledilo, je bil fašizem, in kar je sledilo fašizmu, je bila vojna.«

Po preiskavi so resnični gospodarji industrije sklicali v razkošni newyorški hotel Waldorf Astoria vse producente, ki so se izognili Komisiji. Tam so sklenili, da nas bodo vse odpustili in da nas bodo znova



May you now kind science light  
Kindle it and use it right  
Lest it be a flame to fall  
Downward to consume us all



zaposlili šele takrat, ko se bomo »pobelili«: ko bomo odsedeli kazen zaradi »žalitve Kongresa« ali pa prisegli, da nismo komunisti. In vendar sem takrat, ko sem se po preiskavi vrnil iz Washingtona, dobil ponudbo producenta, ki je snemal film po mojem scenariju, nedokončanem zato, ker so me prej poklicali pred Komisijo.

Rekel mi je, da sem v sramotnem in poniževalnem položaju, da pa si naj zaradi tega nikar ne belim las. Dal mi bo toliko dela, kolikor ga bom zmozel opraviti. In res je tako storil. Na žalost pa mi ni mogel še naprej plačati po šeststo dolarjev na teden — mojo redno plačo. Lahko mi je dal le tristo dolarjev. Delovni roki so bili zelo strogi, naslednje delo pa sem moral sprejeti že za dvesto dolarjev. Potem pa mi je nenadoma ponudil, naj bi dokončno obdelal neki scenarij, a izkazalo se je, da je bilo treba narediti vse — originalno delo z dialogi vred — v štirih dneh. Ponudil mi je štiristo dolarjev. Tolikšno vsoto mi je lahko obljubil, ker je šel k šefu in mu rekel, da so s tistim scenarijem nastale težave, ki bi jih lahko rešil, če plača scenaristu tisoč dolarjev.

Dobil je tisoč dolarjev, dal meni štiristo, ostanek pa je pospravil sam.

Ko sem leta 1951 prišel iz Texarkane, nisem mogel dobiti niti najmanjšega opravila. Tri mesece sem tekal po Los Angelesu. Pisal sem vsem newyorškim založnikom, od katerih sem pričakoval ugoden odgovor — pa ga sploh nisem dobil. Pisal sem sindikatom, kjer naj bi dobil zaposlitev. Trije so mi prijazno odgovorili, da mi nimajo časa predlagati.

Bogat industrialec mi je ponudil mesto strugarskega vajenca s plačo poldruega dolarja na uro, če bi podpisal pogodbo, da bom redno hodil v službo. Bil je silno presenečen, ko sem odklonil njegov predlog. »Zakaj pa nočete?« je dejal. »Vsega je konec, svoj davek družbi ste že plačali.«

Nekdo, ki ga nisem poznal, me je poklical k sebi, da bi se zmenila: za dvesto dolarjev na teden naj bi prodajal Britansko enciklopedijo. Dvakrat sem šel k njemu in ga poslušal. Videl sem, da ni ničesar prodajal

in da se ni zmenil za ljudi iz srednjih plasti, marveč je privabljal k sebi najrevnejše mehiško-ameriške delavce. »Umirajo od želje po kulturi,« mi je rekel. V resnici jih je le skubil, ko so plačevali ničvredne knjige. Rekel mi je, da bi me lahko priporočil šefu prodaje in da bi morda moral spremeniti ime.

Nekdo drugi mi je predlagal, naj bi šel za zavarovalniškega agenta. Potem pa se je premislil in mi rekel, da mi država ne bi dala dovoljenja, ker sem pač imel »kartoteko«.

Nekdo mi je ponudil, naj bi prodajal angleške avtomobile. Dva dni se mi je sanjalo, da sedim za volanom Jaguarja ali Rolls Roycea, ki jih prodajam na desno in levo svojim filmskim znancem — dokler se ni možakar spomnil, da bi že samo moja prisotnost onemogočila kakršnokoli public relation.

Naposled me je le zaposlil dobri stari Harry Bridges, kateremu ljudje na položajih še vedno niso oprostili odločilne vloge v veliki stavki l. 1934. Bil sem nekakšen urednik in glasnik pri I. L. W. U. (International Longshoremen's and Warehousemen's Union — sindikat pristaniških in skladiščnih delavcev). Tam sem delal pet let in vmes sestavil antologijo zgodb o španski vojni z naslovom *The Heart of Spain* (Srce Španije) ter napisal roman. V antologiji sem zbral dela devetdesetih avtorjev, med katerim so bili Dorothy Parker, Heywood Brown, Louis Aragon, Paul Eluard, Lillian Hellman, Garcia Lorca, Herbert Matthews od »New York Timesa«, Ilija Ehrenburg in Pablo Neruda (iz Čila).

Vendar pa nisem mogel dobiti komercialnega založnika. (Štiri tisoč izvodov je prodala Brigada Abrahama Lioncolna — ameriška organizacija bivših španskih borcev. Op. prev.) Prav tako je bilo z mojim romanom *The un-Americans* (Neameričani, Protiameričani). Z izmišljenimi osebnostmi sem hotel analizirati značaj in razloge, ki privedejo svobodnjaka do tega, da se prelevi v vohljača, napasti sem hotel Komisijo in politični konformizem in ustvariti prvič v ameriškem romanu tisto zelo realno strašilo, ki mu pravijo — komunist. Knjigo sem napisal l. 1954 in naposled jo je leta 1957 izdal Angus Cameron, po mojem mnenju najboljši ameriški založnik. (Cameron je bil tudi poklican pred Komisijo za protiameriško dejavnost, kjer so zahtevali njegov odstop. Ustanovil je svojo firmo, najprej z Albertom Kahnom, nato pa s Carlom Marzani-jem. Zdaj je izdajatelj pri Alfredu A. Knopfu. Op. prev.) Edina ocena knjige je izšla v »New York Timesu« pod naslovom *Zagovornik nasilja*. Dve tretjini članka sta obravnavali moje življenje, zadnja tretjina pa je vsebovala tole misel: težko je verjeti, da je roman napisal duševno zdrav človek. (Knjiga je šla v ZDA slabo v prodajo, kar je razumljivo; zato pa je doživela velike naklade v Angliji, Nemčiji, Južni Ameriki, Češkoslovaški in nekaterih drugih deželah. Op. prev.)

Leta 1956 so morali pri I. L. W. U. zmanjšati personal in žrtvovali so tudi mene. Spet sem iskal delo. Toda v teh petih letih se ni prav nič spremenilo, tako da sem bil na istem kot leta 1951, ko sem prišel iz zapora. Časopisi, s katerimi sem bil tistih pet let dela pri I. L. W. U. vsak dan povezan, me niso marali v uredništvo. Odgovorni ljudje, ki sem



jih prosil za delo, so se me sila spretno izogibali. (Simpatični fant mi je predlagal, da bi me povezal s prijateljem v Hollywoodu, ki je bil — in je še — »zadolžen« za čiščenje ljudi. Tisti »prijatelj« je bil dobro znan scenarist, ki si je pridobil to častno delo, ker je ovadil več »komunistov« kot kdorkoli drug, ki je stopil pred Komisijo. Ovadil jih je 157!)

Podobne zgodbe bi lahko povedal vsak od prvotne »Desetorice«, še hujše pa morda stotine filmskih delavcev, ki so nam sledili — manj hrupno — v neobstoj. Vsa zadeva bi bila lahko neskončno smešna, če bi ne bila tako sramotna. Misel, da bi kdorkoli, ki je delal v filmskih studijih, utegnil »vriniti« v film nekaj, česar filmska družba ne bi vedela, je absurdna.

Vendar se tisti igralci, ki so prišli na črno listo, niso nikoli več pokazali na filmskem platnu. Nekaterim se je posrečilo dobiti delo na televiziji, na Broadwayju ali v drugih gledališčih, toda številni odlični igralci so zdaj neznatni predstavniki realitetnih pisarn, trgovski potniki za kozmetična sredstva, žensko perilo, predstavniki zavarovalnic ali gradbenih podjetij. Nekateri med njimi so odšli v Evropo, vendar se je le malokaterim posrečilo obstati pri filmu.

Zadnji dve leti pa kaže, da črna lista — katere obstoj še vedno zanikajo — počasi izginja. Lani (1959, op. prev.) je Academy of Motion Picture Arts and Science (ameriška akademija za filmsko umetnost, ki podeljuje Oscarje; op. prev.) odpravila neumni pogoj, ki je preprečeval podelitev nagrad vsem tistim, kateri so odklonili sodelovanje s Komisijo. Prej je bila seveda javna tajnost, da so bili scenaristi s črne liste avtorji takih filmov kot *Gospodov zakon* (Michael Wilson), ki ni dobil Oscarja prav zaradi omenjenega pogoja. Taki filmi so bili tudi *Most na reki Kwai* (Wilson-Carl Foreman), *Hrup je utihnil* (»Robert Rich«), *Beg v verigah* (»Nathan E. Douglas«) in še nekaj prav tako pomembnih. Potem, ko je prišlo na dan, da je bil Ned Young tisti »Nathan E. Douglas«, ki je skupaj s Haroldom Jacobom Smithom (v filmu je bil Smith vpisan s pravim imenom; op. prev.) dobil leta 1958 Oscarja za *Beg v verigah*, je tudi Dalton Trumbo priznal, da je bil on tisti »Robert Rich«, ki ni prišel na podelitev Oscarjev (za scenarij *Hrup je utihnil*). Pozneje, 15. junija 1960 je Trumbo v intervjuju za prvo stran lista *Variety* povedal, da je napisal trideset scenarijev, da bi zaslužil denar za življenje, ker ga je pred trinajstimi leti Komisija tako rekoč mahnila s sekiro po glavi. Rekel je:

»Vsi so mi govorili: ‚Zakaj ne izpljunete tistega, kar se vam je zataknilo v grlu, in se ne znebite vseh težav?‘ Zdaj mi tega ni treba več poslušati. Res, česa takega nisem slišal že lep čas.«

V začetku tega leta (1960) je Otto Preminger javno izjavil, da je zaupal Daltonu Trumbu scenarij za svoj film *Exodus* po delu Léona Urisa, 8. avgusta pa je »New York Times« zapisal, da je Trumbo tudi scenarist *Spartacusa* (režiserja Stanleya Kubricka) in da bo njegovo ime zapisano v glavi filma.



Trumbova in Wilsonova zmaga nad črno listo je seveda posledica jasnih razlogov: že dolgo pred letom 1947 sta bila zelo slavna, verjetno sta najboljša scenarista, kar jih je kdaj premogel Hollywood. Večina ljudi na črni listi nima njunega slovesa, njunih priporočil — niti njunega talenta — in tako še naprej ne obstoji. Brez dvoma so lahko pred kratkim ugotovili, da še ne bo kaj kmalu dosti boljše: mislim na tisto, kar se je zgodilo, ko je Frank Sinatra povedal, da je najel Alberta Maltza (tudi enega od »Deseterice«, op. prev.) kot scenarista za svoj film *E k s e k u c i j a v o j a k a S l o v i k a* — po romanu Williama Bradforda Huieja. Frankie se je očitno nekajkrat zmotil pri računanju. Izbral je knjigo, ki pripoveduje o edinem Američanu, ki je bil v zadnji vojni usmrčen zaradi dezertstva, naznanil je Maltzovo sodelovanje, še preden so začeli film snemati, razen tega pa je za hip pozabil, da je igralec dosti bolj ranljiv kot producent ali režiser.

Napad nanj je bil nagel in silen, tako da je v nekaj tednih klonil pod naskoki Hedde Hopper od Hearstovega tiskovnega koncerna, pod naskoki Ameriške legije in — govoricе dodajajo — pod naskoki administracije Jacka Kennedyja. »Ameriška javnost,« je rekel Sinatra, »je dokazala, da misli, da je moralna plat pri angažiranju Alberta Maltza najbolj zamotano in tvegano vprašanje, zato sem sprejel mnenje te večine.« (Odločilni pritisk pa je prišel iz Pentagona — ameriškega vrhovnega poveljstva vojske — in Pentagon je dal vedeti Frankijevim agentom, da ne mara tistega filma — to je vse.)

Med gospodarsko krizo (začetek 29. oktobra 1929 s polomom na newyorški borzi) so mi naročili, naj napišem članek z naslovom *Z m a n j š a n j e n e n a d n e r e v š č i n e*. Takrat nisem imel niti trideset let, bil sem naiven (morda pa nevede še nezrel prevratnik), zato sem ogorčeno zavrnil predlog. Nekako goreče sem izjavil, da ne vidim nobene zmanjšanja nenadne ali postopne revščine. Toda zdaj sem starejši.

Kajti človeku nudi veliko prednosti dejstvo, da ne obstoji. Na primer: preden sem odšel iz zapora v Texarkani, mi je »agent za častno besedo« dejal: »Bešsie, prebral sem vaše pričanje, pa tudi tisto, kar so povedali drugi. Pregledal sem odločitve Vrhovnega sodišča v podobnih zadevah in preštudiral sem precej ameriške zgodovine, kar ste tukaj. In rad bi vam povedal tole: vidim, da ste nekakšen radikalec in ne delim vašega mišljenja, toda po tistem, kar vem o tradiciji ameriške demokracije, s t e t u z a r a d i n e č e s a s l a b e g a.«

Drug primer: po tistem, ko sem pri dvajsetih letih opustil misel, da ne bom imel česa pisati, če ne bom mogel napisati dela, ki bi bilo vredno romana Vojna in mir, sem vedno čutil potrebo po pisanju. Tako sta zdaj na hollywoodskem tržišču dva scenarija pod spoštovanja vrednim imenom, ki bosta ali pa ne bosta šla v prodajo; tako so zdaj na televiziji trije scenariji; tako pišem roman, pred kratkim so mi ponudili, naj napišem scenarij o nekem slavnem radikalcu, ki je umrl pred trideset ali štirideset leti, in tako imam tudi službo v baru v San Franciscu.



Vse življenje sem bil v gledališču ali blizu njega, ljubim in razumem ljudi, ki imajo opraviti z gledališčem, pa tudi razumem se z njimi. Moj šef je prijazen in kaj malo mu je mar, kaj mislim in kaj sem delal prej.

V tem baru, kjer sem pomožni delavec, električar in »glas za odrom« skoraj ne mine noč, da mi ne bi hrupno zaploskal kakšen vesel ponočnjak, ko pridem na oder in pritrdim mikrofona. Ne mine niti teden, da me ne bi kdo za točilno mizo nagovoril: »Kaj niste morda Cedric Hardwicke?« (angleški gledališki in filmski igralec; op. prev.) In že štiri leta odgovarjam: »Ne, nisem.« Toda prejšnji mesec mi je neki moški rekel: »Vaš obraz se mi zdi znan.«



**TUDI RABLJI UMIRAJO;** edini Brechtov filmski scenarij (režija Fritz Lang)

»Cedric Hardwicke,« sem rekel, ne da bi sploh poskusil govoriti z angleškim naglasom.

Moški je segel v žep in brskal za nalivnim peresom in papirjem, nato pa se je premislil. Rekel je: »Ste prišli sem snemat film?«

»Samo na week-end,« sem odgovoril.

»Tako vseč so mi bili vaši filmi.«

»Hvala,« sem dejal.

Kupil je vstopnico za bar in vstopil. Potem sem se še večkrat vprašal, kaj si je mislil takrat, ko me je zagledal na odru, kamor sem prinesel stvari, ki jih potrebujejo artisti, ko sem vse položil na klavir in ko sem privil mikrofona na pravo višino.

# IZJAVA

Bessie, četrty od devetnajstih »sovražnih« priči, je takoj izjavil: »Gospod predsednik, imam izjavo, ki bi jo rad prebral pred to Komisijo. Ali bi jo pregledali ali pa raje vidite, da jo sam preberem?«

»Srečni bi bili, če bi jo lahko pregledali,« je rekel predsednik Thomas. Najprej so se zvrstila vprašanja o Bessiejevi identiteti, medtem pa je predsednik pazljivo prebiral izjavo.

THOMAS: »Gospod Bessie, kaj malo je verjetno, da ima vaša izjava kaj skupnega s preiskavo, in to bi bilo takoj jasno, če bi jo prebrali...«

BESSIE: »Vseeno bi rad dobil dovoljenje, da bi jo prebral.«

THOMAS: »Trenutek... Vprašujemo se samo, če bi morda prebrali samo prva dva odstavka — da bi pridobili čas — in bi potem izjavo prenesli v zapisnik.«

Takole razumem Prvi amandman naše Ustave: izrecno prepoveduje Kongresu, da bi izdal kakršenkoli zakon, ki bi zmanjševal svobodo misli in govora. Funkcije kongresnih Komisij pa razumem takole: organizira jih Kongres posebej zato, da preiščejo stvari, na podlagi katerih bi Kongres sprejel zakone.

Zdaj pa tole: ali Ustava in njena Deklaracija o pravicah hočeta povedati tisto, kar govorita, ali pa tega nočeta. Oziroma: ali Prvi amandman povezuje Kongres in vse zakonodajne organe — ali pa je brez pomena. Ne morem sprejeti enostranske razlage te tako imenovane Komisije o takem pomenu Deklaracije o pravicah, kakršnega ji Komisija daje. Takšno razlago lahko sprejmejo samo tisti, ki so s Komisijo enakega mnenja.

Ne soglašam z mnenji, dejavnostmi in cilji te Komisije ali katerekoli druge komisije, ki bi ji bila le rahlo podobna. In ker bi že zakonski osnutek, ki bi ga ta komisija utegnila predlagati, avtomatsko zmanjševal svobodo misli in govora, sem prepričan, v čemer mi bo, upam, pritrtil nadaljnji razvoj, da je ta organizem popolnoma protiustaven in da nima pravice izpraševati o tistem, kar mislim, verjamem, podpiram in ljubim, kar sem napisal ali rekel, o tem, kateri organizaciji bi utegnil pripadati in katere član nisem hotel biti.

**SLEDI POPOLNA  
IZJAVA ALVAHA  
BESSIEJA  
KOMISIJI**





# ALVA HA BESSIE JA

Kot starega novinarja me je močno zanimal naraščajoči odpor proti dejavnostim te Komisije, ki se je pojavil v našem tisku. Če konservativni »New York Herald Tribune« lahko izjavi: »...mnenja moških in žensk, ki pišejo za film — kakor tudi drugih moških ali žensk — niso zadeva vseh, marveč njihova lastna, kot to pravi Deklaracija o pravicah. Niti gospod Thomas niti Kongres, v katerem sedi, nimata pravice diktirati Američanom, kaj morajo misliti...«, in če »Chicago Times« lahko zapiše: »Prav gotovo resnični cilj predsednika Thomasa in reakcionarne republikanske večine v Komisiji za protiameriško dejavnost ni razkrivanje prevratnih vplivov v Hollywoodu. Skušajo le umazati ljudi novega vala — naj jih imenujejo tako ali drugače — in njihove napredne naslednike...«, pametnemu človeku torej ni težko uganiti, kaj namerava doseči ta preiskava. Če ji dovoli, da bo dosegla svoj prvi cilj, bo brez obotavljanja prešla od filmske industrije na tisk, radio, gledališče in založnike ter jih zadušila. Takemu razvoju dogodkov smo že bili priče v Hitlerjevi Nemčiji in ga dobro razumemo. Resnični namen te Komisije za protiameriško dejavnost je ustvariti vzdušje in prevzeti vlogo odskočne deske za resnično protiameriške sile, ki pripravljajo fašistično Ameriko.

Prepričan sem, da namerava ta organizem pomesti tudi pepel, ki je ostal za vojno v Španiji 1936—1939. Ta organizem je z vsemi prejšnjimi dejanji skušal dokazati, da je bila obramba španske republike prevratna, protiameriška in podpihovana od komunistov. Ta laž prihaja od Hitlerja in Franca in večina ameriškega ljudstva — pa tudi večina narodov sveta — ji ni nikdar verjela. Zahtevam, da se v zapisniku poudari, da sem ne le branil špansko republiko, marveč da je bila zame največja čast, ki me je kdajkoli doletela, da sem bil leta 1939 lahko prostovoljec Mednarodnih brigad. Se naprej bom branil špansko republiko do takrat, ko se bo špansko ljudstvo v veličini svoje moči otreslo Francisca Franca in njegovih pristašev in postavilo svojo zakonito vlado, ki so jo Franco in njegovi nacistični in fašistični zavezniki strmoglavili.

Razlogi, ki so me privedli do tega, da sem se boril v Španiji, in moje izkušnje v tej vojni, so me poučili, da ima ta Komisija natanko iste namene kot njene prednice — protišpanske, protinemške in protiiitalijanske komisije, ki so delovale v vsaki teh treh dežel, preden je v njih zavladal fašizem. Nikoli ne bom sodeloval s tako komisijo, ki skuša ustvariti vzdušje ustrahovanja in terorja, katero je neizogibni predhodnik fašističnega režima. In še

enkrat ponavljam svoje prepričanje, da ta organizem nima nobene zakonite pravice do vmešavanja v misli in delo Američana, ki veruje v ustavo tako kot jaz in ki je vsak hip pripravljen, da jo brani in se bojuje zanjo — kot sem se jaz boril zanjo v Spaniji.«

Po nekaj vmesnih vprašanjih je Stripling (Robert Stripling, vodja zasliševanja, Thomasova desna roka. Op. prev.) vprašal Bessieja, če je član Screen Writers' Guild (sindikata filmskih scenaristov).

BESSIE: »To je prav tako vprašanje, kot je bilo zastavljeno drugim pričam. Zahteva razjasnitve, kaj pravzaprav je pravica do združevanja.«

STRIPLING: »Torej odklanjate odgovor na vprašanje?«

BESSIE: »Nisem odklonil... toda na vprašanje moram odgovoriti na edini način, ki ga poznam — to se pravi, da tako vprašanje krni mojo pravico do združevanja in ni povsem na mestu... Ne verjamem, da sodi v okvir preiskave, ki jo vodi ta Komisija.«

STRIPLING: »Prešli bomo na drugo vprašanje, gospod Bessie. Ali ste v tem trenutku in ali ste kdaj bili član komunistične partije?«

Bessiejev odgovor je imel v sebi nekaj ciceronskega. »Gospod Stripling in gospodje iz Komisije,« je začel, »razen če se ni položaj od včeraj spremenil, uživamo v naši deželi tajnost volitev. Ne verjamem, da ima ta Komisija večjo pravico do vprašanj o mojih političnih nagnjenjih, kot volilni funkcionar, ki nima pravice vstopiti v volilno kabino, da bi gledal, kako je volivec izpolnil svoj listič. Cel general Eisenhower se je uprl, da bi zvedeli za njegovo politično prepričanje (takrat je

bil predsednik Harry Truman; op. prev.) in kar je dobro za generala Eisenhowerja, je dobro tudi zame.«

Stripling je to komentiral rekoč, da Komisija za protiameriško dejavnost komunistične partije ne smatra samo za politično stranko, »ampak v resnici za agenta tuje sile« in da zato ponavlja drugo vprašanje.

Bessie je vztrajal pri tistem, kar je najprej odgovoril in predlagal, naj njegov odgovor Striplingu preberejo.

V nadaljnjem dvogovoru med Bessiejem in Striplingom je stavek, za katerega pravijo pravniki, da je dobival v nadaljevanju preiskave vse večji pomen. Izrekel ga je Stripling:

»Gospod Bessie, Komisija je dobila obtožbo, da ste komunist.«

Več oseb, ki so bile tistega dne v dvorani, vztraja pri trditvi, da je Stripling v resnici rekel: »Gospod Bessie, obtoženi ste, da ste komunist.«

Vendar uradni tiskani zapisnik vsebuje samo prvo verzijo in nadaljuje: »Nikjer v vaši izjavi nisem opazil, da bi to obtožbo zanikali. Zdaj vam je dana priložnost, da zanikate ali ne, da ste bili član komunistične partije.«

Bessie se je še naprej skliceval na Deklaracijo o pravicah. Stripling se je obrnil k predsedniku, ki naj bi zahteval odgovor od Bessieja. Thomas se je skliceval na izgubo časa in rekel: »Odgovorite 'da' ali 'ne'; če pa nečete odgovoriti, to povejte.«

Bessie je ponovil, da je dal že več odgovorov in bil obtožen, da je »sledil isti liniji kot druge priče... ki da je brez dvoma linija partije...«

»Lahko greste. Če hočete imeti govor, potem pojdite govorit v senco kakšnega velikega drevesa.«



# IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

*Brecht je bil dramatik in pesnik. Trenutno je bil brez dela. Njegova povezava s Hollywoodom je bila le v tem, da je nekemu neodvisnemu producentu prodal scenarij za film Tudi rablji umirajo in še neki drug scenarij, ki pa še ni bil realiziran.*

*Seveda sploh ni šlo za to, da bi Brechta spraševali, če je včlanjen v Screen Writers' Guild, zato je Stripling takoj prešel na drugo vprašanje. Takrat pa je Brecht prosil za dovoljenje, če sme prebrati izjavo.*

*Ko je pregledal tekst, predsednik ni eksplodiral kot navadno, marveč je odrinil tisto, kar je napisal Brecht, in rekel:*

*»Gospod Brecht, Komisija je skrbno pregledala vašo izjavo. To je sila zanimiva zgodba o življenju v Nemčiji, vendar pravzaprav ne sodi povsem v to preiskavo. Zatorej nam ni do tega, da bi poslušali vašo izjavo.«*

*Morda ni Komisija videla nobene zveze med plašnim človečkom, ki je pobegnil pred Gestapom, ki ga je nasilni nacizem izkoreninil iz rodne dežele, ki ga je strah gnal po treh četrtinah zemeljske oble, in človekom, ki je sedel pred Komisijo in držal v roki list papirja. Morda — kot je rekla Komisija — je bilo zanimivo, kar se je pripetilo v Nemčiji, vendar to ni imelo nobene zveze z delom Komisije. Morda.*

*Toda izjava Bertolda Brechta govori sama:*

*»Rodil sem se v Augsburgu v Nemčiji, oče je bil industrialec. Studiral sem naravoslovje in filozofijo na münchenški in berlinski univerzi. Med prvo svetovno vojno sem bil na fronti kot član sanitetne enote. Takrat sem bil star dvajset let in napisal sem balado, zaradi katere me je čez petnajst let Hitlerjeva vlada izgnala. Pesem Der Tote Soldat (Mrtvi vojak) je napadala vojno in tiste, ki bi jo radi podaljšali.*

# IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

## 2.

Postal sem dramatik. Nekaj časa je kazalo, da je Nemčija na poti v demokracijo. Imeli smo svobodo besede in umetniškega izražanja.

Toda proti koncu drugega desetletja so se stare reakcionarne militaristične sile spet začele postavljati na noge.

Takrat sem bil na vrhuncu dramske kariere, moje delo *Dreigroschenoper* (Beraška opera) so igrali po vsej Evropi. Moje igre so uprizarjali v Berlinu, Münchnu, Parizu, na Dunaju, v Tokiu, Pragi, Milanu, Kopenhagnu, Stockholmu, Budimpešti, Varšavi, Helsinkih, Moskvi, Oslu, Amsterdamu, Zürichu, Bukarešti, Sofiji, Bruslju, Londonu, New Yorku, Rio de Janeiru itd. Toda v Nemčiji je bilo že slišati glasove, da je treba prepovedati svobodo umetniškega izražanja in besede. Humanistične, socialistične in celo krščanske ideje so proglasili za »undeutsch« (nenemške). To besedo si težko zamislim, ne da bi obenem zaslišal Hitlerjevo volčje tuljenje. V tistem času so tudi grobo napadli ljudske kulturne in politične ustanove.

Weimarska republika — najsi je ime-tudi svoje napake — je proglasila mogočno geslo, ki so ga sprejeli najboljši pisatelji in vseh vrst umetniki: *D i e K u n s t d e m V o l k e !* (Umetnost ljudstvu!). Nemški delavci, katerih zanimanje za umetnost in književnost je bilo res zelo veliko, so tvo-

rili velik del bralcev. Vznemirjalo nas je, kar so morali prestati med pogubnim obdobjem depresije, ki je čedalje huje ogrožala njihovo kulturno »življenjsko raven«, vznemirila nas je nestrannost in naraščajoča moč stare fevdalne in imperialistične militaristične klike. Lotil sem se pisanja pesmi, popevk in iger, ki so odsevale čustva ljudstva in napadale njegove sovražnike, ki so takrat že odkrito korakali pod Hitlerjevimi kljukastimi križi.

Preganjanja na kulturnem področju so se postopoma krepila. Slavni slikarji in založniki, direktorji odličnih revij so bili žrtve preganjalcev. Na univerzah so prirejali politične love na čarovnice, proti filmom, kakršen je bil na primer *Na zahodu nič novega*, pa so uprizarjali prave pogone.

# IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

## 3.

To je bila seveda samo napoved dosti hujših ukrepov. Ko je Hitler prevzel oblast, je slikarjem prepovedal slikati, nacistična stranka se je polastila založniških hiš in filmskih studijev. Toda tudi ti udarci po kulturnem življenju nemškega človeka so bili le začetek. Zamišljeni in izvedeni so bili kot nekakšna duhovna priprava na popolno vojno, ki je popoln sovražnik kulture. Vojna je vse to dokončala. Nemško ljudstvo mora zdaj živeti brez strehe nad glavo, brez zadostne hrane, brez mila, brez temeljev kulture.



Na začetku je le majhna skupina ljudi lahko slutila in videla zvezo med reakcionarnimi omejitvami na področju kulture in med zadnjimi naskoki na fizično življenje ljudstva. Napori antimilitaristov so bili slabotni, Hitler je zmagal. Nemčijo sem moral zapustiti februarja leta 1933, dan po požaru v Reichstagu. Začel se je pravi eksodus pisateljev in umetnikov, kakršnega svet še ni videl... Ustavil sem se na Danskem in od tistega časa posvetil vse literarno delo boju proti nacizmu.

Nekaj pesmi se je vtihotapilo v Tretji rajh, tako da so danski nacisti, ki so jih podpirali na hitlerjevi ambasadi, kmalu zahtevali moj izgon. Seveda se je danska vlada uprla. Toda leta 1939, ko je bila vojna neizogibna, sem z družino odpotoval na Švedsko, kamor so me povabili švedski senatorji in stockholmski župan. Tam sem lahko ostal komaj leto dni. Hitler je zasedel Dansko in Norveško.

Bežali smo naprej proti severu do Finske, kjer sem čakal na vizume za preselitev v Združene države Amerike. Prišla pa je nemška vojska. Finska je bila polna nacističnih divizij, ko smo leta 1941 odpotovali v Združene države. S transsibirsko železnico smo se peljali čez ZSSR: na vlakcu je bilo polno nemških, čeških in avstrijskih beguncev. Dva dni po našem odhodu iz Vladivostoka — na švedski ladji — je Hitler napadel ZSSR. Med vožnjo se je ladja ustavila v Manili, nekaj mesecev pozneje so Hitlerjevi zavezniki zasedli tudi Filipine. Prosili smo za ameriško državljanstvo dan po japonskem napadu na Pearl Harbour.

Predstavljam si, da so nekatere pesmi in igre, ki sem jih v tistem času napisal proti Hitlerju, privedle Komisijo za protiameriško dejavnost do tega, da me je poklicala na zasliševanje.

Moja dejavnost — tudi dejavnost proti Hitlerju — je bila čisto literarna

dejavnost. V Združenih državah sem se vzdržal kakršnekoli politične dejavnosti, celo v književni obliki. Razen tega tudi nisem filmski avtor, Hollywood je samo izkoristil neko moje delo, ki ga je predelal v film, kjer je bilo videti strahotna dejanja nacistov v Pragi. Ne zavedam se vpliva, ki naj bi ga imel na filmsko industrijo — političnega ali umetniškega vpliva.

Zato se pred Komisijo za protiameriške dejavnosti čutim nekrivega in prvič bom nekaj povedal o ameriških stvarih: glede na dvajsetletne pesniške in dramske izkušnje v Evropi bi rad povedal, da bi veliko ameriško ljudstvo mogoče izgubilo in mnogo tvegalo, če bi dopustilo komurkoli, da bi omejeval svobodno izmenjavo misli na področju kulture ali da bi se vmešaval v umetniške dejavnosti, ki morajo biti svobodne, če hočejo biti umetnost. Živimo v nevarnem svetu. Položaj naše civilizacije je takšen, da lahko človeštvo neizmerno obogati, vendar je pri vsem tem v pasti revščine. Svet je prestal velike vojne, najhujša pa je pred nami, pravijo. Ta vojna bi lahko pometla vse človeštvo. Mogoče je, da smo zadnji primerki človeške generacije na tem planetu.«

Ko je Komisija privolila, da je Brecht bral to izjavo, ji sploh ni bilo do tega, da bi preverjala, če se izjava ujema z dejanskim položajem. Namesto tega pa se je lotila vprašanja, ki je skoraj vse »sovražne« priče spravilo v zagato. Ali je bil Brecht komunist?

BRECHT: »Gospod predsednik, slišal sem odgovore mojih kolegov, da to vprašanje ni na mestu. Ker pa sem gost te dežele, se ne maram zaplesti v pravne in sodne spore. Zato bom odgovoril na to vprašanje tako popolno, kot le morem: Nisem bil in nisem član nobene komunistične partije.«



# IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

## 4.

THOMAS: »Vaš odgovor je torej, da niste bili nikoli član komunistične partije?«

BRECHT: »Točno.«

STRIPLING: »Niste bili član komunistične partije v Nemčiji?«

BRECHT: »Ne, nisem bil.«

STRIPLING: »Gospod Brecht, je res, da ste napisali veliko revolucionarnih pesmi, iger in drugih tekstov?«

BRECHT: »Napisal sem veliko pesmi, popevk in iger, ko sem se boril proti Hitlerju — te so bile seveda za strnoglavljenje tiste vlade.«

THOMAS: »Gospod Stripling, dela, ki jih je morda napisal za kakšno strnoglavljenje v Nemčiji ali proti tamkajšnji vladi, se nas ne tičejo.«

STRIPLING: »Da, razujem.«

Jasno pa je bilo, da Stripling ni upustil napada na Brechta, čeprav je razumel Thomasa. Tako je cftiral kot protidokaze samo njegova dela, naperjena proti hitlerizmu. Ni se zadovoljil samo s citiranjem, marveč jih je omenjal kar tako, pri tem pa je na žalost prevajalec, ki ga je izbrala sama Komisija, prevajal naslove Brechtovih del drugače, kot jih je navajal Stripling.

Od Brechta so pričakovali, da se bo spominjal intervjujev izpred dvajsetih

let, obiskovalcev, ki so se oglašali pri njem, kadar ga ni bilo doma, razgovorov med partijami šaha itd. Brecht se ni bal povedati, da je poznal brata Hannsa in Gerhardta Eislerja, ki ju je Komisija že vrtela na svojem ražnju. Pogumno je povedal, da ga je Gerhardt Eisler celo obiskal. To je bilo izjemno razkritje in vsi člani Komisije so se nagnili naprej in pohlepno prestrezali besede za besedo.

BRECHT: »Prihajal je namesto svojega brata, za katerega sem vam že povedal, da je med mojimi starimi prijatelji. Šahirala sva in se pogovarjala o politiki.«

# IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

## 5.

O politiki! Mož je priznal, da se je pogovarjal o politiki z znanim komunistom!

STRIPLING: »O politiki?«

BRECHT: »Da.«

J. Parnell Thomas se je nagnil naprej: »Kakšen je bil zadnji odgovor?« je zahlipal. »Nisem slišal zadnjega odgovora.«

Stripling mu je povedal: »Pogovarjala sta se o politiki.«

Bili so na pravi poti in niti Sherlock Holmes se ne bi pognal po njej s takšno ihto, kot se je Stripling. Čez hribe in doline, navajajoč napačne citate in govoreč druge nesmisle,



je veselo vodil lovski pogon in po dvajsetih minutah poln upanja spet vprašal: »Gospod Brecht, niste nikoli prosili za vstop v komunistično partijo?«

Brecht je odgovoril z nesmrtnimi besedami J. Parnella Thomasa: »Ne, ne, ne, ne, ne!« In dodal svoj: »Nikoli!«

To bi moralo predsednika zadovoljiti, vendar ga ni. Hotel je vedeti, ali nista brata Eisler nikoli rekla Brechtu, naj vstopi v komunistično partijo. Brecht je naveličano odvrnil: »Ne, ne. Mislim, da sta v meni videla le pisatelja, ki hoče pisati in delati po svoje; ne pa politične figure.«

Predsednik je zadnjič poskusil. Nihče ni nikoli rekel gospodu Brechtu, naj stopi v komunistično partijo?

Brecht je dejal, da so mu ljudje morda res to predlagali. Pri teh besedah je predsednik oživel:

THOMAS: »Kdo so bili tisti ljudje, ki so vam govorili, da stopite v komunistično partijo?«

BRECHT: »Oh, bralci.«

THOMAS: »Kdo?«

BRECHT: »Bralci mojih pesmi ali ljudje iz občinstva. Hoteli ste reči... Oh, nikoli ni prišlo do uradne zahteve, naj objavim...«

THOMAS: »Ljudje so vas torej prosili, da stopite v komunistično partijo?«

## IZPOVED BERTOLDA BRECHTA

# 6.



BRECHT: »V Nemčiji? Mislite reči, v Nemčiji?«

THOMAS: »Ne, mislim reči: v Združenih državah.«

BRECHT: »Ne, ne, ne.«

THOMAS: »Dobro se vede. Drži se dosti bolje kot večina drugih prič, ki ste jih privedli sem.«

Ta opazka je bila namenjena advokatom, ki so branili deset »sovražnih«. Predsednik Thomas se je naslonil nazaj in dovolil gospodu Striplingu novo napačno citiranje Brechtovih pesmi.

STRIPLING (bere): »Naprej, nismo pozabili. Osvojiti moramo svet. Svet bomo osvobodili iz teme, vsako trgovino, vsako stanovanje, vsako cesto in vsak travnik. Ves svet bo naš. — Ste napisali tole, gospod Brecht?«

BRECHT: »Ne, napisal sem neko pesem v nemščini, vendar se zelo razlikuje od tega.« (Smeh.)

Predsednik se je nasmehnil. »Hvala, gospod Brecht,« je rekel in pogledal na uro.



## FILMOGRAFIJA JOSEPHA LOSEYA

Joseph Losey se je poleg filma zelo intenzivno posvečal tudi gledališču, nekaj časa sodeloval pri različnih ameriških radijskih družbah kot režiser, pa tudi nekajkrat gostoval pri televiziji. Pregled vseh njegovih najpomembnejših režij bi bil preobširen, zato smo

se omejili samo na filmske režije. Pa tudi ta filmografija je nepopolna, ker v njej ni mogoče zajeti niti naslovov številnih dokumentarnih in poučnih filmov (skupaj okoli 120), ki jih je posnel med 1937 in 1942 za filmsko komisijo Rockefeller Foundation in za



enako komisijo ustanove Human Relations. Iz tega obdobja moramo omeniti tri pomembne kratke filme:

1938 — A CHILD WENT FORTH (Otrok se razvija) — Z glasbeno spremljavo Virgila Thompsona.

1939 — PETROLEUM AND HIS COUSINS (Petrolej in njegovo sorodstvo) — Lutkovni film z glasbeno spremljavo Virgila Thompsona.

1940 — YOUTH GETS A BREAK (Mladina ima priložnost) — Snemali Ralph Steiner, Van Dyke in John Fernell, montaža Elen Van Dann.

V času od 1943 do 1945 je bil v filmskem uradu ameriške pešadije, kjer je režiral filme za pouk vojakov.

1946 — A GUN IN HIS HAND (Orožje v njegovih rokah) — Kratek film za serijo »Crime doesn't pay« (Zločin se ne izplača) — Scenarij Francis Royal po zgodbi Richarda Landaua. Glasba Max Terr. Montaža Harry Kommez. Proizvodnja M-G-M. — Film je dobil nominacijo Akademije za filmsko umetnost in znanost.

Ko je 1947 skupaj z Bertoldom Brechtom uprizoril na Broadwayu Galilea Galileia s pok. Charlesom Laughtonom v glavni vlogi, ga je v skladu s svojo »politiko mladih« angažiral danji šef proizvodnje družbe RKO Dore Schary in ga pripeljal skupaj z Nicholasom Rayem in Richardom Fleischerjem v Hollywood.

1948 — THE BOY WITH THE GREEN HAIR (Deček z zelenimi lasmi) — Scenarij Ben Barzman in Alfred Lewis Levitt po zgodbi Betzy Beaton. V tehnikoloru snemal George Barnes. Glasba Leigh Harline. Igrali: Pat O'Brien, Robert Ryan, Barbara Hale, Dean Stockwell, Richard Lyon, Walter Catlett. Proizvodnja RKO-Stephen Ames.

1950 — THE LAWLESS (Izobčenci) — scenarij Geoffrey Homes. Snemal Roy Hunt. Glasba David



Levo: Losey med snemanjem  
NENAPOVEDANEGA SESTANKA

Zgoraj: BETONSKA DZUNGLA; Sam  
Wanamaker (levo), Stanley Baker (desno)

Chudnow. Igrali: Mac Donald Carey, Gail Russel, John Sands, Lee Patrick, John Hoyt, Lalo Rios, Marta Heyer, Tab Hunter. Za družbo Paramount producenta William H. Pine in William C. Thomas.

1951 — THE PROWLER (Ropar) — Scenarij po originalni zgodbi Roberta Thoerena in Hansa Wilhelma Hugo Butler. Snemal Arthur Miller. Glasba Iyn Murray. Asistent režije Robert Aldrich. Igrali: Van Heflin, Evelyn Keyes, John Maxwell, Katherine Warren. Za United



**GENTLEMAN IN CIGANKA**

(Usodna ciganka — 1957); June Laverick

Artists producent S. P. Eagle (Sam Spiegel).

— »M« (Prekleti) — Scenarij Reilly Raine in Leo Katcher. Snemal Ernest Laszlo. Glasba Michel Michelet. Asistent režije Robert Aldrich. Igrali: David Wayne, Howard da Silva, Luther Adler, Martin Gabel, Steve Brodie, Raymond Burr, Jim Backus. Za družbo Columbia Seymour Nebenzal.

— THE BIG NIGHT (Pomembna noč) — Scenarij po romanu Stanleya Ellina Joseph Losey in Stanley Ellin. Snemal Hal Mohr. Glasba Lyn Murray. Igrali: John Barrymore ml., Preston Foster, Howland Chamberlin, Philip Bourneuf, Emil Meyer, Dorothy Coningore, Joan Lo-

oring, Mauri Lynn. Za United Artists producent Philip A. Waxman.

— STRANGER ON THE PROWL (italijanski naslov »Imbarco a mezzanotte«, slovenski naslov »Tujec na begu«) — Scenarij Joseph Losey (podpisan Andrea Forzano) po zgodbi Noëla Calafa. Snemal Henri Alekan. Glasba G. C. Sonzagno. Igrali: Paul Muni, Joan Lorrington, Vittorio Manunta, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Arnold Foa, Alfred Varella, Elena Manson. Za United Artists producent Noël Calaf.

1954 — THE SLEEPING TIGER (Speči tiger) — Scenarij po romanu Maurica Moiseiwitcha Derek Frye. Snemal Harry Waxman. Glasba Malcolm Arnold. Igrali: Dirk Bogarde, Alexis Smith, Alexander Knox, Hugh Griffith, Patricia McCarron, Maxine Audley. Proizvodnja Insignia Films. — Kot režiser je Losey uporabil priimek producenta Hanburyja.

— A MAN ON THE BEACH (Človek na obali) — Scenarij po noveli Victorja Canninga Jimmy Sangster. Snemal Wilkie Cooper. Glasba John Hotchkis. Igrali: Donald Wolfitt, Michel Medwin, Michael Ripper, Alex de Galla. Proizvodnja Hammers Films.

V prepričanju, da ne bo smel nikoli več ustrvati pod svojim pravim imenom, si je ob tem filmu privzel psevdonim Joseph Walton, pod katerim je režiral.

1955 — THE INTIMATE STRANGER (Intimni tujec) — Scenarij Peter Howard. Snemal Gerry Gibbs. Glasba Trevor Duncan. Igrali: Richard Basehart, Mary Murphy, Constance Cummings, Roger Livesey, Mervyn Johns, Faith Brook. Za družbo Anglo Amalgamated Film producent Alec Snowden.

Že leto pozneje pa je nastopil s svojim pravim imenom v filmu

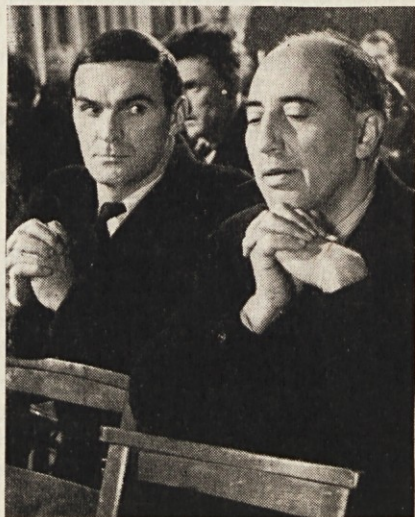




**BETONSKA DZUNGLA;** zgoraj: Margit Saad, Stanley Baker; spodaj: Stanley Baker, Gregoire Aslan

1956 — **TIME WITHOUT PITY** (čas brez usmiljenja) — Scenarij Ben Barzman. Snemal Frederick Francis. Glasba Tristram Cary. Igrali: Michael Redgrave, Ann Todd, Leo McKern, Peter Cushing, Alec McCowen, René Houston, Paul Daneman, Lois Maxwell, Joan Plowright, Christina Lubicz. Za proizvodnjo Harlequin Productions producent Leon Clore.

1957 — **THE GIPSY AND THE GENTLEMAN** (Ciganka in gentleman — Usodna ciganka) — Scenarij po romanu Nine Warner Hooke Janet Green. Snemal Jack Hildyard. Glasba Hans May. Igrali: Melina Mercouri, Keith Michell, Patrick McGohan, June Laverick, Lyndon Brook, Flora Robson, Mervyn







UKLETI (1962); smrt kiparke (Viveca Lindfors)

- Johns. Za družbo J. A. Rank Maurice Cowan.
- 1959 — **BLIND DATE** (poznani tudi pod naslovom *Chance Meeting*) — Nenačepovedan sestanek — Scenarij po romanu Leigha Howarda Ben Barzman in Millard Lampell. Snemal Christopher Challis. Glasba Richard Bennett. Igrali: Hardy Krüger, Stanley Baker, Micheline Presle, Robert Flemyng, Christina Lubicz. Za družbo J. A. Rank producent David Deutsch.
- **FIRST ON THE ROAD** (Prvi na cesti) — dokumentarni film za družbo Ford z glasbeno spremljavo Franka Cordella.
- 1960 — **THE CONCRETE JUNGLE** (Betonska džungla) — Scenarij Alan Owen v sodelovanju z Jamesom Sangsterom. Snemal Robert Krasker. Igrali: Stanley Baker, Sam Wanamaker, Margit Saad, Grégoire Aslan. Za družbo Anglo Amalgamated Films producent Jack Greenwood.
- 1962 — **THE DAMNED** (Ukleti) — Film za angleško družbo Hammer film, distribucija Columbia. Po več kot letu dni zaradi prepovedi producenta film še danes ni bil javno predvajan. Delo še vedno spreminjajo, brez sodelovanja režiserja. Ukleti je prvi Loseyev fantastični film, v katerem pripoveduje grozljivo zgodbo o popolnem uničenju sveta v vojni z atomskimi bombami. V glavnih vlogah nastopata Viveca Lindfors in Macdonald Carey.
- 1962 — **EVA** (Eva) — Scenarij po romanu Jamesa Hadley Chasea Joseph Losey. Snemal Gianni di Venanzo. Glasba Michel Legrand. Igrali: Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi, Giorgio Albertazzi, Riccardo Garrone. Za družbo HAKIM, Paris.
- 1963 — **THE SERVANT** (Služabnik) — Po romanu Roberta Maughama. Film je še v delu za družbo Elstree Production. V glavnih vlogi nastopa Dirk Bogarde.



# X. FESTIVAL JUGOSLOVANSKEGA DOKUMENTARNEGA IN KRATKOMETRAŽNEGA FILMA

Jugoslovanska kinematografija praznuje letos majhen jubilej — deseto obletnico obeh jugoslovanskih filmskih festivalov: puljskega za igrani in beograjskega za dokumentarni in kratkometražni film.

Kljub desetletni tradiciji še ne moremo trditi, da sta se obe največji filmski manifestaciji že rešili vseh otroških bolezni — to se je videlo tudi na letošnji beograjski prireditvi — vendar pa se gotovo vedno bolj uveljavljata, če že ne kot resen regulator, pa vsaj, zaradi splošno jugoslovanskega značaja in številne publike, kot dobra pregleda, ki na revialno zaokrožen način seznanjata z dosežki naše filmske proizvodnje.

Deseti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma naj bi imel nekoliko odgovornejšo nalogo kot prejšnji — odvijal se je namreč ravno v času resnih premišljanj o profilu in nadaljnjem razvoju ter nalogah najmnogičnejše med umetnostmi. Z delovnimi posveti ob prireditvi — upravni odbor festivala je to nalogo zaupal redakcijama revij FILMSKA KULTURA in EKTRAN — je skušal prispevati k reševanju nekaterih problemov: ideološko estetskih, tehničnih in organizacijskih.

Enajst jugoslovanskih producentovskih hiš: Avala film, Beograd; Dunav film, Beograd; Filmske novosti, Beograd; Lovčen film, Budva; Sutjeska film, Sarajevo; Triglav film, Ljubljana; Vardar film, Skopje; Viba film, Ljubljana; Zagreb film, Zagreb; Zastava film, Beograd; Zora film, Zagreb; in dve amaterski skupini: Kino klub Beograd in Muzej Srema iz Sremske Mitrovice je za festival prijavilo 115 filmov, od katerih je festivalska žirija izbrala 54 filmov za predvajanje v konkurenci, ostale pa so si gledalci lahko ogledali v informativni sekciji.

Slovenci smo se tokrat slabo odrezali. Od 12 filmov — petih Triglav filma in sedmih Viba filma — jih je prišlo v konkurenco pet.

Toda — kakor je povedal Fedor Hanžeković — vsak festival je vendar samo manifestacija, koristen sestanek filmov in cineastov — resnično življenje filma pa se začne s predvajanjem po kinematografih...

# SLOVENSKI KRATKO- METRAŽNI FILM NA X. FESTIVALU V BEOGRADU

Slovenski filmski proizvodnji — Triglav film in Viba film — sta za X. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma prijavili 12 filmov (Triglav film 5, Viba film 7 filmov). Festivalna žirija pod predsedstvom Veljka Bulajića (iz Slovenije je v njej sodeloval književnik in publicist Kajetan Kovič), ki je delovala najprej kot selekcijska komisija, je izmed dvanajstih slovenskih filmov dovolila vstop v festivalsko dvorano filmoma Anno 3003 (režiser Ivo Lehpamer) in Klaticitez (režiser Poljak Edvard Sturlis) proizvodnje Triglav film in filmom Deklica z rdečim glavnikom (režiser Jože Pogačnik), Dober dan (režiser Jože Pogačnik) in Dediščina bratov Lumière (režiser Jože Bevc) podjetja Viba film. V tako imenovani informativni sekciji pa so bili iz proizvodnje Triglav film prikazani film Energija reke Drave (režiser Jože Bevc), Kaj za vas (režiser Mako Sajko) in Poroka (režiserji Žarko Petan, France Jamnik, France Kosmač, Mirč Kragelj, Jože Pogačnik in Jože Bevc), Mala zaveznica (režiser Ernest Adamič), Oblaček in oblaki (režiser France Kosmač) in Zimska zgodba (režiser Miki Muster).

Tudi letošnji izbor festivalskega programa je doživel hude kritike. Prepričan sem, da bi izmed slovenskih filmov sodil v festivalski repertoar vsaj Kosmačev film Oblaček in oblaki, ki po svojih kvalitetah močno presega Pogačnikov Dober dan. Tako bi bil vsaj nekoliko popravljen neprijeten vtis, ki ga je zapustil slovenski izbor, saj v njem (kljub nagradi za Bevčevo Dediščino bratov Lumière, ki je bila v bistvu podeljena samo zaradi »geografsko-regionalnih razlogov«) ni bilo filma, ki bi količkaj posegel v tekmovanje s filmi podjetij »Dunav film« (Beograd), »Sutjeska film« (Sarajevo) in »Zora film« (Zagreb), da sploh ne govorim o filmih podjetja »Zagreb film«. Vseh dvanajst filmov, ki sta jih obe slovenski filmski hiši prijavili za festival, pa neodločljivo zastav-





DEDIŠČINA BRATOV LUMIÈRE (Jože Bevc, Viba-film)

lja nekaj perečih vprašanj o položaju in stanju v naši kratkometražni proizvodnji. Fraza o krizi slovenskega kratkometražnega filma — je že preobrabljena. Njegova festivalska podoba opravičuje vtis, da imamo opraviti z mnogo širšim problemom, kot je samo kriza.

Skrb vzbuja odsotnost čistega dokumentarnega filma, ki smo mu v Sloveniji še pred leti posvečali precej skrbi. J. Thévenot je v neki svoji razpravi zapisal: »Če bi nov vesoljni potop grozil uničiti vse, kar je ustvarila moderna civilizacija, bi bilo dovolj vkrcati na novo Noetovo barko dvajset ali trideset filmov, da bi si človeški rod, ki bi prišel za našim, obnovil fizionomijo našega sveta.« Prva funkcija dokumentarnega filma je zabeležiti ekspaktno podobo sveta v dinamičnosti njegove-

ga življenja, kar ne izključuje ustvarjalčeve umetniške invencije, ki jo zgovorno dokazujejo veliki dokumentarci našega časa. Ko govorimo o čistem dokumentarcu, ki ga v slovenskem filmu enostavno ni več, se odločno zavzemam za kreativne pretenzije, hkrati pa najodločneje protestiram proti primitivizmu, na katerega so zreducirali s filmi, kakršna sta predvsem Kaj za vas pa tudi Energija reke Drave, raven našega dokumentarca. Pomanjkanje smisla za dokumentarni film in primitivizem, ki se skriva za neokusnost in puhlo frazerstvo, sta bila letoš v Beogradu tembolj zaznavna, ker je predvsem beograjska skupina mladih (če opustim primerjavo s Haanstrovim filmom »Zoo«) demonstrirala iskrivo in žlahtno ustvarjalno invencijo tudi v okvi-



ru pristnega dokumentarca. Tako je Mala zaveznica, četudi šteje po svojem konceptu bolj med prirodoslovno-poučne filme (ki se, kot večina podobnih letos v Beogradu, ni mogel odpovedati drobcu nepotrebne krutosti) še v največji meri skušala ohraniti nekatere prvine dokumentarnega filma.

Ko nimamo pravega dokumentarnega filma, pa trošimo energije in materialna sredstva za kratke igrane filme, ki jih nekateri skušajo predstavljati kot »eksperimentalne«. Seveda imajo tovrstni proizvodi iz eksperimentalnimi filmi kaj malo skupnega, razen če je za »eksperimentalnost« dovolj nedomiselno in krmežljivo eksperimentiranje z elementi lažne poezije, lažne satire in lažne komedije. Stagnacija še pred leti dovolj razgibane invencije in poguma v obravnavanju aktualnih tem skozi prizmo kratkega igranega filma je v letošnjem slovenskem deležu na beograjskem festivalu očitna od praznine Malega omnibusa preko jecljavosti Dobrega dne in nedorečenosti Dediščine bratov Lumière do notranje onemoglosti Deklice z rdečim glavnikom. Le Oblaček in oblaki se vzpne — žal mnogo bolj v besedilu kot v vizualni upodobitvi tega teksta — nekoliko v svet poezije (in se zato znajde skupaj z lepim številom drugih občuteno poetičnih letošnjih filmov v informativni sekciji...). Ob teh filmih mi spomin (z njim pa tudi želje!) uhaja samo za nekaj let nazaj, kjer se je vsaj zavzetost Viba filma za kratek film realizirala v filmih Trije spomeniki, Kako to boli, Sestra itd. Odkar je jel Viba film koketirati z igranimi celovečernimi filmi, je začel umirati naš kratki film, katerega obetajoče zdravje je bilo načeto že tedaj, ko so za Triglav film kratkometražni filmi izgubili svojo »zanimivost«. Ne vznemirja me toliko šamo stanje, ki se je manifestiralo letos v Beogradu, skrbijo me njegove posledice za rast našega filma nasploh. Zato se mi zdi, da je letošnji slovenski delež X. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma poleg ustvarjalne revščine nezaup-

nica odgovornim dramaturgom, ki se ne zavedajo, da je kratek film vsemu navkljub tudi šola za mlade in nove kadre, ki bodo morali stopiti na odgovorna mesta v svetu našega celovečernega filma. Namesto neugnane in široko zastavljene inventivnosti, pogumnega iskanja, drznega tveganja, zagriženega spopada z oblikovnimi, izraznimi in vsebinskimi problemi — za takšnim zanosom bi bilo mogoče občutiti roko dalekovidnega dramaturga — pa smo doživeli inventuro nedomiselnosti, utrujenosti, naveličanosti, pomanjkanja okusa — in, oprostite, socialnega fonda...

Posebno poglavje v našem kratkem filmu pa predstavljata lutkovni film, s katerim se ukvarja poseben studio Triglav filma, in pa filmska risanka, ki je nastala v okrilju Viba filma. Zimska zgodba, ki smo jo videli v Beogradu, človeka zaradi svojega likovnega in vsebinskega kiča enostavno užali. V času, ko slabih 150 kilometrov od Ljubljane živi tako impulzivno ustvarjalno življenje slovita »zagrebška šola«, je takšen primitivizem neodpusten. O našem lutkovnem filmu smo doslej — ne vem zakaj — kar previdno molčali. V Beogradu je bil udeležen samo s tremi filmi, a malo pred Beogradom je bila priložnost pregledati tako rekoč vse, kar so naši filmski lutkarji v svojem zatišju posneli. Ta pregled me vznemirja — naš lutkovni film se izživlja v otepanju s tehničnimi problemi, vsebinska in likovno-estetska plat pa je zanemarjena do tolikšne mere, da postajajo naši lutkovni filmi po svojih elementih problematični, posebno še, ker mladini po likovni in vsebinski plati kvarijo občutek za lepo. Znana so izhodišča, ki so bila v svetu filmske risanke odločilna za Zagrebčane. Prelom s kičasto šablono! Naš lutkovni film pa vztraja pri vsebinskih in oblikovnih šablonah »čitalničarskega lutkarstva« in se sterilno ponavlja iz leta v leto, kot da bi po Trnki ne bilo Jana Karpasa, Bretislava Pojara, Michaela Myeberga, Zenona Wasiliewskega, Alme Duncan in drugih. Danes tehnika animacije ne more biti nobe-



na skrivnost. Zdi se mi pa, da jo naši filmski lutkarji osvajajo po tisti poti, ki je najmanj primerna: menijo, da morajo prehoditi vse težave, ki so jih preživeli pred njimi že drugi lutkarji, namesto, da bi se tehničnega posla naučili nekje v znanih ateljejih za filmsko lutkarstvo in dragocena sredstva ter moči uporabili za vsebinsko, estetsko in likovno rast naših filmskih lutk. Filmi, kot so *Poročka*, *Anno 3003* in *Klativitez* (četudi mu je botroval poljski režiser) so — milo rečeno — predvsem vsebinska revščina in likovno nedomiselnostna šablona.

Mislili bi, da je naš kratki film v tako žlostnem položaju pač zaradi tega, ker se mora boriti s hudimi materialnimi problemi. Ko smo na svobodni tribuni v okviru letošnjega beogradskega festivala želeli osvetliti tudi eko-

nomsko plat kratkometražne filmske proizvodnje, so najbolj odgovorni iz vrst filmskih ustvarjalcev in producentov razložili, da na Slovenskem enostavno ni treba govoriti o materialni problematiki, s katero bi se moral kratki film boriti. Zato je ob beogradske bilanci našega kratkega filma tembolj pereče vprašanje, zakaj je slovenski kratki film v vseh svojih vrsteh doživel tako rekoč popoln poraz in razodel skrb vzbujajoč propad. Ker v polnem obsegu občutim vlogo in pomen kratkega filma ne samo za razvoj naše filmske ustvarjalnosti nasploh, temveč za naše kulturno življenje, osveščanje in ustvarjanje v širšem smislu, menim, da se je treba odločno lotiti vprašanja slovenskega kratkega filma.

Vitko Musek

## NEPREKOSLJIVI ZAGREBČANI

Spet enkrat — kot že tolikokrat po prej — so zmagali na Festivalu jugoslovanskega kratkega filma ustvarjalci risanih filmov iz Zagreba. Oskarjevec Vukotić s filmom *Igra* — menda prvo uspelo kombinacijo živih igralcev in risanke v zgodovini animiranega filma; Boris Kolar z *Bumerangom*, zasnovanim in izvedenim v tradiciji *Don Kihota* in še nekaterih starejših del s protivojno tematiko; neugnani eksperimentator Vatroslav Mimica z *Malo kroniko*, novo, pretrsljivo variacijo na temo osamelosti posameznika in avtomatizacije življenja, ki ju prinaša 20. stoletje. Sami filmi, ki jim moramo — po merilih človeške nepopolnosti — priznati najvišjo ceno, odlično izvedbo po oblikovni pla-

ti, inteligentno miselno osnovo in pristno čustvenost, hkrati z globoko človeško poslanico — priznati jim moramo, skratka, da so umetnine. Tako so »risarji« Zagreb-filma ponovno potrdili svoje nesporno prvenstvo v kratkometražnih filmih, čeprav je bila letos teža festivala in njegov pglavitni interes drugje: pri mladih dokumentaristih, pri vrsti presenetljivo pogumnih in filmsko čutečih ustvarjalcev, ki jih je uspelo zbrati okoli sebe predvsem podjetje Dunav-film, čeprav jih je nekaj zraslo tudi drugod. Ti mladi so prinesli nekaj, česar risanke ne morejo dati, niti če jih ustvarijo mojstri iz Zagreba: neposredne dokumente o našem človeku, problematiko našega časa, prikazano ne v evropskem jeziku, tem-



več naravnost, v tisti varianti, ki jo srečamo pri nas, v domači vsakdanjosti. S tem so si izvojevali na letošnjem festivalu moralno zmago in povzročili, da Beograd tokrat ni bil v znamenju risanega filma, temveč je zmagal risani film kot primus inter pares. To je proti prejšnjim letom velika razlika.

Vukotičeva Igra presune predvsem zaradi svoje lahkotne čistosti. Gledalec, ki gleda film z nedolžnimi očmi, nič informiran o tem, koliko poskusov so ustvarjalci risanih filmov od Disneya dalje (in tudi v Zagrebu) napravili, da bi združili oba raznorodna elementa tega filma, ga sprejme kot samoumevno, enovito doživetje: prehodi iz igranega v risani film so nezaznavni, barve harmonične, vse delce je videti skrajno preprosta, ljubka in spontana prilika o otroški igri, ki lahko postane usoden konflikt... čista, kot so čisti izbrušeni verzi. Ko bi se človek ne bal,



MILENA PAVLOVIĆ-BARILI (Ljubiša Jočić, Dunav-film)

da gre za enkratni dosežek, bi ob Vukotičevi Igru lahko pozdravili rojstvo nove filmske zvrsti.

Bumerang Boris Kolarja je film o vojni psihozi — o tem, kako v svetu, ki živi do zob oborožen v neprestanem nezaupanju, lahko najnedolžnejši povod sproži najhujšo katastrofo — denimo metuljček, ki po pomoti zaide v radarski ekran in ga imajo za sovražno raketo... Preblizu nam je čas, ko bi podoben pripetljaj skoraj res sprožil pošastne posledice, da se na Kolarjev film ne bi pri pričeli odzvali. Toda njegovi premikajoči se šlemi, kontrast med cvetočim travnikom in mokrim minskim poljem, predvsem pa njegov general-diktator, ki pozna v življenju samo dva interesa — seks in vojno — so nam nekako znani; in čeprav je v filmu nekaj odličnih novih domislekov — na primer rekrutiranje civilistov pri najbolj »civilnih« opravkih, kopanju, kraji, umiranju — smo slišali njegovo tezo in srečali podobne tipe že tolikokrat, da so nas rahlo utrudili. Sicer pa je to ena izmed glavnih nevarnosti za »zagrebško ošolo« in risani film sploh: po samem bistvu je navezan na stilizacijo, na tipizacijo figur in poenostavljanje problemov. Ker Zagrebčani po svojem osnovnem konceptu govore izrazito mednarodno govorico, so v istih škripcih kot velike mednarodne organizacije (od UNESCO naprej): da v teženju po splošnosti zgube posebno, tiste drobne nepravilnosti, svojskosti, odtenke, ki so značilni nemara samo za ozek krog, a ki pomenijo eno izmed konkretnih človeških uresničitev splošno človeških stremljenj. Ljudje smo ustvarjeni tako, da nas barvite uresničitve zanimajo veliko bolj kot siva teorija.

Vukotić je našel iz te dileme genialno krajšnjico v vedno spontani, vedno zanimivi otroški svet; Vatroslav Mimica se je zatekel k svoji črnogledi poetični invenciji in k odlični risbi Alek-





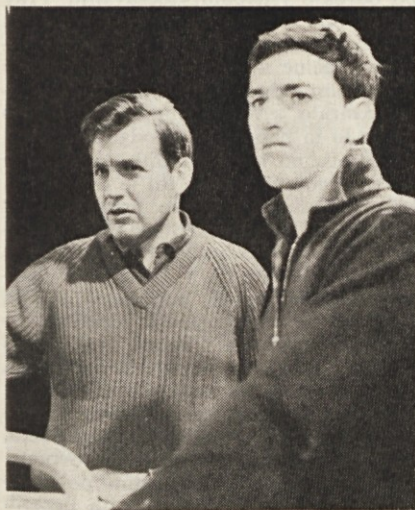
PUSKA GRE V MESTO (Branca Čelović,  
Dunav-film)

sandra Marksa. Čeprav je videti Mala kronika na prvi pogled linearna, igra čustveno dejansko na treh ravneh: tu je svet razčlovečenih ljudi, pešcev in voznikov, ki žive kot roboti in reagirajo kot roboti; tu je slepi berač s svojo lajno — zadnji preostanek poprejšnjega, nepopolnega, a mnogo poetičnejšega sveta; in tu je njegov zvesti pes in prijatelj, ki ga nepričakovan impulz požene med človeško množico, da se ji priliči in živi kot eden njihovih — dokler ne zasliši lajne in ga glas ljubezni ne požene iz robotskih vrst prijatelju naproti — v gotovo smrt. Ta komplicirani čustveni vzorec — kompliciran še s slepčevno brezmočnostjo — si je zamislil Mimica v eksperimentalni risarski tehniki, ki spominja ponekod na kolaže, in z njim nadaljuje tradicijo svojih oblikovnih eksperimentov: Pri fotografu in Inspektor se vrača domov sta bila samo dva med njimi. Mala kronika je film, ki mu bo cena verjetno z leti še zrasla; vsekakor eden najzanimivejših dosežkov zanimive »zagrebške šole«.

Ukradeni konj Dragutina Vukotića z glavnim risarjem Borivojem Dovnikovičem je tudi prodril na tekmovanje. To je posrečen primerek iz serije risank o inspektorju Maski, namenjene predvsem zabavi vseh, od najstarejših do najmlajših, in opremljen z vrsto duhovitih vizualnih domjelic.

Končna bilanca risanega filma na tem festivalu je torej, da »krize«, o kateri smo toliko slišali v minulem letu, letos ni bilo čutiti, in sta Vukotić in Mimica pokazala izrazito nove rešitve. Zagrebčani so še vedno za razred boljši od drugih; in njihovi najboljši so ohranili kljub utrjeni tradiciji, ki nujno zavaja k uporabljanju preizkušenih in dobrih formul, dovolj pionirskega in tudi »amaterskega« duha, da so ušli nevarnosti filmske »industrije«, čeprav, industrije na najvišjem nivoju.

Rapa Šuklje



CONCERTO GYMNASICO; delovni posnetek:  
režiser, filmski kritik Mića Milošević, Miro  
Cerar



# BEOGRAJSKI POSKUS

Po letošnjem festivalu v Oberhausnu in jubilejnem festivalu domačega kratkometražnega in dokumentarnega filma moramo ugotoviti: jugoslovanska kratkometražna proizvodnja ni več zanimiva zgolj zaradi slovesa, ki so si ga ustvarili zagrebški mojstri animacije. Dobili smo — dokumentarni film! Ne da bi bili zmožni predvideti tak razvoj, smo se nenadoma znašli v nenavadni situaciji; na naših platnih so se začela kazati vsa tista hotenja, ki so bila predmet naših želja že dolga leta: življenje današnjega dne, resnično in nepopačeno, neromantično in predvsem ne na silo poetično; pred našimi očmi so se začeli nizati problemi nastajajoče družbe, njena protislovja kot neizogibna posledica boja med starim, uveljavljenim in novim, komaj zastavljenim; začutili smo drobne vsakodnevne spopade, za katerimi so stali živi in do resničnosti razgaljeni ljudje naše nove stvarnosti. Pa najsi nam bodo vseč ali ne.

Jugoslovanski dokumentarni film je bil dolga leta mrtev. Navzlic temu, da smo od časa do časa dobili delo, ki je obetalo in izražalo avtorjev občutek za magično lepoto transponirane resničnosti, pa dalj od posamičnih poskusov in tudi rezultatov nismo nikdar prišli. Splošni vtis je bil vedno sivilo in, sčasoma, utrujenost in zlovolja nad nemočjo jugoslovanskih dokumentaristov. Nepravilno bi bilo zamolčati pomemben pozitivni delež, ki so ga pred tremi leti prispevali slovenski dokumentaristi, ki so na beograjskem festivalu zaželeli s svojimi družbeno kritičnimi temami.<sup>1</sup> Toda tudi to je bilo kot je pokazal čas — zgolj naključje, zvezano z redkimi režiserskimi imeni in ustvar-

jalnimi začetki dveh scenaristov: Bogdana Pogačnika in Mirča Sušmelja.

Letošnji prodor mladih dokumentaristov, zbranih okoli beograjske kinoteke, »Kino-kluba« in podjetja Dunav-film je bolj kot po svojih rezultatih pomemben zaradi njihovih prizadevanj. Hkrati pa zagotavlja kontinuiteto in zanesljiv razvoj. Najmočnejše zagotovilo za to je zmaga, moralna zmaga mladih ustvarjalcev nad vrsto nasprotnikov, ki so v njihovem delu videli najrazličnejše bau-baue in celo idejno problematična dejanja; prav tako pa njihova zmaga pomeni potrditev politike, ki jo je izvajalo podjetje. Vodstvo Dunav-filma je pred dobrim letom zbralo okoli dvajset beograjskih dokumentaristov in v razgovoru z ustvarjalci razglasilo, da je pripravljeno zagotoviti potrebna sredstva za vsak resen načrt in da se bo odreklo vsakemu vmešavanju. Prav to je bilo stalna tarča tolikih kritik in eden pomembnih razlogov za neuspeh večine naših filmov. Podjetje je s takšnim odnosom do skrajnosti zainteresiralo avtorje, jim dalo popolno svobodo in naprtilo vso odgovornost.

Nesmiselno bi bilo trditi, da je že ta ukrep zagotovil uspeh. Bil je samo eden izmed elementov, ki so pripomogli k afirmaciji »beograjske skupine« filmskih dokumentaristov. Odločilneje je bilo dejstvo, da je v Beogradu dozorela skupina novih, predvsem mladih ljudi, ki je 1. izhajala s sorodnih izhodišč (kinoteka, dobra teoretična osnova, praksa v amaterskem filmu, 2. ki je skrajno zavzeta in 3. ki čuti kot skupina.<sup>2</sup> Zadnji — prav gotovo ne najmanj pomemben razlog, je okoliščina, da so to avtorji, ki so se svetovnonazorsko, estetsko in moralno politično oblikovali v atmosferi zadnjih desetih let, torej ljudje današnjega dne in zato prvi poklicani, da ta dan opevajo.

Za določnejšo opredelitev skupine, o kateri govorim, bom izbral le tri fil-





PARADA (Dušan Makavejev, Dunav-film); jutro pred prvomajsko parado

me: Dušana Makavejeva *Parado*, Vladana Slijepčevića *Danes v Novem Travniku* in film debutanta Dragoslava Lazića *Zadušnice*.<sup>3</sup> Čeprav so po metodi, po obdelavi snovi in v estetskih izhodiščih vsi trije popolnoma različni, jih družijo karakteristična črta, ki je hkrati značilnost celotne skupine mladih beograjskih dokumentaristov in ki bo, kolikor ne bo opešala že na začetku, pomenila doslej največjo kvaliteto v jugoslovanskem dokumentarnem filmu: presenetljiva angažiranost ali drugače povedano — neverjetno poznavanje in občutenje drobnih, na videz nepomembnih problemov družbe, in težnja po spreminjanju.

Največji umetniški rezultat pomeni nedvomno *Parada* psihologa, novinarja, esejista, kritika in režiserja Dušana Makavejeva. Mladi režiser si je

izbral za temo prvomajsko parado in v dosledno dialektično zasnovanem konceptu — negacija parade kot spektakla in afirmacija praznika skozi doživljanje in čustvovanje ljudi — ustvaril film, katerega prepričljivi vonj po resničnosti briše pregrado med auditorijem in filmskim platnom; v estetskem smislu pa je *Parada* ena najuspešjih afirmacij ustvarjalne montaže, tistega prevarjalnega principa, ki je tako prepričljivo pečatil zlato obdobje sovjetskega filma in ki je dosegel svoj ustvarjalni vrhunec v Eisensteinovi *Oklepnici Potemkin*. Pomen montaže v tem filmu je primaren, kajti režiser je razpolagal izključno z dokumentarnim gradivom, z »na celuloid ujetimi drobci resničnosti«. Svoj odnos do problema je moral izraziti zgolj s selekcijo fragmentarne resničnosti (se pravi z razkosanjem



celovite podobe pred in med snemanjem) in s ponovno organizacijo v novo ustvarjalno celoto, v kateri avtentičnost dokumenta zadošča fizičnim zahtevam transponirane resničnosti, montažna organizacija gradiva in skoznjo izražena avtorjeva izpoved pa idejno umetniškimi. Režiserjeva jasna izhodišča nemara najbolj ilustrira okoliščina, da se je zavestno odpovedal skriti kameri in da je snemal ljudi na paradi sami, v razigranem vzdušju, da jim je dovolil sramežljivo poziranje (poza je pač element fizične resničnosti) in »rutinersko« smehljanje v kamero. Rezultat avtorjevega neposrednega odnosa do snovi je film o paradi, ki je sicer ves čas prisotna, kjer pa je vsa skrb in ljubezen namenjena ljudem; to je spontana parada človeških obrazov in občutij.

**S P A R A D O** Dušana Makavejeva je jugoslovanski film dokončno uveljavil razliko med dokumentarnim filmom in filmskim žurnalom; med registracijo resničnosti in ustvarjalno predstavo le-te.

Danes v Novem Travniku Vladana Slijepčevića je po svoji zavnovi reportaža v stilu »cinéma-verité«, kakor sta ga uveljavila Rouch in Morin. Sredstva njegovega načina izražanja so: skrita kamera, neposredni posneti intervju in spremeni tekst, trije raznorodni elementi, ki pa v stalnem medsebojnem prepletanju razbijajo monotono dramaturgijo reportaže, dajejo temi presenetljivo dramatičnost in posredujejo gledalcu kompleksnejšo podobo, kot je golo reportažno (kronistično) nizanje dogodkov.

Slijepčević je začutil izredne možnosti prijema in afinite za tak način izražanja. V svojem filmu je razgalil eno izmed naših novih mest, eno izmed številnih pridobitev nagle industrializacije naše države. Mladega ustvarjalca ni zanimala niti fotografija niti zunanost Novega Travnika; nastajajoče mesto mu je ponudilo kopicu specifičnih problemov, od tistega, ki ga omenja spiker v tekstu, da »je to grad, koji ima svoje lice, a nema dušu...«, do povsem prozaičnega vprašanja, zakaj je Travnik »čakalni-

ca«, kraj, kjer se ljudje ustavijo le za kratek čas, ker se tamkaj dobro zasluži, potem pa gredo; vprašanja prihodnosti mesta itd. Režiser je poiskal odgovor na vsa ta vprašanja v neposrednih razgovorih s prebivalci samimi in v dokumentarnih posnetkih skrite kamere. Za novimi fasadami Novega Travnika so zaživel resnični, trpki pa veseli obrazi ljudi, ki jim to mesto pomeni sinonim za srečo, ali pribežališče, ker se v njem bolje zasluži, ki je lepo in moderno in neromantično, ker je nastalo iz zelo neromantičnih pobud: da proizvajajo.

**Z A D U Š N I C E** debutanta Dragoslava Lazića so morda najznačilnejši primer teženj beograjske skupine že zaradi tega, ker so izzvale največ nespo-razumov, nekaj časa pa so bile celo v nemilosti pri cenzurni komisiji. Tema Lazićevega filma je ljudski običaj, posnet v neki vasi v Pomoravju. Na dan vernih duš prihajajo ljudje na grobove, prinašajo jedi in pijačo mrtvim in se tudi sami gostijo. Lahko bi ga označili kot etnografski film, ki »prikazuje kult mrtvih in zaostalost živih«. Toda **Z A D U Š N I C E** so predvsem dokumentarni film, delo, ki se že s samim dejstvom, da to zaostalost in primitivizem prikazuje, zavzema za njegovo odpravo. V estetskem smislu je film manj zanimiv, deloma tudi zaradi tega, ker je bil nekoliko spreminjan; vendar pa je delo, ki opozarja na avtorja, o katerem bomo gotovo še govorili.

V tem okviru bi bilo mogoče govoriti še o nekaterih filmih, toda tako razpravljanje bi pripeljalo predaleč. Morda je bil to razlog, da naslov tega članka ni: »družbeno - angažirani filmi na letošnjem beograjskem festivalu«.

**Toni Tršar**

<sup>1</sup> Cesta Jožeta Bevca, Sestra Jožeta Poglačnika, Mlaj Jožeta Bevca in Prvi koraki Dušana Povha.

<sup>2</sup> V to skupino ne sodijo le avtorji (ne vsi), ki so se predstavili na letošnjem festivalu, marveč tudi nekateri filmski kritiki in amaterji. Imenska opredelitev ne bi bila niti natančna niti popolna. V tem trenutku bi lahko celo zavajala.

<sup>3</sup> Vsi v proizvodnji Dunav-filma.



# INFORMATIVNA SEKCIJA

Ob otvoritvi festivala je bilo slišati tudi naslednjo misel... Jugoslovanski filmski festivali so najvišji družbeni forum, na katerem se ocenjuje vrednost domačega filma in na katerem se na najbolj neposreden način vpliva na bodočo smer in obliko domače kinematografije. To je še posebno važno za dokumentarni in kratkometražni film, ki doslej zaradi mnogih okoliščin ni imel dovolj možnosti, da bi pregledal svoje dosežke pred najširšo filmsko javnostjo, na običajnih filmskih predstavah. Zaradi tega je morda festival kratkometražnega filma pomembnejši za ta del naše kinematografije, kot pa so to festivali igranega filma.

10. člen Pravilnika X. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma pravi: ...ostali prijavljeni filmi, kateri ne bodo izbrani za predvajanje v konkurenci, bodo predvajani v okviru informativne sekcije festivala. In Informativni bilten festivala je javil že drugi dan festivala: ...čeprav se X. festival še ni pričel, je bila včeraj (uradna otvoritev festivala je bila istega dne zvečer ob pol devetih v razprodanem Domu Sindikatov pred večtisočglavo množico) ob 15. uri prva projekcija filmov, ki jih predvajajo v informativni sekciji.



**CERKVE LEŠENJACE (Ratomir Ivković,  
Dunav-film)**

V mali dvorani Muzeja jugoslovanske kinoteke je več kot sto petdeset gledalcev — dvoranica ima dvesto sedežev — prisostvovalo prvi projekciji. In tako je bilo vseh sedem dni. Ob treh popoldne so se tiho zbrali in posedli drug ob drugem posamezni cineasti, ljubitelji kratkega filma, kritiki, ustvarjalci odklonjenih filmov in zastopniki producentov kot h komemoraciji za padlimi.

V teh sedmih dneh so vsi ti lahko videli 61 filmov, ki niso bili pripuščeni v konkurenco. Slovenskih filmov je bilo sedem. Na sporedu so bili filmi na temo: Narodnoosvobodilna borba; na temo Družbeno življenje smo videli filme s podnaslovi: Proslave in prazniki, Prijateljstvo med narodi, Življenje mladine, Razvoj mesta in vasi, Poljedelstvo. Nato so bile obravnavane še teme: Kultura, Zgodovina, Etnografija, Turizem, Potopis, Sport, Življenje narave, Poučni film, Lutkovni film, Risani film in Svobodne teme.

Na temo Narodnoosvobodilna borba so bili vsi filmi, ki so vsaj nekaj veljali, sprejeti v konkurenco. Na temo Družbeno življenje so bili to boljši ali slabši pregledi filmskega arhivnega materiala za arhiv Filmskih novosti, za jugoslovansko mornarico, za etnografski muzej, štirje pa so imitirali družbeno življenje z elementi igranega filma. Na temo Kultura pa je film Branko Krsmanović presešel zahtevano povprečje filma, prijavljenega za festival.

Film Branko Krsmanović, produkcije Avala film, prikazuje turnejo zboru po ZDA in Kanadi konec leta 1961. Scenarij in režija Kamenko Kaludžerič. V obliki televizijskega intervjuja in v zanimivih barvnih kadrih doživimo impresivne popotne vtise in srečanja z Amerikanci. Zanimiv kader je: Nastop zboru gledamo na televizijskem ekranu in nenadoma nam je brez besed razumljivo, koliko Američanov je spoznalo zbor Branko Krsmanović. Sinteza informacije. Več kot le dober reportažni filmski zapis.

Na temo Zgodovina ni bilo nobenega filma. V Etnografiji smo se ponovno srečali z elementi igranega filma. Na temo Turizem nas je prijetno preseñetila Lepotica Jadrana, produkcije Zagreb filma.

Lepotica Jadrana naj bi bil informativno propagandni film o Dubrovniku, o njegovih kulturnih in zgodovinskih znamenitostih in njegovih naravnih lepota. Scenarij je napisal Vatroslav Mimica (mojster risanege filma), režiral pa je Mladen Feman, snemal Tomislav Pinter. Iz informativne zasnove je nastal pod roko večših ustvarjalcev

---

CONCERTO GYMNASICO (Mića Milošević-Nikola Majdak, Dunav-film);

---

duhovit film o našem turizmu, ki izgublja dostojanstvo. Ta turizem je posebljen v starem gospodu vodiču, ki je vedno na uslugo, če ga vidi kamera; drugače pa poseda, je utrujen in si hladi utrujene noge, a je takoj spet nared, čim pade nanj oko kamere (oko tujega turista). Ko na koncu tega bridko šaljivega sprehoda po Lepotici Jadrana vodič iztegne roko v pozdrav, jo za trenutek podrži predolgo (po zahtevi ustvarjalcev) in dlan, iztegnjena v pozdrav, se izpremeni v dlan, ki prosi vbogajme. Začinjeno in ostro opazovano. Najboljši turistični film na festivalu.

Na temo Potopis smo videli spet arhivni material za etnografske muzeje iz Starege Egipta, Sremske Mitrovice in Kube. Nekaj podjetnih filmskih snemalcev se je bilo odpravilo na Kubo in tam so posneli več tisoč metrov, filmski trak pa porazdelili na zveneče naslove: Afro-Kubanski plesi, Biseri Antilov, Mesto večnega sonca, Nova Kuba, Trije obrabi Havane, V srcu Karibov. Pokazali so nam samo Karneval na Kubi. Če je ta najboljši, kako slabi morajo biti ostali. Spremni tekst je





napisal Puriša Džordžević. Gledalci niso vedeli, ali resno misli ali se norčuje, ko nam pojasnjuje, da so Kubanci tako vneti plesalci, da plešejo tudi brez kruha in soli. Dvorana je to pripombo sprejela kot šalo.

Na temo Šport smo pregledali arhivni material o najboljših atletih v času VII. atletskega šampionata Evrope v Beogradu 1962.

Na temo Življenje narave smo videli lov na divje svinje, lov na jazbeca, gledali predstavo o podlasici, šli po sledovih medveda in dobili pod drobnogled koristnost mravlje. Razen Adamičeve Male zaveznice — mravlje so vsi filmi porušili ravnotežje v naravi, ji storili silo, živali ščuvali drugo proti drugi, jih žrtvovali, jih utesnjevali v ateljeje. V obravnavanju teme Življenje narave je bilo nekaj gnilega.

V Poučnem filmu pa je paševal režiser in scenarist Nikša Fulgosi s svojimi igranimi filmi v svarilo nepredvidnim pečcem vseh starosti in voznikom motornih vozil vseh kubikov. Ti filmi so imeli svarilne naslove: Pešci, pazite na svoje življenje, Smrt pravega prijatelja, Volan ni za vsakega,

Zasebna vojna državljana Iks, On je za pravico močnejšega in v konkurenci še Igro z življenjem. Ena fotografija resnične prometne nesreče in njenih žrtev zmore povedati v svarilo več, kakor vsi ti aranžirani filmi skupaj.

Na temo Lutkovni film ni bilo v tem letu nič novega. Lutke so bile privlačne in odbijajoče, animacija vzorna in površna, oprema običajna, barve tehnično dovršene in nezadostne. Vsi ti lutkovni filmi dokazujejo, da naš lutkovni film še ni dosegel mednarodne ravni. Edino presenečenje so lutke iz filma Miss Zelengrada. Poduhovljene so in videti je, kot da animacija prihaja iz njih, a ne dirigirano od zunaj.

Risani film. Zagrebška šola risanege filma je v tem letu naredila trinajst filmov iz serije Inšpektor Maska. Ta serija je narejena predvsem za izvoz, za ameriško tržišče. Čeprav jih delajo različni režiserji in scenaristi, so si ti filmi podobni in ne prispevajo slovesu našega risanege filma. Mimo njih izstopa film Tatova v režiji Darka Gospodnetića. Dva imenitna muca sta ukradla kos sira in zaradi prevelikega

napora utrujena zadremala. Sanjata strašno hude sanje. Vidita kazen v najmanj rožnatih barvah in situacijah. Končno ju nevidna sila potisne celo pod giljotino. Ko se oznojena prebudita, sir brž vrneta v izložbo in se oddahneta. Tedaj pa se mimo zapodi policija za gangsterji in muca sta srečna, ker sta vrnila sir. Lačna sta, a srečna. Ta risanka drži zrcalo času. Oblika je običajna; muca pa sta imenitna.

Filmi svobodnih tem. Videli smo petnajst filmov. Med njimi so bili nekateri narejeni le za ustvarjalce same, za njihovo kontrolo ustvarjalne moči ali šibkosti, in ne za gledalce. Nekaj pa jih je bilo, ki so prestopili rob kvalitete, zahtevane za festival in so dosegli nivo, ki je potreben, da film pride v konkurenco in se poteguje za nagrado.

Pes za petsto, Zagreb-film. Mestna tržnica. Vsi kupujejo in prodajajo. Petletni deček to vidi. Tudi on želi priti do denarja. Ponuja svojega psička. Ko ga proda, ostane sam s petstodinarskim bankovcem, ki pomeni zanj — brez psička — samo kos mrtvega papirja. Prepozno. Psička je izgubil za zmerom. Deček privkljat občuti osamljenost sredi množice. Scenarij in režija Ivo Škrabalo, snemalec Nikola Tanhofer, glasba Davor Kajfež. Izjemno, impresivno delce z očarljivim protagonizmom. Virtuozno posneto. Okus po sladkorenkem.

Zgodba o deklici in milu, Zora-film. Deklica je izgubila dišeče milo. Milo pride nepovabljeno v roke raznim osobam, ki ga uporabljajo in milo postaja vedno tanjše. Deklica išče milo in z njo ga iščejo vsi tisti, ki so ga tudi že imeli in tudi izgubili. Vedno več jih je. Bolj ko se sled krajša, tanjše je milo. Na koncu vidijo vsi, da so od mila ostali le milni mehurčki, ki jih spušča v zrak deček, kateri o vsem tem iskanju ničesar ne ve. No, vsi se vesele vsaj teh milnih mehurčkov. Scenarij Svetislav Ruškuc, režija Obrad Gluščević. Zmes resničnosti in vizije, ki ni vedno razumljiva gledalcem. Poizkus.

Otroci, Dunav-film. Po ulicah Beograda se potepajo nepriznani otroci, ci-

gančki. Režiser odkriva njihov osamljeni svet, v katerem pojejo pesmice zase, za druge. Scenarij in režija Puriša Džordžević, edini poet jugoslovanskega filma, ki se iz primitivne vsakdanjosti rešuje v svet poezije, iz katere gleda kritično na vsakdanjost okrog sebe. Mnogo je otožnih prizorov v Otrocih. A eden je najbolj otožen, tisti, ko otroci stojijo pred velikim oknom kot pred izložbo in vidijo v nji bogato pogrnjeno mizo in udobne naslonjače. Otroci stojijo, gledajo in čakajo. Nenadoma pa se zavesa potegne ob oknu in zakrije otrokom pogled. Zaslisiimo ploskanje kot ob koncu predstave, ko zastor pade. Otroci so še bolj revni sredi ulice.

Drugi film Puriše Džordževića v informativni sekciji Kontrabas je za privrženec filmske poezije še večje presenečenje. Pripoveduje o življenju in smrti nekega zavrženega kontrabasa. Polno duha in metafor. Filmska poezija v najlepšem pomenu te besede.

Njegov tretji film Pesem, ne tako dober kot omenjena dva, pa so predvajali v konkurenci.

Lepotica 62, Sutjeska-film, Sarajevo. Iz raznih strani države pride petnajst lepotic-finalistk na tekmovanje za naslov Lepotice 62. Pred petnajsttisočgavo množico in žirijo defilirajo ta dekleta, označena s številkami. Frizerji, krojači, fotoreporterji se mučijo, da bi iz deklet izvabili maksimum lepote. Na koncu najboljši Nič obsujejo s cvetjem. Scenarij in režija Dušan Makavejev, snemalec Džordže Jolić in Aleksander Petković. Dušan Makavejev je enfant terrible letošnjega festivala in pojem za smer, ki so jo začeli imenovati Beograjska dokumentarna šola. Kot v lanskem Nasmehu 61 tudi zdaj v Lepotici 62 in v Paradi in filmu Dol z ograjami uporablja skoraj samo dokumentarni material, ga sestavi tako, da dobi protest proti zaostalosti, kakršnikoli že. Makavejevo izhodišče je jezno, neizprosno, skoraj že krivično, ker mnogokrat pozabi razmisliti o vzrokih zaostalosti. Kakšna groba moč, ne razdiralna sila, je film v rokah ustvarjalca, kot sta scenarist in režiser Ma-





NA ČETRTI STRANI (Zdravko Velimirović, Dunav-film)

kavejev in njegov stalni montažer Babac.

Žirija, Zora-film, Zagreb. V tem tilmu so karikirana razna tekmovanja, kriteriji in žirije, ki so včasih popoln nesmisel. Scenarij in režija Ante Babaja, ustvarjalec filmov Nesorazum, Komolec kot takšen in Pravica. Ob koncu žirije je prizor, ko člani žirije sedejo za okroglo mizo in vsak izmed njih napiše odločitev na listek papirja. Ko predsednica žirije hoče prebrati odločitve, zazvoni telefon. Predsednica prime slušalko in iz nje zasliši nekaj, kar je še najbolj podobno svarilnemu glasu streljajoče strojnice. Predsednica izpusti slušalko in glasovanje se prične znova. Člani oddajo nove odločitve, a telefon spet zazvoni. Predsednico spet obsuje grozeči glas. In zbor žirije, rahlo prestrašen, položi svoje odločitve na kupček in jih zažge. Glasujejo v tretje in telefon pozvoni tretjič. Glas je zdaj svarilen. Vsi člani žirije so do konca preplašeni in vsak lastno oceno požre. Nekompromisen, osebno prizadet, ogorčen, skoraj sarkastičen.

Trinajstega marca ob poldevetih zvečer so bile podeljene nagrade za filme v konkurenci. Prazni sedeži v dvorani so nemi pripovedovali, da so nekateri že izvedeli za odločitev. Mnogo je bilo poklicanih, a le malo izvoljenih.

Naslednji dan so pospravljali in prometali festivalsko dvorano. Ko smo hoteli stopiti skozi glavni vhod, so nas vprašali, kaj iščemo. Zavedli smo se, da je spet dan vsakdanji. Pospravili smo svoje stvari v kovčke in se odpeljali domov. Nad vhodom festivalske dvorane je še visel napis X. filmski festival dokumentarnega in kratkometražnega filma. Že so bili pristavili lestev, da ga bodo sneli.

Je bil namen tega festivala dosežen? Mislim, da je bil. Vrednost domačega kratkometražnega filma so skušali objektivno oceniti, na bodočo smer pa vplivati na najbolj neposreden način. Nekaj filmov, tudi iz informativne sekcije, pa bo prišlo v zgodovino jugoslovanskega kratkega filma.

Vojko Duletič

# TEMA NOB V NAŠEM KRATKEM FILMU

Od velikega števila kratkometražnih filmov, ki so bili doslej posneti v naši državi, pripada precejšen del skupini, katere tematika je zgodovina delavskega gibanja, zgodovina Partije, Revolucije ali Narodnoosvobodilna vojna. Ti filmi so izraz spoštovanja do posameznih osebnosti in organizacij, ki so se v težkem obdobju žrtvovale za vizijo bodoče družbe, tvegale življenje, pogosto pa tudi junaško umirale. Ti filmi so največkrat prikaz trpljenja revnega brezpravnega ljudstva, ki se je v odločilnem trenutku dvignilo v boj za osvoboditev in ki si je svobodo znalo izboriti. Najpogostejša težnja tovrstnih filmov je, skozi odo, himno ali poemo dočarati posamezne usode ali obnoviti določene dogodke. Ti filmi kažejo današnjemu gledalcu, če je starejši, tisto, kar v njem živi, če je mlajši, ga skušajo spominjati, najmlajšega pa seznaniti z dogodki, ki so bili za jugoslovanske narode odločilnega pomena.

Za to vrsto filmov nimamo določenega naziva. Po dolžini so skoraj izključno kratkometražni (okoli 400 metrov), vendar pa na osnovi te označbe ni mogoče oblikovati kakršnekoli pomembnejše estetske sodbe. Filmski publicisti jih uvrščajo med dokumentarne filme, kar nedvomno, vsaj deloma, tudi so, spričo tega, da je osnovno sredstvo njihovega izraza dokument — fotografiran, pisan ali pa, čeprav redkeje, posnet. Vendar pa, če poznamo

filme, ki v svetovnih okvirih pomenijo klasiko dokumentarnega filma — potem se moramo spomniti avtorjev, kot so npr. angleški dokumentaristi Grierson, Watt in Rotha ali Američan Robert Flaherty. Ne oziraje se na vse definicije dokumentarnega filma, katerih avtorji so bodisi omenjeni bodisi drugi ustvarjalci ali teoretiki, in čeprav je v definiranju dokumentarnega filma med njimi zelo veliko nasprotovanj, ki še niso zabrisana, je vtis, ki so ga zapustili dokumentarni filmi vrhunskih predstavnikov žanra tako močan, da nas na osnovi zelo določljivih doživljanj in zaključkov vodi k nekemu notranjemu definiranju. Iz te perspektive pa filmov, ki so tema tega članka, ni mogoče uvrstiti med dokumentarne filme.

Navzlic takemu vtisu pa ti filmi so dokumentarni: nastali so na osnovi dokumentov, avtentičnih, ki imajo kdaj pa kdaj že sami po sebi veliko izpovedno moč. Toda stalna prisotnost raznega tematsko precizno omejenega gradiva, vezanega izključno na našo državo, izpolnjenegega z nizom podrobnosti ter večjih dejstev, ki so se odvijala (ali pa bi se lahko) edinole na naših paralelah in meridijanih, je razlog za to, da izraz »dokumentaren« ne more v celoti ali vsaj približno opredeliti te resnično nacionalne zvrsti. Filmska publicistika, ki pa se je ukvarjala s temi filmi zelo redko, se je v svojih karakterizacijah izražala dovolj



neprecizno in izključno opisno, tako da bi lahko pomislili, da gre za dokumentarne ali zgodovinske ali celo šolske filme, poenostavljene za vsakdanje šolske potrebe.

Opredelevanje naziva tej vrsti ali žanru filmov mora izhajati iz neposredne teoretične ambicije, ki ne inicira konkretnih ustvarjalnih rezultatov. Vendar pa je dejstvo, da je bilo doslej pomembnejših rezultatov zelo malo, da je večina pojmov o teh filmih nerazčiščena in da so številni avtorji izhajali iz napačnih predpostavk že v zamisli, prav tako pa v obdelavi gradiva. Z gotovostjo lahko trdimo, da je, s tega zornega kota, definiranje žanra oziroma ugotavljanje njegovih karakteristik nujno potrebno, toliko bolj, ker splošni zmedi okoli njega nič več ne more škodovati. Ugotovimo lahko tudi, da razen povsem zunanjih elementov in posplošenosti pod to serijo filmov ne razumemo ničesar bolj konkretnega in da je zaradi tega pravzaprav razumljivo, da so plod nejasnih pojmov filmi s popolnoma nejasnimi profili.

Zelo pomembno je spoznati tipičnega predstavnika zvrsti. Tak tipični ali povprečni film je, žal, zelo slab. Resda za umetnost niso pomembni tisoči, množica neuspehov, marveč le tistih nekaj pomembnih rezultatov, ki - če sploh so - pomenijo tako iz zgodovinskih kot estetskih pozicij zadostno opravičilo za celo vrsto neuspehov. Neizpodbitno

dejstvo pa je, da sijajnih rezultatov nimamo in da je povprečna raven naših risanih filmov npr. veliko višja.

Slikovno gradivo tipičnega filma te zvrsti vključuje predvsem avtentične fotografije iz nakazanega obdobja zgodovinskih dogodkov. Fotografije imajo pogosto izredno dokumentarno vrednost, navzlic temu, da marsikdaj niso dobro ohranjene. Sem sodijo seveda tudi lepaki in slike iz časopisov, tako partijskih kot režimskih. Spričo velike proizvodnje tovrstnih filmov se pogosto dogaja, da se nekatere fotografije, predvsem najbolj ekspresivne, ponavljajo iz filma v film, kar nedvomno kvari doživetje in upravičeno vzbuja vtis o določeni šabloni. Tipičen in vsem znan je primer totala zasnežene gorske pokrajine, po kateri se v rahli diagonali vzpenja partizanska kolona. Samo na letošnjem festivalu v Beogradu smo to fotografijo zasledili v treh filmih. Zaradi slabe kvalitete filmov sicer impresivna fotografija ni mogla ustvariti niti približno takega vtisa, kot v neprimerno boljšem Ranitovičevem filmu *Plameni cvet*. Podobno tipiziran je tudi posnetek heroja Filipovića, ki je pod vislicami z vzdignjenimi rokami pozival na upor in naslovil okupatorju besede polne prezira. Sama na sebi izredno ekspresivna fotografija, ki prepričljivo prikazuje nezlomljivost in heroizem našega revolucionarja in ki bi lahko predstavljala simbol moči in sposobnosti žrtvovanja, se s pogosto uporabo vulgarizira in če jo bomo znova in znova uporabljali v kdo ve kakšnih filmih, bo nujno izzvala tudi zasmehljive reakcije. Količinsko omejeno število fotografij, ki imajo večjo dokumentarno ali estetsko vrednost, narekuje pogosto uporabo prav teh dokumen-



to, zaradi česar nujno nastaja vtis o uniformiranosti zvrsti. Filmi so zasičeni in prav zaradi najboljših primerov zanimanje za zvrst pada. Lahko bi skonstruirali cel film, sestavljen iz fotografij, ki so bile uporabljene vsaj dvakrat. Neustrezna in neefektna je tudi uporaba raznih pisanih dokumentov — pomembnih odlomkov iz časopisov, lepakov, obtožnic, sodnih poročil, parol, dnevnikov in pisem. Zvečine jih uporabljajo kot najbolj banalno ilustracijo ali kot nepotreben dokaz nečesa splošno znanega, tako da je njihova izraznost le redkokdaj poetske narave, njihova uporaba pa skoraj nikoli nima dramaturške funkcije in ne stoji kot akcent ali obrat v kompoziciji filma. Ti dokumenti v najslabših filmih, ki učinkujejo kot neskončen niz podatkov, izgubljajo moč in spoznavno vrednost dokumenta, so zgolj anemičen del utrudljivega naštevanja; njihov plasman bi bil neprimerno učinkovitejši v literarnem delu. Marsikdaj so taki dokumenti nečitljivi ali pa so v izrezu izredno kratek čas, pogosto pa jih spremlja spikerjev tekst, tako da gledalec ne ve, ali bi poslušal ali bral. V neustreznem kontekstu parole učinkujejo pozivi na odpor, organiziranje in upor, ki so v določenem trenutku bodrili ljudstvo in mu vlivali pogum, kot lažna in prazna patetika, besede z globokim pomenom in učinkom pa postajajo fraze.

Zelo pogosto najdemo v teh filmih kot skoraj smešen del vizualnega gradiva inscenirane prizore iz preteklosti. V umetnosti so že od nekdaj najtežja naloga, ki le redko obrodi sad, opisi resničnih dogodkov, ki jih je umetnik želel s sredstvi svoje umetnosti verno opisati. Življenjska resnica ne sme biti nikdar dobesedno prenesena v umetni-

ško delo, kajti v tem primeru resnica najpogosteje učinkuje zlagano ali pa deluje kot tuje telo, kot neresničen element, ne oziraje se na svojo avtonomno resničnost. Popolna rekonstrukcija dogodkov je nemogoča in takšna težnja ustvarja samo nesprijemljivo artificialnost. Če seriji dokumentov, ki učinkujejo s svojo zgodovinsko patino avtentično, kar tudi v resnici so, dodamo nekaj danes posnetih kadrov, potem lahko v 99 % primerih govorimo o estetski zmoti. Razlika med absolutno resničnostjo dokumentov in aranžiranostjo posnetih kadrov je namreč očitna, ker gre za dva popolnoma različna filmska postopka.

Pogosto so uporabljani tudi posneti prizori iz nove Jugoslavije. Priказali naj bi, zakaj so se določeni heroji ali organizacije borili in zaradi česa so nemalokrat, v končni konsekvenci dali svoja življenja. Potem ko zgodba obravnava njihovo življenje ali zgodovino, se zablesti pred našimi očmi kot apoteoza nekaj totalov velikih, arhitektonsko uspelih ali neuspešnih, vseeno pač, sloopij ali železarn, kar je gotovo eden izmed najslabše zamišljenih simbolov zmage ali napredka, toliko bolj, ker imajo takšne objekte v večji meri in grandioznejši obliki tudi dežele z razredno ureditvijo. Popolnoma neskladno je, če postavimo kot nagrado zgodovinsko pomembni smrti, kot rezultat trpljenja, neko fasado. Namesto simbola spremem-





Eden uspehov prejšnjih let; CRNE RUTE

be človeških odnosov postavljamo nekaj, kar je v filmu šele materialni rezultat, če je predstavljano zgolj kot registracija brez časovne in zgodovinske determinacije.

Če poskusimo povzeti vizualno gradivo, ki je osnova filmom o zgodovini delavskega gibanja ali narodnoosvobodilnega boja, se nikakor ne bomo mogli izogniti misli, da gre za zmes, ki je neorganizirano in nepremišljeno sestavljena pogosto iz zelo raznorodnih elementov. Zaradi tega vzbujajo vtis del, ki so, brez ozira na zvočno kuliso, neurejena in se z naporom trudijo, da gradivu vdihnemo poezijo, točneje,

da odkrijejo vizijo in smisel določene filma; kot da avtorjem ob začetku ni bilo jasno, kaj želijo in kakšen film hočejo izdelati. Res je sicer, da nimamo velikih vzorov brez omejitev, in tudi premalo dobrih filmov, na katere bi se lahko naslonili pri lastnem iskanju.

Zvočna kulisa teh filmov je v največji meri oglušujoče grmenje, v katerem se medsebojno uničujejo spikerjev tekst, šumi in glasba. Tekst poskuša ustvariti patetiko zgodovinske distance in z na kup zmetanimi poetičnimi besedami, ki so le redko funkcionalno uporabljene, ustvarja — nezaželeni zlagani pa-



tos. Besede, parole, misli, klasika marksizma, ki imajo svoj resnični in globoki smisel, se spreminjajo v fraze. Kdor ni doživel teh dogodkov, ali pa z njimi ni dovolj seznanjen, lahko brez težav pomisli, da gre za fanatizem ali čisto demagogijo. Razen tega pa spiker s svojo forsirano interpretacijo popači še tisto, kar bi bilo — normalno izgovorjeno — dovolj sprejemljivo.

Avtorjem filma se pogosto zdi, da se bo dokumentom, ki jih uporabljajo, povečal pomen, če bo tekst govorila avtoritativna politična osebnost. Tudi ta ukrep lahko v ničemer ne spremeni stvari. Naj bo politična osebnost še tako avtoritativna, naj bodo njene besede še tako pomembne, resnične in lepo izgovorjene, v nespretni organizaciji dela lahko izgubijo prav vso vrednost.

Pogosto pozabljamo, da imajo v filmu vizualna sredstva in apeli daleč večjo izrazno moč, kot zvočna. Ko gledamo nekatere predstavnike te zvrsti, se nam dozdeva, da je bistvo filma popolnoma pozabljeno. Tudi najgloblje misli gledalec pozablja, če jih je preveč, med gledanjem samim pa povzročajo utrujenost in zmanjšanje zanimanja v dvorani. Prav te misli pogosto popolnoma uničujejo izraznost slike.

Primer oziroma postopek, da nekdo od preživelih v intervjuju pripoveduje o nekem tragičnem dogodku, je sicer redek, a redno tudi slab. Namesto, da bi bile njegove besede dokument, človek prične igrati, če pa tega ni več, potem resnica ali tragedija, ki jo pripoveduje, postane smešna. V film kot organsko celoto pa se je prikradla doza slabega okusa.

Glasba te zvrsti je v večini primerov romantična, herojska, »preglasna«. Zaradi svoje intenzivnosti naj-

pogosteje izstopa, preglasuje sliko. V pomanjkanju lastnih emotivnih potencialov režiser išče rešitev v spo-sojanju tujih, če pa že jemljemo tuje, potem jemljimo priznано. V izboru gremo do konca. Vemo pač, da obstaja Ludwig van Beethoven in tako postaja avtor znamenitih simfonij vse pogosteje avtor naših filmov.

Osnovna pomanjkljivost omenjenih filmov je okoliščina, da avtorji precenjujejo vrednost dejstva, uporabljenega v estetske namene. Pozabljajo da ima vsako dejstvo v filmu nešteto potencialnih možnosti, da ga uporabimo estetsko funkcionalno, hkrati pa ima, najsi bo samo po sebi še tako močno, resnično in pomembno, prav toliko potencialnih možnosti, da popolnoma izgubi ves bistveni pomen. Čeprav avtorji filmov v večini primerov niso bili udeleženci dogodkov, ki jih opisujejo, pa so zagotovo bili prisotni v tedanjem času, tako da so dogodke občutili veliko bolj intenzivno, kot jih občuti na podlagi še tako kompetentnih pričevanj lahko večina mladih ljudi. Avtorji, ki jim določena dejstva vzbujajo niz emocij in asociacij, se pogosto ne zavedajo okoliščine, da gola registracija vira njihovega vznurjenja ne more vzbuditi enako intenzivnih čustev in asociacij tudi pri drugih.

Nobeno teh kritičnih zapažanj ne zadeva vseh filmov določenega žanra, marveč veliko večino. Spričo tega, da bi lahko prišlo do nesporeda, moram poudariti, da kakršnokoli vsiljevanje kakršnihkoli »pravil« ni absolutno, kajti kadar govorimo o estetskih sredstvih, pravila niso nikdar niti dobra niti slaba. Te attribute dobijo šele potem, ko so konkretno uporabljena v posameznih delih. Ocena te uporabe pa je, žal, zelo negativna.



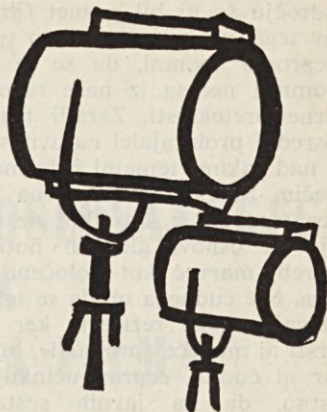
Ker že govorimo o besedi «zvrst», nujno prihajamo do ugotovitve, ki jo praksa popolnoma potrjuje, da namreč pri realizaciji filmov prav zaprav ne vemo, za kakšno vrsto filma gre. Film s tega področja je lahko dokumentaren v najožjem smislu besede; lahko je film pesem, oda ali himna, ki namerava ustvariti čisto poetično doživetje, pri katerem je dokument zgolj in samo sredstvo; lahko pa je tudi poučni, šolski film, čigar namen je na preprost način prikazati posamezne dogodke in opisati pomen posameznih osebnosti. V velikem številu teh filmov se pa zdi, kakor da želimo vse hkrati, zaradi tega sploh ni čudno, da dosežemo malo.

-----

Niz zunanjih razlogov olajšuje in omogoča nastajanja prav takšnih filmov.

Izhajati moramo iz ugotovitve, da tovrstni filmi uživajo popolno družbeno protekcijo. Dela s to tematiko potrebujemo in želimo imeti. Včasih je žal videti, kot da jih želimo in moramo imeti za vsako ceno. Prav tovrstni filmi skoraj vedno dobijo dotacijo in pomenijo tako, brez oziroma na pozitivne namene, neizogiben, zanesljiv in do zlorabljanja »konkreten« faktor naše proizvodnje. Ker nimajo možnosti za najboljši vpogled v dejanske rezultate, politični forumi povezani s filmom in sveti za kulturo, pogosto zaradi inercije pospešujejo te filme in delajo tako medvedjo uslugo prav tej specifični zvrsti.

Če gledamo s tega zornega kota, potem nam ni težko ugotoviti, da tovrstne filme favorizirajo tudi direktorji podjetij, umetniški direktorji in dramaturški oddelki, ki pogosto ne premišljajo mnogo, ali bi določen film uvrstili v proizvodnjo



ali ne iz preprostega razloga: ker vedo, da film »ne more propasti«. Ugotovimo lahko tudi, da so filmski sveti kot družbeni organi pri odobravanju takih filmov zelo »liberalni«.

Posebno poglavje so filmski delavci, zlasti scenaristi in režiserji. Iz leta v leto posnamemo nekaj filmov s to tematiko, kajti vsako leto je kakšna obletnica, vsako leto se nekdo spomni, da o tem ali onem

področju še ni bil posnet film, razen tega pa se vsako leto nekdo preprosto spomni, da se je treba spomniti nečesa iz naše revolucionarne preteklosti. Zaradi tega neposredni proizvajalci naravnost bdi-jo nad takimi temami oziroma nad »nečim zanesljivim«, logična posledica tega pa je, da filmi ne nastajajo na osnovi globljih notranjih potreb, marveč kot določena sinekura. Nič čudnega ni, da se teh tem lotevajo slabši režiserji, ker v tej zvrsti ni mogoče »propasti«, in nikakor ni čudno, čeprav učinkuje žalostno, da na javnih sestankih, »okroglih mizah« že javno ugotavljamo, da je postala NOB zlata jama za najrazličnejše povprečnosti.

Ko je tak film zgotovljen, uživa še naprej razne nepotrebne privilegije. Festivalske selekcijske komisije so mu marsikdaj neodpušljivo naklonjene, tako da ima slab film te zvrsti prednost pred enako slabim ali celo za spoznanje boljšim filmom druge zvrsti. Ne glede na njegovo vrednost, film s tako tematiko začenja festival. Pri podeljevanju nagrad mu je naklonjena celo žirija. Zaradi nepotrebne politične obzirnosti kritika govori o teh filmih na videz strokovno, uporablja v analizah najrazličnejše nedoločne formulacije in fraze, prave odpadke s psevdoestetskega smetišča. Po »kuloarjih« in hodnikih festivala je mogoče slišati negodovanje in negativne ocene, tako da nastaja vtis, da se dogajanje okoli teh filmov vrti v začaranem krogu družbenega farizejstva. Površina pa je še naprej sijajna: naredili smo X filmov tega žanra, X jih je bilo predvajanih v uradni konkurenci, X jih je dobilo nagrade, kritika pa jih je nasploh pozitivno ocenila.

Popolnoma razumljivo je, da iz vrste takšnih nesporazumov pogosto

nastaja film, nikomur potreben in vsem v breme. Režiserju je neprijetno med kolegi, kritik si izmišlja novo preobleko za svoje anemične pohvale, medtem ko komercialni direktor podjetja dobro ve, da s prodajo v inozemstvo ne bo nič. Kinooperater ga svojevoljno odstranjuje s programa, ker se občinstvo tako in tako dolgočasi, ko ga gleda. Najhuje je to, da je tovrstni film, kot vsi predfilmi, ki niso dobri, publiki antipatičen: da je publika posebno nezadovoljna s takimi filmi, da starejši gledalci občutijo popolno neskladje med tistim, kar so doživeli in tistim, kar gledajo. Hudo je tudi to, da se mladi ljudje vedejo do teh filmov podobno kot do dolgočasnih, tisočkrat ponovljenih zgodb. Konec koncev pa je nedopustljivo, da tistemu, na kar smo ponosni in kar bi morali postaviti na dostojen pedestal, znižujemo vrednost, in pogosto tudi profaniramo.

Res je, da smo imeli tudi resnično dobre filme te zvrsti, omenimo naj samo film o Moši Pijadi Žike Čukulića, vendar pa je negativna bilanca še vedno več kot prepričljiva. Mora nam postati jasno, da je v estetskem, finančne in družbenem smislu ustrežnejše in boljše snemati manj teh filmov, zato pa storiti vse, da bi bili kar najboljši. Bolj kot v kateremkoli žanru je nujno angažirati najboljše ustvarjalce, definirati in zaostri kriterije v vseh fazah priprave in izdelave filma, prav tako pa zaostri kontrolo, kajti filmi te zvrsti imajo izjemen politični pomen. Nemara bi se bilo prav stalno zavedati, da je kot rezultat pozitivnega hotenja in resnične inspiracije 1924. leta nastala v SZ Križarka Potemkin.

Ante Peterlić



# NAGRADE

## NA X. FESTIVALU JUGOSLOVANSKEGA KRATKOMETRAŽNEGA IN DOKUMENTARNEGA FILMA

**ŽIRIJA, KI SO JO SESTAVLJALI:**

**VELJKO BULAJIĆ, BRANKO BAUER, VLADA BULATOVIĆ,  
OTO DENEŠ, KAJETAN KOVIČ, VESELINKA MALINSKA IN  
JOCO MARJANOVIĆ, JE NAGRADILA FILME:**

Za najboljši film festivala je bila proglašena Vukotičeva IGRA. Dušan Vukotić je prejel za režijo in animacijo IGRE 300.000 din in za scenarij 150.000 din. Dve drugi nagradi po 175.000 din sta prejela Vladan Slijepčević, scenarist in režiser filma DANAS U NOVOM GRADU in Boris Kolar, scenarist, režiser in glavni risar filma BUMERANG. Štiri tretje nagrade po 150.000 din so prejeli Antun Babaja, scenarist in režiser filma PRAVDA, Dušan Makavejev, režiser filma DOLE PLOTOVI, Vatroslav Mimica, režiser filma MALA KRONIKA in Obrad Gluščević, scenarist in režiser filma VUK. Štiri posebne nagrade po 100.000 din so prejeli Zvonimir Berković za scenarij in tekst filma MOJ STAN, Dragoslav Lazić za režijo filma ZADUŠNICE, Branislav Bastać za režijo ŽEDNE ČESME in Branko Gapa za režijo filma GRANICA. Po 100.000 dinarjev so prejeli še — za kvalitetna dela v posameznih žanrih: Mustafa Kapidžić za scenarij in režijo filma VITEZ BODLJAN, Mića Milošević za scenarij in Mića Milošević

in Nikola Majdak za režijo filma CONCERTO GYMNASTICO, Ljubiša Jocić za režijo filma MILENA PAVLOVIĆ — BARILI, Jože Bevc za režijo filma DEDIŠČINA BRATOV LUMIERE in Dragomir Smiljanić za režijo filma SKRIVENE KALORIJE. Za svoje snemale uspehe pri filmih, prikazanih na festivalu, je Nikola Majdak prejel 100.000 dinarjev. Specialne diplome so prejeli: Miodrag Nikolić za režijo in montažo filma PISMO TITU, Stjepan Zaninović za scenarij in Stjepan Zaninović ter Aleksander Ilić za režijo filma STROJ IZ RUDOG, Ratomir Ivković za režijo CRKVE BRVNARE, Anton Markić za snemanje filma VUK, Zuko Džumhur za scenarij filma NA KAMENU, U POČITELJU in za tekst filma ŠVAPSKI ADET UND BOSNIŠE VILAJET, Vicko Raspor za tekst filma STROJ IZ RUDOG. Za najboljši repertoar sta prejeli specialni diplom podjetji Zagreb film in Dunav film. Za življenjsko delo je prejel specialno diplomu in 300.000 dinarjev Milton Manaki. Na zahtevo sekretariata za prosveto in kulturo Zveznega Izvršnega sveta je žirija nagradila: IGRO s 3,000.000



dinarji, DANAS U NOVOM GRADU in DOLE PLOTOVI s po 1,500.000 dinarji in MOJ STAN, GRANICA, ZADUŠNICE, ŽEDNE ČESME s po 750.000 dinarji.

Žirija Sveta Zveze prijateljev mladine Jugoslavije, ki so jo sestavljali: dr. Jovan Djordjević, Radomir Gajić, Sanda Marjanović, Ratomir Ivković in Milenko Karanović je nagrado »Kekec« podelila Dušanu Vukotiću, avtorju IGRE.

Nagrado žirije CK Zveze mladine Jugoslavije (sestavljali so jo: Trivo Indjić, Dragoslav Adamović, Iljami Emin, Slobodan Novaković in Toni Tršar) v znesku 100.000 dinarjev je dobil Vladan Slijepčević za režijo filma DANAS U NOVOM GRADU.

Žirija jugoslovanske filmske kritike v sestavi: Toni Tršar, Dragoslav Adamović, Žika Bogdanović, Marina Golouh, Emin Iljami, Zoltan Kalapiš, Vitko Musek, Miroslav Modrinić, Milutin Čolić in Aco Štaka je za najboljše filme festivala proglasila PARADO, režiserja Dušana Makavejeva in DANAS U NOVOM GRADU, režiserja Vladana Slijepčevića.



# TRI FILMSKA PISMA

PIŠE: TONE PAVČEK

(december 62)

# 1.

Naj povem koj na začetku: o filmih, ki sem jih videl v vedno prepolnih in hladnih moskovskih kino dvorajah, skoraj nimam kaj povedati. Po ustaljenem mednarodnem pravilu tudi v »prestolnici sveta« večina filmov ne ogreje. In to ne glede na njihovo nacionalno poreklo. Tak je pač zakon povprečja in podpovprečja in tu najboljša volja nič ne opravi. Toda če je v svetu, pri nas, kot seveda v Sovjetski zvezi vedno več navdušenih pristašev in zagovornikov pa tudi ljubiteljev nove sovjetske kinematografije, je to pač zasluga nekaterih, ne tako maloštevilnih filmov od *Letijo žerjavi Mihaila Kalatozova* in *Enainštirideseti Čuhraja* iz leta 1956 naprej. Omenjam to letnico, ker pravzaprav od tega obdobja dalje sledimo vedno bohotnejšemu in kvalitetnejšemu razvoju sovjetske kinematografije, srečujemo nova zanimiva mlada imena in — vedno nove uspehe. Čuhraj, še leta 1956 debitant, je danes že skoraj klasik, po njegovi, ali bolje rečeno po prav tako kvalitetni svoji poti pa so za njim do danes prišli mnogi mladi režiserji, recimo Andrej Tarkovski, Mihail Kalik, Marlen Hucijev ali Gruzinec Tangiz Abuladze. Enako uspešno kot nekoč Čuhraj debutira v tujini Tarkovski: domov prinese lovor prve nagrade. In — filmski kritiki začno govoriti o novem valu v sovjetski kinematografiji, domača kritika in domači gledalci so navdušeni vse do ... Da, vse do nedavnih dogodkov v zvezi z

napadom na formalizem in abstrakcijo v umetnosti. Uspehi v tujini so postali sumljivi, več, znak, da z idejno ostrino sovjetskih filmov nekaj ni v redu, kajti, prosim, če te hvali kapitalistični reakcionarni tisk, pomisli, sovjetski režiser, umetnik, ustvarjalec, kje si pogrešil, kje je tvoje idejno orožje otopelo, zarjavelo. To so besede iz kritik, tudi filmskih iz zadnjega obdobja.

Zato nikar ne govorite o novem sovjetskem filmskem valu. Ta termin so si izmislili na zahodu in ne le da na vzhodu ni v modi, je neprikladen in celo nevaren. Ko so lani poljski novinarji spraševali mlade sovjetske filmske režiserje, kaj sodijo o sovjetskem novem valu, je bil odgovor nedvoumen: ponosni smo, da naš tako imenovani novi val predstavljajo režiserji vseh generacij od Mihaila Romma, Sergeja Gerasimova, Kalatozova, Jutkeviča do avtorjev, ki imajo za seboj komaj prvi film. In najsi se sliši ta izjava še tako previdna, saj spori med očeti in sinovi, če se tako izrazim, niso zaželeni, je v njej vendar doberškanec resnice: odjuga v vsem kulturnem življenju Sovjetske zveze v zadnjih šestih, sedmih letih je sprožila ustvarjalne sposobnosti tako starejših filmskih delavcev kot tudi novincev. In zadnji »načelni« napadi tudi ne ločujejo med različnimi generacijami ustvarjalcev: v ognju kritike so se znašli tako Rommov film *Devet dni enega leta*, film o atomskih znanstvenikih, za katerega je Romm dejal, da je bil zanj v načinu realizacije in iskanju novih izraznih sredstev pohod v neznano, kakor tudi poslednja dva gotovo najboljša filma zadnjega leta *Ivanovo otroštvo* Andreja Tarkovskega in *Človek gre za soncem* Mihaila Kalika. Razumljivo: vse boljše filme in vidnejše resne ustvarjalce družijo ista skupna težnja: iskanje najboljših novih izraznih možnosti, resnost in resnicoljubnost pri obravnavanju sodobnega sovjetskega življenja, pa naj že gre za poetični, intelektualni ali dramatični filmski žanr, kot temu pravijo oni.

Poglejmo stare ocene filma *Človek gre za soncem*: Kalikov poetični film polemizira s tistimi, ki so slepi za lepoto in zapletenost sveta, ki ki jim je tuja preprosta človeška radost, ki nikoli niso in ne bodo videli ne vijoličastih mest in ne zelenega sonca. Za preproste, okalupljene zagovornike reda govori logično in prav junak, ki šestletnega otroka uči: »Si mar slišal, da bi kdorkoli hodil za soncem? Ali tvoj oče hodi za soncem? Ne! Tvoj oče hodi na delo!« In kritika je pripisala: »Za take sholastične pameti je svet vedno samo ene barve — sive, in življenje samo enolični delavnik. Tako je film sprejelo tudi občinstvo. V drugem referatu Iljičova pa je nedvoumno zapisano: Slabo uslugo je kritika napravila mlademu režiserju Kaliku s svojimi pretiranimi slavošpevi. V filmu je sicer čutiti avtorjev talent, toda tudi resne pomanjkljivosti. To so iskanja posebne, za vsako ceno nenavadne forme, v mnogih epizodah





MOJ MLAJSI BRAT (Aleksander Zarhi)

filma se zadovoljuje z zunanjim igrčkanjem, z originalnostjo, z nekritičnim posnemanjem tuje mode. Potrebno bi bilo, da bi kritika in Zveza filmskih delavcev opozorila na te pomanjkljivosti, pa so ga nasprotno pretirano hvalili. Toda, tako je zapisano v referatu, široko občinstvo filma ni sprejelo. In dalje: Nekaj podobnega se je zgodilo na žalost tudi s sposobnim mladim režiserjem Tarkovskim, avtorjem dobrega filma *Ivanovo otroštvo*.

Tako. K temu naj dodam samo dvoje podatkov: v reviji s 600.000 naročniki sem v filmskem esaju prebiral misli o tako imenovanih težkih filmih in o občinstvu, ki zaradi pomanjkljive filmske vzgoje take filme odklanja. Omenjeno je bilo prav *Ivanovo otroštvo*, ki so ga v nekaterih mestih Sovjetske zveze menda predvajali le pičlih nekaj dni. In drugi podatek: v prvem obširnem spisku kandidatov za letošnje Leninove nagrade je bilo tudi ime Andreja Tarkovskega, kajpak za film *Ivanovo otroštvo*. Pred dvema tednoma so objavili novi ožji spisek del, ki še prihajajo v poštev za to najvišjo nagrado. Ime Andreja Tarkovskega je izpadlo. Edini kandidat s področja filma je dokumentarni film o Leninovih rokopisih.

## 2.

Med drugimi pomanjkljivostmi, ki jih sovjetska filmska kritika očita domačemu filmu, je tudi očitek vse prešibkih vezi filma z literaturo. Očitek velja tako filmskim delavcem, ki za svojo umetnost ne znajo pridobiti literatov, kot kajpak tudi književnikom, ki da so zanemarili to izredno važno umetniško področje. In kot uspel primer plodnega sodelovanja navajajo kritiki film po noveli Solohova Človekova usoda. (Vsekakor boljši film kakor novela.) Globlji vzrok za šibko sodelovanje filma z literaturo pa bo najbrž drugje: v sivi povprečnosti večine proze (vsaj do nedavnega časa), saj je bila literatura dostikrat bleda ali celo netočna slika resničnega sovjetskega življenja. V razcvetu zadnjih let so se stvari tudi na tem področju precej spremenile. Pojavila se je skupina mladih talentiranih pisateljev in oglasili so se novi, starejši z novimi deli; film jim je moral prisluhni. Samo primer: brž po objavi zdaj že po vsem svetu znamenite povesti Aleksandra Solženicina »En dan Ivana Denisiča« je do tedaj popolnoma neznani pisatelj dobil ponudbo, da bi njegovo lageraško zgodbo filmali. In drugi prav tako značilni primer: še pred dobrim letom komaj »obetajoči« pisatelj Vasilij Aksionov je bil lani najuspešnejši pri filmu — posneli so troje filmov po njegovih delih.

Kaj je zamikalo filmske delavce v prozi mladega zdravniaka, ki je opustil poklic, znan in udomačen v ruski literaturi, da bi postal najbolj priljubljen pisatelj sovjetske mladine? Predvsem snov njegovih novel in povesti in, če takoj dodam k temu, duh in način, kako Aksionov opisuje svoje junake, današnjo sovjetsko mladino. Njegovi mladi nezadovoljneži, ali lahko bi jim rekli tudi iskalki resnice v sebi in okrog sebe, se ne zadovoljujejo več s papirnimi frazami, z lepimi zgodbami očetov, vse hočejo sami preveriti, spoznati, dokopati se do svojega mesta pod soncem, ustvariti svoj pogled na čas in družbo, svoje mnenje o preteklosti in sedanjosti. To je mladina, ki jo boli dvoiličnost in konformizem ljudi, kateri imajo vsak trenutek na jeziku znane parole, njihova početja, njihove moralne in človeške kvalitete pa pričajo žal o mnogočem, kar s socialističnim človekom nima ničesar opraviti. Reakcija mladine na dogodek preteklosti, na početja starejše generacije je razumljiva, naravna; to je proces, ki bi ga bilo mogoče označiti z verzom: Treba je misliti, a ne se nasmihati. In Aksionov je v svojem dosedanem delu, morda ne zmeraj dovolj globoko in umetniško polnokrvno, a vendarle ujel utrip tega procesa, težnje sodobne sovjetske mladine. Zato je kajpak razumljiva začetna, dokaj ostra reakcija kritike na njegov roman »Zvezdna vstopnica«, na »Prijatelj« in na poslednjo res šibkejšo povest »Pomaranče iz Maroka«. Nasprotno pa je mladina ta dela rade volje sprejela, jih brala, se o njih prepirala, jih zagovarjala. In prvi tudi zelo ostri očitki, ki so mejili celo na politično diskvalifikacijo mladega pisatelja, so otopeli, zbledeli, se stišali: avtor



se je v navzkrižnem ognju kritik in hval uveljavil. Njegov pohod v neznano, če uporabim verz Majakovskega, se je končal z odkritjem: jezna, ali bolje rečeno, nepomirjena radovedna mladina je dobila v njem svojega glasnika.

In zdaj dolžna obljuba o filmih po delih Aksionova. Lani so posneli, kot že rečeno, troje filmov Aksionova, predvajali pa le dva: *Moj mlajši brat* po romanu »Zvezdna vstopnica« in *Prijatelji* po istoimenskem literarnem delu. Tretji film, *Kadar mostovi ločujejo*, so posneli po originalnem scenariju Aksionova, a ga do sedaj še niso predvajali. Uspeh obeh filmov? Vsekakor šibkejši kot uspeh literarnih del. *Moj mlajši brat*, za katerega je pisatelj močno predelal hudo kritizirani roman »Zvezdna vstopnica«, razpada na dvoje zelo neenakih delov: druga polovica, kjer so skušali za vsako ceno prikazati mlade iskalce prostora in svojega mesta v sovjetski družbi v pozitivnem procesu vključevanja v proizvodnjo, ostaja skonstruiran, literaren in je slabo nadaljevanje zanimivo



zastavljenega problema. Razliko med romanom in filmom *Prijatelji* pa dobro ponazarja ugotovitev, ki je nisem samo enkrat slišal med moskovskimi študenti: v romanu Aksionovi junaki mislijo, razmišljajo, v filmu pa so le nosilci akcij. Če je roman že priredba za oder — dramo uprizarjajo na številnih odrih širom po Sovjetski zvezi — okrnila, ga je filmska realizacija prav osiromašila. In vendar ostaja film *Prijatelji* tekoč akcijski film, spretno filmana zgodba treh mladih zdravnikov, ki se jih sprva prime neprijeten vzdevek »pižonov«, a so, kot se kasneje izkaže, imenitni delavci in zavedni državljani. Žal, kot že rečeno, filmski delavci niso ali niso mogli realizirati duha proze Aksionova, svežine, s katero pisatelj riše svoje junake; nastala sta le dva bolj ali manj solidna povprečna filma. Pisatelj sam pa je zanj dobil uradno pohvalo z najvišjega vrha, zato ker je poslušal nasvete kritike in za film oba romana predelal, ali, kot je bilo rečeno, odstranil pomanjkljivosti in bolj poudaril idejno poanto svojih del.

Priznam: nobenega namena nisem imel tretjič govoriti o sovjetskem filmu. A vendar: ni še tako dolgo, kar smo tudi pri nas lahko brali novico o ostrem napadu na nov sovjetski film *Zastava Iljiča*. Mimogrede: pri nas so naslov filma popačili; ne gre za zastavo, ampak za pojem rajona. A to ni važno. Tudi ni bistveno, da je del našega tiska pripisal avtorstvo filma režiserju Gerasimovu, čeprav je težko verjeti, da bi lahko nanj zgrmel tako oster in hrupen plaz kritike. Torej: gre za tretji film mladega režiserja Marlena Hucijeva, *Rajon Iljiča*, film o sodobni sovjetski mladini. Ne vem, ali je točno, da so avtorji filma nameravali spreti sovjetsko mladino s starejšimi generacijami, kot je bilo rečeno, tudi ne vem, ali je film idejno zgrešen ali umetniško nepopoln; enostavno: nisem ga videl, ker ga še niso predvajali. In čemu se vseeno oglašam? Preprosto: pred prihodom filma na ekran kinematografov sem se z njim ne le enkrat srečal, posredno kajpak, na straneh dveh uglednih sovjetskih literarnih revij in v pogovoru z ljudmi, ki so film videli. In sedaj me moti prav to: vse, kar sem o novem filmu Hucijeva bral in slišal, je v tako ostrem nasprotju z nedavno uradno izjavo, prav diametralno nasprotno. Sicer pa pojemo nekaj več o vsebini in težnjah filma.

Režiser je v intervjuju za revijo *Mladost* izjavil: Problem našega filma je problem mladega človeka in njegovega mesta v življenju ter odnosa do življenja. Ta problem se poraja, naravno, ne samo pri mladini, ki odhaja delat na ledino ali na gradbišča, marveč pri vseh mladih ljudeh. Kajti to, da mlad človek ni brezdelnež, parazit, da ima svoje delo, še ničesar ne pomeni, če se ta človek nad ničemer ne zamisli, o ničemer ne tuhta. To je posebne vrste duševno parazitstvo, brezdelje, morda strašnejše kot prvo. Nismo hoteli gledalcem vsiljevati svojih zaključkov, svojih napotil; trudili smo se, da bi jih napotili k samostojnemu razmišljanju, kot so do tega prišli tudi naši junaki filma. Kajti, če na začetku filma eden izmed junakov svetuje prijateljem — živeti, veseliti se in o ničemer ne razmišljati, kasneje, po resnih preizkušnjah, v konfliktnih z brezdušnim konformističnim odnosom do življenja in ljudi, pogumno brani prav nasprotna načela.

Junaki filma so mladi ljudje, prijatelji; družijo se, včasih pijejo, se vesele, delajo, vsak ima svoje življenjske težave, ta z načelništvom, ta v ljubezni, ko se zaljubi v hčerko nesimpatičnega visokostojčega tovariša, ta v družini. Vsi pa stoje pred neizprosnimi vprašanji: Kako dalje? Kaj je pravilno? Kako, da se ne bi motili? In sploh, kako živeti? Sergej, eden izmed junakov filma, sprašuje svojega, med vojno padlega očeta, kako živeti? Oče in sin se srečata, kakor v snu, v blodnji: oče v uniformi padlega vojaka, soba se spremeni v oklopni avto, okrog spe vojaki, oče in sin nazdravljata drug drugemu. In sin pravi očetu: Rad bi bil skupaj s teboj v bitki, ko si padel. Ne, odgo-

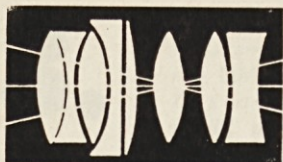




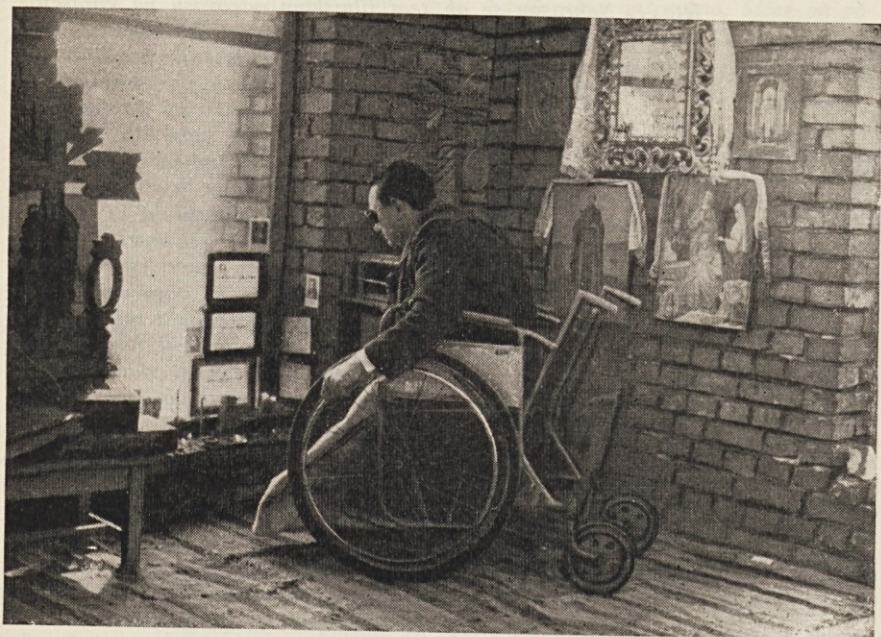
varja oče... Ti moraš živeti... Sin pa: Toda kako? Oče ne odgovori na vprašanje, a vpraša: Koliko si star? Sin: Triindvajset. Nakar reče oče: A jaz enaindvajset. Pisatelj Viktor Nekrasov, ki je popisal to sceno v svojem eseističnem potopisu in primerjal Hucijev film z ameriškim filmom Marti in omnibus filmom Ljubezen pri dvajsetih, dodaja: ob tej sceni gredo človeku mravljinci po hrbtu.

Oče ni odgovoril. Odhaja, skupaj s tovariši. In gredo, trije vojaki, trije mrtvi tovariši, z avtomati na prsih po jutranji Moskvi. Mimo zdrči avtomobil, a oni gredo, gredo po jutranji sedanji Moskvi; podobna scena je na začetku filma, ko gredo trije vojaki po ulicah stare Moskve, Moskve sedemnajstega leta... Nekrasov se ob tem filmskem odgovoru na vprašanje, kam in kako dalje, navdušuje in dodaja svoje: odgovor je en sam — v neutrudnem iskanju odgovora, iskanju pravilne poti, iskanju resnice. Dokler iščeš, dokler te mučijo vprašanja, dokler jih zadajaš sebi, prijateljem, očetu, spomeniku na Rdečem trgu, si živ. Ko se nehajo vprašanja, nehaš tudi sam. Sito, lagodno, nevharno in neproblemsko bivanje — to ni življenje. Tako odgovarjajo na postavljeno vprašanje avtorji filma in pisatelj Nekrasov, podobno kot avtor že omenjenega intervjuja in direktor Mosfilma: Rajon Iljiča je velik dogodek v naši umetnosti. Zelo velik. Daje mu prednost pred omenjenim ameriškim in internacionalnim omnibus filmom med filmi, ki obravnavajo problem sodobne mladine. In še eno mnenje: poljski režiser, avtor Pepela in diamanta Andrej Wajda je po ogledu novega filma Marlena Hucijeva dejal, da takega filma še ni videl in da bi si bil film, če bi bilo mogoče, z veseljem takoj po predstavi še enkrat ogledal.

Toliko, ne zaradi kakršnekoli polemike, saj je ta nesmiselna in nemogoča, le v ilustracijo položaja v sovjetski kinematografiji in različnosti kriterijev. Morda beseda složno — zapleteno, ki jo sovjetski tisk in tudi ljudje v diskusijah in spornih problemih često uporabljajo, ponazarja to stanje dovolj točno. Kot zapleteni — složni so bili proglašeni številni napadeni filmi in te njihove res zapletene usode ni, zlasti ne nam, lahko razvozlati. Ugotovimo pa vendar lahko, da je pisati o odnosih med »očeti in sinovi« nelahka, zapletena in problematična tema. Se več, kakor vse kaže: nezaželeno, če mladi skušajo kritično vrednotiti početja, nazore in življenje svojih očetov. To je storil Hucijev v svojem novem filmu.



# NOVO—NOVO—NOVO—NOVO



**VRNITEV**, prvi celovečerni film kritika in amaterja Zivojina Pavlovića. Po scenariju (v režiserjevi adaptaciji) igralca Torija Jankovića. Spričo uspeha, ki ga je Pavlović dosegel s kratko epizodo (*Zive vode*) v omnibusu *Kaplje, vode, bojevniki*, pričakujemo premiero tega filma z izrednim zanimanjem. Glavno vlogo igra Bata Zivojinović, ob njem pa vrsta neprofesionalnih igralcev (Avala-film)



# TELEOBJEKTIV

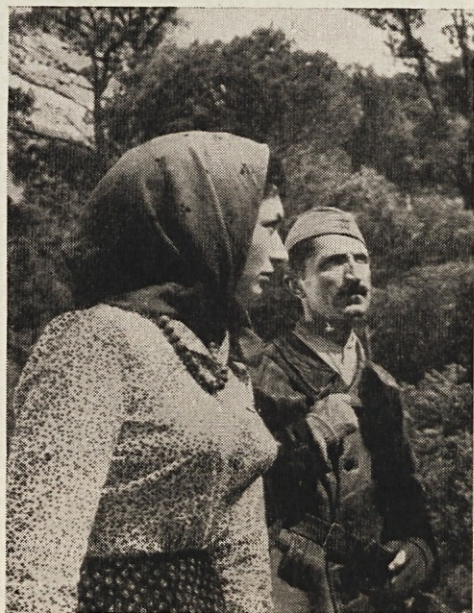
---



**RADOPOLJE**, novi film Stoleta Jankovića o liški vasi, v kateri so nemški okupatorji pobili vse moške; scenarij je napisal najplodovitejši jugoslovanski scenarist Arsen Diklić, glavne vloge pa igrajo (na sliki od leve proti desni): Zoran Milosavljević, Ana Karić, Olivera Marković, Boris Dvornik, Milena Dravić, Rade Marković, Giza Vuković, Vesna Krajina in Bata Živojinović (Avala-film)



**VRNITEV**, kader iz filma: Snežana Lukić,  
Petar Lupa



**DVE NOCI V ENEM DNEVU**, drugi film  
lanskega debutanta Radenka Ostojčiča (Sa-  
ša). Scenarij je nastal po motivih novel  
Antonija Isakovića Praprotni in ogenj in  
Veliki otroci, scenarij pa je napisal re-  
žiser sam. V glavnih vlogah nastopajo:  
Spela Rozin, Jelena Jovanović, Faruk Za-  
dić (na sliki), Petar Kralj in Predrag  
Ceremilac (Avala-film)



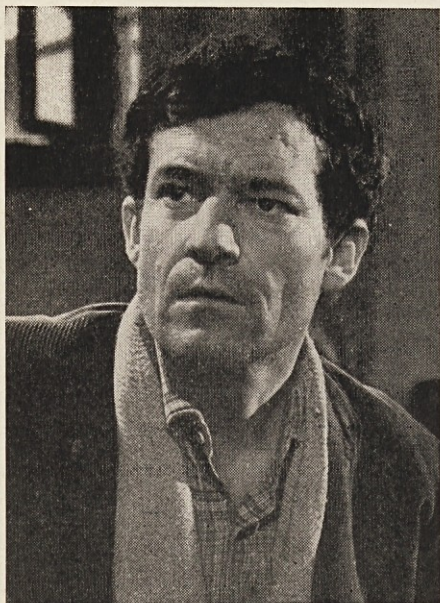
**DESANT NA DRVAR**, eden največjih in najbolj ambiciozних domačih filmov v letošnjem letu obnavlja zgodovinski dogodek iz NOB. Scenarij sta napisala književnik Bora Cosić in Fadil Hadžić, ki je tudi režiser filma. V filmu ni izrazitih glavnih vlog, najpomembnejše naloge pa so zaupane igralcem Ljubiši Samardžiću, Pavlu Vujisiću, Mariji Lojk, Maksu Furijanu in drugim. Na sliki: Marija Lojk (Balada o trobenti in oblaku) in Ljubiša Samardžić (Avala-film)



**DVOJNI OBROČ**, najnovejši film Nikole Tanhoferja (H-8...), napeta akcijska drama iz NOB. Po scenariju Ivana Stivičića, snemalec Tomislav Pintarić; glavne vloge Severin Bijelić, Pavle Vujisić, Bert Sotlar (na sliki), Hermina Pipinić, Boris Dvornik (Jadran-film). Film že prikazuje







**IZ OČI V OČI** (prejšnji naslov *Odprt partijski sestanek*), sodobna tema zagrebškega režiserja Branka Baüerja. Scenarist filma je Bogdan Jovanović, glavne vloge pa igra vrsta predvsem manj znanih igralcev. Na sliki: Husein Čokić v prizoru iz filma (Jadran-film)

**NEVESINJSKA PUSKA**, tokrat zgodovinski film (upor hercegovskega ljudstva proti Turkom 1875) Žike Mitrovića. Scenarij sta napisala režiser in Slavko Goldstein, v glavnih vlogah pa nastopajo: Miha Baloh, Jovan Miličević, Petre Prličko, Vladimiri Medar, Tatjana Beljakova in Vlado Krstulović (na sliki) — (Jadran film)







**MOŽ S FOTOGRAFIJE**, po daljši odsotnosti (po neuspehu Karoline Reške) spet za kamero: Vladimir Pogačič. Scenarij je napisal njegov sodelavec iz uspelega omnibusa V soboto zvečer Dragoslav Ilić, glavne vloge pa je režiser zaupal: Nikoli Miliću, Tomaniji Djuričko, Janezu Vrhovcu, Oliveri Marković in Milanu Puziću (na sliki levo); spominjamo se ga predvsem iz Pogačičeve Razpoke raja (Jadran-film)

**DOLGE LADJE**, širokopotezni filmski špektakel, ki ga Američani (Warwicz-film, London, distribucija: Columbia Pictures) snemajo pri nas ob sodelovanju Avala-filma. Film režira Jack Cardiff, odlični angleški snemalec (Vojna in mir) in režiser (Sinovi in ljubimci), v glavnih vlogah pa nastopajo tudi zvoneča imena, kot so: Richard Widmark, Sidney Pittier, Rus Tumblyn; glavno žensko vlogo igra naša igralka Beba Lončar. Tuji tisk poroča, da je Beba Lončar prva igralka iz komunistične države, ki igra v ameriškem filmu







## FEDOR HANŽEKOVIĆ – PETDESETLETNIK

Letošnji beograjski festival kratkega filma ... Na lepem se je razširila novica: »Fedka bo jutri petdeset let star!« Nihče skorajda ni hotel verjeti, da bo naš neugnani Fedor Hanžeković res petdesetletnik ... Ko smo ga iskali, da bi mu stisnili roko, ga ni bilo mogoče najti. Svoj jubilej je — skromen in v zadregi pred javnimi priznanji — praznoval sam.

Življenjski podatki so preozek okvir, da bi bilo mogoče v njih zajeti razgibano osebnost Fedorja Hanžekovića, ki je tako zrasel z vsem, kar danes imenujemo naš film, da srečujemo njegovo ustvarjalno prisotnost na vseh področjih filmskega dogajanja.

Poleg kratkih filmov kot sta *Obnova Reke* in *Nova mladost* ter ostali, govore o Fedorjevi filmski ustvarjalnosti predvsem trije celovečerni filmi — *Bakonja fra Brne*, *Stojan Mutikaša* in *Svojega telesa gospodar* — ki sodijo med najbolj zrela vrhunska dela naše filmske ustvarjalnosti. V času od osvoboditve naprej ni bilo resnega filmskega časopisa, v katerem bi s svojimi tehtnimi sestavki ne sodeloval Hanžeković. Kot glavni urednik »Filmske kulture« je gradil temelje naši kvalitetni filmski publicistiki. Iz svojega skoraj enciklopedičnega znanja, v katerem pomeni poznavanje filma še posebno kvaliteto, je kot vzgojitelj požrtvovalno dajal tudi mladim filmskim ustvarjalcem.

Številnim prijateljem, ki cenijo Fedorjev delež v rasti našega filma in filmske kulture, se pridružujemo tudi uredniki in sodelavci EKRANA z iskrenimi tovariškimi voščili.



# NAGRADE

Združenje italijanskih filmskih novinarjev je kakor vsako leto tudi letos podelilo najvišje italijansko priznanje »NASTRO D'ARGENTO« za filmske dosežke v letu 1962.

Za najboljša italijanska filma v letu 1962 sta bila proglašena **SALVATORE GIULIANO** in **ŠTIRJE NEAPELJSKI DNEVI**. Prav tako sta bila ustvarjalca obeh filmov — Francesco Rosi in Nanni Loy — nagrajena kot najboljša režiserja.

Za svoje filmsko delo je dobil priznanje producent Goffredo Lombardo. Za glavno žensko vlogo je dobila nagrado Gina Lollobrigida, za moško glavno vlogo pa Vittorio Gassmann.

Za najboljšo stransko vlogo je dobila nagrado Regina Bianchi za vlogo v filmu Štirje neapeljski dnevi, za najboljšo moško stransko vlogo pa Romolo Valli za vlogo v filmu Milanska zgodba.

Za glasbo je dobil Srebrni trak Piero Piccioni (Salvatore Giuliano).

Za črno-belo fotografijo je dobil priznanje Gianni Di Venanzo za delo pri filmu Salvatore Giuliano.

Za barvno fotografijo je bil izbran Giuseppe Rotunno za delo pri filmu Družinska kronika.

Srebrni trak za režijo najboljšega tujega filma je dobil François Truffaut za film Jules in Jim.

Za režijo najboljšega kratkega italijanskega filma je dobil nagrado Manro Severino.

## SREBRNI TRAKOVI ZA 1962. LETO



Patty Duke potem, ko ji je lanskoletni nagrajenec za stransko vlogo, George Chakiris izročil Oscarja



## NAGRADE AMERISKIH REŽISERJEV

Združenje ameriških filmskih režiserjev v Hollywoodu je podelilo svoje nagrade za leto 1962.

Angleški režiser David Lean je dobil nagrado za najboljšo režijo v letu 1962 za film LAWRENCE ARABSKI.

Nagrade so dobili še režiserji: Arthur Penn za režijo ČUDODELKE, Tony Richardson za režijo filma OKUS PO MEDU, Robert Mulligan za režijo filma UBITI OPO-NASEVALCA in Robert Aldrich za režijo filma KAJ SE JE ZGODILO BABY JANE?

## POLJSKA PRIZNANJA ZA LETO 1962

Poljska filmska revija FILM je podelila kot že nekaj let zapored nagrade »Zlata račka«. Bralci revije so z anketo izbrali:

za najboljši poljski film NOŽ V VODI režiserja Romana Polanskega;  
za najboljši tuji film ameriško delo režiserja Howarda Hawksa RIO BRAVO;

za najboljši domači kratki film PLYNA TRAWY režiserja Władysława Slesičkega.



LAWRENCE ARABSKI (David Lean):  
film leta; na sliki: Anthony Quinn



## OSCARJI



Joan Crawford; nekdanj zase ... danes ... za Anne Bancroft, ki se ni mogla udeležiti slovesnosti zaradi predstave Brechtove MATERE KORAJŽE na Broadwayu; kipec izročča — po tradiciji — lanskoletni nagrajenec Maximilian Schell



# OSCARJI

Največ Oscarjev (7) je dobil angleško-ameriški film LAWRENCE ARABSKI. Bil je izbran za najboljši film leta, režiser David Lean je dobil nagrado za najboljšo režijo, poleg tega pa je dobil še Oscarja za montažo, glasbeno spremljavo itd.

Gregory Peck je dobil Oscarja za vlogo v filmu UBITI OPONASEVALCA, Anne Bancroft pa za vlogo v filmu ČUODELKA.

Priznanje za najboljšo moško stransko vlogo je dobil Ed Begley, za žensko pa komaj šestnajstletna Patty Duke za igro v ČUODELKI.



NEDELJE V VILLE - D'AVRAYJU (Serge Bourguignon); značilen prizor



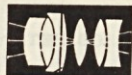
# OSCARJI

Za najboljši tuji film so člani Akademije izbrali francoski film NEDELJE V VILLE D'AVRAYU. Italijanski film LOČITEV PO ITALIJANSKO je dobil Oscarja za najboljši originalni filmski scenarij.

Zlate kipe so dobili še filmi: NAJDALJSI DAN (za posebne filmske efekte), KAJ SE JE ZGODILO BABY JANE? (najboljši kostumi v črno-belem filmu), ČUDOVIDI SVET BRATOV GRIMM (najboljši kostumi v barvnem filmu) itd.



Oscar za najboljši tuji film: NEDELJE V VILLE - D'AVRAYJU (Serge Bourguignon);  
na sliki: Hardy Krüger, Nicole Courcel



# ANNE BANCROFT

Letošnja nagrajenka z Oscarjem za glavno žensko vlogo je dvaintridesetletna ameriška gledališka in filmska igralka Anne Bancroft. Zlati kipec — in z njim svetovni sloves — si je prislužila z vlogo v filmu Čudodelka (The Miracle Worker), z odlično, enkratno upodobitvijo Annie Sullivan, predane in neuklonljive vzgojiteljice, ki je z močjo svoje volje in z izrednim naporom dvignila na stopnjo človeškega bitja sedemletno gluho, nemo in slepo deklico, kasnejšo pisateljico Helen Keller in jo naučila razpoznavati svet okrog sebe in vzpostaviti stik z njim.

Anne Bancroft — njen pravi priimek Italiano govori za njeno italijansko poreklo — se je rodila leta 1931 v Bronxu v New Yorku. Že kot otrok je kazala



Anne Bancroft in Patty Duke v ČUODELKI



# GREGORY PECK

sposobnosti za igralski poklic, zato je bila njena odločitev, da postane laboratorijski tehnik, samo trenuten odklon od začrtane poti. Kmalu si je premislila in se vpisala na »American Academy of Dramatic Arts«. Nekaj tednov pred diplomo so jo odkrili za televizijo, kjer je debitirala z vlogo v I. Turgenjeva Pomladnih vodah v oddaji »Studio One«. Nekaj časa je nastopala v serijskih televizijskih oddajah, dokler je ni leta 1951 družba »20th Century Fox« povabila v Hollywood, kjer naj bi sodelovala pri poizkusnem snemanju z nekim mladim obetajočim igralcem. Po projekciji poizkusnih posnetkov je pogodbo o angažmaju podpisala Anne Bancroft, mladi igralec pa je zatonil v pozabo. Mnogostranski igralski talent je Anne Bancroft omogočil, da je odigrala vrsto najrazličnejših vlog, vendar zlepa ni prišla do kakega pomembnejšega filma. Nastopila je v filmih: Don't Bother to Knock režiserja Roya Bakerja z Marilyn Monroe in Richardom Widmarkom, Treasure of the Golden Condor Delmerja Davesa, Tonight We Sing, Kid from Left Field, Demetrius and the Gladiators, The Raid, Gorilla at Large, New York Confidential, The Naked Street, Last frontier in še nekaterih drugih; pri nas je dosedaj še nismo imeli priložnost videti.

Po šestih letih filma se je Anne Bancroft vrnila na rodni Vzhod in presedlala h gledališču, kjer je dobila vlogo v odrskem delu Williama Gibsona Two for the Seesaw (Dva za gugalnico). Čez noč je zablestela; za to vlogo je dobila tudi priznanje časopisa »Variety« za »najboljšo žensko dramsko vlogo«. Tudi Gibsonovo Čudodelko so najprej z uspehom uprizarjali na Broadwayu več kot leto dni, potem pa sta se producent in režiser broadwayske uprizoritve Fred Coe in Arthur Penn odločila za filmski prenos, ki je prinesel kar dva Oscarja: šestnajstletni Patty Duke v vlogi male Helene Keller za stransko žensko vlogo in Anne Bancroft za glavno žensko vlogo.

Postavni Gregory Peck je moral vse do svojega petinštiridesetega leta čakati na pozlačeni kipec, s katerim ameriška akademija za filmsko znanost in umetnost vsako leto nagradi poleg drugih ustvarjalcev tudi igralce za glavne in stranske vloge. Slučaj se včasih poigra z zanimivimi naključji — poleg petinštiridesetletnega Pecka je Oscarja isti večer sprejela tudi šestnajstletnica Patty Duke za svojo vlogo v Čudodelki.

Nihče namreč noče reči, da je Gregory Peck tako povprečen filmski igralec, da si je šele po vlogah, ki bi jih komajda lahko naštel, prislužil visoko priznanje. Nasprotno: vsem simpatični Gregory je zgovoren primer za lepo število nadarjenih igralcev, ki so postali žrtve hollywoodskih lovcev na talente, še bolj pa sistema hollywoodskih pogodb. Čas, ko je Peck prišel k filmu, je bil za igralce usoden. Iskalci talentov, ki so jih veliki hollywoodski producenti pošiljali posebno po ameriških gledališčih, so skrbno ogledovali vsakega novince in spremljali njegove uspehe pri gledališkem občinstvu. Ko so zaslutili, da je katerega izmed njih sprejelo občinstvo, so ga sprotno povabili v Hollywood, k filmu... In v Hollywoodu so



izpregovorili producenti s pogodbo. Ponudili so jo za pet let, za sedem let, za deset let. Ponudili so nagrade, o katerih so ti »zelenci« lahko samo sanjarili. Pogodba je bila kaj hitro podpisana. Potem pa se je začelo . . . Novinec je dobil v roke besedilo za svojo prvo vlogo. Naj je bila sijajna ali do kraja neumna — sprejeti jo je moral, kajti v pogodbi, ki jo je podpisal, je pozabil prebrati kratek stavek, s katerim se je obvezal nastopiti v vsakem filmu, ki ga bodo zanj izbrali producenti-delodajalci. Teh pa seveda ni posebno zanimalo, kaj si mladenič ali mlada igralka želi. Umetniške težnje? Iz njih so se prizanesljivo norčevali. Tudi Gregoryja Pecka je doletela podobna usoda, četudi je študiral na eni izmed gledaliških akademij (v La Yolli, kjer se je 5. aprila 1916 tudi rodil) in doživel kot gledališki igralec lepe uspehe.

Njegov položaj je bil toliko boljši, ker je skoraj vso svojo filmsko dobo štel med gledalcem najbolj ljube igralce in zaradi tega tudi med tiste filmske igralce, ki polnijo s filmi, v katerih nastopajo, blagajne svojih producentov. Zato je lahko tudi nastopil nekajkrat v filmih, ki jih imamo v lepem spominu: »Dvoboj na soncu«, »Zadeva Paradine«, »Sneg na Kilimandžaru«, »Igralec«, »Rimske počitnice«, »Moby Dick«, »Kapetan Horatio Hornblower«. Če se na kratko spomnimo samo vlog, ki jih je igral v naštetih filmih, so med njimi prav gotovo lepe igralske stvaritve. Člani Akademije pa so našli vedno boljšo vlogo, ki so jo nagradili. Sele z vlogo odvetnika v filmu »Ubiti oponaševalca«, so bili tako zadovoljni, da v vsej lanskoletni ameriški filmski proizvodnji niso našli glavne moške vloge, ki bi bila po njihovi sodbi boljša od Peckove.



# KOLEDAR MEDNARODNIH FILMSKIH IN TV PRIREDITEV V LETU 1963

## MAJ

9. do 22. maja: Mednarodni filmski festival v Cannesu

1. do 4. maja: V. festival ameriških filmov v New Yorku

5. do 10. maja: IV. festival filmov o delu v Tel Avivu

13. do 15. maja: 48. kongres fotografije IBP v St. Anne's on Sea

13. do 19. maja: Mednarodni festival televizijskih filmov v Cannesu

23. do 26. maja: Festival filmov o umetnosti v Otawi

31. maja do 15. junija: 12. mednarodni filmski festival v Melbourneu

## JUNIJ

6. do 11. junija: Mednarodni dnevi animiranega filma v Anceyju

6. do 20. junija: Filmski festival v Sidneyju

7. do 16. junija: Mednarodni filmski festival v San Sebastianu

21. junija do 2. julija: Mednarodni filmski festival v Berlinu

v mesecu juniju: Pregled južnoameriškega filma v Sestri Levante

v mesecu juniju: Mednarodni festival reklamnega filma v Benetkah

v mesecu juniju: Mednarodna razstava filmov o umetnosti v Benetkah

v mesecu juniju: Mednarodni festival kratkega filma v Benetkah

1. do 10. junija: 7. mednarodni festival industrijskega filma v Monzi

13. do 15. junija: 4. kongres IFPA — nagrade IFPA najboljšim filmom iz ZDA v Los Angelesu

17. do 22. junija: 10. mednarodni festival propagandnega filma v Cannesu

10. do 12. junija: 4. festival industrijskega filma v Salernu

## JULIJ

18. do 29. julija: Mednarodni filmski festival v Locarnu

v juliju: Mednarodni filmski festival v Coronadu (Kalifornija)

7. do 21. julija: Mednarodni filmski festival v Moskvi

v juliju: Mednarodni festival »svobodnega filma« v Porretta Terme

v juliju: Mednarodni filmski festival v Vancouvru

v juliju: Mednarodni festival otroških filmov v Benetkah

27. julija do 2. avgusta: Festival jugoslovanskega filma v Pulju

konec julija: Filmi »prometne varnosti« v Bruslju

1. do 7. julija: 11. festival amaterskega filma v Saint Castu

## AVGUST

18. avgusta do 1. septembra: Mednarodni filmski festival v Edinburgu

24. avgusta do 7. septembra: Mednarodni filmski festival v Benetkah

v avgustu: Mednarodni filmski festival v Montrealu

v avgustu: Mednarodni festival »podvodnega filma« v Ustici

## SEPTEMBER

15. do 22. septembra: Mednarodni filmski festival v Corku

v septembru: Mednarodna prireditev umetniških filmov in filmov o umetnosti v Bergamu

v septembru: Mednarodni festival industrijskega filma v Berlinu

v septembru: Mednarodni festival animiranega filma v Riminiju

v septembru: Festival grškega filma v Solunu



v septembru-oktobru: Festival afriškega filma v Mogadisciu

v septembru-oktobru: Mednarodni festival »gorskega« filma v Trentu

7. do 15. septembra: 29. nacionalni razstava radia in TV v Milanu

#### **OKTOBER**

14. do 24. oktobra: Filmski sejem MIFED v Milanu

30. oktobra do 12. novembra: Mednarodni filmski festival v San Franciscu

v oktobru: Mednarodni festival barvnega filma v Barceloni

v oktobru: Prireditev špansko-ameriškega dokumentarnega filma v Bilbao

oktober: Mednarodni sejem — filmi in TV v Kjøbenhavn

v oktobru: Mednarodni filmski festival v Beirutu

v oktobru: Filmski festival v Londonu

v oktobru: Mednarodni filmski festival v Mannheimu

v oktobru-novembru: Mednarodni festivali znanstvenih in poučnih filmov v Padovi

v oktobru: Mednarodna prireditev specializiranega filma v Rimu

v drugi polovici oktobra: 16. festival ozkega filma v Salerno

v oktobru: 4. festival industrijskega filma v Madridu

#### **NOVEMBER**

v novembru-decembru: Pregled filmov s filmskih festivalov — v Acapulcu

v novembru: Mednarodna prireditev novih filmskih stremljenj in dosežkov v Las Palmasu

v novembru: Mednarodni festival kratkega in dokumentarnega filma v Lipsiji

#### **DECEMBER**

v decembru: Mednarodna prireditev etnografskega in sociološkega filma v Firenzah

v decembru: Mednarodni festival kratkometražnega filma v Toursu.

# **VELIKI IGRALCI SOVJETSKEGA FILMA**

Zanimiva je ugotovitev, da poznamo vrsto igralcev in igralk, ki se uveljavljajo v ameriškem, angleškem, francoskem, italijanskem, nemškem filmu, imen protagonistov sovjetskega, japonskega, češkega, poljskega ali madžarskega filma pa se komajda spomnimo. Le tisti med njimi so nam bliže, o katerih kdaj pa kdaj piše filmski tisk, četudi samo zato, da bi prisluhnili odmevom njihove po svetu pridobljene popularnosti. Mislimo Tatjano Samojlovo, Zbygniewa Cybulskega in še nekatere, zlasti mlajše igralske osebnosti. Tokrat vam bomo predstavili nekatere sovjetske igralce in igralk, katerih imena smo že večkrat srečali tudi na naših platnih.

IJA AREPINA sodi med mnogo obetajoč igralski naraščaj sovjetskega filma. Šele dobrih pet let po diplomii na režijskem oddelku Instituta za kinematografijo v Moskvi stoji pred kamerami, pa kritiki že pišejo o njej z velikim spoštovanjem. Vrsto vlog je odigrala v filmih, ki niso prodrli preko sovjetskih meja. Uveljavila se je predvsem v Deklici z morskega svetilnika, še posebej pa v RDEČEM LISTJU\* in v novi filmski verziji Puškinove novele KAPITANOVA HČI.



## SERGEJ BONDARČUK

je režiser in igralec. Z dvojnimi ustvarjalnim delom je prvič poskusil v filmu ČLOVEKOVA USODA. Ta film je dosegel predvsem zaradi izredno poudarjene etike in humanizma velik uspeh vsepovsod po svetu, tako po deležu režiserja kot glavnega igralca — Bondarčuka.

Bondarčuk se je prvič srečal s filmom že leta 1948, ko je zaigral epizodno vlogo v MLADI GARDI režiserja Dovženka. Tedaj je bil še študent kinematografskega inštituta v Moskvi, kjer je veljal za enega najbolj nadarjenih slušateljev. Toda, zanimivo, po diplomi nenavadno dolgo ni dobil dela pri filmu. Šele leta 1951 mu je ukrajinski režiser Savčenko zaupal glavno vlogo v svojem filmu Taras Ševčenko. Poslej ni nihče več oviral Bondarčukovega razvoja v igralski smeri — naj omenimo predvsem naslovno vlogo v Jutkevičevem filmu OTHELLO in vlogo očima v pristrčnem filmu SERJOŽA! Leta 1959 je nastal film ČLOVEKOVA USODA.

Bondarčuka pritegujejo predvsem filmske drame. Velike načrte ima.

## NIKOLAJ ČERKASOV

je v pravem pomenu veteran sovjetskega filma, saj igra v glavnih vlogah že od leta 1927. Čeprav si je zvočni film naglo pridobival velike igralce, je Čerkasov nastopal do leta 1936 samo v nemem filmu, kjer je veljal za odličnega komika, klovna in mojstra pantomime.

Težko bi bilo naštetati vse njegove pomembne igralske stvaritve. Opozarjamo predvsem na vloge, v katerih smo razsežno skalo igralske nadarjenosti spoznali tudi pri nas, pred vojno in po njej: PETER VELIKI I. in II. del (1937) režiserja Petrova, vloga carjeviča Alekseja; ALEKSANDER NEVSKI (1938) režiserja Eisensteina, vloga Aleksan-



Sergej Bondarčuk  
Nikolaj Čerkasov







dra Nevskega; IVAN GROZNI I. in II. del (1944, 1945) režiserja Eisensteina, vloga Ivana Groznega; Poznali so Majakovskega režiserja Vermiševa, naslovna vloga; DON KIHOT (1957) režiserja Kozinceva, naslovna vloga.

Čerkasov s posebno ljubeznijo oblikuje vloge znamenitih osebnosti iz zgodovine ali umetnosti. Tako je nekajkrat kreiral Maksima Gorkega, kritika Stasova itd.

Ivan Grozni je zahteval od igralca nenavadne napore, izrazitost kretenj in mimike. Čerkasov je povsem ustrezal Eisensteinovi režijski koncepciji. Kdo ve, kako bi uspel, če bi ne veljal v obdobju nemega filma za odličnega komika, klovna in mojstra pantomime!

Vloga Don Kihota pa je Čerkasovu najljubša. Pravi, da je sanjaril o njej vse življenje. Z njo je navdušil svet, pri nas pa je bil ta film precej mlačno sprejet!



Tatjana Samojlova

## IZOLDA IZVICKA

je veliki obet med igralkami sovjetskega filma. Mlada je še, tako rekoč začetnica, vendar se je s svojim literično-dramskim talentom izredno uveljavila kot Marjutka v Čuhrajevem filmu ENAINŠTIRIDESETI (1956).

V filmih nastopa od leta 1954, a ji nobena izmed vlog ni prinesla toliko priznanja kot prav vloga Marjutke.

Pomembnejše igralske stvaritve Izolde Izvicke pomenijo še nastopi v filmih Očetje in sinovi, Človek menja kožo, Nad Črnim morjem in Človek s prihodnostjo.

## ZINAIDA KIRIJENKO

Mlado igralko Kirijenkovo je odkril režiser Gerasimov, ki ji je leta 1954 ponudil prvo glavno volgo prav na začetku njene igralske kariere. Zaigrala je v filmu Upanje in uspela. Gerasimov ni okleval in jo je takoj po prvih izkušnjah pred kamero angažiral za zahtevno volgo Natalije v svoji trilogiji TIHI DON. Od deklice, ki z nestrpnostjo pričakuje od življenja srečo, ljubezen, nežnost, do razočarane in utrujene žene, ki umira, prikrajšana za življenjske radosti, se razpenja Natalijina vloga v lok, kakršnega bi ne mogla prepričljivo zaokrožiti igralka brez velike nadarjenosti.

Morda se bo kdo spomnil Kirijenkove še iz filma ČLOVEKOVA USODA. Zaigrala je ženo Andreja Sokolova.

Zadnje čase nastopa Kirijenkova v filmih režiserke Solnceve: Poema o morju, Povest plamtečih let itd.

\* Z velikimi črkami natisnjeni naslovi označujejo filme, ki smo jih gledali tudi pri nas.



## ZAPOZNELI BLUES

Drugi film Johna Cassavetesa doživlja precejšnje uspehe vsepovsod po svetu. Nekdanji igralec, eden iz skupine, ki se je s svečanim manifestom deklarirala za »New American Cinema«, je pred dvema letoma vzbudil pozornost po vsem svetu s svojim prvencem *Sence* (ki ga bomo v kratkem lahko gledali tudi mi). Prav ta njegov film je opozoril svet, da se tudi v ZDA poraja novo strujanje, da imajo manifesti in prispevki v »edini ameriški neodvisni« reviji *Film Culture* tudi resnično ustvarjalno zaledje. Drugi film mladega režiserja je še vedno ohranil nekatere kvalitete prvenca, čeprav tema sama, prav tako pa precej konvencionalna fabula, dajeta vtis, da se je Cassavetes »skomercializiral«. Njegov drugi film je poln izrednih poetičnih trenutkov, odlikuje pa ga tudi odlična igra dveh mladih, dotlej skoraj neznanih igralcev Bobb Darina in Stelle Stevens, ki je po tem filmu postala izredno priljubljena, hollywoodski producenti pa jo skušajo uveljaviti kot naslednico Marilyn Monroe in eno najprivlačnejših »baby bombe«.

## OBISK PRI GEORGESU SADOULU

Spoznal sem ga pred nekaj leti, ko je prišel v Ljubljano, da bi si v odmoru med festivalom v Karlovih Varih in festivalom v Benetkah privoščil nekaj tednov počitnic. Ta odpočitek si je Sadoul zamislil resno in zato ni iskal kontaktov s filmskimi delavci in našimi kulturnimi institucijami. Čisto se

jim seveda ni mogel izogniti. Prišlo je do več srečanj v Bohinju in na Bledu in do zanimivih razgovorov o filmskih in drugih problemih.

Ne bi mogel reči, da je Sadoul po naravi gostobeseden; vsaj tedaj je zanj večkrat odgovorila njegova žena, po rodu Poljakinja, kakor bi mu hotela prihraniti napor, ki ga terja precizen odgovor na kakšno delikatno vprašanje. Vendar je bilo tudi drugače. Če ga je stvar, o kateri smo govorili, posebno zanimala, se je ves izpremenil. Zaživele so mu oči, roka se mu je sprožila v živahno krètnjo in naenkrat je prišel na dan s presenetljivo formulacijo, s svojim izrazito subjektivnim pogledom na problem. Če pa je bilo treba kaj odkloniti, je to napravil med nervoznim smehom s sarkastično pripombo, ki je dobro označila kritizirano točko, a je izzvenela nekako suho, kakor da bi smeh že pomenil škodoželjnost in se je treba zato izogniti samovšečni dobrovoljnosti, ki tako rada spremlja razgovore o bližnjem. Takšen mi je ostal v spominu od tistega poletja.

Ko sem ga letos obiskal v Parizu, je bil bolj umirjen; takšen je človek, kadar ima za seboj dobro opravljeno delo, ki ga veseli in katerega drugi cenijo. Njegove oči pa so bile iste; s svojim leskom so razkrivale notranjo intenzivnost prvinske ustvarjalne moči, ki preplavlja vse njegovo bitje. Sadoul je nedvomno kmečkega porekla; to izdaja njegova glava, takšne so tudi njegove navade. Najraje živi na deželi. Kadar piše, vedno pobegne iz mesta, in tudi kadar mora ostajati zaradi svojih obveznosti v Parizu, se umika obiskovalcem v anonimno okolico. Tako ni nič čudnega, da me je sprejel ob devetih dopoldne, kajti opoldne je že odpotoval na kmete.

Iz časopisov smo zvedeli, da nadaljujete s svojo že slovito intenzivno znanstveno dejavnostjo. Ali nam lahko poveste kaj več o svojih zadnjih publikacijah in načrtih za bodoče delo?



Najprej bi omenil, da je izšla moja Kratka zgodovina v žepni izdaji in postala z nizko ceno dostopna najširšemu krogu bralcev. Nadalje sta začeli izhajati dve seriji knjig pri založbi Seghers: ena o velikih filmskih ustvarjalcih, za katero sem napisal knjigo o Mélièsu. V njej sem objavil izbor njegovih pisanih tekstov in tekstov o njem, to se pravi pričevanja ljudi, ki so ga poznali, in bio-filmografijo.

Druga serija je posvečena nacionalnim kinematografijam. Zanj sem pripeval knjigo o francoskem filmu in v njej objavil popoln seznam francoskih filmov.

Torej dve knjigi v dveh letih, kar je v resnici mnogo, če dodamo še vašo predavateljsko dejavnost in dejstvo, da redno sodelujete pri časopisih kot kritik in zgodovinar. Razen tega ste v tem času tudi mnogo potovali, ali ne?

Da. Bil sem na različnih kongresih v Benetkah in v Milanu, obiskal sem Argentino, Brazilijo, Mehiko in Kubo in se seznanil z veliko meni čisto neznanimi filmovi, kar mi je kot znanstveniku zelo razširilo poglede na umetnost teh dežel. Se temeljiteje pa sem utegnil prodreti v severnoafriško filmsko umetnost ob kongresu arabskega filma v Bejrutu, to se pravi ob prikazu najboljših filmov arabskih dežel. To je posebni, dokaj natančno definirani svet, ki ima svoje zelo zanimivo življenje. Naj še dodam, da so Alžirci med svojo osvobodilno vojno posneli interesantne filme, kar obljublja, da bodo kmalu prišli do pomembnih umetniških rezultatov.

Vedno znova me preseneča pojav, o katerem sem že pisal, to je univerzalnost filma. Film snemajo in prikazujejo tako rekoč na sleherni točki našega planeta, celo tam, kjer bi človek to najmanj pričakoval. Film je skoraj osnovno izrazno sredstvo pri mladih narodih, pri komaj osvobojenih ljudstvih, ki vsa skušajo prikazati na plat-

nu svoj boj za svobodo, neposredno preteklost, ki že postaja zgodovina in se pred našimi očmi pretvarja v legendo.

In ne pozabimo še nečesa; dandanes gre v kino vsak prebivalec Zemlje povprečno šestkrat na leto. Podatek, ki najbolj dokazuje univerzalnost filma.

Kaj mislite o vašem »novem valu«?

Predvsem želim poudariti, da pojmem pod tem nazivom zelo široko ustvarjalno gibanje, vsekakor zelo pomembno gibanje in ne kakšne šole. Ne gre torej za enotno estetsko gledanje, ki je značilno za razne umetniške šole, ampak za dokaj heterogene smeri, za popolnoma različne avtorje, ki so nastopili po 1959. letu. Mednje štejem tako Resnaisa, Godarda in Truffauta kakor tudi čisto drugačne ustvarjalce, recimo Chris Markerja, ki se izraža v dokumentarnem filmu na poseben, zelo subjektiven način, ali pa Agnès Vardovo, ki je tudi čisto drugačna, pa tudi Gattija, ki je s filmom OGRADA debitiral pri vas. Astruc je bil res predhodnik tega gibanja, o katerem se je že dosti pisalo, a že število režiserjev, ki so se v tem času pojavili — 162 — dokazuje, da njihovih prizadevanj ni mogoče spraviti na isti estetski imenovalec.

Kljub svoji možnosti pa je, mislim, v zadnjem času pomembnejši italijanski »novi val«, če naj imenujem z istim nazivom prizadevanja nekaterih režiserjev, da bi obravnavali v svojih fil-





mih socialne probleme. S tem nočem reči, da Francozi takšnih problemov ne obravnavajo; vendar je izven dvoma, da so Italijani tej tematiki bliže, da jo najbrž ostreje občutijo in zato tudi bolj prizadeto izrazijo. Sedaj jih je že petnajst ali dvajset, med njimi sedem ali osem zelo dobrih. Saj poznate Francesca Rosija, Vitoria De Seto in njihove zelo dobre filme BANDITI Z ORGOSOLA, SLUŽBA (E. Olmi), ki prav sedaj tečejo v Parizu?

Ali bi imeli kaj sporočiti našim filmskim delavcem?

Že ves čas najinega razgovora imam v mislih, da bi vi v vaši reviji lahko nekaj sporočili jugoslovanskim ustvarjalcem. Gre za novo pobudo Francskega združenja filmskih kritikov, v katerem imam funkcijo podpredsednika. Že lani smo v času cannskega festivala organizirali Mednarodni teden francoske kritike, v njem pa predvajali sedem celovečernih filmov mladih režiserjev, katerim je bil prikazani film prvo ali največ drugo delo. To je namreč pogoj za sodelovanje. Naš namen je, da odkrijemo festivalski publiki in deloma tudi svetu mlade ustvarjalne energije, sveže koncepte, originalne izpeljave in nacionalno individualne umetniške pobude. Vsako leto bi torej želeli predstaviti sedem režiserjev s sedmimi filmi (če niso bili že prikazani na festivalih — tudi to je pogoj za sodelovanje). Seveda si pri večjem številu kandidatov pridržujemo pravico do izbire.

K sodelovanju vabimo tudi jugoslovanske režiserje, da pošljejo svoj prvi ali drugi film na naš naslov, da ga po možnosti lahko uvrstimo v letošnji spored. Naslov je: SECRETARIAT DU FESTIVAL DE CANNES, 25, Rue d'Astorg, Paris, SEMAINE INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE FRANÇAISE.

Letos bo dobil najboljši izmed izbranih filmov nagrado.

Vladimir Koch

# IZ VSEH STRANI SVETA

## MEHIKA

Zadnji dve leti je, kakor poroča v daljšem sestavku angleška revija »Kine Weekly«, mehiška filmska proizvodnja utrpela zaznaven padec. Vendar to ni osamljen pojav samo v filmski proizvodnji, temveč bolj posledica kompleksa problemov mehiške kinematografije. Nobena skrivnost ni, da je povojno zlato obdobje mehiškega filma mimo in da je uplahlil nenavadni ustvarjalni vzpon, za katerega so bili značilni filmi Biser, Malquerida, Rio Escondido in drugi. Neposredna posledica je bilo zmanjšanje izvoza filmov v druge dežele. Verižna reakcija se je seveda ustavila v sami proizvodnji, ki je 1958. leta izdelala še 109 celovečernih filmov, lani pa le 32 filmov. Mehiška vlada skuša domačemu filmu pomagati na različne načine. Tako je npr. od 2.460 kinematografov, kolikor jih je v Mehiki, kupila od zasebnih lastnikov 329 kinematografov, posredno pa je lastnik še nadaljnjih 600 kinematografov. Še bolj drastičen pa je ukrep proti številnim tujim filmskim produkcijam. Nedavno je prišlo npr. do spora s Francijo, ker je mehiška vlada zahtevala, da mora Francija za vsak v Mehiko uvoženi film odkupiti en mehiški film. Francozi so se tako ostremu ukrepu za zaščito mehiškega filma seveda uprli, a mehiška vlada je prepovedala uvoz francoskih filmov.



Ugo Tognazzi, Barbara Steele v filmu URE LJUBEZNI (Luciano Salce); ironizacija erotike

## INDIJA

Po številu filmov, ki jih vsako leto posnamejo v Indiji, sodi ta dežela takoj za Japonsko na drugo mesto v filmski produkciji na svetu. Poglejmo samo gibanje filmske produkcije v zadnjih treh letih, pa bomo videli, da so 1960 posneli 320, v 1961. letu 297 in 1962. leta 312 celovečernih filmov. Proizvodnja filmov je razporejena na tri središča: Bombay (kjer so lani posneli 119 filmov), Madras (lani posneli 146 filmov) in Calcuta (lanska produkcija 47 filmov). Odkar je nekaj odlokov indijske centralne vlade opogumilo uporabo lokalno omejenih jezikov v javnem življenju, je začelo padati število filmov, ki so posneti v hindu jeziku (lani samo še 91 filmov), čeprav je

bila to doslej skoraj uzakonjena filmska govornjena beseda. Največja komercialna uspeha lanskoletne produkcije sta filma Profesor in Bees Saal Baad. Vendar so vsa poročila omejena samo na filme, ki so jih posneli lani. Indijci sami poudarjajo, da bo slika lanske filmske produkcije popolna šele letos, ko bodo dokončali nekatere velike filme, ki so jih začeli snemati lani.

## BELGIJA

Belgijska kinoteka, ki slovi po svoji vsestranski prizadevnosti, ugotavlja, da v svetu pada zanimanje za eksperimentalne filme. Ker menijo v kinoteki v Bruslju, da eksperimentalni film za



razvoj filmske ustvarjalnosti vendarle pomeni važen delež in pobudo, so sklenili konec letošnjega leta v letoviškem kraju Knokke-Le Zoute prirediti tretji festival eksperimentalnega filma. Filme, ki jih bodo prikazali v dneh od 26. decembra 1963 do 2. januarja 1964, bo nagradila mednarodna žirija z visokimi denarnimi nagradami. Za Veliko nagrado je npr. tovarna Gevaert namenila 5.000 dolarjev. Prireditelj želi na festivalu zbrati čimveč eksperimentalnih filmov na 35 mm ali 16 mm filmskem traku, med katerimi še posebej opozarjajo na tiste, ki so bili posneti za televizijo. Prijave sprejemajo do letošnjega 1. oktobra. Leta 1958 je bil zadnji festival eksperimentalnega filma. Organizatorji menijo, da se je v petih letih moralo nabrati toliko eksperimentalnih filmov, da kaže prirediti mednarodni festival. (Podrobnejša obvestila in pogoje za sodelovanje lahko zainteresirani dobe v naši redakciji.)

## ZANIMIV PODATEK

Avstrijski »Film und Kino Zeitung« objavlja zanimive podatke o obisku kinematografov v posmeznih deželah. Ker smo o tem važnem indeksu zanimanja za film med ljudmi že pisali, bo kot dopolnilo zanimiv tudi material, ki so ga zbrali v Avstriji. Na leto odpade največ filmskih predstav na prebivalce Avstralije, namreč 21,3. Takoj za njimi so državljani Sovjetske zveze, saj odpade na vsakega letno 18,3 filmskih predstav. Za njimi se zvrste Izrael s 17,9, Italija s 15,2, Jugoslavija in Avstrija s 14,3, Luksemburg s 14,2, Madžarska s 14,1, Zahodna Nemčija z 9,2, Francija s 7,4, Holandska s 4,4 in Portugalska z 2,8 filmskimi predstavami na prebivalca letno.

## ALŽIRIJA

Alžirska vlada je imenovala nacionalno filmsko komisijo, kateri bo podrejeno celokupno filmsko in kinematografsko dogajanje v državi. Komisija želi pritegniti k sodelovanju ugledne strokovnjake z vsega sveta, ki so pripravljani pomagati pri oblikovanju alžirske filmske proizvodnje. Z dovoljenjem državne filmske komisije je bilo nedavno ustanovljeno distribucijsko podjetje »Alger Films«, ki bo alžirski kinematografski mreži posredovalo predvsem arabske, indijske in deloma evropske filme. Zanimivo je v tej zvezi omeniti, da je v mnogih afriških, posebno arabskih deželah, opazna močna ekspanzija češkega filma. Čehi pošiljajo v te dežele svoje filmske strokovnjake, z njimi pa utirajo pot svojim filmom v tamkajšnje kinematografe. Tako so v Tunisu samo lani odkupili 16 celovečernih in 34 kratkih čeških filmov.

## FESTIVALI

Francozi so sklenili, da bo festival v Cannesu samo še letos meseca maja. Prihodnje leto ga bodo priredili že februarja in ga povezali z velikim plesom mask. — Precejšnje posege v svojo shemo doživlja tudi festival v Benetkah. Predvsem je zanimivo, da se je odpovedal direktorskemu mestu publicist Mecolli, ki je festival vodil (po hudi krizi pred leti) dve leti. Namesto njega so za direktorja imenovali znane kritika in teoretika Luigija Chiarinija, ki je sodil med najhujše kritike dosedanje fizionomije festivala. Sklenil je temeljito poseči v organizacijo in podobo festivala ter uveljavljati načelo, naj zavzamejo Benetke med številnimi festivali posebno mesto na ta način, da bi filme za festivalski program vabila samo direkcija festivala.



**MURIEL ALI TRENUTKI VRNITVE**; novi film Alaina Resnaisa. »Dramatičnost ni v dogodkih, temveč v odnosih med junaki«, zatrjuje Jean Cayrol, pisatelj in esejist, Resnaisov sodelavec iz obdobja režiserjevih velikih uspehov v kratkometražnem filmu. Glavni vlogi v filmu igrata Delphine Seyrig, junakinja filma **LANI V MARIENBADU**, in belgijski igralec Jean-Pierre Karién. Na sliki: Nita Klen, Lean Baptiste Thierrée



## ITALIJA

Kaže, da je italijanska cenzurna komisija po dolgem času vendarle aplicirala nekaj političnih načel vlade »le-vega centra« v svoje delo. Dovolila je namreč javno prikazovanje filmov Ne ubijaj! in K orožju, fašisti! Prvega je pri nas posnel francoski režiser Claude Autant-Lara, drugega pa je iz fašističnih dokumentov sestavil znani dokumentarist in publicist Lino del Fra. Toda parlamentarne volitve so naglo zamorile tako obetajoče poganjke bolj liberalnih stališč cenzurne komisije. Krščanski demokrati, ki imajo tudi v cenzuri večino glasov, so želeli zavzeti s svojimi ukrepi »jasno stališče« predvsem do socialistov in komunistov. To »jasno stališče« se zrcali v ukrepih, kot so:

— zaplemba zbirke španskih narodnih pesmi, ki jo je izdala založba Einaudi, ker je španska veleposlaništvo protestiralo proti objavi zbirke, češ da so v njej zbrane pesmi, ki jih propagira protifrankovska opozicija;

— prepoved razstave risb znanega progresivnega likovnika Georgesa Grosza;

— odhod priljubljenega Daria Foa s televizije, ker je pripravil nekaj sijajnih satiričnih oddaj;

— prepoved filma Ape Regina (Kraljica čebel), ki ga je režiral Marco Ferreri z Marino Vlady v glavnih vlogi (in istočasna zaplemba knjižne izdaje scenarija), ker je eden izmed scenaristov (namreč Diego Fabbri) predstavnik liberalnega krščanstva v Italiji;

— zaplemba filma Viridiana (Luisa Buñuela) z odlokom državne tožilca v Milanu, ki je bila preklicana šele po ostrih protestih vseh svobodoljubnih ljudi v italijanskem filmu;

— zaplemba skeča, ki ga je režiral za film Rogopag znani pisatelj in režiser Pasolini, češ da žali državno religijo;

— začasna zaplemba zadnjega Lizzanijevega filma Proces v Veroni, ki obravnava sodbo Cianu in drugim upornim fašističnim veljakom, ker je proti filmu protestirala Cianova vdova (= Mussolinijeva hči).

## NAVDUŠENJE ZA ANTIKO

Po petih mesecih nepretrganega prikazovanja v dveh malih pariških kinematografih je s 175.000 gledalci film Elektra prekosil vse svoje tekmece, med katerimi so nekatera zelo znana dela. V istem času so namreč v mnogo večjih in uglednejših kinematografih na Champs-Elysées prikazovali film Therese Desqueyroux (režiser Franju, film je dobil Zlatega leva v Benetkah), Živeti svoje življenje (večkrat nagrajeni Godardov film), Gremo v Deauville, Sodoma in Gomora (spektakl, ki ga je režiral Aldrich), Upor na ladji Baunty (ponovitev zelo znanega filma) in zadnji Gabinov film Gospod d'Epsum. Evripid torej bolj kot mnogi sodobniki navdušuje sicer razvajeno pariško publiko.

## PODATKI ZA PREMIŠLJEVANJE

V Angliji je bilo leta 1947. 4.700 kinematografov s 1.462 milijoni gledalcev, 14.560 televizijskih sprejemnikov, filmska proizvodnja pa je posnela 107 celovečernih filmov. — Leta 1962 pa je bilo v isti Angliji le še 2.711 kinematografov s 449 milijoni gledalcev, 12 milijoni televizijskih sprejemnikov, filmska proizvodnja pa je posnela le še 77 celovečernih filmov.

# SAMORASTNIKI

Po noveli LOVRA KUJARJA — PREŽIHOVEGA VORANCA ● Scenarij: VOJKO DULETIČ ● Režija: IGOR PRETNAR ● Fotografija: MILE DE GLERIA ● Scenografija: MIRKO LIPUŽIČ ● Glasba: BOJAN ADAMIC ● KOSTIMI: MIJA JARČEVA, MARIJA KOBILJEVA ● Montaža: Vojko Duletič ● Igrajo: MAJDA POTOKARJEVA, RUDI KOSMAC, VLADIMIR SKRBINŠEK, LOJZE ROZMAN, RUŠA BOJČEVA ● Proizvodnja: TRIGLAV-FILM, 1963.

Scenarij za film Samorastniki je nastal 1954. leta. Film je bil prvič predvoden in pripravljen za snemanje 1956. leta, 1959. leta pa je bila sestavljena ekipa, ki je opravila vsa poskusna snemanja. Začetek pa je bil odložen zaradi finančnih težav.

Po izredno nestimulativni živčni vojni — ali bo do snemanja vendarle prišlo ali ne — je ekipa posnela prve kadre filma letos aprila. Uredništvo objavlja scenarij Samorastnikov predvsem v želji, da bi omogočili širši javnosti zasledovanje ustvarjalnega procesa od literarne predloge prek filmskega scenarija do končne oblike — filma, ki ga bomo morda lahko presojali že na jubilejnim festivalu v Pulju.





Roka prinese prižgano trsko v teman kader in prižge svečo. In tako osvetli odprto knjigo pred seboj...

Napisi.

Pred kajžo. Pozno popoldne v zelo zgodnji spomladi, ko je še vse golo in se je zima komaj poslovila...

Kajža je pogreznjena v globel med visokimi gorami. Leta so jo zgrbila. S slamo krito jo tare revščina, ki sili iz vseh kotov.

Nekoliko stran od kajže se vije kolovozna pot. Iz daljave se dva jezdeca v skoku približujeta na iskrih konjih. Jezdeca zaustavita konja... Eden razjaha.

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, se hoče skloniti k curku vode, pa se mu ponudi korček.

Mladenič radovedno pogleda preko rame in se zravnja. Dekle stoji pred njim. Srednje postave je, belega obraza, krepko rezanih potez in temnih, kot konoplja dolgih las.

Mladenič vzame korček iz njene roke, ga podrži pod vodnim curkom, da se naglo polni, a njegove lepe oči jo opazujejo. Dekle povesi pogled.

Mladenič nese korček k ustom in žejno pije. Z roko obriše vlažne ustnice. Gleda dekle...

Kaj si prizidan?! Greva, Ožbej!

zakliče nestrpno njegov brat, po letih mlajši, po videzu pa starejši, proti bratu. Stopi na kolovozno pot in se zavihti na konja. Ko trdno sedi v sedlu, pogleda k dekletu, ki še stoji ob studencu:

OŽBEJ Lepa dečva, Volbenk.

VOLBENK Berači.

Volbenk požene konja, da se žival vzpne in v diru odjezdi. Ožbej se zapodi za njim.

Dekle stopi na rob previsa in gleda za jezdecema. Veter jo objame, ji pritisne obleko k telesu in ji oriše lepo postavo.

Gozd. Mrak.

Ožbej in Volbenk naglo jezditata med golimi debli, ki se redčijo, razmaknejo in struga hudournika jima zastavi pot.

Cez strugo je speljana stara, zveržena, široka brv. Volbenk požene konja mimo brvi v strugo hudournika in že je na drugi strani. Ožbej mu sledi. Pot se vzpenja vedno višje. Konja komaj premagujeta strmino. Nenadoma se strmina ublaži in jezdeca se ustavita na obronku slemena.

V daljavi na vrhu slemena se belijo obširna poslopja in visoke gorske stene jim služijo za zaledje.

VOLBENK Doma sva.

OŽBEJ Naše Karnice.

VOLBENK Tvoje Karnice, brat.

Volbenk vzpodbode konja in v skoku odjezdi proti belim poslopjem.

OŽBEJ Volbenk.

Velike Karnice. Prostrano dvorišče. Mrak.

Dvoriščna vrata se široko odprejo. Ožbej in Volbenk v skoku prijezdita na dvorišče in zaustavita konja.

Na koncu prostranega dvorišča stoji glavno poslopje, mračna in hladna Velika hiša. Vse je veliko, preveliko in brez tiste topline, ki jo je izžarevala kajža, pri kateri je Ožbej srečal dekle.

Ožbej razjaha in uzdo prepusti hlapcu, ki je pritekel.

OZBEJ Mati.

Karničnica, njegova mati, ga čaka na pragu. Ožbej gre k nji. Ona je vesela snidenja, čustev pa ne razdaja. Ožbej obstane pred njo.

KARNICNICA Oče te čakajo . . .

Gresta v hišo. Volbenk jima sledi . . .

Velika soba: pod je bleščeč, skoraj črn, strop pa podpirajo težki tramovi. Zelo daleč od vrat stoji velik stol z velikim naslonkom. Od moža, ki sedi v stolu, se vidi samo močna roka, ki iztegnjena čez naslonek počiva na robu mize, na odprti knjigi.

Karničnica odpre vrata in se odmakne na hodnik. Ožbej stopi v sobo. Obstane in spoštljivo čaka. Iz stola zasliši glas:

Vesel sem, da si spet doma, sin.

Pred Ožbejem v stolu sedi njegov oče, gospodar Karnic.

Ožbej stopi proti očetu, a on mu pokaže stol poleg mize. Ožbej sede.

Mati Karničnica prinese krožnik z jestvinami in ga postavi pred sina. Velika dekla postavi zraven srebrn svečnik s prižganimi svečami. Obe se tiho odmakneta.

KARNICNIK Zdaj ne pojdeš nikamor več, sin.

OZBEJ Kratek je bil čas, ki sem ga preživel zdoma, oče.

KARNICNIK Ožbej! Ne pozabi, da sem te poslal v svet zaradi Karnic. Kar si nabral pameti iz knjig, si jo nabral. Zdaj ostaneš doma. Ti veš, da si od našega rodu določen, da boš vodil Karnice, pade ostra očetova beseda na Ožbeja.

OZBEJ Ja, oče.

Volbenk, ki stoji med podboji odprtih vrat v očetovo sobo, zagrenjen zapre vrata za seboj.

Z a t e m n i t e v

O d t e m n i t e v

Velike Karnice. Prostrano pusto dvorišče, zgodaj zjutraj, ko je še vse zavito v mrak in jutranjo meglo.

Dekle, ki jo je Ožbej Karničnik srečal pri studencu, s culo v roki, in njena mati, stojita na začetku dvorišča in gledata temačno in hladno pročelje Velike hiše, ki jima stoji nasproti, na drugem koncu prostranega dvorišča. Radoveden ženski obraz se pomakne k oknu in zvedavo pogleda na dvorišče.

Meta in njena mati gresta po dvorišču proti hiši. Dekli, ki prideta na vogal Velike hiše, postojita. Mlajša skoči nazaj in se takoj spet vrne še z eno radovedno deklino. Vse tri staknejo glave in zapičijo pogled v dekle.

Veliki hlapec in hlapče, ki si dajeta opraviti pred gospodarskim poslopjem, jo opazujeta od nog do glave, ko gre mimo.

Dekle se ustavi. Njena mati to vidi:

MATI Meta, Karničniki so mogočen rod. Tu je bogatija doma. Kruha boš sita.

Vežna vrata se nenadoma in hrupno odprejo in fantič, pahnjen čez prag, zleti v loku po stopnicah in obleži iztegnjen na tleh. Karničnica se ohola prikaže med podboji vrat.

KARNICNICA Kaj misliš, da boš zastoj žrl kruh, ti pankrt, pankrtski.

Meta vidi, da se fantič pobere in močno zadržuje jok, ko steče mimo nje. Karničnica se hoče vrniti v hišo, pa se zaustavi, se napol obrne k Meti in njeni materi, ki stojita preplašeni in si ne upata naprej.

KARNICNICA Ste jo pripeljali?

MATI Pripeljala.

KARNICNICA Stopi v hišo, če si že tu.

Meta se ne premakne, dokler jo njena mati narahlo ne porine naprej proti vratom. Meta gre. Na stopnicah se sunkoma obrne.



Vidi sključeno mater, ki počasi odhaja po osamljenem zapuščenem dvorišču proti izhodu.

Meta še trenutek gleda za odhajajočo materjo, nato stopi skozi vhodna vrata, ki se za njo zaprejo.

Velika veža.

Karničnica gre od vrat. Meta pa ostane pri zaprtih vratih in strahoma ogleduje novo okolje, mračno Veliko vežo. Nenadoma se zdrzne. Pogleda proti stopnicam, ki vodijo v zgornje prostore.

Tam; stoji fant, ki mu je ponudila korček. Ožbej jo gleda. Pred njim stoji dekle, ki mu je dala piti. Njuna pogleda sta ujeta...

Pridi, kaj čakaš...

zaslišita glas Karničnice in Meta naglo stopi iz Ožbejevega pogleda.

Tam, kjer je stala, so ostala le zaprta vrata Velikih Karnic.

Velika soba.

Meta riba pod. Pred seboj ima vedro vode. Z eno roko pritiska ribarico k tlom in s krepkimi zamahi čisti pod. Z drugo roko se upira v tla. Lasje ji silijo pred oči. Kita las se ji izmuzne čez ramo.

Za Metinim hrbtom se počasi odprejo vrata. Ožbej stoji na pragu. Vstopi. Meta preneha ribati. Obriše si roke, vstane, se obrne in Ožbej stoji pred njo. Meta se zdrami in hoče mimo.

OŽBEJ Moram govoriti s tabo.

META Zakaj hodite za mano, Ožbej?

OŽBEJ Ti si kriva. Odkar si prišla na Karnice, nisem več tisti Ožbej, kot sem bil prej. Dolgo nisem vedel, kaj mi je... Zdaj že dolgo vem...

Ožbej gleda Meto, Meta gleda v priprta vrata, ki ji zapirajo izhod.

OŽBEJ Rad te imam.

Ožbej se je hoče dotakniti...

META Pustite me, da grem!

OŽBEJ Verjemi, sam ne vem, kako je to prišlo vame.

META Vam so Velike Karnice namenjene.

Ožbeju upade odločnost. Meta naglo odide in Ožbeja pusti samega sredi Velike sobe. Fant hoče za njo, a pogled se mu zaustavi na očetovem stolu. Prazen očetov stol z velikim naslonkom mrzlo in oblastno, preteče gleda v Ožbeja. Zmrači se.

Dvorišče Velikih Karnic. Noč.

V temnem pročelju Velike hiše zasveti drobna lučka z enega izmed oken v prizemlju.

Meta je prižgala voščenco in z njo v roki odide od okna.

Pred oknom v mraku stoji Ožbej. Vidi, kako se odprejo vežna vrata in Meta pride iz hiše... v roki nese slepečo, toplo svetlobo voščence, ki ji sveti.

Ožbej vidi svetlobo in Meto in gre za svetlobo, kot bi ga klicala.

Meta gre za hišo in odpre vrata v orodnico. Skozi odprta vrata svetloba pada v noč in vabi Ožbeja.

Fant se bliža svetlobi, razsvetljenemu pragu. Stopi na prag.

V orodnici.

Meta se obrne. Stojita drug pred drugim in Ožbej stopi v orodnico. Skloni se in ugasne plamenček voščence. Zdaj sta napol izgubljena v mraku. Ožbej ne vidi drugega kot Metin obraz.

OŽBEJ Samo nate mislim. Dneve in dneve...

META Mislite na Karnice.

OŽBEJ Poizkušal sem. Zaman. Prirasla si mi k srcu.

Ožbej objame Meto. Se preden jo zmore potegniti k sebi in se Meta hoče odmakniti, se nekje zaloputnejo vrata.

- META Ne, Ožbej... Šla bom s Karnic.
- OZBEJ Kaj nisem bil vedno dober s teboj?
- META Zaničevati bi me morali zaradi moje revščine... udariti, kot to delajo drugi... Bojim se za vas in zase.
- Ožbej je začutil ljubezen v njenih besedah. Hoče jo poljubiti. Meta pa steče iz orodnice na dvorišče Karnic in proti vhodu v Veliko hišo.
- Dvorišče.
- Meta obstane pred vhom kot zadeta. Takšna, kakršna je, si ne upa v hišo. Odmakne se z veznega praga in steče ob pročelju Velike hiše in izgine za vogalom.
- Meto zaustavi kót stene. Nasloni se nanj in tako ostane dolgo.
- Ožbej stopi za Metin hrbet.
- OZBEJ Boš res zapustila Karnice?
- Meta počasi dvigne glavo in Ožbeja žalostno pogleda, kot bi se poslavljala.
- META Jutri bom odšla za zmerom.
- OZBEJ Ne boš šla.
- Objame jo in poljubi.
- Veter odpre stransko okno Velike hiše. Zasliši se glas Velike deklice, ki moli naprej rožni venec...
- ...in odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpustčamo svojim dolžnikom...
- Velika veža.
- Vsa družina sedi za dolgo mizo in moli. Karničnik sedi v sredi na izpostavljenem prostoru. Ob njem Karničnica, desno je Ožbejevo mesto prazno. Ob robu mize sedi Volbenk. Njemu nasproti na drugem koncu Velika deklica. Na klopi nasproti praznega Ožbejevega mesta pa Veliki hlapec.
- Velika deklica: ... in ne vpelji nas v skušnjava...
- V orodnici.
- V mraku orodnice sta objeta Meta in Ožbej. Meta se ne brani več. Ožbej jo napol prekriva s telesom. Na vse sta pozabila.
- Omahneta na zemljo.
- Velike Karnice. Dan. Po zapuščenem dvorišču veter nosi močan dež in jesensko listje.
- 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.
- Ne more se več obvladati. Nenadoma izpusti kolo... kolo se vrti naglo naprej... Meta zadržuje jok... pljusk vedra v globini vodnjaka.
- Meta steče od vodnjaka. Ne vrne se v hišo, ampak gre za vogal Velike hiše.
- V orodnici.
- Pod lesenimi nosilci v zelo temnem in skitem kotu orodnice stoji Ožbej napol skrit v mraku in čaka.
- Meta pride. Obstane. Ne vidi Ožbeja. Obupana pokliče v mrak.
- 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?!
- KARNICNIK Ožbej,
- zaslišita glas Karničnika. Mlada ljubimca otrpneti. Gledata v smer, od koder je prišel glas. Spodaj oris Karničnikove postave pade na zaprta vrata. Vrata se odprejo.





Ožbej in Meta sta nepremična v temnem, skitem kotu orodnice.

Ožbej,  
tišina. Meta in Ožbej zadržujeta dih. Slišita, kako se vrata zaprejo in koraki oddaljijo. Spet sta samá.

META Tako ne bova mogla več.

OŽBEJ Govoril bom z materjo, ona me bo razumela.

META Ne, Ožbej, tega ne! . . .

OŽBEJ Grevá.

Kaj nama morejo prizadejati, če se imava rada.

Dvorišče Karnic. Dežuje.

Obraz Velike dekle se pokaže v oknu in od začudenja ostrmi.

Ožbej in Meta stojita sredi dvorišča, pred Veliko hišo in čakata, da se bodo odprla.

Vežna vrata odletijo v stran in ostanejo odprta. Kot smrt blede Karničnica stopi na prag. Ožbej gre počasi in preudarno proti materi. Meta gre za njim, drži se ga za roko.

KARNIČNICA Kaj vama pa je?

Meta obstane, tudi Ožbej obstane. Meta izpusti Ožbejevo roko. Karničnica zavpije:

KARNIČNICA Ožbej!

Ožbej gleda Meto, jo s pogledom bodri, nato prenese pogled h Karničnici in počasi gre od Mete. Ona ostane sama sredi prostranega dvorišča. Ožbej se ustavi pred prvo stopnico. Pogleda mater.

OŽBEJ Rada se imava.

KARNIČNICA Noriš.

Karničnica gleda sina, prenese pogled na Meto in spet nazaj v sina in spet v Meto, kjer ji pogled obstane.

Meta in Karničnica se gledata. Karničnica naglo zapusti prag in gre od praga proti Meti. Hoče mimo Ožbeja. Sin jo zaustavi z roko. Karničnica ga ostro pogleda.

KARNIČNICA S teboj bo oče govoril.

Ožbej umakne roko z materine rame. Karničnica hoče k Meti . . .

**OZBEJ** Imela bo otroka z mano.  
Karničnica ga gleda kot zadeta. Predrami se in prenese pogled z Ožbeja na vežni prag.

Karničnik stoji med podboji. Ogromen je med vrati, navzdol viseče močne obrvi mu zapirajo v oči jezo. Ožbej skoči nazaj proti Meti, Meta steče proti njemu.

**KARNICNIK** Spravite ju narazen!

Karničnikova zapoved pade na ljubimca. Ožbej gleda Meto. Beseda še visi v zraku, a Volbenkove roke se že oklenejo Ožbeja in mu spodviijejo roke na hrbet. Ožbej se otepa. Še dva hlapca priskočita in Ožbeja odvlečejo . . .

**OZBEJ** Oče, ne storite ji žalega.

**KARNICNIK** Zaprite jo v posebno kamro in pošljite po njeno mater.

Karničnik izgine v hišo.

Karničnica pa gre proti Meti, ki jo čaka. Meta se okrene v pasu, hoče pobegniti, tedaj jo od zadaj zagrabí Velika dekla in jo zadrži kot v kleščah. Temna senca Karničnice pade na Metin obraz.

**KARNICNICA** Cundra prekleta.

Karničničina pest priletí Meti z vso silo v lice. Velika dekla pa odsune Meto, da pade naprej na tla in zleknjena obleži.

Meti pade glava na roke, ki so nemočno iztegnjene po zemlji.

Orodnica. Noč.

Meta leži v orodnici. Vrata se odprejo. Meta dvigne glavo. Svetloba pade na Meto. Volbenk razkoračen stoji na pragu. Za njim Veliki hlapec drži voščenico.

Volbenk gre k Meti, jo surovo pograbí za zapestje in jo potegne za seboj iz orodnice.

Dvorišče Karnic. Noč.

Volbenk gre proti Veliki hiši in Meta se opoteka za njim. Meta bega s pogledom po izumrlem dvorišču, se zaustavlja, se upira, z bosima nogama drsa po tleh. Volbenk jo vleče za seboj proti vežnim vratom.

Ožbej stopi pred Volbenka.

**OZBEJ** Pusti jo.

Volbenk presenečen, ga prime za ramo in ga hoče odriniti. Ožbej zagrabí Volbenkovo roko in jo odsune s svoje rame.

**OZBEJ** Kaj nameravate z Meto?

**VOLBENK** Si pozabil, kako se take stvari kaznujejo?

Volbenk stisne Metino zapestje in hoče izsiliti vstop v hišo mimo Ožbeja.

**META** Pomagaj!

Ožbej pograbí Volbenkovo roko, ki še drži Meto. Volbenk izpusti Meto.

**VOLBENK** Kaj pa še hočeš? Svoje si že dobil . . . ti, bodoči gospodar.

Ožbej zagrabí Volbenka za srajco. Spoprijela bi se, pa se vežna vrata odprejo do tečajev.

Karničnik stopi med podboje. Ogromen stoji med vrati. Svetloba za njegovim hrbtom v Veliki veži ga dela še večjega in temnejšega. Zilava roka mu stiska krilo pri vratih.

Ožbej se sunkoma obrne k očetu in poprosi z glasom, ki je veljal še Volbenku.

**OZBEJ** Oče, kaznujte mene.

**KARNICNIK** Skot nesrečni.

Ožbej onemi. Desnico še narahlo, a boječé iztegne in s prstom pokaže na Meto. Oče in sin izmenjata poglede in Ožbeju omahne roka k telesu. Karničnik mrzlo, ukazujoče pogleda Meto in dekle počasi odtava mimo Ožbeja in Karničnika v hišo. Karničnik zapre vrata.

Ožbej ostane pred zaprtimi vrati in si zakrije obraz z dlanmi.





Velika veža.

Meta stoji sredi veže. Vidi svojo skrušeno mater, ki se stiska k steni. Vidi Karničnico, ki jo gleda z neizmernim sovraštvom. Meta bi rada planila k materi.

Kot iz tal zraste pred njo Karničnik. Motri jo. Meta se prestrašeno odmakne.

META Kaj nameravate z menoj?  
KARNIČNIK Se kesaš, kar si storila?

META Odpustite mi.

KARNIČNIK Ali se odpoveš tej grešni zvezi za vekomaj?

Karničnik čaka. Odgovora ne dobi. Toda preden utegne vprašanje po noviti...

META Kaj boste storiti z mojim in vašim otrokom?

KARNIČNIK Molči, pregrešnica.

Karničnik odstopi in Meta zagleda težko psico, mučilno orodje, čeznjo pa laneno vrv in predivo in kozico s tlečo žerjavico.

KARNIČNIK Povesna je starodavna pravica nas svobodnih kmetov.

Meta ob tem pogledu žalostno krične.

META Mati, mati, branite me.

Metine oči iščejo mater, ki se je zgrbila na tleh, svestna si svoje nemoči.

Metina mati reče:

Meta, bodi močna in trdna. Kar trpiš, trpi za svojo dušo.

Karničnica vzame kozico s tlečo žerjavico v roke in si jo podrži pred obrazom. Sence ji napravijo obraz trd in neusmiljen.

Udarci po vratih zadone v Veliko vežo. Meta upajoče pogleda proti izhodu. Steče proti vratom. Vrata so zapahnjena.

Na drugi strani. Ožbej tolče po vratih... Meta stoji pred zaprtimi vrati in mimo nje se naglo in surovo upre v vrata Karničnikova dlan.

Meta gleda dlan. Prenese pogled v mrzle Karničnikove oči, ki so zaprčene v njo.

KARNIČNIK Pokora mora biti, da se zadosti časti hiše, ki si jo ti, nesrečnica, oskrnila.

Meta se odmakne, obrne se v Veliko vežo in se zagleda v mater. Mati kleči vsa neznatna na tleh, z rožnim vencem v roki.

Karničnikova železna roka se spusti na Metino ramo. Pred vežnimi vrati v Veliko hišo stoji Ožbej in zaman čaka, da bi se mu vrata odprla. Velika veža.

Karničnik čaka. V Meti se oglašča skrit odpor, ki se veča... iztegne dlani proti Karničniku, pogleda ga in reče.

**META** Delajte hitro, oče Karničnik.

Metine roke padejo na psico. Karničnik jo veže za zapestje k lesu. Na Metinem obrazu se solze posuše. Ustnice se stisnejo.

Karničnik je mrtvaško miren. Vzame predivo. Karničnica mu pomoli na dolgem držaju kozico s tlečo žerjavico.

Karničnik prižge predivo, da se začne kaditi, se nagne nad Meto in podrži tleče predivo nad njenimi navgor obrnjenimi tesno stisnjenimi dlanimi, ki se dvigajo k njemu kot zaokroženi v majhno skledico...

Meta čaka.

Karničnik izpusti tleče predivo v Metine dlani. Metine oči se razširijo. Na blede čelo se zbirajo velike, mučniške kaplje...

**METINA MATI**

... ki je za nas krvavi pot potil.

Metina mati kleči in s sklenjenima rokama glasno moli rožni venec.

Karničnica drži kozico s tlečo žerjavico in opazuje krvavo rihto.

Karničnik pa s hlepečimi očmi in ves zatopljen v delo polaga kosme tlečega prediva dol na Metine dlani.

Meti se telo krčevito zvije, da se strese ves mučilni stol. Dim se zvija iz Metinih dlani in ovija vso sobo.

Dvorišče Karnic.

Ožbej stoji pred vrati. Metin stok obtožujoče prihaja k njemu. Zatisne si ušesa. Steče ob pročelju Velike hiše za vogal in šele stena ga zaustavi. Stoji tam, kjer je prvič poljubil Meto. Tam se zgrbi.

Velika veža.

Karničnik prereže vrv okrog Metinih zapestij in odpihne pepel z Metinih dlani. Zravna se.

**KARNICNIK**

Na tem svetu je pravici zadoščeno. Da bo na onem, pa sama glej. Za pankrta bom položil na graščini trideset tolarjev: zato pa mi ti (pogleda Metino mater) pri svoji krvi obljubiš, da Karnice ne bodo o Meti in ne o pankrtu nikdar več čule.

Karničnik se odmakne. Metina mati plane k hčeri. Meta se sunkoma dvigne, a takoj s povešenimi rokami omahne materi v naročje.

Mati jo narahlo objame čez pas in jo vodi iz Velike veže.

Dvorišče Karnic. Noč.

Iz temne veže mati pripelje Meto na dvorišče. Meta visi na materinih rokah. Skozi vrata prilete Metine stvari. Za njima pa Karničnica vrata zaloputne.

Metina mati naglo pobira Metine cunje in obleko in zagleda: zbor dekel z Veliko deklo na čelu ju čaka kot v naskoku. V rokah držijo brezove šibe. Samo trenutek še mirno stojijo, nato planejo v Meto.

Metina mati se požene mednje in Meto objame čez pas. Ena izmed dekel se naglo skloni in dvigne Metino krilo, da se pokažejo bela meča in ji ga vrže čez obraz.

Meta krikne.

Dekle začno udrihati z močnimi brezovicami po Metinem životu. Hlapci stojijo ob strani in se režijo.

Metina mati se ne zmeni za udarce, ki padajo tudi na njeno roko. Meto drži okoli pasu in jo vleče proti izhodu. Kot roj se ženske zaganjajo v bežeči in udrihajo in pri vsakem udarcu sikajo...

**DEKLE**

Ven, ven, cundra cundrasta.

Iz tega klobičča so iztegnjene proseče, ranjene Metine roke.



Mati zavlēče Meto čez dvorišni prag iz Karnic. Ponorele dekline ostanejo pri izhodu. Meta zdrsi na kolena. Dekle se obrnejo in gredo po dvorišču mimo ognja, ki je zakurjen pred Veliko hišo in vsaka vrže svojo brezovo šibo na žerjavico...

Meta kleči in roke ima obtožujoče dvignjene proti Velikim Karnicam. Metina mati se obrne proti hiši, dvigne pest in zakriči.

**METINA MATI** Prekleti hudiči, otrok bo pa le Karničnikov.

Z a t e m n i t e v

O d t e m n i t e v

Zakristija.

Knjiga rojstev, vezana v močno svinjsko usnje, leži odprta na mizi. Suha, negovana roka pomoči gosje pero v črnilnik in počasi piše v knjigo: Gav Hudabivnik, rojen...

Metina mati stoji za župnikom.

**METINA MATI** Prečastiti, dajte mu ime Ožbej. Zakaj ne dovolijo?

**ZUPNIK** Hudabivnica, nočem, da bi obnavljali kakršen koli spomin na Karnice. Župnik piše, pero škrtja po papirju. Metina mati vdano čaka. Župnik odloži pero.

**ZUPNIK** Kje je zdaj Meta?

**METINA MATI** Služit je šla tri ure hoda daleč. V bližini se je zaradi zamere na Karnicah nihče ne upa vzeti.

Župnik ne reče nič, njegova roka zapre rojstno knjigo.

**ZUPNIK** No, zdaj se za Meto križev pot šele prične.

Njiva in kolovozna pot skozi gozd. Pusta jesen. Proti večeru.

Meta je sama na ogromni njivi, ki se rahlo vzpenja proti sivemu nebu. Pleve. Iz daljave se oglasi večerni zvon.

Meta preneha in počasi vstane.

Pred to njivo je vrsta golih dreves in ob njih se ustavi Ožbej in Meto na njivi prekrije. Ožbej stoji na pol skrit za deblom in čaka. Vidi, da Meta prihaja po poti in se mu bliža.

Meta se je spremenila. Zresnila se je in vase zaprla. Počasi gre med debli in se bliža Ožbeju. Pride do debela, za katerim stoji... Ne opazi ga. Naprej gre. Ožbej pa si je ne upa zaustaviti.

Meta se oddaljuje. Ožbej stopi na pot.

Meta!

**OZBEJ** Ožbej stoji sredi poti in čaka. Meta obstane. Počasi se obrne k njemu. Vidi Ožbeja, ki stoji osamljen in zapuščen, precej daleč od nje.

Hoče proti Meti.

**META** Ne bi smel priti, Ožbej.

**OZBEJ** Moram govoriti s tabo.

Stojita. Sama sta.

**META** Pozabi me.

**OZBEJ** Prirasla si mi k srcu. Odkar si odšla s Karnic, sem izgubljen... sam.

Oba sta sama, drug pred drugim...

**META** Misli na Karnice, Ožbej.

**OZBEJ** Kaj so meni Karnice brez tebe.

Gleda jo kot grešnik, ki se zaveda, da znova greši.

**OZBEJ** Ne zavrzi me... in odpusti. Po krivici si trpela.

**META** Oba trpiva po krivici.

Sama sta na osamljeni poti v gozd. Ožbej jo gleda. Meta gre proti njemu. Objameta se.

Veter prinese iz daljave glas navčka, ki bije za zadnjo uro.

**OZBEJ** Ostal bom pri tebi.

V cerkvi. Dan. Sončni žarki v cerkveni ladji.

Ožbej, Karničnik in Karničnica sedijo v prvi klopi pred glavnim oltarjem. Za njimi v drugi klopi sedi Volbenk sam.

Vsi so prazni, v črno oblečeni in razen Ožbeja pobožno zamaknjeni, poslušajo orgle.

Karničnica ima ovit velik rožni venec okrog prstov in moli. Karničnik bere iz molitvenika. Ožbejeva misel pa se ne pogovarja z bogom. Zamišljen je, zelo žalosten in pred njim leži molitvenik zaprt.

Vse klopi so zasedene s farani. Z ženskami na levi strani, moškimi na desni. Na ženski strani se dve glavi stakneta in pridruži se jima še tretja. Obrekujoče gledajo v Ožbeja. Ena izmed opravljk se ozre čez ramo in pogled ji zastane. Tudi na moški strani se začno obračati proti izhodu.

Meta stoj pri vhodu. V rokah drži dojenčka, zavitega v plet.

**PRVA ŽENSKA** Kakšna sramota.

**DRUGA** No, zdaj ima že drugega pankrta z Ožbejem.

**TRETJA** Kako dolgo bo to Karničnik še mirno gledal?

Meta stopi od vrat po cerkveni ladji v prostor med klopmi. Orgle se izpojejo.

Karničnik vstane in za njim vstanejo tudi vsi ostali Karničniki. Vsa cerkev vstaja... Meta stisne otroka k sebi.

Karničniki prihajajo po sredi cerkvene ladje in zagledajo Meto, ki stoji pred njimi z dojenčkom v naročju...

Ožbeju zastaja korak. Vedno bliže prihajajo. Karničnik gre mimo Mete, kot da je ni. Ko začuti, da Ožbeja ni za njim, se naglo obrne in vidi, da se je Ožbej zaustavil pred Meto.

Karničnik grozeče pogleda sina in Ožbej gre mimo Mete za njim.

V Metinih očeh ugasne iskra. Karničniki odidejo iz cerkve. Osamljena Meta stoji in dojenčka stiska k sebi in farani odhajajo levo in desno ob nji, ker Meta stoji kot kljun ladje, ki razdeli val faranov na dvoje. Trd, suh obraz se zaustavi ob Meti:

**P a n k r t n i c a.**

Ta udarec Meta sprejme kot udarec po nedolžnem. Ni je sram. Tiho je postalo okrog nje in v cerkvi.

Župnik strog in v črnem talarju prihaja po sredi cerkvene ladje proti Meti. Ko vprašujoče obstane pred njo, Meta odgrne plet, ki je zakrival dojenčku obraz in poišče župnikove hladne oči, ki so se zagledale v otroka.

**META** Dajte mu ime Ožbej.

**ŽUPNIK** Bi rada obnavljala spomin na Karnice, pregrešnica? Gabr mu bo ime! Meta stisne dojenčka k sebi. Otrok zajoka v mrzlo cerkev.

Krčma, v kateri se ustavljajo popotniki. Večer.

Dojenčkov glasek iz cerkve pade na Ožbeja, ki sloni za mizo in mu glava sloni na lakti, iztegnjeni po mizi.

Na pol prazna steklenica stoji ob njem. Tekočina, razlita po mizi, kaplja z roba gostilniške mize kot jokajoče kaplje.

Od točilne mize pride krčmar z vrčem v roki. Ustavi se pred Ožbejem, gleda ga, postavi predenj vrč in napol praznega vzame.

Omizje mož gleda k mizi, za katero sloni Ožbej.

**NEKDO** Karničnikov sin, pa takole popiva. Zapravlja ugled hiše.

Ožbej je to slišal. Dvigne glavo in se počasi zravnava. Zagleda se v mlako razlitezga vina pred seboj. Iz nje ga obtožujoče gleda njegov lastni žalostni obraz...

**OŽBEJ SLISI** ...Zenijo ga na silo. Karničnik mu je poiskal nevesto pri neki hiši, ki velja za bogato. Pripravljajo velikansko svadbo.



Ožbej zamahne z roko in izbriše izpred sebe očitajočo zrcalno podobo. Vstane. Vrže kovanec na mizo.

Odtava iz krčme v noč in za njim pade:

Kako se bo to končalo?

Velike Karnice.

Uslužne roke postavijo ogromen svadbeni kolač na mizo, da se cvetje na njem koplje v sončnem žarku. Podoknica doni...

Karničnik stoji ob oknu svoje sobe. Njegov obraz je prvikrat bolj mil in iz oči mu je izginila večna jeza. Praznično razpoložen si zapeva gumbke novega sukniča.

Gleda na dvorišče, kjer vlada veselo vrvenje in svatje jezdijo na dvorišče. Posli letajo sem in tja...

Karničnik se odmakne od okna in gre po sobi k vratom in jih odpre v miren, skoraj mrtvaško miren hodnik. Postoji.

Od spodaj po stopnicah pridejo: nemirni in zasopli, rahlo radovedni camar (voditelj poročnih običajev), Karničnica in še nekaj gostov.

Ustavijo se, ko zagledajo Karničnika. Karničnik stoji na pragu svoje sobe. Gleda jih. Camar hoče pojasniti, a Karničnica sama stopi naprej.

KARNIČNICA

Svatje so prijezdili. Godci že tretjič igrajo podoknico.

Karničnica preneha, ne upa si izgovoriti misli. Karničnik jo gleda, kot bi slutil, kaj mu bo povedala...

KARNIČNICA

Ožbej se ne oglasi iz kamre.

Praznično razpoloženemu Karničniku se obraz stemni. Naglo stopi po hodniku proti Ožbejevi kamri. Pred kamro počaka.

KARNIČNIK

Ožbej.

Molk.

Karničnik pritisne na kljuko, ki se vda. Divje odsune vrata, da treščijo v steno. Pred Karničnikom je nedotaknjena postelja.

Za Karničnikom stoji Karničnica in ob nji še nekaj nepoklicanih gostov in camar. Skozi okno pa prihajajo zvoki vesele podoknice.

Camar se potegne nazaj, da bo novico še gorko raztrosil med svate.

Karničnik pa se potegne v kamro, zagradi vrata in jih zatrešči v podboje. Nasloni se na zaprto krilo vrat. Njegov obraz ne obeta nič dobrega. Godala utihnejo eno za drugim.

Karničnik se odloči. Mirno odpre vrata, stopi v hodnik in gre proti svoji sobi.

V sobi obstane pred železno skrinjo. Odpre jo. Iz nje vzame možnjo denarja.

Obrne se k vratom. In Volbenk že stoji med odprtimi vrati. Karničnik ga gleda. Volbenk predano čaka na očetov migljaj.

KARNIČNIK

Volbenk, poskrbi, da bodo Meto odgnali na grad.

In vrže denar na mizo.

Pred Hudabivško kajžo.

Meta z vso silo prileti ob podboj odprtih vrat. Iz kajže se zasliši jok otroka. Volbenk pristopi k Meti. Zagradi jo za lase in ji upogne glavo.

VOLBENK

Je bil Ožbej pri tebi?

Meta molči.

Volbenk jo udari s plosko dlanjo v obraz.

VOLBENK

Boš zinila, pankrtnica!

Meta molči. Volbenk jo surovo potegne čez prag in jo izpusti.

Pred kajžo čakata biriča. Eden je že v sedlu, drugemu pa prileti Meta v roke.

VOLBENK

Ce izvem, da si ga ščuvala, te izženem iz kajže.

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

META Mati, na otroka pazite!

V kajži.

Bolna mati leži na ležišču v temnem kotu. Dvignila se je na roke. Skozi odprta vrata vidi, kako jezdec vlečejo Meto in naglo izginjajo po kolovozni poti.

Preslabotna je, da bi se dvignila z ležišča. Omahne nazaj. Zazre se v prazno, nekam pod strop. Tako ostane dolgo, nato glavo obrne k steni. K nji se stisne starejši Gav, a iz izbe drugi joka po materi.

Grad.

Vhod v grad skozi grajski stolp. Biriča na konjih vlečeta privezano Meto za seboj proti vhodu. Volbenk jezdi za njimi.

Vrata v grad se odprejo. Biriča z Meto izgineta v temnem hodniku... vrata se zaprejo za njimi.

Volbenk, ki je obstal pred vhodom, zaobrne konja in naglo odjezdi po isti poti nazaj.

Mračen in teman stoji grad na vrhu gozdnatega hriba...

Velike Karnice.

Vsa družina sedi pri večerji v Veliki veži. Karničnik, Karničnica, Volbenk, Velika dekla in Veliki hlapec. Ožbejev prostor poleg Karničnika je prazen.

Vežna vrata se počasi odprejo. Na pragu stoji Ožbej. Vsa družina onemi. Ožbej gre počasi proti družini.

Na sredi Velike veže se ustavi kot prikovan. Karničnik vstane.

Ožbej poklekne sredi veže.

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

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

OŽBEJ Odpovedujem se Karnicam.

Karničnik ga gleda.

OŽBEJ Karnice dajte Volbenku, mojemu bratu. Meni pa dovolite vzeti Meto. Karničnik gre počasi proti sinu. Obstane pred njim. Ožbej se ga ne upa pogledati.

Tu, pred menoj si se odpovedal Karnicam, padejo očetove besede na Ožbeja.

KARNICNIK To moram slišati od lastnega sina.

Karničnik divje pograbi sina za suknjič in ga dvigne od tal, da mu obvisi na roki.

KARNICNIK Tako govorijo slabiči. Mí, Karničniki, pa nismo slabiči. Ne dovolim ti, da postaneš slabič.

Ožbej z obema rokama pograbi očetovo roko, ki ga duši.

OŽBEJ Jaz bi bil rad srečen!

Karničnik izpusti sina in Ožbej pade nazaj na kolena.

Vsa družina vstane od mize. Molče gredo mimo Ožbeja in nihče se ne ustavi.

Ožbej ostane sam sredi Velike veže. S čelom se dotakne tal. In tako ostane.

Grad.

Mračen in teman stoji grad na vrhu gozdnatega hriba.

Grad. Velika dvorana.

Meta stoji sredi velike dvorane precej daleč pred široko mizo, ki je prevlečena s črnim usnjem. Ta mračna dvorana ima samo eno okno in





sončni žarek pada skozi okno na tla tja, kjer stoji Meta, in dela ta del še svetlejši; vse drugo pa je bolj mračno kot v resnici.

Pred mizo stoji Karničnik in Meti kaže hrbet. Graščinski gospod sedi za mizo, v stolu z visokim naslonkom. Ob njem sedita dva gospoda. Za njimi je gola siva stena.

Nad njimi vsemi pa visi pripravljen velik kavelj — mučilniško orodje. Graščinski gospod gleda Meto. Levica mu počiva leno iztegnjena na naslonku. Z drugo roko pa si podpira brado in med prsti drži vezan svilen robček.

- GRAŠCINSKI Gospod Graščinski se popravi v stolu in se nagne naprej. Meta stoji pred njim sredi dvorane sama.
- GOSPOD Meta, za tebe bo najbolje, da se pred nami, pred bogom in človeškimi postavami odpoveš tej ljubezni.
- GRAŠCINSKI Gospod čaka, Meta molči.
- GOSPOD Ne smeš si misliti, da bi kdaj postala Karničnica. Karničnik ne bo tega nikoli dovolil.
- KARNICNIK Nikoli. Rajši razdedinim sina.  
Meta molči.
- GOSPOD Če boš pametna, bo tudi Karničnik storil svoje. Koliko ste namenili do- slej za ta dva pankrta, Karničnik?
- KARNICNIK Vsakemu trideset tolarjev. Vsakemu pa dam petdeset, ako obljubi, da bo pustila Karnice v miru.
- Vsi se olajšano zagledajo v Meto in čakajo . . . Meta vidi gospoda in Karničnika, ki se je obrnil proti nji. Gledata se in Meta ne povese oči pred Karničnikovo večno jezo.
- META Karnicam se lahko odpovem, ker nanje nisem nikdar mislila. Če pa se odpovem Ožbeju, se mi zdi, kot da bi zatajila svoja dva otroka.
- GOSPOD Torej ne?!
- Meta pogleda gospoda in mu odgovori mirno.
- META Ne.

**GOSPOD** Premisli, pankrtnica, kaj govoriš. Če se temu pohujšanju ne moreš odpovedati zlepa, se boš pa zgrda. Se odpoveš ali ne?

**META** Temu, kar je moje, se ne morem odpovedati, padejo Metine besede na graščinskega gospoda in Karničnika. Graščinski gospod se v stolu nasloni nazaj. Sprevidel je, da je vsako siljnejše zastoj.

Meta stoji sredi dvorane osamljena in čaka. Gospod pogleda Karničnika in srečata se s pogledi. Gospod pomigne z belim svilenim robčkom proti temnemu kotu . . .

In velik mučilni kavelj se začne spuščati proti Meti in se zaustavi pred njo. Rabelj stopi iz temnega kota in svojo težko roko spusti na Metino ramo. Meta se zdrzne. Rabljeva roka seže po njenem modrcu.

**META** Morate po golem telesu?

Rabelj brez besede, z obema rokama, razpara Metin modrc, da se pokaže njen goli hrbet.

Gospodje mrzlo sedijo v sedežih, gledajo Meto in čakajo. Meta z roko zadržuje modrc. Rabelj pa zagradi Meto za roke in ji roki za zapestje priveže na kavelj. Metina obleka pade na kamnita tla, okrog njenih bosih nog.

Rabelj se odmakne. Kavelj se prične dvigati in vleče Metine roke za seboj in jih iztegne. Metine boste noge se sredi obleke dotikajo tal samo s prsti. Meta visi na kavljju že nekaj časa. Gospodje strmijo nad zapeljivo lepoto, ki visi iztegnjena pred njimi . . . Karničnik se obrne stran. Graščinski gospod pride k sebi in ukaže rablju.

**GOSPOD** Začni!

Rabelj zavihti palico, palica zažvižga po zraku in udari. Prilepi se na goli hrbet. Meta zapre oči. Graščinski gospod se počasi dvigne s sedeža, gre okrog mize do Karničnika, ki mu ne da pogleda. Medtem palica žvižga in udarci odmevajo. Gospod gre počasi k rablju, ki zavihti palico in ga zaustavi z migljajem roke.

Metina glava visi kot prelomljena v tilniku. Oči so zagledane v strop. Gospod se približa Meti, stopi pred njeno telo, jo delno zakrije in vpraša.

**GOSPOD** Se zdaj odpoveš?

**META** Tistemu, kar je moje, se ne odpovem, pade trpeči Metin glas na gospoda. Gospod se obrne k rablju in mu hladno zapove.

**GOSPOD** Se deset!

Rabelj pogleda žrtev, meri, zavihti palico in grozovito zamahne in useka golo telo. Metin obraz zadržeta od bolečin in potne kaplje na njenem obrazu so vedno večje.

Oči so trpeče in na široko odprte in ko prileti udarec, se še širi. Rabelj vihti palico in hladno tolče . . . graščinski gospod stoji poleg Karničnika. Tudi ostali gospodje so vsi vstali s svojih sedežev. Rabelj preneha in jih pogleda.

**RABELJ** Dvajset.

Meta mrtvo visi na kavljju. Gospod gre počasi do Mete in se ustavi pred njo. Meta zasliši:

Trdovratnica, si se premislila?

Meta trenutek molči, nato pa reče s silnim naporom.

**META** Jaz si nimam nič premišljovati,

pade na gospoda. Gospod se umakne kot pičen, sunkovito pogleda rablja. Se trideset.

**GOSPOD**

Rabelj pogleda gospode, kot bi se obotavljal. In njegov pogled se ustavi na Karničniku.

**KARNIČNIK** Tepite, tepite jo naprej!



Meta visi na kavlju in čaka. Rabelj dvigne palico, toda nič več je ne zavihti visoko.

GOSPOD Krepkeje!

Udarec povzroči na Metinem obrazu nove, velike mučeniške kaplje. Meta zapre oči in udarci počasi odhajajo nekam daleč. Vse okrog Mete je postalo tiho, celo sama se je za trenutek izgubila v temo.

Rabelj odvrže palico na tla.

RABELJ Petdeset.

Ozre se po gospodih in Karničniku. Vsi stojijo skupaj pred mizo kot skupina velikih krivcev, ki se počasi zaveda...

Meta visi, rabelj čaka. Gospod da znak, naj jo odveže. Rabelj razveže Metine roke in Meta se sesede med svojo obleko.

Rabelj vrže mokro odejo na Meto in ji zakrije goloto.

Se boš odpovedala?

iz daljave vpraša graščinski gospod.

Meta sedi na tleh odsotna, izpremenjena, razpuščeni lasje ji padajo čez ramo. Roki ji brez moči ležita v naročju...

Skupina čaka... Meta gleda dlani. Tudi gospodje lahko vidijo zaceljene brazgotine njenih ožganih dlani. Meta počasi dvigne glavo in gospodje zagledajo v njenih očeh prezir.

Občinski gospod povesi pogled.

GOSPOD Lahko greš.

Karničnik se odtrga od skupine in stopi do okna. Hoče biti sam. Nobe-nega znaka ne da, kako mu je. Graščinski gospod stopi do njega, kot bi se hotel opravičiti in mu povedati, kaj misli sam.

GOSPOD Po mojih mislih ne more tu nihče preložiti. Ljubezen, ki prenaša take muke, je pregloboko zakoreninjena, da bi jo kdorkoli mogel izruvat.

KARNIČNIK Jaz jo bom!

Pred Hudabivško kajžo.

Mimo korita, v katerega teče voda, se vidi na belo kolovozno pot. Meta prihaja po poti...

Ožbej stoji pri studencu in čaka. Meta utrujeno prihaja. Ožbej čaka.

Meta se zaustavi. Zelo se je izpremenila. Z udarci so ji izbili vso svežino mladih let, toda zavest, da je trpela po krivici, daje njeni pojavi novo, zrelo lepoto in samozavest.

Tudi Ožbej se je izpremenil. V obraz ima zarežane nove poteze, ki so ga utrudile in zresnile. Več moža je v njem, čeprav se nežnost ni popolnoma izgubila.

Oba trenutek stojita molče drug pred drugim.

Vse bom popravil, samo rada me še imej,

poprosi Ožbej.

Meta pogleda proti vratom. Tam, na pragu stoji starejši otrok Gav. Meta gre mimo Ožbeja k otroku. Bolečine ji ne morejo preprečiti, da se ne bi sklonila in otroka ljubeče stisnila k sebi.

Ožbej stoji pri studencu sam. Hoče oditi.

Pridi Ožbej; saj so tudi tvoji otroci,

zasliši za seboj. Meta ga čaka na pragu. Ožbej gre počasi k nji, ko se je želi dotakniti, da bi se ji izpovedal, se Meta z otrokom v naročju umakne v kajžo.

Iz kajže se zasliši smeh otrok in Ožbej, reven kot je, vstopi.

Iz uboge, s slamo krite kajže se iz dimnika izvije dim.

Z a t e m n i t e v



#### Odtemnitev

Župnišče.

V močno surovo usnje vezana matična knjiga pade odprta na mizo pod veliko razpelo.

Karničnik in župnik stojita pred knjigo. Župnikova negovana roka jezno potrka s konico gosjega peresa, kjer se vrstijo imena.

**ZUPNIK** Gav, Gabr, Nana, Primož ... Karničnik ... štirje pankrti v vašem rodu, peti je na vrsti ...

Župnik srdito odvrže gosje pero na list papirja odprte rojstne knjige.

**ZUPNIK** Zadelj te svinjarije bom moral zapustiti faro. Kaj takega ni v vsej deželi.

**KARNICNIK** Meta ne bo gnezdila na Karnicah.

**ZUPNIK** Ožbej odslej odkrito zahaja k Meti.

Župnik pograbi svoj brevir z mize in gre. Karničnik ostane sam. Stoji pred matično knjigo in pred veliko zaprto knjigo.

Nenadoma se zgrbi, se zagradi za srčno stran, a levica mu mora poiskati rob mize. Napetost popusti.

Karničnik se zagleda v knjigo. Na knjigi je velik, črn križ. Roko potegne k sebi, kot da jo je držal na žerjavici.

**KARNICNIK** Spravil ju bom narazen. Gre za čast naše hiše, se zaobljubi samemu sebi. Odtrga se, knjiga rojstev pa ostane odprta ... Na gradu.

Karničnik gre za služabnikom, ki mu sveti s svečnikom po dolgem hodniku. Gresta mimo oklepa vojščaka. Karničnik ga gleda. Udarec grajske ure zaseka v tišino.

Soba graščinskega gospoda. (Soba, v kateri so mučili Meto.)

Graščinski gospod sedi v velikem naslonjaču, ki je obrnjen proti kaminu. Zamišljeno gleda v ogenj. Pes doga mu leži ob nogah.

**GOSPOD** Karničnik?!





Karničnik gre počasi od vrat po dvorani proti gospodu. Gospoda zebe, tesno je zavit v kožuh. Pes renče dvigne glavo. Gospod ga umiri z roko. Karničnik se ustavi in čaka. Gospod pogleda Karničnika. Mož, ki stoji pred njim, ni več tisti mož, ki ga je poznal z razprave proti Meti. Postaran je.

GOSPOD Ste premislili, Karničnik?

KARNICNIK Premislil. Odvzemam prvorojenstvo mojemu sinu, Ožbeju.

GOSPOD Se zavedate, Karničnik, da s tem razveljavljate sinu vojaško oprostitev?

KARNICNIK Zavedam. Vzemite ga k soldatom; mogoče ga bo to izmodrilo. Grunt bo dobil njegov brat Volbenk.

GOSPOD Molk. Grajski gospod gleda v ogenj.

KARNICNIK Jaz odobravam vaše stališče. Vsi ga ne bodo.

GOSPOD Gre . . . za čast našega rodu.

Storili bomo po vaši volji.

Graščinski gospod vidi, da se je Karničnik zmedel . . .

KARNICNIK Kar sem se zarekel, sem se zarekel.

V cerkvi.

Karničnik, Ožbej in Karničnica sedijo v prvi klopi. V drugi klopi sedi Volbenk sam. Vsi so praznje oblečeni. Ožbej bere iz molitvenika. Karničnica ima ovit rožni venec okrog prstov. Karničnikova misel pa se ne pogovarja z bogom. Zamišljen je in pred seboj ima zaprt molitvenik.

Cerkev tone v mrak. Vse klopi so zasedene s farani, z ženskami na levi strani in z moškimi na desni. Orgle utihnejo. Zvonček zacinglja k povzdigovanju. Vsa cerkev poklekne.

Cerkvena vrata se počasi odprejo. Čez prag stopi Meta s svojimi otroki. Nano drži v naročju, Gav in Gabr stojita vsak na eni strani ob materi.

Zvonček zacinglja. Vsa cerkev je v pobožni zamaknjenosti. Cerkev spet seda na sedeže.

V klopi Karničnikov Ožbej pogleda proti izhodu in zagleda Meto in otroke. Na ženski strani ena izmed žensk postane pjozorna na Ožbeja, ki že predolgo gleda proti izhodu namesto v molitvenik, zato se tudi ona ozre nazaj. Že več žensk gleda nazaj, tudi na moški strani so obrazi obrnjeni v Meto, ki stoji z otroki pri vratih. Na nobenem obrazu ni ogorčenja ali jeze. Prva ženska opozori drugo, naj pogleda k vratom. Meta se počasi umakne s srede proti ženski strani in otroci ji sledijo.

**PRVA ŽENSKA** Dosti je že pretrpela.

**DRUGA** Zakaj se ne bi vzela, če se imata rada.

V črno usnje orokavičena roka pograbi okovano kljuko na cerkvenih vratih in jo počasi potisne dol. Obe krili vrat odletita vsako na svojo stran s treskom, ki grozljivo odmeva po cerkvi.

Ob udarcu se cerkev predrami iz zamaknjenosti. Farani se obračajo proti izhodu in začudení vidijo, da stoji na odprtem cerkvenem pragu stotnik v železnem oklepu.

Vsa cerkev nemirno zavalovi.

Stotnik gre po sredi cerkve med klopmi. Za stotnikom prihaja v cerkev vrsta soldatov in za njo še ena vrsta, ki ostane na cerkvenem pragu.

Mnozico popade strah. Ljudje pozablajo, da so v cerkvi. Z ženske strani hočejo na moško stran, toda soldati hočejo zadržati s puškami moške na moški strani.

Na stopnici pred glavnim oltarjem se stotnik obrne proti cerkvi. Hoče govoriti. Ljudje hočejo s silo do svojih najbližjih, soldati jih surovo vlečejo narazen.

Stotnik gre do stopnic, ki peljejo na prižnico. Počasi gre po stopnicah, kot da se ne zmeni za krike obupanih, ki prihajajo do njega. Na prižnici se ustavi in čaka.

Ko je tišina popolna, spregovori.

**STOTNIK** Cesar potrebuje soldatov . . .

Iz mrtve tišine pod prižnico se dvigne preplah do stotnika in takoj spet zamre, ko stotnik poviša glas.

**STOTNIK** . . . zato imam nalog, da izberem vse, ki so sposobni za vojno in jih odpeljem.

Pod prižnico vsa cerkev zavalovi. Nihče nikogar več ne sliši. Vse je en sam boleč krik, ki ga odmev še povečuje.

Ljudje se razkropijo na vse strani . . . na silo hočejo drug k drugemu, nekateri hočejo pobegniti.

**STOTNIK** Napravite red.

Trenutek še počaka, nato zapusti prižnico in gre počasi po stopnicah. Ko stopi z zadnje stopnice, je cerkev utišana in brez moči.

Od tam, kjer stoji stotnik, se dobro vidi klop Karničnikov. Vsi Karničniki stojijo. Ožbej gleda stotnika in stotnik gleda njega.

In stotnik iztegne roko in pokaže nanj. In gre.

Šum v cerkvi popolnoma zamre in Karničnik zasliši:

Sina je prodal.

Karničnica dvigne roko k ustom, da ne bi kriknila. Ožbej stopi iz klopi. Karničnica hoče za njim, a jo Karničnik zaustavi.

Ožbej pogleda očeta, ki mu ne da oči. Ožbej stopi od klopi na široko pot, ki so mu jo naredili soldati, ki potiskajo s puškami žensko stran od moške . . . in stotnik pokaže z iztegnjeno roko na moško stran. Kot odmev krikne boleč ženski glas na ženski strani.

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.

Karničnik poišče s trepetajočo roko rob klopi in zasadi prste vanjo. Zaslíši stotnikov glas:

**STOTNIK** Karničnik Ožbej, gremo!

Ožbej in Meta in otroci odhajajo po sredini cerkvene ladje mimo soldatov proti izhodu, kamor je množica pritisnila.

Soldati zadržujejo ljudi, da ne morejo iz cerkve za odbranimi, ki zastraženi stojijo pred cerkvenim pragom . . .

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. Meta vidi, da se Ožbej pridruži skupini žrtvovanih, ki že odhaja.

Ljudje se potiskajo iz cerkve za njimi, a soldati jim branijo kot živa meja. Skupina odhaja. Postaja, a mora naprej . . .

Ožbej gleda nazaj. Vidi Meto z otroki med množico. Meta ne joka. Ta možatost jo dela še lepšo. Tudi otroci ne jokajo. A zavedajo se, kaj se godi.

Ožbej gleda nazaj.

Sredi prazne cerkve stoji Karničnica in gleda proti izhodu. Neodločena se obrne proti Karničnikom. Vidi, da Karničnik sedi trdo in se z roko krčevito drži za naslonek pred seboj . . .

Volbenk in nekaj sorodnikov Karnic stojijo pri njem. Karničnica gre začudena proti njim. Obstane, kajti Karničnik sedi nepremično in jo topo gleda kot mrlič.

Karničnici se roka sama dvigne pred obraz kot v bran. Volbenk stopi pred Karničnika in ga zakrije materi.

**VOLBENK** Zadelo ga je.

Karničniki stojijo sredi prazne cerkve kot majhna nepomembna skupina izgubljenih.

Na Karnicah.

Prostrano, a pusto dvorišče Karnic. Pročelje Velike hiše je zanemarjeno in na mnogih mestih je videti sled propadanja.

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

Sedi in čaka.

Na pragu v Veliko sobo stoji Volbenk. Tudi on se je postaral. Stopi v sobo in gre proti očetu.

Karničnica, ki tiho sedi ob koncu dolge mize, spremlja s pogledom Volbenka, ki se ustavi ob očetu.

Karničnik se ne zmeni zanj. Nepremično sedi in gleda proti oknu. Volbenk ježno stopi k oknu in zapre oknice in s tem Karničniku pogled na dvorišče.

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

Karničnik gleda mimo Volbenka. Volbenk seže v telovnik in iz njega potegne preganjen list papirja. Podrži ga v roki.

**VOLBENK** Ljudje so mislili, da Karničniki nimamo nobene moči več.

Gleda očeta in mu pomoli list papirja.

**VOLBENK** Dosegel sem, kar bi morali ukreniti pred mnogimi leti vi.

Karničnik z velikim naporom dvigne roko z naslonka in vzame list, da mu zatrepeta med prsti. Gleda ga.

**VOLBENK** Hudabivška Meta nima nobene pravice do kajže, odkar ji je umrla mati. Dosegel sem, da Hudabivških pankrtov ne bomo gledali, kamorkoli stopimo. Ta žvot bo šla stran za zmerom. — Graščina jih bo pregnala.

Volbenk prenese pogled s Karničnika na mater, gre k vratom, stopi v hodnik.

Karničnik gleda proti zaprtemu oknu in list ima še vedno med prsti. Karničnica stopi k oknu in ga odpre.

Pred Hudabivško kajžo.

Birič zabija desko na podboje vrat. Meta stoji ob koritu, v katerega teče voda iz mahovitega žleba. Pogleda na kolovozno pot, kjer stojijo njeni otroci: Gav, Gabr, Nana, Primož ob revnem velikem vozu na dva kolesa in jo čakajo.

Meta gre počasi od studenca in najmanjšega nese v naročju. Za njo padajo surovi udarci po vratih.

Stopi k otrokom. Gleda jih. Oni gledajo njo in čakajo, kaj bo storila. Meta dá najmanjšega Nani in stopi k ročici voza. Udarci prenehajo.

Vsi se obrnejo h kajži. Samotna in revna kajža je ranjena z deskami, ki so pribite čez vhod. Od tam prihaja birič...

**BIRIC** Gremo!

Meta se počasi upre v ročico pri vozu. Vsi otroci se uprejo. Meta potegne, otroci potegnejo z njo.

Kolesa se zavrtijo stran od kajže...

Na klanecu.

Meta in njeni otroci rinejo njen voz revščine po mokri in blatni in razriti cesti v klanec. Biriča jih spremljata.

Birič, ki gre za njimi, pospeši korak in jih prehití. Pride do starejšega biriča, ki že sedi ob poti na vrhu klanca in pije iz čutarice, da se mu voda razliva po bradi.

Meta in otroci vlečejo voz po strmini proti vrhu klanca — sami. Birič jih gleda, a čutarico ponudi sosedu. Meta upre pogled v biriča. Birič čaka, da ga bo prosila. Meta potegne voz.

Vsi otroci porinejo še krepkeje, a Meta ne more več... trdo udari s kolonom na tla in obkleči. Ročice pri vozu ne izpusti.

Otroci so se zarili v voz, da ne bi pričel drseti nazaj.

**BIRIC** Dajmo, dajmo, Pankrtska mati!

Najstarejšemu fantu se zabliska v očeh, skoči gor k biriču in preden se ta zave, ga z vso mlado močjo udari v zasmehljivi obraz.

Birič zagrabi fanta, vstane in dvigne roko, da bi ga pobil na tla. Meta krikne, pozabi na ročico pri vozu in ročica ji naglo beži nad glavo. Otroci se upirajo v tla, a voz že drsi nazaj.

Meta zagrabi ročico, a jo teža voza potegne za seboj.

Otroci jokajo, ker nimajo moči, da bi zadržali voz. Voz vleče Meta po tleh za seboj, a ona ga ne izpusti. Krčevito se drži za ročico pri vozu z obema rokama...

Kolesa drsijo in vsi drsijo z vozom. Biriča sta zdaj spet daleč tam zgoraj na vrhu klanca. Metina levica izpusti ročico...

Ročica pa se izmuzne tudi izpod prstov desne roke, ki je ne morejo več doseči. Meta omahne naprej in obleži z obrazom na mokrih tleh.

Voz drsi po klanecu in globok jarek šele zadrži kolesa. Kolesa obstanejo, čakajo.

Na vrhu klanca čakata biriča.

Meta se počasi dvigne. Vstane. Gre po klanecu dol do voza, kjer jo čakajo otroci. Objame jih s pogledom in otroci vidijo mater, da stopi spet pred voz, prime ročico in potisne.

Vsi otroci potisnejo z njo. Vsi skupaj vlečejo voz v klanec. Strmina pred njimi se vdaja korak za korakom...



Počasi, prepočasi se približuje vrh klanca in vedno bližje so neskončnemu obzorju, ki se dviga izza klanca. Vsi gledajo v vrh, ki se le približuje. Meta rine, otroci rinejo.

Vsi potegnejo in voz se premakne čez vrh na ravno pot med golimi griči. Upehani obstanejo. Birič se približa Meti.

**BIRIČ** Jaz sem svoje opravil. Zdaj lahko greš, kamor hočeš. Zapovedano pa je, da te morajo odgnati od vsakega naselja.

Pred Meto je dolga, neskončna pot, ki se izgublja. Birič ji ponudi čutaro. Meta potegne mimo čutarice naprej in otroci potiskajo voz z njo vred.

Voz odide mimo biričev po blatni cesti . . .

Pred Hudabivško kajžo.

Pred koritom, v katerega teče voda, stoji Ožbej. Postaral se je.

Obleka visi na njem. Vidi se mu, da je peš prišel od zelo, zelo daleč. Gre počasi proti vratom kajže.

Deske, ki so zabite na vrata, mu zaustavijo pot. Ožbej ne more verjeti. Zagradi prvo desko, kot bi jo hotel odtrgati.

Nemočen jo drži. S čelom se dotakne deske in tako ostane.

Nekje v goli pokrajini.

Meta in otroci vlečejo voz po mokri poti, ki je zajedena med dva nizka, gola griča.

Meta je sama uprta v ročico pri vozu. Gav in Gabr porivata voz vsak z ene strani, zadaj pa je uprt Primož. Nana gre za vozom in nese najmlajšega. Na kolovozni poti stojijo tri ženske in gledajo. Za njimi je naselje, že se vidijo strehe hiš.

Meta in otroci rinejo voz proti njim. Začudene se ženske umaknejo s poti. Ena pa steče po desnem bregu na vrh griča in prične mahati ljudem, ki delajo na polju. Ljudje puščajo delo in gredo proti njim.

Tudi na levem bregu so postali pozorni, ker na desnem zaluščajo delo. Z leve na levi breg, z desne na desni breg prihajajo ljudje. Sami starejši ljudje so to.

Gledajo Meto in otroke, ki vlečejo voz mimo. Nekateri gredo vzporedno z njimi po vrhu griča. Drugi prehitvajo voz, se zaustavljajo pri tistih, ki so šele prišli na rob griča.

Meta zagleda: precej daleč pred njo stoji skupina, kot bi ji hotela zastaviti pot.

Meta obstane. Ljudje, skupina, se prične pomikati proti Meti in s seboj potegnejo vse, ki so raztreseni po levem in desnem bregu.

Meta jih čaka. Skupina se zaustavi. Meta je pripravljena na vse. Starejši mož, tisti, ki ji je nekoč v cerkvi rekel Pankrtnica, stopi iz skupine. Otroci stopijo k materi.

Mož obstane pred skupino. Meta in otroci čakajo.

**MOŽ** Meta, svet še ni tako slab, da ne bi sprevidel, kaj je krivica.

Vrni se domov. Mi se bomo sami pogovorili z graščinsko gospodo. Morala bo sprevideti, da dela napak.

Meta še ne verjame, a ljudje že stopijo k vozu in uslužne roke pograbijo lemež pri vozu, da bi ga zaobrnilo.

Gav, najstarejši, ga zagradi sam prvi in njegov srečni pogled je zvezan z materinim pogledom, ko z drugimi obrača voz v smer, iz katere so prišli, proti domu.

Meta gre med ljudmi, kot bi jo nosil val, kateremu se noče upirati.

Z iztegnjeno roko se dotika voza. Pogleda gor v otroke, ki se zibljejo na vrhu voza, kot bi plavali nad množico.

**GAV** (materi) Če bi atej videli.

V Hudabivški kajži.

Ožbej sedi pri zapuščenem ognjišču in za njim pred pragom Hudabivške kajže ležijo odtrgane deske. Meta in otroci prihajajo proti odprtemu vходу. Meta zapusti otroke in gre počasi v hišo. Tam obstane. Otroci pridejo za njo. Začuden gledajo v neznanca ob mrzlem ognjišču.

Ožbej se obrne. Gleda. Vstane. Stoji pred Meto. Otroci pogledajo mater.

**META** To so vaš atej,

jim reče, ne da bi odtrgala pogled z Ožbeja. Stopi od otrok k njemu.

Ne objameta se, le oči govorijo namesto besed. Oba pogledata otroke.

Njuni pankrti stojijo pri vratih in čakajo ...

Na Karnicah.

Počasi se odprejo visoka vrata in Ožbej stopi na zapuščeno dvorišče Karnic.

Odprejo se vežna vrata in Volbenk stopi proti Ožbeju.

Ožbej obstane. Volbenk mu ponudi roko v pozdrav. Ožbej ga pogleda, a roke mu ne da. Molče gre mimo njega v vežo.

Zagleda mater. Karničnica stopi proti sinu, ga objame, a Ožbej že gre od nje po hodniku. Pred zaprtimi vrati Velike sobe obstane.

Velika soba.

Vrata se počasi odprejo in Ožbej stopi čez prag kot takrat, ko se je bil vrnil iz šole. Tudi sedaj Karničnik sedi v naslonjaču in roka mu trdo drži naslonek.

Ožbej stoji pri vratih. Karničnik se ne dvigne s stola. Trdo sedi in v upadlem obrazu so zaživele le oči, ki pričakujejo Ožbeja.

Volbenk si napravi pot mimo Ožbeja v sobo, gre naglo k očetu. Ožbej vidi, kako se Volbenk postavi za naslonek očetovega stola, kot bi mu hotel preprečiti dostop do očeta. V sobo pride še Karničnica in v roki nese skledo z jedili.

Ožbej stopi od vrat proti očetu. Pred njim obstane. Karničnik ga gleda. Volbenk čaka.

**OZBEJ** Oče, prišel sem, da se pogovoriva.

**VOLBENK** Karnice ne morejo biti več tvoje, mu reče izza Karničnikovega naslonjala in roka se mu oprime za naslonek. Ožbej vidi na Volbenkovem prstu poročni prstan.

**OZBEJ** Nisem prišel zaradi Karnic. Dovolite mi, da vzamem Meto Hudabivško.

Ožbej čaka. Karničnica čaka. Volbenk čaka. Karničnik molči.

**VOLBENK** Oče ne morejo govoriti.

Karničnikova roka se počasi dvigne od mrtvoudnega telesa proti Ožbeju, kot bi prosila, naj sin stopi bliže. Za naslonkom Volbenk pozorno gleda. Ožbej poklekne k očetovim nogam in pogled mu visi na očetov ustnicah, ki trepečejo. Volbenk stoji za naslonkom. Karničnik se zagleda v klečečega sina in roka mu omahne na naslonek.

Ožbej objame očetu noge. Misli, da je razumel.

**VOLBENK** Jaz nisem nič slišal,

pade na klečečega Ožbeja. Ranjen v srce, dvigne glavo k Volbenku, ki je napol skrit za visokim naslonkom.

**OZBEJ** Vzemi jo, je rekel.

**VOLBENK** Če je rekel, jaz ne vem. Vem pa, da oče ne morejo več odločati sami. O tvoji poroki bo odločila graščina.

**OZBEJ** Pa ne pri Karničnikih, če smō se zedinili.

**VOLBENK** Pa se nismo zedinili.

**OZBEJ** Sovražiš me, ker ti je zakon jaloven — brez otrok.

**VOLBENK** Zaradi Karnic ...

**OZBEJ** Karnice so ti na jeziku, a ne v srcu.

Volbenk gre iz sobe. Ožbej se ne zmore dvigniti. Gleda očeta.

Ne morem več,

poprosi gor k očetu in pogleda mater.



OZBEJ Preveč sem utrujen. Stiska me na duši in telesu. Ne morem se več ganiti. Ja z ne morem več.

Mati Karničnica mu po mizi potisne skledo.

KARNIČNICA Jej, Ožbej!

Ožbej pa zagleda steklenico. Počasi se spravi s tal in sede na klop. Ne zmeni se za krožnik, predse postavi kozarec in potegne k sebi še steklenico. S tresočo roko si nalije, zagradi kozarec z vinom in izpije do dna. Ko postavi kozarec nazaj, ga znova natoči in gleda, kako se vino zlije čez rob. Pije . . .

Iz mraka ga Karničnik gleda kot mrlič, ki ne more ničesar zaustaviti.

Na gradu: v dvorani, kjer so bičali Meto.

Graščinski gospod sedi v stolu z velikim naslonkom za dolgo surovo mizo, ki zdaj ni več prevlečena s črnim povoščenim platnom. V roki pa ima svilen robček kot takrat . . .

Levo in desno sta prazna stola. Nikjer ni nič svečanega vzdušja. Iz vsega diha utrujenost, odmiranje . . .

Meta stoji pred graščinskim gospodom in čaka. Ta položi roko na list papirja pred seboj.

Meta vidi ta list.

GOSPOD Ti veš, da mi lahko prepovemo ženitev, če bo tako bolj prav. Tudi cerkvena gosposka enako misli . . .

Tvojega sramotnega življenja ne moremo odobravati . . . zato ti prepovedujemo, da bi se lahko poročila kdaj koli s Karničnikovim sinom.

Meta stoji sama sredi dvorane. Graščinski gospod jo gleda in ne ve, ali so se je njegove besede sploh dotaknile.

GOSPOD Soseska ne more tu nič prisiliti.

Vzame gosje pero, ga pomoči v črnilnik in se podpiše na list pred seboj.

Meta to vidi. Vidi, kako graščinski gospod pregane list in ga ji pomoli čez mizo.

Meta ne stopi naprej, ampak ostane na mestu sredi dvorane.

META Zakon sem si želela predvsem zaradi otrok, da bi imeli priznanega očeta in po šegi postali priznani. Zdaj bodo ostali pankrti. Nič ne de, pade na graščinskega gospoda. Meta nadaljuje.

META Ne bodo ponižno trpeli krivic, ko bodo iskali vsak svoje Karnice.

GOSPOD Pazi, kaj govoriš, ji zapreti graščinski gospod. In jo predirno gleda . . . Molk.

META Kako bo z mano in Ožbejem, bova odločila sama. —

P a n k r t n i c a ,

krične onemoglo graščinski gospod.

Meta se počasi obrne in gre. Graščinski gospod obsedi v dnu dvorane s prepovedjo ženitve v roki, z listom brez vrednosti.

Pred gradom.

Metini otroci stojijo pred gradom in čakajo. Vse glavice se radostno obrnejo v isto smer.

Vrata gradu so se odprla in njihova mati stoji na pragu. Gleda jih, kako vdano čakajo in iskra ljubezni zasije v njenih očeh.

META Ah, vi moji pankrti.

Otroci vidijo, da je njihova mati zelo potrta. Gredo ji nasproti. Ustavijo se pred njo. Vsi tiho, a vdano čakajo, kot bi hoteli že vnaprej uganiti njeno željo.

Meta gre in njeni otroci odidejo z njo. Za njimi ostane grad, ki ga razjeda čas.

Vrata v gradu ostanejo odprta.

Pokrajina.

Meta sedi na spodsekanem drevesu in roki ji mrtvo ležita v naročju.

Otroci stojijo pred njo. Za njimi je neizmerna pokrajina s hribi in griči, z meglicami in nebom, ki ga ni konec.

GAV Kaj so vam prizadejali, mati?

poppraša najstarejši. Meta gleda Gava in s pogledom objame še vse ostale otroke, ki vdano stojijo pred njo. Lepi so ti njeni otroci, vsi lepo rasli in razumnih oči.

META Zavrgli so vas.

Najmlajši pristopi k materi in ona ga stisne k sebi. Meta pogleda vse otroke, ko reče:

META Moje srce je posušeno in ne čuti nobenih drugih skomin razen ljubezni do vas.

Ko zmanjka mene, ne boste imeli tople kamre, kamor bi lahko stopili; zato poslušajte, kaj vam povem jaz, vaša mati — pankrtska mati.

Mene so mučili, ko še dobro vedela nisem, kaj je svet. Mogoče bodo mučili tudi vas, ko boste iskali vsak svoje Karnice.

Ne dajte se teptati od drugih, ne prenašajte ponižno krivic . . .

Otroci sprejmejo vsako njeno besedo. Meta tiho doda:

Toda tudi vi ne prizadevajte nikomur, nobenemu bližnjemu kakih krivic.

Meta utihne, otroci čakajo, a ona bolj sebi kot njim doda:

Na vašega očeta se ne smete hudovati. Karnice so zavrgle tudi njega.

Karnice so ga zavrgle zadelj mene, zadelj vas.

V krčmi. Noč.

Ožbej sloni na robu mize in z roko drži napol prazen kozarec.

V dnu krčme, na pragu stoji Meta. Počasi gre proti Ožbeju. Zaustavi se pred mizo.

META Ožbej,

ga pokliče. Ožbej trudno dvigne glavo. Postaral se je . . . Kot bi ga prosila, naj vstane, Meta iztegne roko proti Ožbeju. Ožbej si zakrije obraz.

META Vse se bo še preložilo, Ožbej,

ga poizkuša potolažiti.

OZBEJ Ne znam si več pomagati. Tebe je zravnal ta boj, mepe je stisnil na duši in telesu.

Ne zameri.

META Greva, Ožbej.

Stopi k njemu, ga razumevajoče prime in Ožbej podprt vstane kot starec.

Na križpotju.

Hladen večer. Meta in Ožbej odhajata proti križpotju. Molče gresta in

Ožbej se naslanja na Meto. Ustavita se, ker se je Ožbej zaustavil. Od tu dalje gre del poti na levo in del poti na desno.

OZBEJ Sel bi na Karnice.

Na njegove besede ni odgovora.

OZBEJ Si huda?

— Ne skrbi, Ožbej,  
mu reče Meta, da bi ga ohrabrila.



- OZBEJ Tam imam kót in skledo do smrti zapisano.  
Stojita in se brez besed poslavljata. Nenadoma jo Ožbej pogleda.
- OZBEJ Grem,  
a se ne premakne.
- META Oglasi se . . . tudi zaradi otrok.
- OZBEJ To so tvoji otroci. In prav je tako.  
Odrtega se in gre.
- OZBEJ Lahko noč.  
Naglo izgine v mraku in razdalja med njim in Meto je vedno večja
- META Oglasi se,  
tiho poprosi za njim in ostane sama.  
V gozdu in pri hudourniku.  
Ožbej tava med debli. Iz daljave prihaja šum nemirne vode. Šum vode narašča. Debla okrog Ožbeja izginejo . . . voda buči.  
Ožbej obstane. Vidi, da je zabredel ob brvi v hudournik, ki naglo narašča.  
Ožbej gleda vodo, ki se dviga. Umakniti se hoče, a val deroče vode ga podre v hudournik.  
Ožbejeva slabotna roka se dvigne iz vode proti brvi, kamor ga nese voda. Zagradi za brv. Drži jo.  
Nenadoma, kot da bi se roka premislila, izpusti brv in se potopi.  
Na pokopališču.  
Meta in otroci stojijo pred napol zasutim grobom. Volbenk in Karničnica in bližnji in daljni sorodniki Karnic stojijo blizu pokopališkega izhoda . . . Mrzli v obraz in bledi čakajo Meto.  
Meta gre od groba in otroci grede za njo. Volbenk stopi od skupine Karničnikov na stezo. Meta in otroci prihajajo.  
Volbenk stoji in čaka. Vsi Karničniki jih čakajo. Nekaj korakov pred njimi Meta obstane in njeni otroci stopijo pred njo, kot da bi jo hoteli braniti.  
Volbenk iztegne v razprti roki pest zlatih kovancev proti Meti. Denar se slepeče zasveti v soncu.  
Volbenk ponuja kovance in čaka. Za njim stojijo bledi Karničniki. Otroci gledajo mater, Meta gleda Karničnike.
- META Karnice naj obdržijo svoj denar. Mi ne potrebujemo ničesar od njih.  
K Volbenku, za njegov hrbet stopijo bližnji in daljni sorodniki Karnic, razen Karničnice, ki povese pogled.  
Karničniki sovražno prebadajo Meto in njene otroke. Drug drugemu stojijo nasproti in Meta in njeni otroci vzdržijo njihov pogled.  
Tako stojijo dolgo in Volbenk zažene zlate tolarje na tla, k Metinim nogam. Meta in njeni otroci prestopijo denar in grede mimo Volbenka in vseh Karničnikov proti pokopališkemu izhodu . . .  
Karničniki mrzli in v črno odeti stojijo sami na pokopališču.  
Meta z otroki prestopi prag pokopališča. Odhajajo in razdalja med njimi in Karničniki na pokopališču je vedno večja.  
Karničniki ostanejo na pokopališču sami. Gledajo za Meto in njenimi otroki.  
Zapuščeni so med križi in grobovi in tako ostanejo do konca.

# OD ŠLA STA DVA PRIJATELJA

Morebiti je nepričakovana smrt dveh zvestih tovarišev bolj boleča, ker je skupina tistih, ki smo se posvetili oblikovanju filmske kulture na Slovenskem, tesno med seboj povezana družina, v kateri je vsak posameznik živ in delujoč član skupnosti. Na Jesenicah smo aprila nenadoma izgubili prijatelja in sodelavca Pavleta Golobiča in samo dober teden dni pozneje nam je smrt ugrabila prijateljico in požrtvovalno sodelavko Hildo Rotovnik iz Črnuč.

Mesečnik »Film« in oba ljubljanska dnevnikarja so Pavleta Golobiča šteli za marljivega in nadarjenega sodelavca filmskih rubrik. Četudi težko bolan na srcu se je Pavle, zaljubljen v filmsko umetnost, vse do odhoda na Jesenice premišljeno in z velikim občutkom odgovornosti posvečal filmski publicistiki, predvsem filmski kritiki. Širok razgled v svetu filma in pero, ki je razodevalo talent, sta obetala, da bo slovenska filmska publicistika dobila v njem nadarjenega in odločnega avtorja. Nekaj let pred odhodom na Jesenice je delal v propagandnem oddelku »Triglav filma«. Na Jesenicah, kjer je delal pri tamkajšnji Delavski univerzi, se je z vso požrtvovalnostjo posvetil kot predsednik filmske komisije občinskega Sveta Svobod in prosvetnih društev konkretnemu delu za filmsko kulturo naših ljudi. Malo pred smrtjo smo delali načrte za njegovo neposredno





Juni 1. 1912

Juni 1912

sodelovanje v »Ekranu«. Nenadna smrt je pretrgala vse in nam zadejala bolečo izgubo.

Ko smo se pred nekaj meseci v prijaznih prostorih občinskega Sveta Svobod in prosvetnih društev za Bežigradom sestali na pomenek, je bila naša Hilda Rotovnikova najgloblje v načrtih. Tudi ona je bila predsednik občinske filmske komisije in na njena vrata so sredi zime že trkali dnevi, ko bo treba urediti toliko stvari: komaj je zaključila občinski večerni seminar za prosvetne delavce, je že mislila na okrajni in republiški seminar. In njen kinematograf na Črnučah... Koliko je skrbela zanj in bila vesela, ker se ji je posrečilo, da ga je popolnoma preuredila in modernizirala. Tedaj si nihče izmed nas ne bi upal pomisliti, da bo že aprila zaradi Hildine nepričakovane smrti zazijala vrzel, ki jo bomo težko zapolnili. Če pomislim, da je bila Hilda poleg vsega svojega požrtvovalnega dela v našem krogu še izredno skrbna vzgojiteljica v šoli, moram samo s spoštovanjem pisati o njeni izredni marljivosti. Letos bo na seminarjih v Kamniku in v Kopru Hildino mesto prazno. Tedaj bomo še bolj čutili, kako dragoceno sodelavko in tovarišico smo izgubili.

V vsem našem delu bo Hildin in Pavletov delež pri oblikovanju filmske kulture na Slovenskem vedno dragocen in zato bosta vsaj v spominu kot dobra prijatelja vselej med nami.

# KRITIKE

## PEŠČENI GRAD

**PEŠČENI GRAD** — Scenarij: Boštjan HLADNIK. Fotografija: Janez KALISNIK. Glasba: Bojan ADAMIČ. Režija: Boštjan HLADNIK. Igrajo: Milena DRAVIČ, Ljubiša SAMARDŽIĆ, Ali RANER, Janez ALBREHT, Spela ROZIN. Proizvodnja: samostojna producerska skupina »Refleks« (»Viba-film«), 1962. Distribucija: »Vesna-film«.

Niti en sam trenutek kamera v Peščenem gradu ne zre z višine človeških oči. Vedno je nad ali pod, po potrebi ali neurejeni volji režiserja.

Že zaradi tega je jasno, da so Hladnikove pobude izven oseb, potemtakem tudi izven dejanja. Osebe v Peščenem gradu so figure, s katerimi režiser potrjuje ali pa negira.

Ni težko razumeti Peščenega gradu, kolikor ga omejimo na poenostavljeno platformo: protest zoper tehnokratizacijo in klic za vrnitev k naravi. Toda v preprostemu človeku in preprosti eksistenci, kakor ju Hladnik vidi, ni niti sledu rousseaujevske romantike. Peščen grad je antiromantičen film.

Če pustimo ob strani osebe in vse, kar počno, ostane antiteza. Sestavljajo jo tako miselne kakor emocionalne poante. Toda, vse po vrsti so izven Hladnikove forme.

Dva fanta in dekle so v nenehnem gibanju. Po eni plati je to tolikanj željeno filmsko gibanje, po drugi pa stalni lajtmotiv, ki naj bi negiral pasivizirano in cerebralno-seksualni (poenostavljeni duhovni in fizični) obstoj človeka v tehnokratski civilizaciji.

V tem je tudi dvojno nasprotje Peščenega gradu.

Gibanja ni mogoče poudarjati kot antitezo pasivnosti, kolikor ne vsebuje afirmacije. Okoliščina, da se oba fanta pesniško in usodno zaljubita v dekle, ne vsebuje obeležij afirmacije »čistega človeka« in »čistega življenja«, marveč je le naravna posledica njihove medsebojne navezanosti. Na osamljenem otoku se oba brodolomca neizogibno zaljubita v isto žensko, če je ta — edina.

V Peščenem gradu je gibanje, v filmskem smislu, le zunanje in v glavnem omejeno zgolj na človekove fizične funkcije: da teče, skače, plava, pleše. Gibanje je fizično, zaradi tega je tudi postopek dobesedno fizičen.

Zaradi vsega tega moramo biti prepričani, da je forma v Peščenem gradu skrajno nemoderna. Najsi se tega zaveda ali ne, Hladnik ravna kot disciplinirani sin tehnokrata: reakcije istovetosti s stanjem, odnose pa s fizičnim stikom.

Film je prerastel to obdobje. Negira ga novi val. Hladnik se mu znova vrača. Ali pomeni to, da je ostarel, preden je dozorel, ali pa je — če se spomnimo nekaterih slabosti Plesa v dežju — duhovno mnogo bliže Carneu in Autant Laraju kot Chabrolu in Truffautu.

Peščen grad ni le duhovno in čustveno prazen film, marveč tudi anahroničen v formi.

Žika Bogdanović



# MAČEK POD ČELADO

(Mačak pod šljemom)

Scenarij: JOŽA HORVAT po lastnem romanu. Režija: ŽORŽ SKRIGIN. V glavnih vloga: PAVLE VUJISIĆ, MIROSLAV MARODIĆ. Proizvodnja: Bosna-film, 1962. Distribucija: »Kinema«, Sarajevo.

»Naj bo, kar biti mora« — kot da je bila neizrečena, a vedno prisotna misel in deviza »desetarja prve čete prvega

bataljona« Ilije Kapara, soočenega s težavami partizanskega vojskovanja. On, Ilija Kapara, kmet in drvar, otrdel zaradi najrazličnejših težav, je dojel potrebo po vojskovanju, po tem, da se brani; nekako instinktivno, nagonsko, kar je bilo močnejše od njega, kar je vsesal z materinim mlekom kot trdovratno, žilavo moško nadaljevanje plemen, po katerem so sto in sto let tolkle najrazličnejše batine, knute in kundaki. »Vojna je vojna«, pravi Kapara in meri prvega sovražnika, ki ga vidi, da bi že v naslednjem trenutku »zabliskal s petami« in izginil v gneči pred motorizirano kolono, ki je nenadoma prebila partizanske položaje. Toda, ta Kaparina vojna je težka naloga za vojaka: niti spanca, niti hrane, niti počitka, in včasih — niti priznanja.

Kaparevo predajanje vojaškim zgodam in težavam ni fatalistično, čeprav pogosto niti sam ne ve, zakaj je v določeni situaciji ravnal tako in ne drugače. Tukaj se je znašel zato, da se bori, da



MAČEK POD ČELADO (Žorž Skrigin); Pavle Vujisić, Zlatko Madunić



tolče Švabe in prenaša breme svojega boja, ne da bi godrnjal, vendar pa skriva globoko v sebi upanje, da je to poslednja vojna in da bo po njej lahko spet svobodno zavihtel sekiro čez rame in se napotil v gozd . . . , nemara celo v nedovoljeno sečnjo. Morda pa sedanjega vojskovanja sploh ne bo preživel, morda bo v tem krvavem boju za vekomaj pustil svoje velike kmečke kosti. Toda, kaj bi: vojna je vojna!

Ce smo prav dojeli pisatelja Jožo Horvata, bi bilo to, kar smo doslej povedali o Kapari površna projekcija njegovega psihološkega lika. V scenariju za film Maček pod čelado, ki ga je avtor napisal po svojem romanu, znanem in priznanem delu, Horvat sočno in zelo plastično portretira lik Kapara kot predstavnika navadnih ljudi iz »dežele kmetov«, ki jih je podžigala nezlomljiva borbena volja, vodili pa razlogi, lastni samo njim; ti ljudje so se zlili z oboroženo maso, ki se je pogumno in brez pridržka postavila po robu okupatorjevemu zlu.

Pri odkrivanju človeškega bogastva likov ljudske revolucije je Horvat zapisal novo stran. Kako je ljudstvo prenašalo in preneslo vojno, je živo in prepričljivo pokazal pogumni, zviti in dobrodušni desetar Ilija Kapara, stari partizanski Maček. Pomembna vrлина Horvatovega odkritja je vsekakor okoliščina, da Kapara in njegovi soborci niso le marionete folklore. Seveda, folklorni elementi so prisotni, toda prečiščeni so, oplemeniteni z opojnim zdravim duhom, nepotvorjenim življenjskim optimizmom in modrostjo stoletnih človeških izkušenj. Humorna plat Horvatove literature je pustila svoje žile tudi v scenariju, tako v Kaparovem človeškem liku, kakor v ironiji, ki je vsa usmerjena v to, da izrazi absurdnost vojne.

Torej, najmarkantnejše vrednote Horvatove literature, kakršne poznamo iz romana Maček pod čelado so našle svoje mesto tudi v scenariju. Toda, ali je bilo to dovolj, da bi film bil film? Odgovorjamo: ne! Horvatovi scenaristični interpretaciji je manjkalo močnejše in izrazi-teje poudarjen dramaturški smisel. Dogodkom v scenariju je manjkala dram-

ska logika, takšna, ki bi se vanjo naravno vsrkala markantna pojava Ilije Kapara. Desetarjev lik, četudi trden kot granit, izgublja precej svoje monumentalnosti takoj, ko ga soočimo z ostalimi liki filmske pripovedi, z liki, ki so komajda skice in ki delujejo bolj s pomočjo naporov naše fantazije, kot zaradi prepričljivo podanih karakternih odlik. Marsikateri odnos v zgodbi se odvija nemotivirano (npr. še vedno se vprašujemo, zakaj komandir ne prenese Kapare, medtem ko ga komandant ceni in mu je brezmejno naklonjen), marsikateri prizori so podani fragmentarno, brez kontinuitete. V Horvatovem scenariju je vse preveč mozaičnosti, premalo pa poudarjenih notranjih vezi med številnimi epizodami Kaparovega partizan-skega vojskovanja.

Režiser Žorž Skrigin je pokazal, da ga je lik Ilije Kapara nenavadno navdušil. Posvetil mu je vso pozornost in mu podaril polno mero svoje ustvarjalne inspiracije. Toda, prav ta zanesenost, ker je bila pač edina, je onemogočila Skrigina na ostalih področjih njegovega režiserskega odnosa do smisla in vsebine filma.

Spričo tega, da je bil neposredno in konstantno v stiku s Pavlom Vujisićem (Kaparo), je Skrigin izpustil iz rok možnost, da z indirektnimi prijemi brusi in modelira Kaparovo vojskovanje, da ga celo pogloblja v več smereh. V nekaterih prizorih je Skrigin tako površen (napad in kontranapad prek spečega desetarja, bombardiranje gradu), da mu lahko očitamo, da je svojo profesionalno pozornost pripeljal do popolne nemarnosti.

Vujisićeva interpretacija Kaparovega lika je nedvomno doslej najzrelejša stvaritev tega našega umetnika z navdušujočim igralskim instinktom. Vujisićevo tolmačenje heroja Kapara je skano s prefinjenimi nitkami, zgrajeno na najčistejšem doživljanju, oplemenjenim z visokim občutkom za mero. Resnično, kaj bi bil Maček pod čelado navzlic vsem vrlinam Horvatovega scenarija in navzlic tistim uspehim režijskim prijemo, če bi ne bilo Pavla Vujisića pod legionarsko Mačkovo čelado.

ACA STAKA



# DNEVI

**DANI** — Scenarij in režija: Aleksandar PETROVIĆ. Kamera: Aleksandar PETKOVIĆ. Igrata Ljubiša SAMARDŽIĆ in Olga VUJADINOVIĆ. Proizvodnja: »Avala film«, Beograd.

Če je bil pred dvema letoma film DVOJE enega naših najboljših avtorjev kratkega filma deležen mnogih nasprotnih ocen, se bo ta slučaj ob premieri drugega filma DNEVI Aleksandra Petrovića gotovo ponovil. Prvi dnevi po premieri v Beogradu so to dobro potrdili tako v časopisju kot po reakcijah publike v dvoranah. Slišali smo glasna negodovanja obiskovalcev večkrat med projekcijo in eden izmed kritikov ga je tako raztrgal, kolikor se lahko avtorja umetniškega filma na pičlem časopisnem prostoru sploh lahko. Ker sem mnenja, da lahko vsak film ocenjujemo z več strani, poskusim nanizati argumente, ki bodo govorili tako za kot proti njemu, poleg tega pa še poskusim poiskati v Petrovićevem osebnem delu mesto, ki ga to njegovo drugo popolnoma samostojno delo zavzema.

Kratka vsebina: Poročena žena najboljših let se zjutraj, ko jo mož za en dan zaradi kratkega potovanja zapusti, iz dolgočasje preda tavanju po beograjskih ulicah. Naključje jo pripelje v družbo mladega, zabavnega moškega. Po celodnevem spoznavanju in zblizevanju se prepustita drug drugeму. Nastajajoči mrak prinese tudi njeno priznanje: Živim s svojim možem! — Žena brez slovesa zbeži in se vrne domov. —

Petrović v dramaturški zgradbi negira klasične elemente filmske dramaturgije; vsa fabulativnost in tok dejanja, dialogi so podrejeni novim prijemom »totalnega« filma — kolikor je ta naziv tudi neroden ali preveč obetajoč, je vendar zelo blizu hotenju avtorjev.

Tako se film DNEVI uvršča med filme, katere gradi dramaturgija situacij, ki se nizajo druga na drugo, ki pa v tem zaporedju in odnosih med seboj razširjajo in pojasnjujejo dimenzijo problema: v tej mozaični zgradbi so posamezni kompleksi samostojno oblikovani po razpoloženju, dialogih in zaporedju. V tem oziru je podoben načinu tretiranja snovi, kot jo je v svojih zadnjih filmih razvil najbolje Antonioni, vendar mu že samo zato epigonstva ne bi prisojal. Podobni poizkusi so bili ustvarjeni že davno pred pojavo KRIKA in AVANTURE. Pojavljali so se že v tisti dobi, za katero sodim, da je bila kritična za filmsko umetnost: doba največjega vzpona nemega filma, ko je ta ob delih, kot je Stroheimov POHLEP (in ne ob OKLEPNICI POTEMKIN, ki jo vedno znova citirajo) in ob podobnih mojstrovinah docela jasno čutil, da je ta vrhunec izjemno dosežen, da bi pomanjkanje zvoka to sedmo umetnost obdržalo na stopnji izredne ilustracije in monumentalnosti, ne bi pa ji mogla ustvariti večje globine in širše problematike. Zato sem osebno mnenja, da so nekatere sekvence POHLEPA in morda tudi struktura same naracije povsem slične strukturi AVANTURE ali KRIKA in če bi jim dodali zvok, bi lahko trideset let razlike gladko opisali. Večkrat se mi dozdeva, da je Antonionijev princip »poskušati izraziti misli in notranji svet junaka posredno preko njegovih reakcij, gibanja in ne deklarativno« marsikdaj povratek v vizualno naracijo starih mojstrov, ki ji pa danes gibljivejša kamera in dialogi pomagajo do večje prepričljivosti in globine in mislim, da zvočni film svoj razvoj šele pričinja.

Kje je tu mesto Petrovićevemu filmu? Po obrtni spretnosti njegove dramaturgije in po selektivnosti njegovih prizorov mu pravzaprav ne moremo ničesar očitati. Sekvence tržnice, tete, njenega prvega tavanja po cestah, »po-

# KRITIKE



tovanja z avtom«, predvsem ločitve so zelo dobre. Tudi grobi ritem pripovedi ima vendar neke pravilnejše proporce kot večina naših umetniških filmov in če izvzamemo nekaj zelo redkih izjem (Čudno dekle, Balada o trobenti in oblaku), je to precejšen dosežek. V primerjavi s prvencem DVOJE, ki je bil poln neverjetnih napak in banalnosti, je to vendar čistejše, boljše in prepričljivejše. Toliko o vizualni interpretaciji samega scenarija. — Napaka, ki je hujša, je ta, da pravzaprav pičle zgodbe Petrovič kot avtor scenarija ni obogatil in poglobil na mestih, kjer se mu je prilika nudila. Ves potek, dialogi in razvoj likov je zelo linearen, tu in tam bi se to siromašno zgodbo lahko obogatilo in dvignilo nad stopnjo zelo povprečnega feljtona, ki sicer ni brez čara, a je vendarle zelo prosojen. Tako moramo ugotoviti, da zgodbo filma skozi poiskane variante in prizore vodi od začetka do kraja spretno in samo atraktivno ilustrira.

V režijskem postopku se je Petrovič odločil za nekoliko stiliziran, realističen filmski izraz. Tako iz zaključenega filma močno izstopa sekvenca pri »eti«, ki je sama po sebi lahko še tako atraktivna in morda dobro poiskana, (kljub nesrečnim kotom snemanja), a je vendar tretirana v naturalizmu, ki na trenutke zaradi zgornje pripombe celo odbija. To je, mislim, glavna, groba hiba vsega režijskega dela. Vodstvo igralcev je bilo korektno, vendar je v izbrani montaži in ostrem, hitrem ritmu posnetkov preprečil večje možnosti za igro, saj si kadri slede kot bežni vtisi in tako imamo za oceno zanimivega obraza Olge Vujadinović samo uvodni kader, ki je sicer nekoliko dolg, a v njem vsaj njen obraz lahko popolnoma odkrijemo in zato smo režiserju zanj vseeno hvaležni. Ker je dialoga malo, lahko poleg nostalgičnega in trpkega izraza igralcev ocenimo še svežino Samardžića v nekaterih posnetkih, ne-

spretnosti režije pa prisodimo srečnejše ob veliki topovski cevi vojnega muzeja v Kalimegdanu. Dragocenost Petrovičeve režije je njegov občutek za urbani pejzaž, njegova utesnjenost in delna nespretnost pred igralcem prinese večkrat premalo čara scenam, ki bi lahko bile intimnejše, bolj sproščene in lahkotne. Zaradi tega je sekvenca plesa nesrečno rešena in neprepričljiva kot prvi katalizator, ki skupno razpoloženje dvigne do stanja zaupanja in zblizanja, katerega predstavlja in podaljša z vso sekvenco vaganja in medlega tekanja po cestah Beograda. Če ocenimo skromnost sredstev in občutek za ritem pripovedi pa moramo priznati, da je ločitev narejena zelo dobro in da je zaključni glasbeni motiv igrške pravzaprav najboljši simbol v vsej filmski pripovedi: od sedaj naprej tudi njo čakajo samo majhna zadovoljstva in redki, svetli trenutki; vsako beganje je tako varljivo, kratko.

Fotografija Aleksandra Petkovića, njegov debut v celovečernem igranem filmu, je tisti element v njem, ki nas najbolj navdušuje in pomeni verjetno njegovo največjo dragocenost. Po izjemnem prodoru žurnalistične fotografije, ki je v svojih največjih dosežkih tako grupe MAGNUM kot raznih avtorjev, kot so Bert Stern, Haas, Avedon, Irving Penn in drugih v številnih zapadnih publikacijah uveljavila prepričljivejšo naravno svetlobo kot osnovno kvaliteto, je ta našla svoje mojstre tudi v igranem filmu. Poleg izvrstnega »designa« je v afirmaciji poizkusov Dececa, Coutarda in nekaterih snemalcev mladega ameriškega filma prinesla filmu tudi postavke, ki omogočajo vse večjo produkcijo in pojavljanje novih imen in poizkusov, produkcij: to je cenjenost. Zato lahko v kolekciji naših mojstrov filmske fotografije z vsem srcem pozdravimo uspeh Petkovića, ki prinaša s svojim nastopom zopet enega tistih dragocenih impulzov, ki vsako kinematografijo požive in obogate, posebno pa je dobrodošla v naši. Mislim, da pa je v filmu mnogo posnetkov, velikih totalov in rakurzov, ki se s skoraj reportažnim načinom snemanja nekoliko bijejo. Kljub svoji likovni lepoti

# KRITIKE





DNEVI (Saša Petrović); Olga Vujadinović

vendarle odstopajo od celih sekvenc. V atmosferi, ki jo skrita ali z roko vodena kamera ustvarja, prinesejo neki hlad, neko distanco, ki me prepričuje, da je stil filma mnogokrat okrnjen. Vendar zanj ne krivim snemalca, temveč režiserja. Neki latentni pleonazem se v Petrovičevih zaključnih sekvenčnih kadrih ponavlja že v prvem filmu, zato skušam s to opazko nanj opozoriti. Ti kadri v samem ritmu pripovedi pomenijo presledke, ki ga močno zadržujejo. Tu mislim na momente po tržnici, ko nam v izvrstni zvočni kulisi in s spretnimi posnetki dočara popolno borzno vzdušje in tako še finejše podčrtava njeno izgubljenost. Preprost oster rez na njen dom in mir bi bil uspešnejši od dveh totalov, ki se stopnjujeta skoraj na principu Eisensteinevega montažnega prijema, za katerega sicer v tem filmu ni mesta. Star izrek velikega Mies van de Rohea »less is more« (manj je več) najde tudi v filmskem jeziku svoje mesto. Snemalčevo

oblikovanje interiera pri »teti« in kadriranje me nista zadovoljila: v prostoru ni bilo atmosfere, plastika samih obrazov neizrabljena, poleg vsega pa v svetlobnem oblikovanju prostora nisem zapazil jasne odrejenosti in enakovrednega koncepta fotografiji eksteriera, t. j. en sam glavni vir svetlobe in male korekture samo za obraz, kot bi bilo to pravilno. Obrazi so bili preveč dobro osvetljeni, kar je sicer paradoks, a v tej zvezi še dokaj čitljiv.

Velik napredek je Petrovič pokazal v zvočni obdelavi svojega filma in v njeni skromnosti. »Izbor muzike avtora« v filmu DVOJE je verjetno mnoge zadovoljil — sam sem nad pravilnostjo in doprinosom te zvočne kulise zelo skeptičen. Combo Vasilija Bjeloševića, enega naših najboljših jazz pianistov oblikuje vso glasbeno opremo. V filmu slišimo njegov karakteristični zvok samo v začetku in na koncu, spremljan v istem motivu; sredi filma pa se ob sekvenci vaganja in tekanja pojav-



lja, mislim da celo neka zelo znana, kompozicija v ritmu valčka. Kolikor se spominjam po enkratnem ogledu filma, sta bili obe instrumentaciji prve in druge melodije povsem različni in po ti grobi oznaki se spominjam glasbene opreme Giovannija Fusca v Avanturi. Verjetno je Bjelošević manj uspel in problem preigravanja glasbe in negiranja dialogov in šumov je v ti osrednji sekvenci zanimivo nakazan, a ne rešen. Cenim pa to strogost izbora režiserja in veliko težnjo po vse boljši uporabi zvočne kulise, ki je v večini naših filmov na mizerni stopnji. Ob primerjavi s filmom »Muškarci«, ki je po tem kriteriju nemogoče konfuzen in neresen film, je film DNEVI predvsem zanimiv in visoko nad obdelavo filma DVOJE.

Moja ocena je morda zelo površna in preskopa. Skušal sem ob ne povsem uspelem filmu opozoriti na odlike Petrovičevega filmskega izraza, ki postaja jasnejši in čistejši in v tem pomeni za režiserja uspeh. V vsakem filmu podobne gradnje so dane možnosti za povsem različne interpretacije posameznih elementov, želel pa sem napisati nekaj o filmu, ki v veliki zmedi naše letošnje producerske politike vendar kaže neprimerno večjo resnost in zavzetost, ki je zaradi osebne avtorjeve orientacije v iskanje vse zrelejšega izraza zelo dragocena in ga je nepravilno odklanjati na način beograjskih kritikov. Iskanje sodobne teme, uveljavljanje novega filmskega obraza Olge Vujadinovič v žanru, v katerem smo skoraj popolnoma brez tradicije, debut z doslej pravzaprav nepoznanim snemalcem, zaverovano osebno delo in težnja po izpopolnjevanju, so odlike, ki nudijo precejšen vzrok za spoštovanje filmskega opusa Aleksandra Petroviča. Pričakujemo njegov naslednji film in upajmo, da nas bo navdušil.

Matjaž Klopčič

## LEPI ANTONIO

**LEPI ANTONIO (IL BELL' ANTONIO)** — Po noveli Vitaliana Brancatija napisala scenarij Pier Paolo Pasolini in Gino Visentini. Direktor fotografije: Armando NANNUZZI. Scenografija in kostumi: Piero TOSI. Glasba: Piero PICCIONI. Režija: Mauro BOLOGNINI. Glavni igralci: Marcello MASTROIANNI, Claudia CARDINALE, Pierre BRASSEUR, Rina MORELLI. Proizvodnja: francosko-italijanska koprodukcija: Cino del Duca in Arco film iz Rima in Lyre cinematographique iz Pariza. 1960. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Slovitega literarnega dela Vitaliana Brancatija ne poznam. Znano mi je le, da je izšlo pri Bompianiju v Milanu in da so se skoraj deset let pripravljali na snemanje filma po motivih tega dela, premagujoč resna nasprotja in težave.

Nasprotja in težave do neke mere razumem, saj je v dialogih in v dejanju te snovi mnogo takega, čemur bi najbrž nerada pritrnila tako cerkvena kot posvetna gospoda, mnogo kritike namreč — na račun gnilih razmer v državni upravi in med cerkvenimi ustanovami ter v meščanski družbi na Siciliji na splošno. Ze ta snov sama, pa tudi njena organizacija in celo nekateri zapleti in osebe — nas spominjajo na skupino filmskih ustvarjalcev sodobne Italije in na svojsko obravnavo podobnih snovi v italijanskem filmu; posebno določno pa se spomnimo filma Sladko življenje Federica Fellinija in Noči Michelangela Antonionija. V omenjenih dveh filmih, pa tudi v Lepem Antoniju srečujemo dovolj dolge prizore nočnih orgij, zaigrane in zrežirane z značilnim, tipičnim italijanskim temperamentom, z natančnostjo in neposrednostjo mediteranske vrste.

Junak filma je — kot smo že nakazali — odnos Sicilijancev, lahko bi rekli Italijanov in morda južnjakov nasploh

## KRITIKE





LEPI ANTONIO (Mauro Bolognini); Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni

— do ženske in do ljubezni. Hkrati pa je junak filma lepi Antonio, saj spoznavamo skozi usodo te osebe izjemen, nov odnos do ljubezni, avtorji pa izpovedujejo skoznjo tudi svojski, vsebinsko pomemben odnos do sveta nasploh.

Film nas želi opozoriti, da življenje, kakršno vlada, izjemnežem, kot je Antonio, ni naklonjeno. Kazno je, da imata prav teorija cerkvenih knjig in praksa Cerkve, ki se zavzemata za zakon, v katerem sta »caro una, sanguis unus« (eno meso, ena kri), kar pomeni,

da Cerkev blagoslavlja le zakon z otroki, oziroma natančneje — z duševno in fizično ljubeznijo. Antonio namreč ljubi svojo zakonito ženo le duševno. Zato Cerkev na zahtevo žene in njene družine — ta zakon razveže. Antonio je ob čast. Njegova bolezen — impotenca — je za sredino, ki v njej živi — za vse, od njegovega lastnega očeta do zadnjega znanca — vprašanje časti.

Režiser Mauro Bolognini je na to temo ustvaril lirično komedijo z odenki tragičnega. Morda bi bili morali reči — grotesko. Toda hamletovsko zasno-



vani lik Antonia zbuja manj smeh in grajo kot sočustvovanje in celo občudovanje. Značaj in usoda tega bolnika, ki je telesno zbolel prav takrat, ko je duševno na neki način ozdravel, sta poglavitno režiserjevo izpovedno torišče.

Posebno pomenljiv pa je konec, nagašen z dolgo trajajočim velikim planom glavnega junaka: bratranec Edvard, ki z Antonievo usodo sočustvuje, po telefonu pripoveduje sledeče: »Pozabi na zavoženo ljubezen. Zdaj imaš vse življenje pred seboj. Zdaj boš imel družino kakor vsi, svoj dom, pomarančni nasad in sina, Antonio! Svojega sina! Da veš: Alfijev boter hočem biti jaz! Ne pozabi na to. In v cerkvi, pri krstu, ga bom držal visoko nad glavo, da ga bodo videli vsi opravljalci in se razpočili od jeze! Me poslušaj? Končno boš lahko to, kar si v resnici: mož. Brez te preklete obsedenosti, ki te je mučila noč in dan. Zdaj boš drugim enak.«

Ne le v Antonievem značaju, temveč tudi v risanju značajev njegovega očeta in matere, hišnih pomočnic (posebno kratka vloga Franceske se človeku vtisne v spomin), žene in njenih staršev in sorodnikov ter okolja nasploh — je Bolognini realist.

Posebnost Bologninijevega realizma je v tem, da realistično zasnovane in izvedene prizore montira po načelu kontrastov ali podobnosti, nizajoč variacije na temo odnosa do ljubezni dosledno s poudarki, katerih učinek so ironija, kritika, sarkazem. Toda te vrednosti zaznavamo iz podtekstov kot posledico določene vezave sledečih si prizorov. Prizori, ki sledijo, spremenjajo smisel in ton prejšnjih. Največkrat menimo, da gledamo komedijo, toda že naslednja sekvenca nas prepriča, da je vse skupaj krvavo res, kar tako in prav tako kot smo stvar videli na platnu. Pretiravanja so samo navidezna, ne moremo jih pripisovati le značilnosti temperamenta, temveč odkrivajo zakonitosti v družbenih odnosih določene sredine in določenege — to je — današnjega časa. V tem je največja vrednost filma tako v idejnem kot v estetskem pogledu.

K tej vrednosti je prispeval slavni Parižan Pierre Brasseur v vlogi Antonievega očeta Alfia — arijo belkanta s svojo bravurozno igro. Marcello Mastroianni je več kot dobro izpolnil vlogo glavnega junaka, Claudia Cardinale se je za pesmico nedolžne preračunljivosti solidno pripravila, večina igralcev pa je posredovala plastično izrisane manjše in večje vloge tega pisarjevega meščanskega okolja Sicilije, katerega privrženost Ljubezni in ljubezni se živahno giblje po vsej klaviaturi od smešnosti do grobsti.

Nekaj prizorov, ki jih deloma navaja besedilo (besede očeta Alfia o incidentu tik po sinovi poroki), deloma pa obljublja propekt (prizor z očetom Alfijem v javni hiši) — v filmu nismo videli. To filmu ni v škodo. Dovolj je celovit in skladen v zamisli in izvedbi: tako okolje junaka, ki se v njegovi izjemni usodi zavozlajo mnoge pomembne protislovnosti psihološke in sociološke narave — doživimo z zadovoljnim presenečenjem in odobravanjem.

Zato bi se na koncu radi spomnili verzov, ki jih prebira in izgovarja v duhu glavni junak prav na začetku filma, v trenutku, ko se znajde v tišini svoje sobe po vrnitvi iz šumnega večnega mesta, ki ga je treba po besedah jeznega Antonievega sosedu — požgati do tal. Verzi so takile:

Lepega dne sem te zapustil, rodni  
dom,  
zaradi blaznega privida v duši  
in se podal na pot.  
Prepustil sem se prašnim tujim  
cestam  
le po ljubezni koprneč.  
Le po ljubezni koprneč  
sem hitel skoz menjave letnih časov,  
brez konca romal in ostal  
praznih rok.  
In vrnil sem se z bolnim srcem ...

France Kosmač



# DOM NA GRIČU

(HOME FROM THE HILL) — ameriški barvni film. Scenarij po romanu Williama Humphreya: Harriet Frank jun. in Irving Ruvetch. Režija: Vincente MINNELLI. Kamera: Milton KRASNER. Glasba: Bronislau KAPER. Igrajo: Robert MITCHUM, Eleanor PARKER, George PEPPARD, George HAMILTON, Everett SLOANE, Luana PATTEN, Anne SEYMOUR. — Produkcija: Metro-Goldwyn-Mayer. — Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Literarni kritik velikega ameriškega časopisa *Time* je ob izidu Humphreyevega romana zapisal, da je pisatelj s svojim delom pokazal, »kako nenavadna je lahko čisto preprosta vsakdanjost«. Tudi film *Dom na griču*, ki je posnet po Humphreyevem romanu, je preprosta zgodba o možu, njegovi ženi in njegovih dveh sinovih. Že okvir tako ozko omejenega kroga bi bil s svojimi notranjimi vzgibi dovolj privlačna snov za filmskega ustvarjalca. Minnelli je za zgodbo, ki je na prvi pogled zelo preprosta in melodramatična, potreboval plastično ozadje provincialnega življenja na ameriškem Jugu, da bi v atmosferi navideznega miru, skladnosti in urejenosti lahko zaživeli njegovi protagonisti. Ti niso samo nosilci svojih lastnih zgodb, v njihovih usodah je simboliziran propad patriarhalnega južnoameriškega veleposelstniškega in bogataškega obdobja. V tem zornem kotu dobiva Minnellijev film značaj freske, ki upodablja določeno obdobje, ljudi v njem in njihovo življenje, čustvovanje ter strasti. Torej ni neutemeljeno primerjati obseg Minnellijevega filma z dimenzijami filma *V vrtincu*. Etične in sociološke razsežnosti enega in drugega so si zelo blizu, včasih skorajda skladne.

Če se spomnimo, kako je Minnelli z zavzetostjo, domiselnostjo in poslušom za mero iz nadrobnosti stkal (tudi po literarni predlogi) dramo o Van Goghju, ne bo težko odkriti enako prizadevne ustvarjalčeve roke v *Domu na griču*. Kakor je v *Sli* po življenju vse usmerjalo gledalca v individualno dramo, tako je v *Domu na griču* celota zlita v solidno zgradbo melodrame v najbolj pozitivnem smislu pojma te zvrsti. V svoji ustvarjalni doslednosti in zavzetosti gre Minnelli celo tako daleč, da kot ustvarjalec vse do kraja filma stoji z vsem srcem in ljubeznijo na strani patriarhalnega reda, navzlic temu, da nam pripoveduje, kako ga naneča in podira razvoj, katerega nosilec je mladi rod. Ker je Minnellija pritegnila vsebinsko bogata in zavoljo psiholoških nians privlačna drama počasnega, a zanesljivega propada družbe in reda, ki sta vtisnila pečat celemu obdobju ameriškega Juga, je razumljiva njegova simpatija do tega, kar karakterizira odmirajoči red in svet. Cutil je, da bo ob pretresljivem propadanju novi svet, ki prihaja in katerega nosilec je predvsem Rafe, zaživel v še svetlejših barvah, prav zavoljo kontrapunkta v mračnosti in temačnosti umirajoče patriarhalnosti.

Predaleč bi vodilo, če bi skušal to na kratko zarisano Minnellijevo ustvarjalno izhodišče ilustrirati s številnimi pesniško navdihnjenimi rimami, skozi katere se kontrapunktično razpleta drama propada z vsemi svojimi elementi. Oko najbolj preprostega gledalca bo ujelo tako plastične rime, kot je rima uvodnega lova na merjasca in Theronovega lova na Libbyjinega očeta v eni zadnjih sekvenc filma. Ena takih rim je tudi na zunaj skoraj popolna identičnost med ureditvijo Wadejeve in Rafeove sobe, v katerih pa je zaradi fluida, ki napolnjuje oba na prvi pogled skoraj istovetna prostora, tolikšna razlika, da sta pred nami dva sveta, itd.

## KRITIKE



Minnelli je enako skrbno oblikoval dramaturško zgradbo svoje freske o propadu določene družbene plasti in vključil vse elemente, ki morajo tej dramaturški zgradbi služiti. Mislim lepo kompozicijo slike, mojstrsko ubran in funkcionalen dekor (kar je nasploh znana Minnellijev odlika), predvsem pa izbor igralcev. Posebej bi želel opozoriti na Roberta Mitchuma in na lik Wadeja Hunnicutta, ki ga je izoblikoval ta igralec, o katerem govore, da jemlje življenje in igralsvo nalahko. Mitchumov Wade je polnokrvna osebnost, v kateri živi talent in impulzivnost karakternega igralca. Ob tako polnokrvnem igralcu je dal Minnelli priložnost dvema mladima — Georgu Peppardu in Georgu Hamiltonu.

O Minnelliju pogosto zatrjujejo, da je izrazit formalist in pretiran esteta. Zdi se mi, da Dom na griču zgovorno zavrača takšno površno oceno Minnellijevega umetniškega sveta in ustvarjalnega odnosa do snovi, ki jih obravnava. Dom na griču bolj vsiljuje drugačno misel o svojem avtorju — da je namreč danes v ameriškem filmu eden redkih moralistov, ki se ni pripravljen podrežati modnim kompromisom.

Vitko Musek

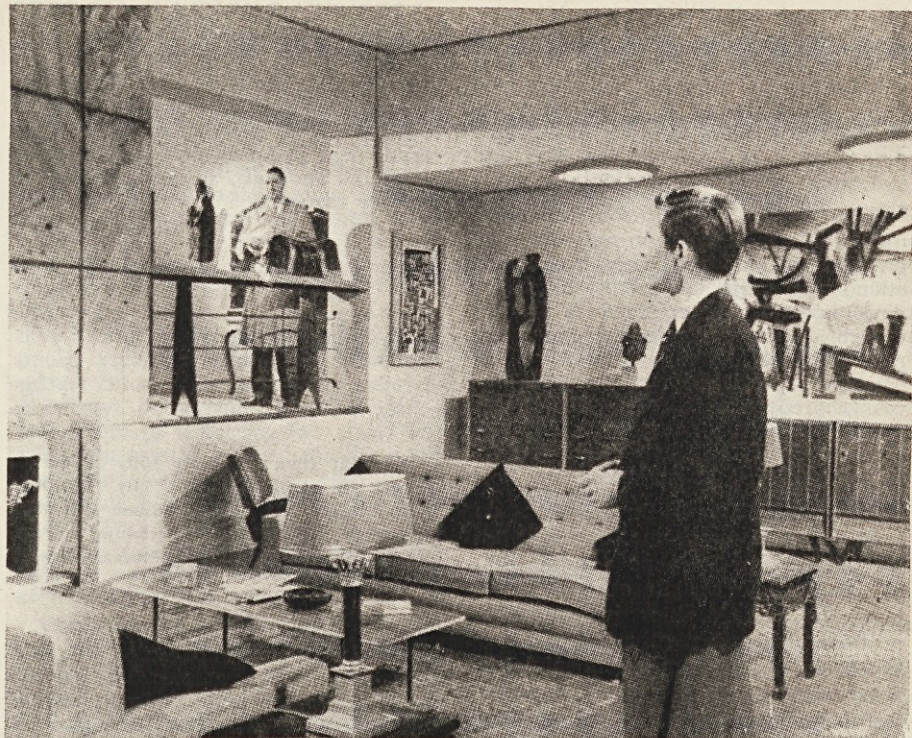
# ČAS BREZ USMILJENJA

(TIME WITHOUT PITY) — angleški film.  
Scenarij: Ben Barzman. Fotografija: Frederic Francis. Glasba: Tristram Cary. Režiser: Joseph LOSEY. Igrajo: Michael REDGRAVE, Ann TODD, Leo MCKERN, Alec MCCOWEN, Paul DANEMAN. Proizvodnja: Harlequin-Eros, 1956. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Značilna skupna lastnost mnogih ameriških režiserjev, ki so naklonjeni socialnim temam in obravnavanju socialnih problemov, je tja od uveljavitve Rooseveltovega *new deala*, da segajo v področje zvrsti, običajno označenih kot »kriminalke«, »detektivke« ali kasneje celo »črna serija«. To poseganje mnogih režiserjev v podobne zvrsti ali podzvrsti je največkrat ocenjevano zgolj z zunanjimi značilnostmi, ki jih kažejo njihova dela, manj pa s smotrnejšo analizo avtorjevih stremljenj, njegovih dosežkov, tako idejnih kot estetskih, pri obravnavanju določenih socialnih tem. Primer nesoglasja pri ocenjevanju mnogih del Josepha Loseya nam v tem pritrjuje. Naj je iskal prizorišča in ljudi, dogodke in misli na povsem različnih področjih življenja, skoraj vedno ga je njegov slog, njegov način poustvarjanja in njegov odnos do življenja osamil na področje zvrsti, ki jo mnogi tako zlahka ocenjujejo za »kriminalko«. Kljub temu, da v vseh svojih pomembnejših filmih izraža kritičen odnos do sveta, svoj odpor do krivične oblasti, do moči denarja, do razredne neenakosti in drugih družbeno-socialnih problemov, posveča vsako delo samostojnemu glavnemu problemu: razizmu, atomski vojni, vprašanju smrtno kazni, itd. Pa vendar je zunanja podoba vseh teh del močno enaka, vedno blizu tistih značilnosti, ki usmerjajo pozornost na misel, da nam Losey kar naprej ustvarja »kriminalke« z melodramatičnimi elementi, katerih glavna značilnost je nestanovitnost avtorjevega sloga. Takih razlag ni malo, težijo pa vse k temu, da s stališč idejnih nesoglasij z avtorjem ali zgolj iz površnosti zmanjšujejo pomen in značaj njegovega dela.

ČAS BREZ USMILJENJA je v celoti značilno Loseyovo delo. V njem je izraženo njegovo idejno stališče, njegova zavzetost za obravnavanje socialnih problemov, še bolj pa njegova želja, da kritično oblikuje življenje in ljudi. Po oblikovni plati se v tem filmu izredno nazorno predstavljajo vse odlike in značilnosti Loseya kot režiserja, njemu lasten prijem, ki pečati delo v vseh drobnihih detajlih, posebej pa še zna-





CAS BREZ USMILJENJA (Joseph Losey); Stanfordovo stanovanje

čilna metoda, da svoje delo skoraj vedno začenja brez teženj preraščanja dovolj skromnih meja zgodbe s kriminalističnim zapletom. Dosledno pa lahko zasledimo — v nadaljnjem razvoju skoraj vsakega njegovega dela — da avtor svoj pogled bistveno poglobi, ga v nekem smislu spremeni iz ugotovitev v kritičen odnos, kateremu so podrejena vsa sredstva. Ta prelom (če lahko to tako imenujemo) je silovit, ostro zastavljen in se izraža v nenehni zaostritvi odnosov med nosilci dejanja, v naraščajoči poglobljenosti konfliktov med njimi in v vse širšem odkrivanju življenja nasploh. Prav v tem pa dobiva Losey vrednost in pomen: njegova borbena ustvarjalna narava spremeni ugotovitve v širša družbeno-socialna spoznanja, v katerih sicer ni odkritega apela po socialnih reformah in druž-

benih spremembah, so pa v njih osebna kritična prizadevanja, ki se navezujejo na človeka in na družbo, v kateri živi.

V vsakem Loseyevem filmu lahko zasledimo, da gradi jedro dogajanja in spopadov na dveh nasprotjih: na moči in šibkosti. Skrajnosti nista omejeni samo na družbeno lestvico, temveč se razširjata tudi na človeške, karakterne lastnosti. Stanford v filmu ČAS BREZ USMILJENJA je podoba moči in oblasti. V njem je bolestna želja, da si vse podreja; v njem je sla, da s svojimi kratkimi, mesnatimi rokami ure-

## KRITIKE



juje vse: ukroti drveči avtomobil, stre dostojanstvo lastne žene, obvaruje za vsako ceno svoj egocentrični svet. David Graham je njegovo nasprotje. Pijanec, čigar življenje je mlahavo in neodporno, človek, ki si ne upa pogledati sinu v oči, ker je vse žive dni stal zunaj resničnega življenja.

Njun spopad seže dlje od razreševanja problema zločina in ugotavljanja pravega zločinca ter prerašča osnovno etično vprašanje smrtne kazni. Davida upornost in njegovo spoznanje v borbi s Stanfordom je razvrednotenje razmerij moči, razbitje mita oblasti in denarja, s poudarkom na resnično človeški, predvsem moralno-etični vrednosti. Spomnimo se samo na prizor, ko se Stanford in David prvič srečata in na zaključni prizor filma.

Iskanje odločitve in Davidova pot do spoznanja se nenehoma navezuje na rastočo očetovo željo po razumevanju in obnovitvi človeških odnosov s sinom. To tavanje, kjer je poudarjen problem nekomunikativnosti, se zaključuje še s prizorom v jetnišnici. Zid nerazumevanja med očetom in sinom izgine samo nekaj trenutkov po brezupni izpovedi Stanfordove žene Honor.

Loseyovo oblikovanje je izrazito vizualno. Njegova izbira je točna, njegov pogled je preudaren, kakor v potrdilo Brechtovih besed: »Pomembno je tisto, kar postane pomembno.« Pri tem pa ne uporablja samo filmskega izraza, filmske slike, ampak jo dopolnjuje še z vsemi ostalimi izraznimi možnostmi. Mojsrsko izrablja scenografijo (naj omenimo samo Stanfordovo stanovanje, sobo pijane Harkerjeve, ceneni music hall), zvok, glasbo. Naslanja se na igralce, ki s svojo ustvarjalnostjo in osebnostjo preraščajo vsakdanje karakterje, in z njimi ter s filmsko kamero poudarja vso svojo sposobnost za izrabljanje gibanja in statičnosti.

**BETONSKA DŽUNGLA in ČAS BREZ USMILJENJA** potrjujeta Loseyovo prizadevanje, da v svojih delih izrazi pogled lastnega očesa na svet. To osebno pečatenje odnosa do sveta pa vseskozi teži, da bi bilo globoko moralno. Prav zaradi tega je Losey ustvarjalec, ki ga je vredno spoznati, se mu približati in ga tudi razumeti.

Božidar Okorn

## SABRINA

Ameriški film. Scenarij: Billy Wilder in Charles Brackett. Režija: Billy Wilder, Igrajo: Audrey HEPBURN, William HOLDEN, Humphrey BOGART. Proizvodnja: »Paramount«, 1953. Distribucija: »Morava-film«.

— Filmsko ustvarjanje je diktatorstvo —, pravi ustvarjalec Sabine Billy Wilder. Ob premieri filma Sabrina, tega je zdaj že deset let, je Wilder povedal še nekaj zanimivih misli, ki jih je vredno potegniti iz pozabe v svetlobo današnjega dne. Najprej pa nekaj podatkov iz tistega dela Wilderjevega življenjepisa, ki je vezan na filmsko ustvarjanje. V mladosti je bil Billy poklicni plesalec. Kako čas hiti. Danes je to gospod, ki se mu vidi, da rad dobro je. Studiral je pravo, nato se je ustalil kot novinar. Na Dunaju je pisal o športu, v Berlinu pa je urejal rubriko o kriminalu. Scenarij z naslovom Ljudje v nedeljo mu je prinesel prvi filmski uspeh. Režiser Robert Siodmak je film po njem posnel v Nemčiji in je zdaj v Muzeju modernih umetnosti v New Yorku. Billy je zapustil Nemčijo leta 1930, se še ustavil v Franciji, tam posnel film Slabo zrno z Danielle Darieux, nato se je odpravil v Ameriko in se nastanil v Hollywoodu. Sam pravi o tem obdobju, da ni znal niti besedice angleško, toda z izkušnjami novinarja in scenarista je bil sposoben napisati zgodbe, ki so same govorile. Raztrgal je podplate na holly-

# KRITIKE



woodskih pločnikih, preden je po letu dni prodal dva originalna scenarija. Imel pa je srečo, da ga je naključje zblížalo s Charlesom Brackettom. Skupaj sta napisala več scenarijev, med njimi tudi Ninočko za Greto Garbo.

— Med scenaristom in režiserjem je sodelovanje že tradicionalno. Brez režiserja scenarist ne bo nikoli videl svoje zgodbe prenesene v življenje. Brez scenarista, ki zna napisati zgodbo v filmskem jeziku, pa režiser nima osnovnega materiala, s katerim lahko dela. Zato je lahko razumeti, zakaj mnogi scenaristi čutijo, da njihov doprinos filmu podcenjujejo in zakaj so občutljivi do priznanj, ki jih dajejo režiserjem in igralcem. Jaz, pravi Wilder, sem postal režiser zaradi svojih scenarijev. Hotel sem jih zaščititi. Nisem edini, ki se je oprijel te ofenzivne akcije. Če en sam človek piše in režira, je bolje, kot če je scenarist prisiljen v nesrečno družabništvo z režiserjem. Tako je bilo tudi s Sabrino. —

Videli smo skoraj vse pomembne filme, v katerih je bil glavni scenarist Wilder sam. Njegov prvi film Major in frklja, drugi Izgubljeni izlet, Sunset Boulevard, Stalag 17, Sabrina, Sedem let skomin, Ljubezen popoldne, Obremenilna priča. Nekateri so za vroče. Za vse te filme drži Wilderjeva izjava, da so filmi zabava in da jih v tem pričanju tudi ustvarja. Zabava pa ne sme trpeti pomanjkanja inteligence. Ko gledamo »spotakljive« prizore v njegovih filmih, se šele dobro zavemo, kaj bi iz njih nastalo, če jih ne bi čvrstila Wilderjeva inteligenca. Tako tudi v Sabrini.

— Včasih se počutim veselega, drugič ustvarim dramo, včasih pa sem ciničen. Ko se odločim za temo, si jo predstavljam z določenimi filmskimi zvezdniki in njihovo ustvarjalno močjo. Končni rezultat na platnu bo vsekakor boljši, če bom scenarij prikojil osebnosti, kot pa če bom poizkušal prisiliti vlogo proti tipu in nad igralčevimi sposobnostmi. Ko se je Cary Grant odločil, da ne bo igral v Sabrini, je Wilder v nekaj dneh napisal nov scenarij. Tudi tej zahtevi se nikdar ne izneveri. Vloge vedno piše na kožo igralcem, nji-

hovemu izrazu, in uspeh ne izostane. Ginger Rogers je dobila Oscarja v filmu Major in frklja, Ray Milland je dobil Oscarja za vlogo v Izgubljenem izletu, Gloria Swanson je bila na novo odkrita v Sunset Boulevardu, William Holden je dobil Oscarja v Stalagu 17, v Sabrini je Wilder utrdil sloves začetnici Audrey Hepburn in tako dalje.

— Filmsko ustvarjanje je diktatura in demokracija, pravi Wilder, diktatorstvo ustvarjalca, ki brezpogojno uresničuje svojo koncepcijo, kako naj bo scenarij prenesen v film (kako naj bo misel prenesena v film, kar je Wilderju isto) in demokracija visoko kvalificiranih tehnikov, ki morajo delati kot skupina, katera združuje vse svoje znanje in izkušnje, da omogoči ta prenos scenarija (razmišljanje) v film. —

Wilder ne misli, da režiser mora biti izurjen tehnik, saj se lahko zanese na tehnike strokovnjake v filmski ekipi; potrebuje pa skriti čut, čut, ki mu instinktivno govori, kaj mora delati. Ta stran Wilderjevega ustvarjalnega dela je očitna tudi v Sabrini.

Wilder hoče pripovedovati svoje zgodbe, tudi Sabrino, z minimalnimi prekinitvami. Vožnja kamere, bližnje posnetke, ostre reze uporablja tako kot poudarke v romanu, ki morajo združevati, ne razblinjati; presenečati, ne utrujati s pretiravanjem. Wilderjeve snemalne knjige nečejo nadrobnihih napotkov za zorne kote in vožnje kamere, njemu je to popolnoma odveč, ker mu prizor pri snemanju narekuje zorni kot. Vse te vrline zasledimo tudi v Sabrini.

— Spominjati se starega filma je prav tako, kot obujati staro ljubezen pred dvajsetimi leti, v primeru Sabrine pred desetimi leti. Le-ta, ljubezen in film, nikoli ne moreta biti ista. Isto pa je ostalo Wilderjevo izhodišče: Nič ni d o k o n č n e g a , nič ni popolnega. Videz zakriva resnico, a odkrita resnica je začetek novega videza. To Wilderjevo razmišljanje zasledimo tudi v Sabrini (1953), moderni pravljici o prikupnem dekletu, ki se suče okoli milijonarjeve hiše, čeprav ji oče, šofer milijonarja Larabeeja, to prepoveduje. Dekle je zaljubljeno v milijonarjevega



sina Davida. Vsaj misli, da je zaljubljena. Oče jo pošlje v Pariz, da bi bila daleč. Sabrina pa se vrne kot mlada dama. Zdaj se David zaljubi vanjo. Da bi rešil čast družine, hoče starejši brat Lunus speljati Sabrino, saj se ne meni za srčne zadeve. Ob razrešitvi pa se pokaže, da ni bilo nič tako, kot smo predvidevali. Nič ni bilo dokončnega in popolnega. Soočenje s stvarnostjo je dokazalo, da ni dobro prežgodaj postavljati zaključkov. Tako je Wilder rekel že v Ninočki, v Izgubljenem izletu, v Obremenilni priči, v filmu Nekateri so za vroče in tudi v Sabrini. Okus po saharinskosladdkem, ki ga zapušča izvedba, je verjetno tudi samo videz, kajti srečen konec je tako predstavljen, da ne moremo zagotovo reči, da je to resnica.

Vojko Duletič

## RIO BRAVO

**RIO BRAVO** — ameriški barvni film. Scenarij: Jules Furthman in Leigh Brackett po noveli B. H. Mc Campbella. Fotografija: Russell HARLAN. Glasba: Dimitri TIOMKIN. Scenografija: Ralph S. Hurst. Produkcija in režija: Howard HAWKS. Igrajo: John WAYNE, Dean MARTIN, Angie DICKINSON, Ricky NELSON, Walter BRENNAN, John RUSSEL. Proizvodnja: Warner Bros, 1958. Distribucija: ZETA FILM, Budva.

Lepota Hawkovega predzadnjega filma je pogojena. Navzlic temu, da je Rio Bravo skoraj idealno harmonično delo, z očarljivim nezmotljivim ritmom, pa je omejeno v istem okviru, kot je omejena sleherna organska celota, temelječa na mitu. Dojemljivost in s tem možnost komunikativnosti je odvisna od pripadnosti določenemu mitu, od

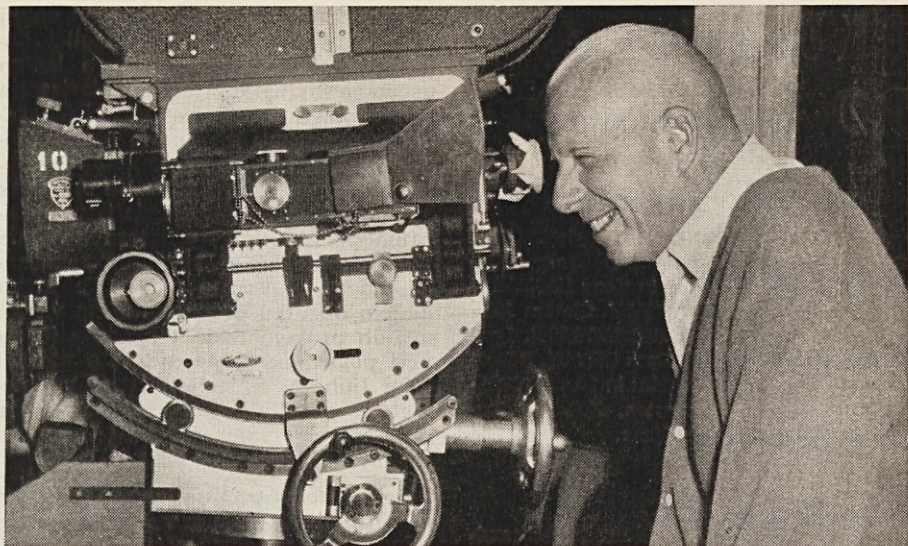
obsežnega predteksta, od povsem jasno določljivega izkustva.

Hawks se je v Rio Bravu povrnil h klasični formuli westerna. Potem, ko so se poskusi »racionalizacije« in poglabljanja westerna (Točno opoldne, npr. in vrsta drugih, manj uspeh) izkazali kot hotenje, ki mu je edina perspektiva uničenje mita in s tem žanra, je Hawks poiskal stara izhodišča in zgradil film na konvenciji, se pravi na klišeju, ki je že dolgo znan in uveljavljen; s tem je njegov film (kot western nasploh) navznoter sklenjen krog, ki ga je mogoče presojeti in doživljati zgolj v okviru izkustva določene konvencije (westerna) brez določnejšega odnosa do zunanje realnosti. Gledalec dobiva točno to, kar zahteva in pričakuje, in mu le redko prihaja na pamet, da bi v tem okviru iskal odgovore na nekatera vprašanja, ki so del njegove vsakdanje realnosti. Nasprotno pa to ne pomeni, da western oziroma Rio Bravo ne rešuje nekaterih večnih človekovih dilem, pa najsi bo to odnos posameznika do družbe ali pa medsebojni odnosi posameznikov v najrazličnejših situacijah.

Tema Rio Brava je kar se da splošna: človek v akciji. Akcija je povzdignjena v simbol, v eksistenčni imperativ. Od tod (in v skladu z zakonitostmi dramaturgije westerna) je odločilna vrednost v filmu sedanji čas, akcija v okviru dejanja, ki se razpleta pred gledalčevimi očmi; preteklost sodeluje zgolj kot dramaturški moment, prihodnost pa je pogojena z akcijo, ki smo ji priča. Hawksa zanimajo junaki v točno omejenem časovnem okviru. Poglejmo situacijo, kakor je zastavljena na začetku filma:

Dude, pijanec, nekdanj šerifov pomočnik, zapit zavoljo poloma v ljubezni s plesalko, ki se je nekega jutra pripeljala s kočijo v mesto; Stumpy, brezdomni starček brez noge, otročji in zagrenjen; Colorado, mladenič, zaverovan vase, spreten in poln iluzij; John T. Chance, šerif, trd, dosleden, odločen, človek akcije; Daisy, avanturistka, poročena s kvartopircem — goljufom, pripotovala nekega jutra s kočijo v mesto...





Howard Hawks: delovni posnetek s snemanja filma RIO BRAVO

Vse ostalo v filmu so kulise, ilustracija ali zahteve dramaturgije.

Že površna analiza nam pokaže, da je junak filma Dude; toda nosilec avtorjeve misli in osrednja točka tega ne navadnega, a preprostega sveta je Chance. On je središče magičnega kroga, nosilec akcije, od katere je odvisen razvoj, ki ga naredijo posamezni junaki: Dude v akciji preboli plesalko, Stumpy pridobi izgubljeno samozaupanje, Colorado dojame svet brez iluzij, realno, Daisy se ob šerifu ustali; Chance z odločitvijo, da ostane z avanturistko (kakršna je bila verjetno tudi Dudova plesalka), demantira aprioristično odklanjanje določene vrste žensk. (Ta okoliščina niti ne bi zaslužila večje pozornosti kot običajni happy end, kolikor ne bi šlo prav za western. V razpletanju svojih mitov je western do potankosti razvil mit ženske. Dolgo časa sta se v njem pojavljali dve vrsti žensk: dobra in ljubka, ki je pripadla glavnemu junaku in dvomljiva (plesalka ali barska pevka), ki je navadno umrla, še prej pa se je

moralno odkupila s tem, da je v zadnjem trenutku s svojim telesom zaščitila junaka. Hawks je šel tako daleč, da je dopustil določeno brisanje dolgo predpisane meje in dovolil »rehabilitacijo« dvomljive ženske še za življenje).

Rio Bravo v osnovi ni film zapleta, kot je to poudarjal že režiser sam, marveč film karakterizacije. Vsi junaki, ki se v njem pojavljajo, so popolni, živi ljudje, okarakterizirani do potankosti. Potemtakem je dramaturška zgradba sila preprosta, večino bremen nosijo ritmična gradnja posameznih sekvenc, dialog in igra. V tem pa se je Hawks pokazal izrednega mojstra. Njegova režija je nezmotljiv motor, najbolj prefinjen orkester in srh vzbujajoč mehikanski »deguello«.

Toni Tršar

# KRITIKE



# OKUS PO MEDU

**A TASTE OF HONEY** — angleški film. Scenarij po istoimenski drami Shelagh DELANEY napisala avtorica in Tony RICHARDSON. Snemal: Walter LASSALY. Glasba: John ADDISON. Režija: Tony RICHARDSON. Igrajo: Rita TUSHINGHAM, Dora BRYAN, Robert STEPHENS, Paul DANQUAH in Murray MELVIN. Proizvodnja: Bryanston, 1962. Distribucija: »Vesna film«, Ljubljana.

Mladega ustvarjalca Tonyja Richardsona mnogi štejejo za vodilno ustvarjalno osebnost renesanse angleškega filma. Težko je ugotoviti, ali ga je samo njegovo intenzivno gledališko udejstvovanje vzpodbudilo do tega, da je vse svoje tri angleške filme (kratek čas je namreč delal kot filmski režiser tudi v Hollywoodu) posnel po znanih odrskih delih. Pred Delaneyevu je bil namreč njegov avtor John Osborne, saj je Richardson dal filmsko podobo njegovima dramama Ozri se v gnevu in Glumač. Shelagh Delaney je mlada avtorica, ki ji je posebno blizu svet njenih sovrstnic in prijateljev. Zaradi poguma, s katerim je v svojih delih razgrinjala pred sicer »spodobno« angleško javnostjo čustveni in erotični svet svoje generacije, so ji nadeli vzdevek »irska Saganka«.

Bistvena značilnost filma Okus po medu (zaradi katere so film lani nekajkrat nagradili na mednarodnih filmskih festivalih, najprej v Cannesu, nato v Karlovih Varih itd.) je poleg usmerjenosti k sodobni tematiki (ki je nasploh značilna za tako imenovani angleški Free Cinema) realistično, skoraj že kruto slikanje drobne vsakdanje stvarnosti. Vanjo se vpleta in ob njej dobiva svojevrstno svetlo in svežo podobo nedolžnost in plemenitost

mladih ljudi, ki si morajo v dokaj brezobzirni resničnosti in naglici današnjega dne oblikovati svojo lastno usodo in življenje. Takšna polarizacija v upodobitvi sodobnosti daje Richardsonovemu filmu ob prvem ogledu komaj opazen čar, ki pa vendarle izžareva toliko žlahtne svetlobe, da si človek želi pobliže in znova ogledati to neobičajno podobo časa, prostora in ljudi. V tem trenutku pa se odpre nenavadna lepota Okusa po medu. Ta je po mojem občutku predvsem ujeta v svet mladih protagonistov vsakdanje in na prvi pogled neznatne drame o nemoči čiste ljubezni in prijateljstva, v kateri se mladi ljudje, kakršna sta Jo in Geoffrey, zatekajo pred bolečino osamljenosti.

Res je, tema o osamljenosti sodobnega človeka se ponavlja v filmski ustvarjalnosti našega časa v mnogih podobah prav do tiste, tako pretresljive, v kateri govori Antonioni. Richardsonovo osnovno vrednoto bistveno večja prizadevanje, da bi v svoj film projiciral značilnosti lastnega okolja; tudi zaradi te dimenzije njegovo filmsko delo zaživi kot umetniško zrela, človeško pa pretresljiva izpoved o položaju sodobnega mladega človeka v meglenem hladu in vnanji neprijaznosti otoške vsakdanjosti. Poleg izrednega avtorjevega posluha za psihologijo mladega človeka, za njegovo notranjo stisko v osamljenosti in za njegovo hrepenenje po preprosti, vendar čisti in iskreni sreči, želim poudariti resnico, da je Okus po medu značilen tudi kot angleški film, ki pove s svojo pristnostjo o sodobni Angliji in njenih ljudeh neprimerno več, kot še tako čudovito skonstruirana (in zato običajno zlakirana) podoba o Angliji in Angležih. Richardson (z njim pa tudi ostali avtorji mladega angleškega filmskega rodu) vnaša tisto avtentičnost življenja, ki si jo tako želim tudi v našem domačem filmu, ker napolnjuje filmsko ustvarjalnost z življenjsko pristnostjo.

Za ljubitelja filmske umetnosti poleg vseh kvalitet Richardsonovega ustvarjalnega obsega pripravi Okus po medu še srečanje z dvema odličnima igralce-





**OKUS PO MEDU (Tony Richardson):** Rita Tushingham, Paul Danquah

ma — Rito Tushingham in Murrayem Melvinom. Oba sta bila za svoji vlogi nagrajena lani na festivalu v Cannesu in doma na Otoku. Danes je v filmskem igralstvu že postal pojem svoje vrste sistem tiste igre, ki jo je v ameriškem filmu uveljavil Actor's Studio. Oba Richardsonova igralca, ki ju doslej nismo poznali, prinašata popolnoma drugačen sistem igranja, ki zreducira na minimum vnanje manifestacije in jih popolnoma podredi duševnemu, čustvenemu in miselnemu dogajanju. To ustvarja vtis, kot da mlada človeka

venomer drhita v strahu, da današnji svet ne bo imel posluha za njune preproste, a hkrati občutljive stvari, kot so sreča, prijateljstvo, zvestoba. Osebnost me je prijetno iznenadila nevsakdanja, včasih po svojem vzdušju namenoma asinhrona, a vendarle dosledno funkcionalna fotografija.

Okus po medu ni film za razvedrilo, pač pa je film za tistega ljubitelja sodobne filmske ustvarjalnosti, ki želi uživati ob odkrivanju sveta senzibilnega ustvarjalca.

**Vitko Musek**

# »FILM IN KNJIŽEVNO DELO«:

## OBDELAVA V ŠOLI ALI V FILMSKEM KLUBU\*

Najti razlog za primerjavo filmske in besedne umetnosti je vsekakor najmanjša skrb predavateljev: saj lahko programsko obdelajo pisatelja, katerega teksti so zaživel na filmskem platnu, ali pa je v katerem od mestnih kinematografov na programu film, ki je bil posnet po književnem delu; razen tega imamo tudi na jugoslovanskem šestnajstmilimetrskem traku nekaj primerov, ki bi nas zanimali s tega vidika. Z nekaj organizacijske spretnosti se predavatelju posreči, da bo ta njegov primerjalni pogovor z učenci ali s člani filmskega kluba potekal v najugodnejših pogojih — ko so vsi učenci prebrali knjigo in videli film, nekateri izmed njih pa so pripravili krajše referate.

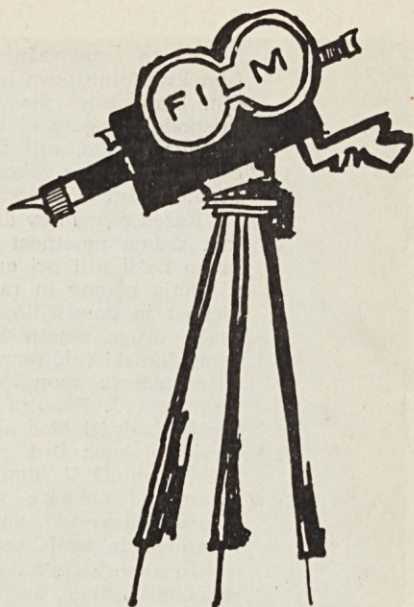
Ko bomo film nadrobno analizirali v razredu ali v filmskem klubu, se bomo katerikrat zadovoljili z nekaj povrhnjimi, najbolj očitnimi primerjavami filma z izvirnim književnim delom; drugič spet bi mogla biti vodilna nit takega pogovora iskanje skladnih, podobnih, pa tudi docela različnih elementov filmske in literarne umetnosti; v tretjem primeru pa bi z učenci temeljiteje obdelali estetske probleme filmske umetnosti in odnose ene zvrsti umetnosti do druge.

O tem tretjem namenu razpravlja ta zapis, za katerega menimo, da bi mogel koristiti predavateljem — filmskim učiteljem, ki jim veliko zavzetost često ohromi njihova negotovost zaradi nezadostnega poznavanja gradiva. Predavateljem predstavljamo osnovne teze zaokrožene poučenosti o razmerju besedne

---

\* Avtor je posebej za EKRAN priredil svoj pedagoški esej »Film in književno delo«, »NASA SKOLA« 1—4/62





PIŠE: MIROSLAV VRABEC

umetnosti do umetnosti premičnih slik, ki je seveda vselej nekoliko nedorečena in poenostavljena — kar je pač neogibna usoda subtilnega in nevsiljivega estetsko-umetniškega tkiva, ki ga predavatelj secira pred študenti. Razen drugega tudi zaradi te poenostavitve in nedorečenosti vsega, kar povemo v razredu, na kar pa smo obsojeni tudi spričo omejenosti svoje izobrazbe, nikar ne vztrajajmo na dokončnosti — naj bodo naše teze bolj napotek za razmišljanje in sklepanje, kakor pa apodiktične trditve. Učenci naj ne dobijo vtisa, da verujemo v tako ali drugačno estetsko ‚poštevanko‘. Estetski problemi so zmeraj živi, misli mladega človeka pa rajši utirajmo pot, kot pa da bi mu jo zagrajevali.

### ALI JE FILM UMETNOST — STIRJE OČITKI IN ODGOVORI

Prozi in poeziji nikoli ne odrekamo umetniške vrednosti. Filmu pa jo odrekamo in to pogosto s postavk, ki jih je utrdilo zastarelo vrednotenje književnosti. In četudi so stari spopadi za ‚da‘ ali ‚ne‘ že potihnil, se katerikrat še vedno sliši njihov odmev.

1. Očitek, ki je veljal za najtehtnejšega, je bil in je še danes: film ni samostojna umetnost, pač pa malo od vsega, nekakšna nesrečna zmes drugih vej umetnosti... »Film ni nikakršna nova umetnost, temveč tehnika reproduciranja že obstoječe umetnosti... film je tiskan ples, tiskana mimika, tiskana kretnja... tiskano gledališče, film je tisk vseh umetnosti.« (G. A. Borghese)

Na to omalovažujočo trditev navadno odgovarjamo, da je film kvalitetno nova integracija, ne pa mehanična zmes književnih, likovnih in glasbenih elementov. Spomnimo se analogne prispodobe: opera ni drama z dodatkom glasbe, niti ne dramatisirana glasba, niti uglasbena drama; opera je preprosto — opera, ima svoje zakonitosti, katerim mora biti podrejena glasbena, književna in scenska operna ustvarjalnost.

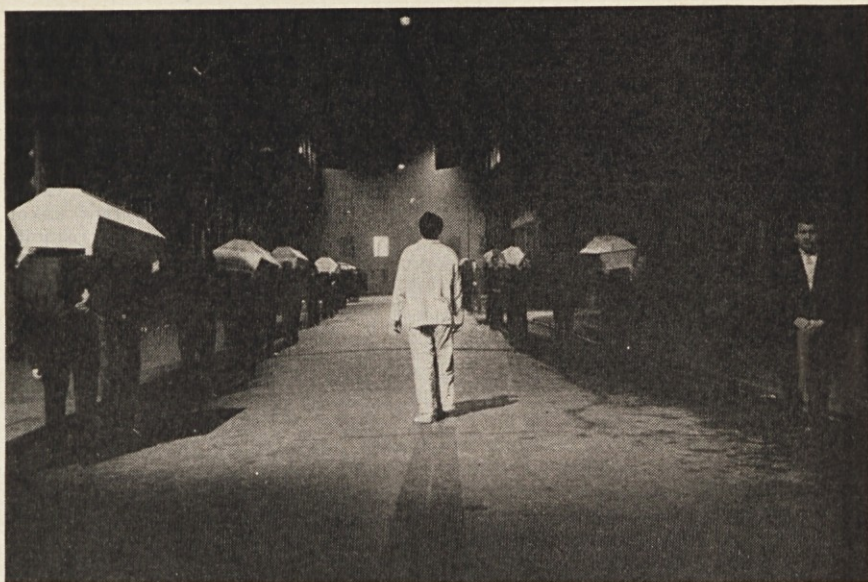
Razen elementov drugih umetnosti, prilagojenih naravi filma, ima sedma umetnost tudi lastna izrazna sredstva, katerih ne bomo našli niti pri eni drugih umetnosti: premično sliko, menjavanje planov in rakurzov, montažo. Zato prenaša film resničnost in domišljijo v umetnost na način, ki se razlikuje od vsake druge umetniške realizacije. Mar ni Chaplinov humor samo filmski (nič manj ‚vreden‘ od Čapkovega)? Kaj niso efekti Eisensteinove montaže samo filmski (Oklopnica Potemkin!), vizualnost J. Renoira samo filmska (Velika iluzija, Helena in možje, i. dr.!)! Mar nista Hladnikov Ples v dežju in Petrovičev igrani prvenec Dva prvenstveno filmsko oblikovani umetniški vsebini? V filmu se nam nudi velik izbor del, ki so nedvomno filmske stvaritve. Film je nova vrst poezije (poeico = ustvarjati), novo gledanje in novo oblikovanje realnosti stvarnega in sanjskega.

In naposled nikakor ni potrebno, da bi bila izrazna sredstva odločilni arbiter, kajti z njimi je mogoče ustvarjati umetnost in — neumetnost. Čopič lahko upodobi umetniško sliko in kič, verz lahko izrazi poetično misel in banalnost. Glavno merilo za to, ali je nekaj umetniško ali ni, mora biti človekovo doživetje. Ali film, prav kakor literatura, slika ali balet, lahko sproži specifično, umetniško doživetje ali ne? To je osnovno vprašanje. Če tega ne more, ali bolje, če zmore sprožiti samo občutek potešene radovednosti, občutek zadoščenja spričo dejstva, da je gledalec nekaj izvedel, potem film ni umetnost, temveč premični slikovni časopis. Odgovor na to vprašanje dobiva gledalec ob vsaki predstavi dobrega filma: na koncu predstave umetniškega filma moramo analizirati svoje vtise in svoje doživljanje filma!

2. Nasprotniki bolj umirjene nravi očitajo filmu, da si mora preveč ‚izposojati‘ od književnosti. Le nikar ne pozablajmo, da je prenekatera snov za opero izposojena iz proze in poezije; da je slikarstvo nekdam svoje teme, like in detajle krepko črpalo iz proznih del in iz poezije; da imamo skladbe, ki so tonska obdelava literarnih pripovedi. Eisensteina ni bilo sram priznati vrednosti literature: »Vesel sem, ko lahko zatrdim, da film ni brez rodu in porekla, brez preteklosti, brez tradicije in bogate kulturne dediščine minulih obdobij. Samo veliki lahkomiselneži in domišljavci lahko gradijo zakonitost in estetiko filmske umetnosti na temeljih dvomljive samoniklosti... Naj jih Dickens in vsa plejada prednikov tja do Shakespeara in do Grkov spomnijo na to, da filmska umetnost let svoje samostojnosti ne šteje od svojega rojstva.«

»Če se film ne bo osvobodil gledališča in književnosti, bo ostal zmeraj umetnost iz druge roke!« — je očitno nezaupljivo geslo filmskih delavcev, ki imajo občutek manjvrednosti. Literatura filmu niti ne daje umetniške vrednosti, niti mu je ne jemlje. Primerjajmo samo nekaj filmov! Hladnik je imel za Ples





PLES V DEZJU (Boštjan Hladnik)

v dežju literarno osnovo, Petrović pa je za svoj film *Dva* ni imel, vendar sta oba filma vsak zase umetniški stvaritvi. Čap ni imel literarne predloge za *Vesno*, Novaković pa je za *Sofko* imel sloveč literarni tekst; in vendar oba filma kljub temu nista dosegla niti umetniškega minimuma. Ali — Novaković je na primer posnel sorazmerno dober film *Pesem*; vendar ta film med filmi ne more imeti ugleda, kakršnega ima *Pesem O. Daviča* med knjigami, in nasprotno — film *Moderato Cantabile* zavzema odlično mesto na seznamu kvalitetnih filmov, roman *Margarite Duras*, po katerem je bil film posnet, pa se ne more potegovati za tako mesto.

3. Kulturna elita je docela ignorirala film, dokler se je kot novorojenček potikal po kavarnah, pod cirkuškimi šotori in po pavlihovskih odrih. Pozneje, ko je dobil svojo hišo in postal množično priljubljen, je to ignoriranje zamenjal prezir. In rodila se je trditev: film je za neuke ljudi, za množico, za topoglavce in duševne lenuhe!

Kot žaljivka nas ta trditev ne zanima, toda za njo bi se mogla skrivati misel, ki ne sme ostati brez odgovora. Eno od teh navedimo izmed besed cineasta in vrhunskega filmskega ustvarjalca — Luisa Buñuela. Avtor Andaluzijskega psa, *Zlate dobe*, *Nazarina* in *Viridiane* piše: »Srednje izobražen človek bi jezno odložil knjigo, ki bi obdelovala isto snov, kakršno obravnava kateri tako imenovanih velikih filmov. Ko pa sedi udobno zleknjen v zatemnjeni dvorani, omamljen od svetlobe in od gibov, ki skoraj hipnotično delujejo nanj, ko gleda na platnu žive ljudi in bliskovito menjavanje prizorišč, tedaj prav ta povprečno

izobraženi človek prenese vse, kar se dogaja na filmskem platnu. Gledalec filma izgublja... precejšen odstotek svojih intelektualnih sposobnosti.«

Luis Buñuel precenjuje »srednje izobraženega človeka«; kajti ta človek kriminalk in »saganovk« morda ne bere z nič manjšim zanimanjem, kakor gleda »vesnice« (po Čapovi »Vesni« — op. prev.) in »ljubezenske limonade«. Po drugi strani pa omenjeni veliki režiser ne trdi brez razloga, da mora bralec vključevati svoj intelektualni ustroj in svojo domišljijo bolj kakor gledalec. Psihologija doživljanja filma se razlikuje od psihologije doživljanja literarnega teksta. Opis tega razločka bi bralcu nadrobneje razčlenil pozneje; za zdaj se zadovoljimo z ugotovitvijo, da specifičnosti v umetniškem doživljanju in razlike v intenziteti posameznih elementov tega doživljanja ne morejo biti merilo za umetniško vrednotenje.

4. Iz zadnjih od znanih očitkov s postojanke privilegirane vrednotenja literature: film nima ne svojega Sofokla ne svojega Shakespeara; nima trajnih del, ki bi jih danes mogli gledati z istim zanimanjem in užitkom, kakor so jih gledali nekdaj.

Vsekakor bi se zaman trudili, če bi hoteli ta očitek ovreči s škodoželjnim poudarjanjem dejstva, da današnji povprečni človek ne bere niti »Ilijade«, niti »Don Kihota«, niti »Smrti Smajlage Cengića«, da današnji povprečni človek ne posluša »Patetične simfonije« Čajkovskega, niti ne »Patetične sonate« Beethovna; prav kakor povprečni gledalec ne bo vedel, zakaj naj bi občudoval dela, ki sestavljajo filmsko klasiko: Griffithovo Nestrpnost, Wineov Kabinet dr. Caligarija, Eisensteinovo Križarko Potemkin, Sternbergovega Plavega angela, Chaplinove Moderne čase in druga. Klasična dela bere, posluša in gleda po lastnem izboru predvsem visoko kulturni posameznik, vendar pa bo tudi povprečni bralec znal ceniti stvaritve klasične književnosti, prav kakor bo znal ceniti tudi dosežke klasične glasbe — če se nam posreči, da ga približamo tem stvaritvam! Po drugi strani pa povprečni gledalec ne bo cenil starih filmov. Saj jih ne cenijo (specifično umetniško) niti filmski strokovnjaki! Kajti tudi oni najdejo v njih predvsem potešitev svoje filmsko-umetniške vedoželjnosti.

Morda je najboljši odgovor na očitek, da je filmska umetnost efemerna, naslednji:

Ali je osnovna funkcija umetniške stvaritve, da potrdi svojo trajnost, ali da umetniško prikaže realnost človekovega stvarnega in sanjskega, in izzove specifično umetniško doživetje? Vsekakor zadnje, in v tem film ni doživel neuspeha. Trajnost je posledica umetniške kvalitete — v medijih antičnih umetnosti! Pa tudi v našem tradicionalnem estetskem modrovanju! Zakaj bi to merilo nujno morali posploševati in z njim tehtati umetnost, ki je povsem nova, stara manj kakor sto let! Kaj si je res nemoogoče predstavljati, da za tako ali drugačno novo umetnost ni neogibno, da bi bila podobna umetnostim, ki so cvetele pred tisočletji? Zakaj ne bi za njene kvalitete uporabili novih in drugačnih meril? Morda je efemernost simptomatično obeležje umetnosti, ki jo je odkril in v kateri najde umetniški užitek mestni, sodobni človek — ta sodobni človek pa, kakor je znano, visoko vrednoti kategorijo prehodnosti in spremembe v vseh oblikah svojega življenja.



## SORODNOST KNJIŽEVNEGA IN FILMSKEGA MEDIJA

Splošna sorodnost raznih vej umetnosti je brez dvoma izražena v naslednjih dejstvih: vse umetnostne zvrsti črpajo navdih iz istega vira, imajo isto družbeno funkcijo in prepletajo svoja izrazna sredstva. Skupni vir umetniške ustvarjalnosti je človekova realnost, skupna funkcija umetniških stvaritev pa se kaže v specifičnem razkrivanju vzrokov, pomena in načina našega obstajanja, pa tudi v humaniziranju človekovega bivanja, s čimer vpliva na oblikovanje družbene zavesti. Prepletanje in medsebojni vpliv izraznih sredstev je opaziti že v besedišču, ki ga uporabljamo, ko govorimo o tej ali oni umetnosti: »Da se ne sramujejo izreči pred sliko zimske pokrajine, da je to zares simfonija v belem duru; pripisovati plesalkinim nogam skale in premične akorde, strokovnjaško hvaliti arabesko kakšnega soneta, arhitekturo kakšne sonate, ritem kakšne zgradbe, je res očarljivo... Pa še tisti baudelairovski svet na slikarskem platnu, v katerem se ujemajo vonjave, barve in zvoki...« — lepe fraze, poudarja E. Surio, pisec teh vrstic; in vendar so to fraze, ki odsevajo dejstva!

Naštejmo v strnjem pregledu nekaj ujemajočih se lastnosti filmske in literarne ustvarjalnosti, dostopnih dojemanju naših učencev ali članov filmskih klubov.

— Od vseh zvrsti umetnosti prav film in književnost najbolj razumljivo, najbolj nazorno in najbolj konkretno odsevata družbeno zavest, iz katere izhajata. Goya je slikal trpljenje španskega ljudstva, Beethoven je spregovoril o revolucionarnem duhu Evrope v začetku preteklega stoletja... Prav tako govori o Franciji najbolj razumljivo, najbolj nazorno in najbolj konkretno Balzac, o predrevolucionarni Rusiji pa Tolstoj... Najbolj razumljivo, najbolj nazorno in najbolj konkretno pripoveduje o izgubljenem človeku moderne, tovarniške proizvodnje Charlie Chaplin v Modernih časih, Vlaku brez voznega reda o velikih upih našega malega človeka po osvoboditvi, Deveti krog o trpljenju naših Židov...

— Mnogi socialni opazovalci, med njimi tudi Lenin, ugotavljajo, da ima film najširši vpliv na oblikovanje družbene zavesti. Gotovo je, da je mogoče tako oceniti samo filmsko umetnost in umetnost beletristike.

— Književno delo in film imata svoje ideje, svojo govorico, tendenco in etično osnovo. Bralec si mora predstavljati prizore, ki mu jih pisec piše s svojim tekstom, gledalec mora izluščiti ideje, ki mu jih avtor filma prikazuje v slikah. Film in roman sta (bi morala biti!) idejno in etično enotno in celovito delo. Solohov in Bondarčuk nam v Človekovi usodi sugerirata misel, da je taka ali drugačna usoda vsakomur neogibno namenjena, da pa človek v mejah te svoje usode lahko izbere ali svoje dostojanstvo ali pa prav nasprotno; da življenje, tudi najbolj dramatično in najbolj tragično, človeku nikoli ne odreka zadnje možnosti...

— Književnost in film sta eno kakor drugo pripovedna umetnost. Pripovedujeta o skupku med seboj povezanih dogodkov. S tem je določena njuna notranja oblika. Roman »epsko« niza slike, film v slikah prikazuje »ep«. Prvo kakor drugo zvrst umetnosti označuje dejanje, ki se odvija v teku enega dne, tedna ali več stoletij. V obeh je čas zgneten, dogodki strogo izbrani — prikazani so samo tisti, ki so značilni za predstavitev likov, za opis miselnih tokov ali situacij in interpretacijo idej. Te podobe dojemajo bralci in gledalci različno, odvisno od njihove intelektualne in čustvene moči. Tako bo kdo v umevanju Antonionijevega filma *Avantura* obsedel zgolj na literarni osnovi: med počitniškim križarjenjem je izginilo dekle, vsi jo iščejo, med drugimi tudi njen zaročenec Sandro in njena prijateljica Claudija; in ko jo iščejo, se Sandro zaljubi v Claudijo... Kdo drugi bo slike »razumel« kot idejo, po kateri je sodobni urbanizirani človek brezčuten, nesposoben iskrene ljubezni, vsega pomilovanja vreden... Podobno bo kakšen bralec ohranil v spominu samo fabulo o Dinu in Ceciliji, ko bo prebral Moraviovo knjigo »Dolgčas«, drugi pa bo iz knjige izluščil »fabulo« o življenju idej tega današnjega sveta: denar, intelektualizem, erotika, dolgčas...

— Praviloma ima dogajanje v filmu in romanu svoje sestavne elemente (dobesedno rečeno): seznanitev bralca oziroma gledalca z osebami in prizorišči dogajanja, oblikovanje situacij, zaplet in razplet. Tako bo na primer Hemingway že v prvih vrsticah romana »Komu zvoní« krajevno opredelil svojega junaka:

»Ležal je iztegnjen na rjavih gozdnih tleh, pokritih z borovimi iglicami, brado si je opiral na prekrizane roke, in visoko nad njim je šumel veter v vrhovih borovcev. Tam, kjer je ležal, je bilo pobočje položno, toda spodaj je bilo strmo in lahko je videl temno oljnato cesto, ki se je vila skozi sotesko prelaza. Ob cesti je tekla potok in daleč spodaj v soteski je videl ob potoku mlin in vodo, ki je padala z jeza, bleščeča se v poletnem soncu...«<sup>1</sup>

Tudi v vsaki snemalni knjigi bomo našli opis scene, interiera ali eksteriera, ali pa vsaj namig vsega tega, kar bo film konkretno pokazal. Hladnikova snemalna knjiga za Ples v dežju se začneja takole: »MESTNA ULICA — EKST. NOČ — LAHNA MEGLA — I — BP — Roke moškega stiskajo železno poklopko sredi ceste, takoj zatem v odprtino potisnejo ogromen ključ, ki se začne obračati...«

Bralec in gledalec morata vedeti, kje se kaj dogaja. V knjigi kakor tudi v filmu avtor gleda, da bo prizorišče brez vsega odvečnega; da bo značilno, hkrati pa oskrbljeno z vsem tistim, kar ga bo individualiziralo. Tako je mogoče ob vzporednih primerjavah dokazati, da je za film prav kakor za roman značilna vsebina, potem čas dogajanja, fabula, zaplet, razplet in tako naprej.

— Variiranje in inventivna kombinacija elementov dejanja sta mogoča v romanu prav

---

<sup>1</sup> Prevod Jandeza Gradišnika (Op. prev.)



kakor v filmu. Tako je moč film in roman začeti s koncem, s čimer dosežemo večjo bralčevo ali gledalčevo pozornost. Zilahyjeva Smrtna pomlad se začenja s končnim samomorom v hotelski sobi. Samomorilec na prvih straneh romana Černiševskega »Kaj storiti« pusti v sobi nekega petrograjskega hotela sporočilo, potem pa si na Litejnem mostu požene kroglo v glavo; v predgovoru, ki sledi tema prizoroma, pisatelj pojasnjuje:

»Uporabil sem običajno ukano romanopisцев: svojo pripoved sem začel z učinkovitimi prizori, vzetimi iz sredine ali s konca dela, zvil sem jih v meglo. Ti, publika, si dobra, zelo dobra, zato pa ne znaš presojati in si tudi neobčutljiva. Človek se ne more zanesti nate, da boš že po prvih straneh sprevidela, ali je vsebina povesti vredna, da jo prebereš do kraja; slab nos imaš, zato si mora človek kako pomagati, ta pomoč pa je lahko eno ali drugo: ali pisateljevo ime ali učinkovit prijem. Jaz ti zdaj pripovedujem šele svojo prvo povest, nisi se še prepričala, ali je ta pisatelj umetnik ali ne, moj podpis te še ne omami, zato sem ti moral vreči trnek z vabo učinkovitosti... Saj naprej ne bo nič več tako skrivnostnega, zmeraj boš vedela razplet vsakega konflikta za dvajset strani naprej...«

Znameniti Wilderjev film *Sunset Boulevard* se začenja z bliskovitim premikom nazaj: v zasebnem bazenu najdejo truplo mladega moškega... in film potem pokaže, kako je prišlo do tega tragičnega finala. Tanhoferjev *H-8* se začenja z zadnjim prizorom, z nesrečo, ki jo je povzročil avto, katerega številke se ni dalo prebrati do kraja...

— Roman je razdeljen na poglavja, film na sekvence. Roman ima lahko na desetine poglavij, in tudi film ima navadno na desetine sekvenc. Ali ni »tehnika« prehajanja iz poglavja v poglavje ista kakor prehajanje iz sekvence v sekvenco?

Konec enega izmed poglavij v romanu Dudinceva »Človek ne živi samo od kruha« se glasi takole: »Nastal je premor. Čudovito je, bratec, čudovito. Čudovito, čudovito je živeti, bratec ti moj! Človek vendar ne bo tožil v hiši atamana!« na lepem zajoje Jevgenij Ustinovič in se z grozljivim veseljem zazira v Lopatkina.

Naslednje poglavje se začenja takole: »Prišla je pomlad. Iz sobice, ki je bila kakor zagrnjena z lahno meglico polmraka, je bilo posebej jasno opaziti v naravi nastale pomladne preme...«

Koliko takih premen smo videli na filmskem platnu! Nekdaj, v času nemega filma, so te preme nakazovale pičice ali krajše pavze med prizori. Danes se zadnja slika sekvence zatamni, prva slika naslednje sekvence pa postaja čedalje bolj jasna; prelivi določajo spremembo kraja, časa in oseb. Zgodi se celo, da sledi slika sekvenci brez preliva.

— Literarno kakor filmsko dejanje ima svojo dramatičnost. Dramatičnost napoveduje občutek vznemirjenosti, napetosti in pričakovanja. V romanu in v filmu jo dosežemo na ta način, da spravimo nastopajoče osebe v situacije, ki v bralcu oziroma v gledalcu izzovejo radovednost — junaki se znajdejo pred važno odločitvijo, omahujejo med raznimi motivi, odločajo se za akcijo, trepečejo ob neuspehu, slu-

tijo težave, izmikajo se grožnjam, podlegajo premoči ali zmagujejo... konfliktna situacija se razreši — in že se začinja nova. Dramatičnost more biti izrazito zunanja ali izrazito notranja, psihične narave, ali pa v delu naletimo na eno in na drugo. Mićo v »Pesmi« je dramatičen, rešuje naloge revolucije in se upira lastnemu konfliktnemu stanju; Hamlet je v zunanjem spopadu z očimom, z materjo... in s samim seboj. V filmu H-8 grozi smrt, in vendar je v avtobusu vse živo upov in želja. V Petrovičevem filmu Dva se odvija preveč znana drama, da bi sama na sebi delovala dramatično: On osvaja, On zapušča... toda znotraj te drame je nič koliko dramatičnosti, ki se kreše med Njim in Njo. V Avanturi je zunanja, kar se da opazna, čeprav ne razburljiva dramatičnost — iskanje izgubljenega dekleta — še najmanj pomembna; zunanjo dramatičnost v prvi polovici filma povzročajo tudi spopadi med Sandrom in Claudijo, vendar se za to vnanjo dramatičnost skriva notranja drama, za katero si je avtor filma največ prizadeval: neoporečno, odkritosrčno, toda neizkušeno dekletu stopi na določeno pot in gre po njej do konca filma k »cilju« — tistemu cilju, ki so ga drugi »junaki« tega filma dosegli že na začetku. Tej notranji dramatičnosti Claudije (in seveda tudi Sandra) je podrejena dramatičnost vsega dogajanja.

— Literarno kakor filmsko dejanje ima svoj ritem, svojo plimo in oseko napetosti, svoj enakomerni utrip. Roman more odlikovati ritem besed, prav kakor more film odlikovati ritem slik, vendar imata obe umetniški stvaritvi tudi ritem vsebine. Ta ritem utruja in sprošča bralca in gledalca, razburja ga in pomirja, ustvarja napetost in dovoljuje predih. Preberite še enkrat Davičov roman »Beton in kresnice«, oglejte si še enkrat Bulajičev film Vzkipelo mesto, zatopite se vase in občutili boste ritem »prizorov«; ko pa vas bo kaj zmotilo, zbudlo, ko boste začutili nekaj neskladnega, nekaj, kar moti tok dogajanja, kakor kadar zaradi nenadnega zaviranja trzne avto — tedaj je ta ritem pretrgan.

— Književno delo kakor tudi film uporabljata dialog. Obe vrsti umetnosti poznata pravi dialog in tako imenovani notranji dialog, s katerim nastopajoča oseba razkriva svoje miselne tokove. V romanu je to vsakdanji pojav; pisatelj opisuje svoje misli in čustva ali pa jih razodeva njegov junak. Vendar se je do te tehnike notranjega dialoga povzpel tudi film. S filmskega platna lahko slišimo neznani glas napovedovalca ali glas igralca, ki ni odprl ust.

V Leanovem odličnem delu Bežno srečanje naletimo na naslednji prizor: Lavra, poročena žena, ki je preveč vzljubila tudi poročenega Aleca, se po slovesu od njega, ki zapušča Anglijo, z vlakom pelje domov skupaj s svojo klepetavo prijateljico Dolly.

Dolly jo izprašuje o Alecu, ugotavlja, da Lavra ni videti prav zdrava, udriha po zdravnikih... vztrajno govori in draži zamišljeno, obupano Lavro:





DVA (Saša Petrović)

»Ah, dragica, mene so zdravniki že od nekdaj samo razburjali! Zlahka razumem, zakaj postajajo ženske nevrotične. Seveda si nekatere tudi preveč dovolijo. Nikoli ne bom pozabila, kako je Mary Narton zbolela za zlatenico. Do svojega zdravnika se je vedla skrajno škandalozno. Njen mož je bil ves besen.«

Dollyne besede polagoma pojemajo, čeprav govori še naprej, Lavrina usta ostanejo zaprta, vendar njen glas slišno izraža njene misli.

»Kako vesela bi bila, ko bi ti mogla zaupati. Kako rada bi videla, da bi bila ti modra, ljubezniva prijateljica, ne pa samo čenčava znanka, ki jo že leta in leta površno poznam... in do katere mi niti malo ni... Kako rada bi... kako rada bi...«

»...In kdo bi si mislil, odhaja kar v Južno Afriko! Ali je poročen?«

— ...

Povzemimo to naše skromno naštevanje sorodnih elementov umetnosti lepe besede in premične slike. Zdi se, da nam je dovolj jasno potrdilo, da je film živ v literaturi, literatura pa živa v filmu, in da je skladnost v mnogih točkah narava ene kakor druge umetnostne zvrsti.

Prevedla G. J.



# TELEVIZIJA IN TISK

Naše časopisje je pred petimi leti pozdravilo ustanovitev televizije, ko pa je ta začela normalno delovati in je rasla in rasla — je skoraj popolnoma umolknilo. Novinarjev televizijski program kratko in malo ni zanimal. Televizija pa je vedno močnejše trkala na vrata javnosti, čeprav še opremljena z etiketo »eksperimentalni program«. Ta njen eksperimentalni program je rasel in se razvil v lepi in udobni tišini. Najbrž bo držalo, da je moč in velikost tega otroka prav zaradi takšne udobne tišine rasla hitreje kot njegova pamet. Končno — šele pred nekaj meseci — pa je tudi okoli televizije zapihal veter, rodile so se prve »eksperimentalne TV kritike« in razne druge »improvizacije«. To pa se je zgodilo šele v času, ko je bilo že mogoče zapisati, da je televizija »najmočnejša publicistična sila na Slovenskem«.

Cudno se mi zdi, da je ta moja trditev pred nekaj meseci v »Ekranu« nekatere tako rzburila. Televizija je vsepovsod najmočnejša in to je popolnoma normalno. Ali je vredno prepira? Če je bila trditev tedaj, ko je bila zapisana, morda vredna diskusije, je pre-



nehala biti nekaj mesecev kasneje, in če danes morda še vzbuja pomislek, ga jutri ne bo več. Kajti televizija se širi v Sloveniji z brzino nad tisoč aparatov na mesec. Mislim, da ni takega naraščanja naklade doživel pri nas še noben časopis, ki stane komaj nekaj stotakov na mesec. Televizor pa stane z namestitvijo skoraj 200.000 dinarjev in mesečno še tisoč dinarjev povrhu... In vendar takšen tempo!

Polemičica o tem, kdo je danes močnejši, bi seveda niti najmanj ne zaslužila pozornosti, če bi ob njej ne povedal nečesa drugega: med televizijo in časopisom je potreben dialog, polemika. Za takšen dialog in takšno polemiko pa potrebujemo neko tovariško vzdušje, neko strpnost, neko tovariško skupno prizadevanje.

Teга žal pri nas ni. Že prvi tesnejši kontakt med televizijo in tiskom je zbolel za hudo otroško boleznijo: na-

mesto do dialoga je prišlo do mahanja s krepelci...

A nič zato. Meni osebno se zdi važno predvsem to, da je tiste mrtvaške tišine konec.

A ne bi škodovalo, če si sredi tega meteža očitkov, ki nimajo s pravo polemiko nič skupnega, lepo mirno ogledamo vprašanje odnosov med televizijo in tiskom.

To vprašanje se mi zdi zelo zanimivo. Del televizijskega programa je namreč namenjen aktualni publicistiki — in vendar televizija ni časopis; prav kakor je del njenega programa namenjen dramam — in vendar ni gledališče, in filmom — in vendar televizija ni kino.

Med televizijsko in časopisno publicistiko so bistvene razlike, v življenjski praksi pa nastaja med njima določen odnos, ki s konkurenco nima dosti skupnega in ki je lahko vsakovrsten: kritičen ali nekritičen, ustvarjalen ali

razdiralen, v tem odnosu lahko prevladujejo čustva, kot so brezbržnost ali zaskrbljenost, posmeh ali občudovanje, prijateljstvo ali sovražnost, vljudnost ali nevljudnost.

Televizija in tisk se borita za čas svojega potrošnika — to pa je tudi edini faktor konkurence v kompleksu odnosov med njima. V vseh razvitih deželah je v zadnjem desetletju vzporedno z razvojem televizije napredoval tudi tisk. Če ponekod statistike navajajo določen vpliv televizije na znižanje števila časopisnih naročnikov, je ta vpliv tako neznatn, da je skoraj brezpomemben. V modernem življenjskem tempu potrebuje človek oboje: časopis prav tako kakor tudi televizijo.

V vseh deželah goji tisk intenzivno kritiko TV programa, ki je stalna in vsakodnevna. Poleg tega pa se med televizijo in tiskom pogosto razvije tudi nekakšen dialog, ki izvira iz raz-



ličnega karakterja publicistike na TV in v tisku. Televizija je namreč na eni strani močnejša, na drugi pa šibkejša od tiska.

Močnejša je, ker

prvič, zajema širši krog ljudi kot časopis, o čemer pri nobeni razviti TV mreži ne more biti debate;

drugič, ker svoje gledalce prisili, da »konsumirajo« tudi vse tiste vesti, ki bi jih sicer v časopisu prezrli ali namenoma izpustili;

tretjič, je televizija močnejša predvsem zaradi svoje neposrednosti, privlačnosti, prepričevalnosti, ki izvira iz njenega značaja samega: filmski posnetki, neposredni prenosi dogodkov, neposredni nastopi javnih delavcev in drugih. Zaradi vsega tega zahteva sprejemanje televizijskega programa znatno manj napora kot branje časopisa.

Televizija pa je po drugi strani šibkejša od časopisa:

prvič, ker gledalec zamujene oddaje, čeprav bi ga zanimala, nikoli več ne bo mogel videti, medtem ko časopisni članek lahko prebere kadarkoli, lahko ga celo shrani itd;

drugič, ker gledalec informacij po televiziji ne more izbirati, kakor jih lahko izbira v časopisu, se zato tudi ne more osredotočiti na tiste, za katere je najbolj zainteresiran. Ko pride takšna vest v program na vrsto, se ob njej ne utegne zamisliti. Televizija skoraj ne dopušča razmišljanja;

in tretjič je televizija šibkejša predvsem zaradi tega, ker neke problematike nikoli ne more podati tako globoko in temeljito kakor tisk. Televizija ne prenese dolgih razpravljanj, vse je treba povedati mnogo bolj na kratko. In seveda čisto vsega tudi ni mogoče »dramatizirati« in povedati v obliki »spektakla«. Vsaka oddaja je vključena v določene časovne okvire, ki so praviloma izredno tesni, medtem ko časopis lahko po potrebi spremeni svojo notranjo strukturo ali celo množi število svojih strani.

Po vsem tem bo nemara jasno, da se tisk in televizija med seboj izpopolnjujeta in ne izpodrivata.

In kakšen naj bi bil dialog med njima? Mislim, da ga določa že elemen-

tarna razlika med obema komunikacijskima sredstvoma.

Problematika, obdelana v časopisu v obliki daljših celostranskih referatov in člankov (in tudi diskusij), je lahko zelo dobra in natančna, vendar ni prida popularna. Branje cele strani je preveč naporno. Televizija bi lahko z neposrednimi nastopi prizadetih ljudi na isto tematiko opozarjala in popularizirala obširna področja problematike v obliki kratke izjave, intervjuja itd.

Izjave na televiziji morajo biti kratke, za obširno dokazovanje ni časa, povedati je treba le osnovna stališča. Obširnejše obrazložitve lahko najdejo mesto samo v tisku.

Kar človek v časopisu prezre, izve brez napora na televiziji v krajši, morda tudi nazornejši obliki — a brez širše dokumentacije. Vest pa, ki jo na televiziji zamudi, lahko prebere pozneje v tisku.

Polemika med televizijo in tiskom je lahko še posebno plodna in zanimiva, zlasti če zna izkoriščati vso raznolikost specifičnih oblik. Ali — da se točneje izrazim: ne gre za polemiko med ljudmi, ki delajo na televiziji, in tistimi, ki delajo v tisku. To bi bilo napačno; gre za polemiko med svobodnimi in strpnimi državljanji, ki se v svoji diskusiji, v svojem stremljenju priti do resnice, poslužujejo tako televizije kakor tudi tiska: televizije zaradi večje množčnosti in nazornosti, tiska zaradi možnosti širše argumentacije.

Ali je takšna demokratičnost res še tako daleč od nas? Prvi korak k temu cilju, ki bi ne bil koristen samo za televizijo, ampak za razvoj demokratičnih odnosov sploh, bi bilo seveda redno spremljanje televizijskega programa v časopisu (in tudi v televiziji več reagiranja na časopise). Zdi se skoraj neverjetno, a vendar je res, da v vsem slovenskem tisku ni niti enega novinarja, ki bi se specializiral za pisanje o (radiu in) televiziji! In vendar je to področje ogromno, mnogo večje od gledališča, filma ali literature. Zanimivo je (ali pa nemara značilno?), da smo se tega dejstva začeli zavedati tako pozno ...

Boris Grabnar



# LOV NA ČAROVNICE

## ZGODBA O »ČRNI LISTI« V HOLLYWOODU

Adrian Scott je ameriški pisatelj in filmski producent. Pripadal je skupini »Desetih iz Hollywooda«, ki so leta 1947 stopili v borbo za obrambo prvega člana ameriške ustave pred ukrepi, ki jih je začela podvzematati Komisija za raziskovanje protiameriške dejavnosti. Ta komisija ga je obtožila, da je žalil parlament. Bil je obsojen na leto dni zapora. Ker je torej nasprotoval dejanjem in postopku Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti, so ga zapisali že leta 1947 na tako imenovano »črno listo« hollywoodske filmske industrije. Pred tako nasilno pretrgano filmsko dejavnostjo je bil poleg drugega producent naslednjih filmov Edwarda Dmytryka: »Križni ogenj«, »Dobro je pomnil« in »Sladki moj morilec«.

Uporabljamo njegove zapiske o pravcatem »lovu na čarovnice«, ki so ga na pobudo Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti uprizorili v hollywoodski filmski industriji in katerega dve najbolj zloglasni sredstvi sta bili »črna« in »siva lista«. Zapiski nastavlajo Hollywoodu in ljudem v njem ogledalo, v katerem jih zazremo v kaj nenavadni luči.

Dobro vemo, kdaj se je vse to začelo. Zadnje mesece leta 1947 je Komisija za raziskovanje protiameriške dejavnosti poslala v Hollywood svoje prve vohune. V tem obdobju so oni, ki jim je do svobode, vodili v Hollywoodu aktivno borbo in ustanovili poseben odbor za obrambo prvega člana ameriške ustave. Ta skupina je najela posebno letalo in poslala delegacijo najbolj uglednih hollywoodskih igralcev, režiserjev in pisateljev v Washington, kjer so priredili nekaj ti-

skovnih konferenc in predložili parlamentu peticijo za reformo zakona. Skupina je organizirala tudi vrsto radijskih oddaj, v katerih je utemeljila in popularizirala svoj nastop za obrambo prvega člana ustave in hkrati izvedla uspešen protinapad na intelektualno inkvizicijo.

Vsi, ki so se v Hollywoodu združili okoli te skupine, niso bili tavajoči otroci v gozdu politike. Večina izmed njih je aktivno sodelovala pri obdelavi programa Franklina D. Roosevelta. Pod njegovim vodstvom so sodelovali v uresničevanju New Deala. Seveda je med reakcionarji bila že tradicionalna navada govoriti z nezaupanjem o politični dejavnosti ljudi iz Hollywooda, posebno še igralcev. Toda to nezaupanje je izviralo iz sovražnega razpoloženja do New Deala in je bilo preračunano na rušenje njegovega vpliva na vseh področjih javnega življenja.

Tudi ko je Komisija za raziskovanje protiameriške dejavnosti leta 1947 začela po svojih vohunih »odkrivati« podtalno propagando in poudarjati »komunistično nevarnost«, so se oni, ki ljubijo svobodo, dvignili v obrambo resnice. Vsakdo je namreč dobro vedel, da je v Hollywoodu le maloštevilna skupinica komunistov. Vsak, ki je ljubil svobodo pa je tudi vedel, da se srečuje vključno ideološkim razlikam s komunisti v mnogih problemih na istih stališčih: bili smo z njimi v utrjevanju sindikatov, v borbi proti rasni diskriminaciji in predsodkom, v organizaciji borbe proti fašizmu itd. Povsod tu so bili komunisti pomembni zavezniki in sodelavci. Vsi smo pa tudi vedeli, da si komunistične



# ČRNA LISTA

ideje nikoli niso mogle najti mesta na hollywoodskem platnu. Da, izpovedovali smo v filmih skupne progresivne ideje, toda to je bila le ilustracija političnih zorišč New Deala: ideje humanizma, protifašistične ideje, ideje demokracije, ki jih je učil Roosevelt. To so bile hkrati ideje, ki so bile lastne vsem, ki jim je svoboda nekaj pomenila.

Toda prvi napad komisije inkvizitorjev je bil le preludij v obtožbo, ki jo je šele formuliral MacCarthy kot »dvajsetletno izdajo«. Rodila se je »črna lista«, ki je najprej postavila na indeks ideje.

Borba, ki smo jo začeli 1947 v Washingtonu proti obtožbam Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti, bi bila lahko uspela. Obtožbe, po katerih naj bi enemu izmed zelo važnih področij industrije pretela »komunistična nevarnost«, so bile imaginarne in brez vsakega konkretnega dokaza. Celo obtožbe, da je komunistična propaganda infiltrirala številne filme, ki jih je razširil del konservativnega tiska, niso našle in prinesle dovolj zgovornih dokazov.

Toda borbo smo vendarle izgubili. Tiisti, ki prinašajo končno veljavne sklepe, so namreč odločili, da je delovanje Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti potrebno, da bi se preprečile posledice hladne vojne. Naloga Komisije je bila pomesti z državljani, ki so jih vodili pošteni nameni in pozitivne ideje, hkrati pa nagnati ljudem strah v kosti, da bi verjeli, kako strašna je bila nevarnost.

Konec leta 1947 si je reakcionarna ofenziva utrla pot v Hollywood in »črna lista«, neobhoden instrument te ofenzive, je bila postavljena. Organizacije, ki so združevale borce za svobodo duha in umetniškega izpovedovanja, so se začele drobiti. Njih pripadniki niso imeli druge poti, kakor postaviti se čisto individualno odločno proti Komisiji in torej priti na »črno listo«, ali pa se postaviti v vrste onih, ki so se zbrali okoli Komisije. Vedno več si jih je izbralo drugo pot, vedno manj pa je ostajalo onih, ki so bili zvesti idejam, ki so nas združevale še večino mesecev 1947. leta.

Mnogo je še verjetno ljudi, ki še danes ne vedo, da so bili zapisani na »črno« ali »sivo listo« filmske industrije. Principle Clearing Officea so uporabljali tako za ljudi, ki so šele pred kratkim prišli k filmu, kakor tudi za stare filmske delavce. Dosegljiva je statistika za one ljudi, ki so v Ameriki znani in so delali v filmskih ateljejih mnogo prej, kakor pa so uvedli »črno« in »sivo listo«.

»Črna lista« obsega 214 imen umetnikov in tehnikov, katerim je trenutno prepovedano dati kakršnokoli zaposlitev v filmski industriji. To število je razdeljeno na sledeče pokice:

106 pisateljev
36 igralcev
3 plesalci
11 režiserjev
4 producenti
6 glasbenikov
4 slikarji
44 različnih tehnikov.

Doživeli so takšne sankcije, ker so odbili zaradi enega ali več motivov, ki jih navajamo spodaj, sodelovanje s Komisijo za raziskovanje protiameriške dejavnosti:

a) sklicevali so se na prvi člen ustave, ki štiti svobodo besede in misli na celotnem teritoriju ZDA;

b) sklicevali so se na peti člen ustave, ki dovoljuje priči, da odbije pričevanje proti samemu sebi;

c) niso se hoteli predstaviti Komisiji, kjer bi naj bili zasliševani, potem ko so jih ovaduhni označili za komuniste ali za »nekdanje« komuniste.

»Siva lista« obsega nekaj stotin imen umetnikov in tehnikov, ki so danes skorajda brez posla, kajti njihovo sodelovanje v filmskih ateljejih je omejeno na skromna in brezpomembna opravila. Zapisali so jih na to listo, ker niso do-



volj jasno demantirali katerih izmed svojih spodaj navedenih dejavnosti:

a) podpora New Dealu ali neodvisnim političnim organizacijam, kakor sta »Hollywood Democate Committee« in »Progressive Citiziens of America«;

b) podpora protifašističnim organizacijam, kakor sta »Hollywood Anti-Nazi League« in »Odbor za pomoč španskim beguncem«;

c) podpora organizacijam, ki so pomagale civilnim žrtvam druge svetovne vojne, kakor sta bili »Hollywood Writers Mobilisation« in »Actor Lab«;

d) vpis v šolanje na šolah, kakor sta »League of American Writers Scholl« in »People's Educational Center«;

e) biti naročnik na levičarske publikacije, kakor sta »National Guardian« in »People's World« ali pa simpatizirati s takšnim tiskom;

f) nasprotovali akcijam Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti, kakor je bil podpis na peticiji Desetorice iz Hollywooda ali podpora »Odboru za obrambo prvega člena ustave«;

g) aktivnost v sindikatih, posebno pa podpis na peticiji v korist kakšne osebe, ki je bila vpisana na »črno listo«, ali pa sodelovanje s prispevki za socialno pomoč takšni osebi;

h) javna kritika ovaduštva z besedo ali dejanji.

V vsakem ateljeju so organizirali posebne komisije, ki so delovale v prostorih, ki se jih je oprijelo ime »Soba gorečnežev«. Tja so klicali svobodomislece, da bi razložili svoja nekdanja stališča, ki niso v skladu z »novo lojalnostjo«. Če je bil kdo član »Odbora za obrambo prvega člena ustave«, je bilo treba izpovedati, da se je »zmotil« in da »ni dobro razumel« stvari. Kdor je bil zapisan kot »Amicus Curiae Brief« — ki so zahtevali od vrhovnega sodišča, da preišče primer Desetih iz Hollywooda, — je moral izpovedati, da je bil »naiven« in »v zmoti« ali pa poudariti, da je bil res neumen, ko je postavil svoje ime na ta dokument.

Znano je tudi, da so v zasliševalne prostore klicali samo svobodomislece in da se niso zasliševalni organi niti dotak-



nili nekdanjih »komunistov«, ki so postali ovaduhi. Ti so se »očistili« pred komisijo. »Očiščenje« je bilo zelo preprosto dejanje: najprej so obtožili sami sebe, nato pa še svoje znance in prijatelje in postali ovaduhi. Poslej se jih ni nihče več dotaknil. Morebiti jih je tu in tam zopet poklicala komisija, da bi povedali kaj o osebah, ki so jih »pozabili« omeniti v svoji prvi izpovedi. Svobodomisleci, ki pa se niso vdali, so bili vedno izpostavljeni zasliševanjem. Njihovega spisa niso odložili in imen niso pozabili. Vsa njihova dejavnost — politična ali kulturna, ki ni bila v skladu z amerikanizmom lovcev na čarovnice, je bila skrbno zapisana v posamezne osebne spise.

Rezultat takšne inkvizicije je bil jasen. Mnogi so prostovoljni sprejeli principe »nove lojalnosti«, odobravalii uvedbo »črne liste« in nudili pomoč organom Komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti. Drugi, ki jih ni prestrašil inkvizicijski pritisk, niso hoteli obsoditi svojega poprejšnjega delovanja in zato jih je začela filmska industrija preganjati. Večini onih, ki so ostali brez dela, sta strah in molk skupna oznaka njihovega življenja. Obsojajo sicer »črno listo«, toda ničesar ne upajo storiti proti njej, da bi se tudi oni ne znašli na nji. Medtem ko se je preganjanje nadaljevalo in okrepilo, so nekdanji svobodomisleci molčali. Učinek tega njihovega molka je najlepše razviden iz filmov, ki so nastajali v tem vzdušju.



## MED REVIJAMI

Med resnimi teoretičnimi filmskimi revijami, ki se tiskajo v slovanskih jezikih, moramo predvsem opozoriti na poljski KWARTALNIK FILMOWY, ki izhaja v Varšavi in na ISKUSSTVO KINO, ki izhaja v Moskvi.

KWARTALNIK FILMOWY izhaja štirikrat letno in ga urejajo najuglednejši poljski filmski publicisti. Zadnja številka je bila posvečena večinoma estetskim in teoretičnim problemom televizije. Zato je v njej manj prispevkov o filmski umetnosti. Odlika te številke so originalni poljski sestavki. Večina številk prinaša sicer ponatise najpomembnejših estetsko-teoretičnih sestavkov, ki jih objavljajo svetovne filmske revije. Revija je zamišljena kot nekakšen most med filmskimi delavci in ljubitelji filmske umetnosti na Poljskem in dogajanjem v filmskem svetu, zlasti v filmski teoriji.

Izšla je 161. številka italijanske revije CINEMA NUOVO, ki jo ureja naš sodelavec Guido Aristarco. Poleg zanimivih sestavkov v poglavju Infrarosso, ki je namenjeno polemiki o aktualnih filmskih problemih, objavlja tokrat »Cinema nuovo« med študijami tehtno razpravo Uga Finettiija o poeziji in humanizmu Buñuelove Viridiane. Znano je, da so napredni filmski ljudje Buñuelovemu filmu komaj priborili dovoljenje za prikazovanje v italijanskih kinematografih. Carlo Lizzani nas seznanja s pomembnimi dogodki, ki so spremenjali snemanje njegovega filma Proces v Veroni. Vsakikrat je zanimivo branje Zavattinijev dnevnik, ki izhaja v reviji že nekaj let. Vasco Pratolini je tokrat objavil svoj scenarij Čudež, po katerem bi rad posnel film, a zanj ne more dobiti producenta. Kakor vsakikrat je tudi v tej številki zelo tehtna rubrika filmskih kritik. Naj kot zanimivost omenim, da so tokrat najbolj priporočili Viridiano, nato pa Kozinceva film Don Kihot, Agnes Vardove Cleo od petih do sedmih in Sindov Goli otok.

CINEMA 63 je v svoji aprilski številki prav tako poln zanimivih materialov, kot je ta dragoceni mesečnik, ki ga izdaja Federacija francoskih filmskih klubov pod vodstvom Pierra Billarda skoraj v vsaki številki. Tokrat objavlja svoj filmski dnevnik režiser Jean-Pierre Melville. Na prvi pogled drobnih, a vendarle zanimivih in bogatih zapiskov sta polni stalni rubriki o aktualnostih in »La Gazette de Cinéma 63«. Vodilni teoretik revije Marcel Martin tokrat razpravlja o tako imenovanih montiranih filmih. Zadnja leta namreč opažamo vedno več filmov (med njimi tudi zelo pomembnih), ki jih ustvarjalci postavijo iz dokumentarnega gradiva in filmskih materialov, posnetih v nekem zanimivem obdobju. Pomembna vrednota revije so filmske kritike. Tokrat se je zgodilo, da je Jacquesa Demyja novi film Angelski zatilj razdelil urednike v dve skupini. Zato so si ga izbrali za »film meseca« in o njem razpravljajo Marcel Martin, René Gilson in Pierre Billard. Najvišje so tokrat ocenili angleška filma Okus po medu in Lawrence Arabski ter italijanski film Služba, takoj za njimi pa italijanska filma Salvatore Giuliano in Banditi z Orgosola.

Na koncu bi tokrat rad opozoril na tehnično sicer zelo skromno, a vsebinsko razgibano glasilo Kluba umetnosti pri Delavski univerzi v Beočinu, FILMSKI BILTEN, ki ga ureja Djura Konrad. Glasilo si je zastavilo v marsičem sorodne cilje kot naša revija in tudi odnos do vloge filmske umetnosti v našem času je blizu našemu. Četudi je Filmski bilten ciklostiran in ilustriran z nalepljenimi fotografskimi posnetki (kar dokazuje izredno prizadevnost kroga, ki se okoli njega zbira), zavzema v pomanjkanju kvalitetne filmske literature pri nas pomembno mesto.

(mkv)



Na naslovni strani: Michael Redgrave in Leo McKern v filmu Josepha Loseya **CAS BREZ USMILJENJA**

Levo: Ingrid Bergman in Mel Ferrer v filmu **HELENA IN MOŽJE** Jeana Renoira — naslovna stran prihodnje dvojne številke »EKRA NA 63«  
Cena dvojne številke: 200 din

---

**IZ VSEBINE PRIHODNJE (DVOJNE) ŠTEVILKE:** Jean Renoir: **Odprimo okna!** — O režiji, igralcih in dramaturgiji — Katedrale našega duha (prispevki o jugoslovanskem risnem filmu) — Žika Bogdanović: **Intimni odlomki** (razmišljanja in citati o filmu) — Film in gledališče (povzetki iz ankete revije **Iskustvo kino**) — Guido Aristarco: **Sexy filmi** — **Teleobjektiv: Včera in danes** (podoba časa in uspehov 24 znanih igralcev) — **Rimska pomlad Ala Cappa**





# ekran 63

ta mesec doma . . . ta mesec doma . . . ta mesec doma

Po sedmih letih: začetek snemanja SAMORASTNIKOV po scenariju V. Duletiča in v režiji I. Pretnarja; scenarij objavljamo v celoti v tej št.; na sliki: M. Potokarjeva-Meta

