

Ekran 66



39-40



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



Na naslovni strani ovitka: Prizor iz prvega celovečernega igranega filma režiserja Jožeta Pogačnika GRAJSKI BIKI.

Na zadnji strani ovitka: Prizor iz kratkega igranega filma PODOBE IZ SANJ režiserja Vojka Duletiča.

k a z a l o

PISMA UREDNIŠTVU	
Spoštovani tovariš urednik (Maja Smolej)	610
AKTUALNO	
Beseda o distribuciji (Vladimir Koch)	613
WESTERN	
Ameriški film par excellence (André Bazin)	618
Pogovor o westernu (Jean Mitry)	625
Teze o westernu (Uwe Nettelbeck)	634
Western in njegovi režiserji (Enno Patalas)	635
FESTIVALI	
Kranj in njegov festival (TT)	643
Štirinajst dni osamljenih izgublencev (Vesna Marinčič)	646
Benetke — bilanca neke ideje (Gideon Bachman)	660
»Novi filmi danes« v Beogradu (TT)	664
Kaj je prinesel Bergamo 1966 (Djurdja Flere)	666
Solun — simbol sijajne izoliranosti (Gideon Bachman)	676
KRITIKA	
Rondo (Matjaž Zajec)	682
Obisk (Matjaž Zajec)	683
Demoni (Ingo Paš)	685

Osvojitev Divjega zahoda (Matjaž Zajec) 691

FILM — KLUBI — ŠOLA

Teoretično filmsko delo centra za otr.
film DRN in problemi vpliva na pro-
izvodnjo (Helmuth Häntsche) 692
Mannheim 1966 (Mirjana Borčič) . . . 696

GRADIVO ZA POGOVOR: Bela griva . . . 698

TELEOBJEKTIV

»Grajski biki« Pogačnikov prvenec . . . 702
Cankar prvič v filmu (Vojko Duletič) . . 704
Teorija in praksa o zaščiti domačega
filma 706
Italijanski primer 711
Naša špekulacija je kvaliteta 714
Nikolaj Čerkasov (mkv) 716
Razvoj poljskega dokumentarnega filma
(Branko Šömen) 718
Slepe miši? (Gideon Bachmann) 728

KOT GOST: Film industrija ali umet-
nost (Gordon Hitchens) 731
Po filmskem tisku (Branko Šömen) . . . 738
Dal soggetto al film (Vitko Musek) . . . 739

FILMOGRAFIJA SLOVENSKEGA FILMA

(D. Arko) 740
NOVO PO FILMSKEM SVETU 744

pisma uredništvu

Že v predzadnji (35—36) številki smo skupaj z ostalimi pismi o kritikah francoskega filma **Sreča** želeli objaviti pismo naše sodelavke Maje Smolejeve. Žal, tov. Smolejeva je bila v tistem času na potovanju in njeno pismo lahko objavljamo šele sedaj. Kljub temu objava njenega prispevka ni prepozna, tem bolj ker se je v našem uredništvu nabralo nekaj sporočil, v katerih bralci izražajo svoje zadovoljstvo ob izmenjavi mnenj takšne vrste, četudi se nekateri s stališči posameznih dopisnikov ne strinjajo. Sicer pa, kot smo zapisali: rubrika **Pisma uredništvu** je odprta vsem našim bralcem in iskreno si želimo, da bi v nji povedali svoje mnenje o vsakem prispevku v naši reviji, ki jih vznemiri ali sili k premišljanju. Menimo, da so posebno prispevki o problematiki domače kinematografije, ki smo jih objavljali v letošnjem letniku, aktualni in potrebni razprave.

Uredništvo

**spoštovani
tovariš urednik!**

Zdi se, da je moj zapis o filmu *Sreča* vzpodbudil celo vrsto ljudi k razmišljanju, razčlembi in soočenju s problemi, ki jih sodobno življenje prinaša. Tega sem vesela, čeprav mi dopisi očitajo krivičnost, nestrokovnost, vzvišenost, pristranost, ironijo in celo »nezmotljivo mnenje«.

Vsako mnenje je bolj ali manj subjektivno, torej tudi do neke mere »pristransko«. Če imam o filmu negativno mnenje, to še ne pomeni, da je moje mnenje »vzvišeno in nezmotljivo«.

Menim, da smo si vsi ocenjevalci Vardinega filma edini v tem, da gre za izrazito sodobno delo, sodobno po izbrani tematiki in po načinu pripovedovanja. Ne bi se ustavljala ob stilu in formalni strani filma. O tem je

bilo že dovolj povedanega, kritiki se vsaj v bistvenih stvareh ne razhajajo.

Glavni spor je nastal, ker so različna mnenja o tem, kako Varda to sodobno temo predstavlja, opisuje. Podobnih situacij je v življenju nešteto. Vsak dan se odigravajo pred našimi očmi, vendar navadno samo zapiramo oči pred njimi — bodisi, ker smo vezani v okorele življenjske forme, bodisi, ker nam ni jasno, kako bi na novo oblikovali svoje življenje. Ne hoteti videti problematičnih dejstev, ne razmišljati o njih in ne jih razčleniti, to je nepoštenost. Nepoštenost, ki jo očitam Vardovi, je podobne vrste.

Avtorica filma sicer zelo skrbno registrirala nastalo stanje, ne potrudi pa se, da bi to stanje natančneje analizirala. Zadovolji se le z registracijo stanja, pri vsem tem pa zazibava občinstvo v sanje in lagodno razmišljanje o novem človeku, ki živi brez »kompleksov«, o njegovem pojmovanju sreče. Ta novi človek je izrazito egocentrično bitje. On sam je merilo vsemu. François namreč le do nekega trenutka v celotnem dogajanju osrečuje Thérèse, kajti Thérèse mu je le kos oprave, predmet, **sredstvo** (ne pa lastnina, kot je interpretiral tov. Lah) za dosegajo cilja — osebne sreče. Torej je že od vsega začetka v njuni sreči skrita kal njene dialektičnega nasprotja, nesreče za sočloveka. Oba avtorja mi bolj ali manj jasno očitata simpatije za »zgolj administrativne zveze« in za nekakšno eterično melodramatsko ljubezen. Odnos med Françoisom in Thérèse ni ne administrativna zveza ne eteričen. To je z ljubeznijo vseh razsežnosti prepojen odnos. Ravno zato, ker je ljubezen »podarjanje samega sebe, obdarovanje drugega«, izključuje že zaradi svojega bistva iskanje samega sebe, svojih interesov. Ljubezen in absolutna osebna sreča, ki postajata brezobzirni in egoistični, nista več polnovredni. Samo suvereno zahtevata, pa zelo malo nudita, ker sta zajeti v krog lastnega jaza.

Na pereče vprašanje »Ali je sreča takega posameznika res sreča tudi za njegovega sočloveka?« Varda ne odgovarja. Bolje rečeno, odgovoru se izogne s tem, da s pozorišča od-

strani Thérèse. To je »najidealnejša« rešitev, kajti s Thérésino smrtjo je pot k popolni Françoisovi sreči odprta... k sreči po »naravnem izboru«. Menim, da je treba iskati bistveni vzrok za različno pojmovanje tega filma ravno v ključnem dejstvu, da je del kritikov mnenja, da naj bi človekovo življenje usmerjala »brezobzirna pravičnost narave (naravni izbor)« (tov. Lah). S tem pa se nujno degradirajo medčloveški odnosi na raven medživalskih odnosov, brezobzirnega boja za obstanek posameznega človeškega bitja, ali neke vrste ljudi. Medčloveških odnosov pa ne urejajo le biološke zakonitosti. Človeška družba je nekaj več kot živalska skupnost osebkov iste vrste. Pojmovanje človeka kot bitja »onstran dobrega in zlega« je našlo svojega zagovornika v Nitzscheju. Vprašanje pa je, če je na taki osnovi možno zgraditi pravične odnose v novi boljši družbi.

Tov. Lah poudarja, da je današnji čas čas demitizacij. Verjetno pa ne opaža, da se pojavlja in razrašča nov mit, mit o popolni svobodi in svobodnosti človeka (...na račun sočloveka). Obenem pravi: »A. Varda odpira... poglede, ki stoje nasproti starim, nekako v smislu Nitzschejevega osvobojenega. 'Jaz hočem' nasproti zmaju tradicij in vezi 'Ti moraš'.« Duhovno osveščeni človek res **hoče**, ne pa mora. Toda vprašanje je, **kaj hoče**. Vsako dejanje posameznika ne odseva namreč le v egosferi, ampak tudi v sferi sočloveka. Če naj bi bil človek-posameznik merilo vsega, oziroma če naj bi bilo merilo njegovo hotenje samo, potem se svet in človeška družba spremenita v kaos neštetihi malih svetov, ki se med seboj ne morejo dopolnjevat, ker iščejo le sami sebe. Françoisova težnja po absolutni osebni sreči v filmu resda prizadene le Thérèse, toda kdo jamči, da ne bo čez leto in dan prizadela tudi Emilie, obeh otrok in še marsikoga...? Omenila sem že, da Thérésina smrt kritično situacijo na čudežen način razreši. Ne posega namreč globlje v dogajanje, v bistvo doživljanj drugih dveh junakov, ampak ostaja le površinska rešitev, nekakšen moderni »Deus ex machina«. Taka Thérésina smrt ima globoke

melodramatične korenine. Zaradi svoje smrti dobiva Thérèse pri enem delu publike »svetniški sij« (kar mi skuša naprtiti tov. Resmanova). Thérèsina smrt je kompromis s publiko: moralisti imajo svojo »mučenico«, ljudem »brez kompleksov« pa je pot k sreči odprta. Taka situacija je življenjsko malo verjetna, da ne rečem neresnična. Problemski krog avtorica enostavno sublimira v poetične sfere, kjer je mogoče samo še razglablјati o ograjenem vrtu in drevesu zunaj njega ali pa o seštevanju sreče. Te intelektualistične sentence o sreči sodobnega posameznika stvāri ne pridejo do dna. Ne gre mi za to, da bi umetnost ustvarjala moralne ali kakršne koli življenjske »recepte«, s tem bi umetnost degradirali na stopnjo nekakšne »poučne obrtke«, ampak da bi človeka plemenitila, žlahnila. Gre mi za to, da ne bi poenostavljala, idealizirala in morda celo romantizirala pojavov v sodobni človeški družbi, ki so vse kaj drugega kot poetični. Zaradi vsega tega očitam Vardovi plitvino in nepoštenost.

Film je do neke mere zahteven. Zaradi nekaterih miselnih prebliskov, ki lahko (ne pa nujno) vzpodbude k razmišljanju. Povprečen gledalec tega niti ne dojame, kaj šele, da bi samostojno kritično presojal odnose med Françoisom in njegovo okolico. Zanj, posebno pa to velja še za nezodorelega mladostnika, je merodajno čisto zunanje dogajanje v filmu Sreča . . . sama gola, preprosta fabula o zakonskem trikotniku. To sem skušala kritično — ne pa napadalno — prikazati v svojem polemičnem zapisu. Nastal je potem, ko sem uro in pol imela priliko opazovati reakcije precejšnjega dela publike. Sprejemala je Vardino Srečo kot danost, kot ideal, za katerim je vredno težiti. Varda sklepa namreč kompromise s povprečno publiko, ker v svoji zahtevnosti po popolni intelektualni in čustveni angažiranosti gledalca ni dosledna. V isti sapi namreč uspava in pomirja s tokom dogodkov, ki se brez ovir bližajo svojemu dokončnemu cilju — absolutni sreči. To je idealna, da ne rečem idealistična, neresnična situacija, ki pa pač najbolje prija Vardinemu konceptu sreče.

a k t u a l n o

beseda o distribuciji

V Informaciji o problematiki filmske proizvodnje v SR Sloveniji, objavljeni v 33.—34. št. Ekрана, govori o distribuciji naslednji odstavek: »Ne brez pomena v sklopu problemov proizvodnje domačega filma in filmske proizvodnje sploh pa je tudi položaj distribucijskega podjetja. Odnosi med proizvodnjo in distribucijo pa bi postali še pomembnejši v trenutku, ko bi uvoz tujih filmov bil kakor koli povezan z uspehom v izvozu bodisi uslug, bodisi doma proizvedenih filmov. S tem v zvezi bi

kazalo temeljito proučiti smotrnost eventualne organizacijske povezave proizvodnosti in distribucije filmov.«

S to ugotovitvijo in nasvetom je Komisija za družbeno nadzorstvo Skupščine SRS, ki je sestavila omenjeno Informacijo, odprla še eno vprašanje naše kinematografije, ki terja razrešitve. Samo da v tem primeru ugotovitev komisije ne velja le za položaj distribucije na slovenskem področju; z majhnimi razlikami je položaj enak po vsej Jugoslaviji.

Naj povem, kolikor to še ni vsem znano, da se ukvarja pri nas z distribucijo filmov — tako domačih kot tujih, uvoženih — šest specializiranih podjetij, v vsaki republiki po eno. V zadnjem času so si pridobila pravico kupovanja in distribuiranja tujih filmov tudi nekatera proizvodna podjetja, želeč z zamenjavo domačih filmov za tuje priti do boljših izvoznih rezultatov, do povezave izvoza z uvozom. Vendar pa njihove aktivnosti še ni opaziti in jih zato kot distributorje puščam zaenkrat ob strani.

Distribucijsko podjetje kupuje domače filme od proizvodnih podjetij na vsem jugoslovanskem prostoru, izbira jih po lastni presoji in uvršča v svoj program. Pri tem mu pomaga kot družbeni organ svet za izbor filmov; filme ocenjuje po kvaliteti in odsvetuje nakup filmov z najnižjo oceno. Višina ocene je za podjetje merilo za višino odkupnega zneska, ki ga ponudi producentu. Producent se sicer lahko pogaja z distributorjem za višji odkupni znesek, vendar kakšnega posebnega uspeha ne more pričakovati. Večinoma se mora spoprijazniti z dejstvom, da se film v Jugoslaviji ne prodaja, temveč predaja distributorju za denarno protivrednost, na katero kot prodajalec nima skoraj nobenega vpliva. Distributor mu ponudi znesek, ki je v skladu z njegovim gospodarskim položajem. Razlika med ponudbami raznih distribucijskih podjetij ni tako velika, da bi imel zakon konkurence kakšno posebno vlogo, razen tega v praksi do konkurence med distribucijskimi podjetji skorajda ne pride, ker isti distributorji povečini distribuirajo filme istih producentov in nekatere izjeme v bistvu ne izpreminjajo splošne situacije. S tujimi filmi je drugače, ker imajo realno ekonomsko vrednost.

Distributorji imajo sedaj — ker so zato na poseben način stimulirani — svoje delo že bolj za kulturno in tekmujejo tudi s tem, kdo bo kupil najboljše tuje filme in sestavil kvaliteten izbor, s katerim se bo predstavil javnosti. Ta izbor je njihov ponos. V njem domači film kajpada ne more imeti enakovredne vloge; po kvaliteti v povprečju ne more konkurirati tujemu. Domačih filmov je v celotnem sporedu razmeroma malo, med njimi ni mogoče izbirati, saj pridejo na program praviloma vsi.

V distribucijskem pogledu pa je razlika med tujim in domačim filmom v resnici še večja. Čeprav je tuj film kvalitetnejši, tematsko in žanrsko bogatejši, kar ni nič čudnega, saj predstavlja izbor najboljšega visoko razvitih kinematografij v svetu, pa je povprečni odkupni znesek za njegove licenčne pravice nižji kot za pravice predvajanja domačega filma. V zadnjem času se ti zneski vse

bolj izenačujejo, pred leti pa je užival domači film prednost in je odkupni znesek predstavljal mnogo večnejšo postavko v proračunu filma kot danes. Z njim so distributorji hoteli podpreti in tudi so resnično podpirali domači film. Danes je ta podpora mnogo manjša. Občutijo jo še najbolj umetniško pomembnejši in avantgardni filmi. Kulturno usmerjeni distributor jih večasih plača bolje kakor popularnejše filme, torej čez njihovo komercialno vrednost. To lahko stori, ker njegov glavni dohodek priteka iz prodaje velikanske večine tujih filmov njegovega programa, te pa je izbira po njihovi prodajni vrednosti in si le redko privoščiti kakšno izjemo, da namreč kupi film, za katerega ni čisto gotov, da mu bo na domačem trgu vrnil stroške, ki jih je imel z njim. V tem pogledu so med distribucijskimi podjetji razlike. Še največ tvega menda naša distribucijska hiša Vesna film in ima zaradi tega seveda manjše dohodke kot ostale distribucije. Tudi Vesna film pa mora opustiti nakup zelo pomembnih filmov, če misli, da ne bodo imeli uspeha pri publiku. To je razumljivo, saj je naš distributor kljub svojim kulturnim prizadevanjem le podjetje in ne kulturna ustanova, ki ji ne bi bilo treba gledati na rentabilnost poslovanja. Vsak komercialno dvomljiv film mora biti najbrž kompenziran z drugim, za katerega ve, da ji bo lahko pokrtil morebitno izgubo prvega. Še sreča, da na svetovnem tržišču ni težko dobiti bestsellerjev, da je vedno na voljo kakšen znamenit western ali spektakularni film kakršne koli vrste, ki uspešno pomaga reševati morebitno nesorazmerje med dohodki in izdatki. Vsekakor je v distribuciji lažje finančno vzdrževati ravnotežje kot na primer v proizvodnji. Marsikatero proizvodno podjetje je že prišlo v gmotno stisko, tudi takšno, ki je dobro poslovalo, medtem ko se distribucijskim podjetjem, vsaj kolikor je znano, to še ni zgodilo. Če tvega proizvodno podjetje snemanje več umetniško ambicioznih filmov, od katerih ne pričakuje, da bodo zanimali širšo publiko, je lahko kmalu na tleh, medtem ko distribucijsko podjetje, v svojem okviru v podobni ne-

varni situaciji lahko hitro, vsekakor mnogo hitreje ukrepa z nakupom tujih filmov, ki zanesljivo pritegnejo občinstvo in popravijo obolele finance. Kupovati filme je vsekakor lažje opravilo kakor pa jih realizirati, in kupovati dobre filme je nemara še lažje kot pa v naših pogojih dobre filme realizirati. Seveda je pri izbiri tujih filmov treba imeti dovolj dobrega okusa, poznavanja tuje proizvodnje in smisla za komponiranje repertoarja. Premagovati je treba tudi težave, kadar jih ne kupujejo svobodno, ampak jih morajo v okviru meddržavnih dogovorov izbirati v mejah določene kvote. Tedaj morajo prevzeti filme, ki niso niti umetniško polnovredni niti finančno zanimivi. Kljub temu pa je težko zanikati, da poslušajo distribucijska podjetja v razmeroma ugodnih pogojih. Če jih primerjamo s podobnimi podjetji v kapitalističnih državah — s socialističnimi državami jih ne moremo primerjati, ker gre pač za podjetja — vidimo, da je življenje teh mnogo težje, mnogo bolj so izpostavljena nihanju trga in mnogo lažje zdrknejo v konkurz.

Poudariti pa je treba, da v teh pogojih vodi Vesna film še najmanj komercialno politiko, da skrbi, kot je prav, za svojo rentabilnost, da pa skuša posredovati kar najbolj kvaliteten repertoar. Vendar po predvajanju ne more imeti tolikšnega učinka, kajti kinematografi kupujejo filme tudi od drugih distribucij in oblikujejo lasten program po svojem okusu. Praktično pomeni prizadevanje Vesne bolj uveljavitev distribucijske hiše med konkurentinjami, manj pa je to organ, ki bi usmerjal program slovenskih kinematografov. Ti gredo bolj ali manj svojo pot.

Vprašanje je pa, ali je takšen način skrbi za kvaliteten repertoar, ki gre na račun dohodka distribucijske hiše, najbolj priporočljiv. Ali ga ni bolje zamenjati z drugim, ki naj reši problem repertoarja v celoti, od distribucijskih hiš do kinematografov, in ki naj na osnovi enotno zamišljene repertoarne politike z ekonomskimi sredstvi zagotovi njeno uresničitev?

Naša kinematografija je, od produktivne do reproduktivne kinematografije, organizirana v podjetjih, ki

morajo v skladu s sedanjo gospodarsko politiko skrbeti za čim večji dohodek in izkoristiti vse možnosti, da kar najbolj uspešno poslušajo. Film, s katerim se vsak na svoj način ukvarjajo tako proizvajalci kot razdeljevalci in kinematografi, pa je kulturna dobrina, ki se ji prav malo prilega preozka ekonomska doktrina. Ta vidi v njem samo blago, ki ga je treba čim ceneje narediti in čim dražje prodati. Vrednost tega »predmeta« pa ni samo ekonomska, ampak ima predvsem svojo duhovno vsebino, ki je konec koncev prisotna tudi v zgolj zabavnih in umetniško neambiciozних filmih. To neskladje muči vse tiste kulturne panoge, ki morajo po naravi svoje aktivnosti občutneje skrbeti za ustvarjanje lastnih dohodkov. Če skrbi na primer proizvodno podjetje samo za komercialno uspešnost svojih filmov, potem hočeš nočeš odriva umetniške filme na rob svoje dejavnosti. (Ideal so kajpada umetniški filmi, ki imajo za seboj tudi občinstvo. A takšni filmi so redki, avantgardni filmi, ki jih je treba tudi snemati, pa zelo redko zanimajo povprečno občinstvo.) Če pa sledi samo svojim umetniškim težnjam, pa se kmalu znajde na robu svoje rentabilnosti. Tako proizvodna kot distribucijska podjetja nihajo med obema skrajnostma. Ne držijo se strogo principov, ki vodijo druga gospodarska podjetja, zato v gospodarskem pogledu niso — razen redkih izjem — posebno trdna, kar ima za posledico, da tudi njihova kulturna politika ne more biti dosledna in enaka v daljšem razdobju. Zato se tudi v kinematografiji v celoti vedno nekaj izpreminja, podjetja, ki dosežajo na festivalih največje uspehe, so naenkrat finančno ogrožena ipd.

V tem položaju je nemara najbolje, če pogledamo v oči tem neprijetnim dejstvom in še nekaterim drugim, ki jih zaradi naše političnogospodarske usmeritve najbrž ne bo mogoče spremeniti. Tako ni pričakovati, da bi proizvodna, distribucijska podjetja in kinematografi postali ustanove s samostojnim financiranjem, da bi dobivali subvencije, kar bi jim seveda omogočilo drugačno kulturno politiko. Vse bo ostalo v okviru gospodarskih podjetij, celo

majhni kinematografi, ki se komaj preživljajo. Z zaostritvijo gospodarske reforme se bodo tudi filmska podjetja vseh vrst nedvomno znašla v položaju, ko bodo morala vse bolj skrbeti za svoj dohodek, nerentabilni kinematografi bodo najbrž morali zapirati svoja vrata. Prihaja torej čas, ko bo vedno težje voditi kulturno politiko.

Kako v takšnih pogojih ohraniti kulturno poslanstvo filma?

Gotovo ne tako, da ne bi upoštevali sedanjega gospodarskega položaja, ampak narobe s tem, da poiščemo rešitev v območju te realnosti. Če je že vsa dejavnost naše državne skupnosti usmerjena — tudi pretirano — v rentabilnost, potem ne ustvarjamo in distribuiraemo umetniškega filma v nasprotju z njo, ampak organizirajmo našo kinematografijo tako, da bomo **dosežali kulturne cilje z ekonomskimi sredstvi**.

Na področju distribucije (mogoče pa je analogo obravnavati tudi proizvodnjo) to pomeni, da bi morala distribucijska podjetja preprosto čim več zaslužiti, iz kupljenih filmov potegniti čimveč dohodka in da bi morali tudi kinematografi čimveč izkupiti od predvajanja filmov, skratka eni kot drugi bi morali skrbeti, da čim bolj eksploatirajo domači trg. Na ta način ustvarjeni čisti ekonomski odnosi bi imeli za posledico, da bi nastala večja konkurenca med distributorji in v večjih krajih tudi med kinematografi (za katere bi bilo tako najbrž bolje, če ne bi bili združeni v enotnih mestnih podjetjih). Ostrejša konkurenca bi prinesla potrebo po kar najbolj premišljenem plasiranju filmov, treba bi bilo skrbeti za učinkovito reklamo — kar zdaj pogrešamo — v časopisih bi srečavali članke, ki bi napovedovali filme, opremljeni z odlomki kritik teh filmov od drugod. Reklamne članke bi brali tudi v vitrinah kinematografov, kot je to v navadi v deželah razvitih kinematografij.

Distributorji in kinematografi bi torej skrbeli predvsem za kolikor mogoče velik dohodek, kar bi prineslo več denarja z domačega trga kot dcslej, to pa bi koristilo njim, domači proizvodnji in hitrejšemu razvoju kinofikacije. Svojo kulturno

funkcijo bi lahko opravljali le v okviru tega osnovnega postulata. Da pa bi jo lahko, bi moral novi filmski zakon vsebovati vrsto natančno določenih administrativnih, še več pa ekonomskih predpisov, ki bi celotno reproduktivno kinematografijo stimulirali, da bi kupovala in prikazovala najpomembnejše filme svetovne proizvodnje, tudi tiste, ki bi imeli predvidoma skromnejši obisk. Celotno kulturno politiko na področju kinematografije bi torej določala družba z zakonom, uredbami, podjetjem pa bi pustili, da bi poslovala kot podjetja.

V tem distribucijskem konceptu bi bilo treba natančneje določiti položaj domačega filma. Ne zadostuje predpis, da ga morajo distribucijska podjetja kupovati, kinematografi pa predvajati. S posebnim ekonomskim ukrepom (z gmotno stimulacijo, z odpisom davka ali kako drugače) je treba doseči, da bo ekonomsko izravnano s tujim, uvoženim filmom. Distributorjem in direktorjem kinematografov naj bo odkup domačega filma finančno privlačen. Zainteresirani pa bodo le v primeru, če bodo z njim zaslužili prav toliko ali pa več kot s tujim. Šele ko bo zakon določil, kako naj bo stimuliran domači film — izdatneje umetniško dognani film kot drugi, posebej mladinski in še posebej kratki — potem bomo, upamo, doživeli, da bo domači film populariziran in da ne bodo celo najboljše filmi tako rekoč anonimno prihajali v kinematografe in jih predčasno zapuščali.

Z uspešnejšo distribucijo domačega in tujega filma bomo zbrali večje dohodka kot doslej, z njimi pa bo mogoče po eni strani posneti več filmov, po drugi pa stimulirati reproduktivno kinematografijo, da bo ob popolnem spoštovanju zakona rentabilnosti vsaj tako dobro kot doslej, najbrž pa še bolje, opravljala svojo kulturno dolžnost posredovanja kvalitetnega repertoarja. In ker bodo možnosti enake, bo rezultat isti po vsej državi ali pa vsaj po republiki (če bi tak koncept sprejel samo republiški zakon, kar pa ni priporočljivo).

Ni mogoče dovolj poudariti, kako natančno je treba premisliti vse ukre-

pe, ki naj zagotovijo takšen način poslovanja reproduktivne kinematografije, in sodijo v novi zakon (in kako previdno in studiozno in ne na hitro je treba pripraviti njegov osnutek). Z analizami in primerjavami s predpisi zakonov razvitih tujih kinematografij je treba najprej ugotoviti, koliko uvoženih filmov v resnici potrebujemo, potem koliko filmov naj pride na vsako distribucijsko podjetje, da jih bo lahko kar najuspešneje prodajalo kinematografom. (Koncentracija distribucijskih podjetij v enem samem državnem organizmu bi pomenila korak nazaj in bi bila v nasprotju s sedanjo gospodarskopolično usmeritvijo, ker bi izločila pomembni gospodarski stimulans konkurence.) Nadaljnja naloga bi bila določiti način stimulacije kvalitetnih tujih in domačih filmov, določiti izravnalni znesek za domači film, tudi za kratki, ki bi postal tako ekonomsko zanimiv za distribucijska podjetja in kinematografe. Odrekli pa bi stimulacijo tistim filmom, ki bi si skušali neupravičeno povišati dohodke z neadekvatnim vnašanjem prizorov laščivnosti, nasilja ipd. Tako bi brez cenzure, to se pravi brez neprijetnega administrativnega vmešavanja spravili v red stvari tudi na tem področju. Posebne ugodnosti bi bili deležni vsi filmi, ki bi jih v najširšem smislu posebej priporočili mladini.

Ta sistem bi zvečal odgovornost komisije za izbor filmov, saj bi bila njena dolžnost, da ocenjuje filme (ne pa prepoveduje), jim s tem prizna ali odreče finančne ugodnosti. Tudi principi njenega dela bi morali najti mesto v zakonu, prav tako pa bi bilo treba predvideti možnost za pritožbo na njene odločitve.

Kar se tiče distribucijskih podjetij, bi bilo za njihovo kar najuspešnejše poslovanje umestno premisliti, ali jim ne bi dovolili, da se ekonomsko in s tem programsko direktno povežejo s posameznimi kinematografi, še več — da sami odpirajo nove kinematografe. S tem se pa že dotikam drugega važnega vprašanja reproduktivne kinematografije — kinofikacije — se pravi načina, kako razširiti kinematografsko mrežo in izboljšati obstoječo, kar vse zasluži posebno obravnavo.

Novi distributivni sistem bi imel poleg ekonomske in splošnokulturne veljavnosti še neki drug pomen. Vplival bi nazaj na proizvodnjo domačega filma, ki bi precej natančno vedela, s kakšnimi možnostmi lahko računa na domačem trgu, vnesla bi več jasnosti v odnose med proizvodnjo in distribucijo, konkretnije bi določila, kaj naj dela eden in drugi, povezava med obema vejama kinematografije bi postala trdnejša, bolj smiselna. Ker bi njuna aktivnost izhajala iz bistveno istega ekonomskega interesa, bi laže prišlo do povezave izvoza domačega filma z uvozom tujega, na kar opozarja Komisija za družbeno nadzorstvo. Hkrati pa ne bi prišlo več do čudnih anomalij, ko člani posameznih distribucijskih in kinematografskih podjetij v svoji kritični vesti negativno označujejo filme, ki jih ponujajo občinstvu. Jasno definirani ekonomski interes bi jih že kako silil v to, kar je normalno: propagirati film, ki si ga kupil, zato da ga boš kolikor mogoče dobro eksploatiral. Ocenjevanje filmov pa bi prepustili tretji veji kinematografije — kritiki, ki naj v popolni svobodi, kct že doslej, opravlja svoje potrebno delo, vendar ločeno od produktivne in reproduktivne kinematografije.

western

Razprave o westernu so nenehno aktualne, privlačne in potrebne. Z nekaj sestavki, ki smo jih povzeli iz materialov za retrospektivo westerna na festivalu v Oberhausnu, želimo prispevati k boljšemu poznavanju ene izmed najbolj priljubljenih filmskih zvrsti.

UREDNIŠTVO

ameriški film par excellence

Western je edina filmska zvrst, katere začetki se približno ujemajo z začetki filma in ki je po pol stoletja neskaljenega uspeha še vedno živa. Navdih in stil njegovih ustvarjalcev sta se od tridesetih let sem spremenila, presenetljivo pa se je obdržala konstantna zdrava temperatura njegovega komercialnega uspeha. Prav gotovo western ni ostal čisto nedotaknjen ob razvoju filmskega okusa, se pravi okusa nasploh. Tuji vplivi so in bodo delovali nanj, vplivi »črnega romana«, filmske kriminalke ali vplivi socialnih težnj časa. Naivnost in nedvoumnost sta utrpeli precej škode in to smemo vsekakor obžalovati; resen propad pa zato še ne preti. V resnici so se ti vplivi uveljavili le pri maloštevilnih proizvodnjah razmeroma visoke ravni in se niso dotaknili serijskega westerna. Vsekakor bi bilo napak misliti, da so taki vplivi strup za »čisti« western; vsak tuj vpliv deluje nanj kot cepivo: napravi ga odpornejšega.

Tipično ameriška filmska komedija je živela samo deset, največ petnajst let; kar prihaja danes na tržišče v tem žanru, se napaja iz čisto drugih virov. Gangsterski film je s Podzemljem (Underworld, 1927) in z Možem z brazgotino (Scarface, 1932) že izmeril največji razpon svojih možnosti. Scenariji so kmalu krenili v smer današnje filmske kriminalke, ki ima kaj malo opraviti s klasičnim gangsterskim filmom in z njegovo estetiko sile. Ne tej ne oni zvrsti se ni moglo primeriti, kar se zdi samo po sebi umevno pri westernu — da na primer stare zvitke iz serije Hopalong Cassidyja še v našem času s pravljičnim uspehom prikazujejo po TV.

Morda še bolj kot neupogljiva življenjska sila v zgodovinskem razvoju filma preseneča priljubljenost westerna po vsem svetu. Kaj je arabskim, indijskim, romanskim, germanskim in anglosaškim narodom, pri katerih uživa western stalno enako naklonjenost, kaj je tem narodom do obujanja spominov na ameriško zgodovino, do boja Buffalo Billa proti Indijancem, do gradnje železnice ali do državljanske vojne med Severom in Jugom? Gotovo tiči v westernu skrivnost, še močnejša od tiste z njegovo večno mladostjo: skrivnost nadčasovnosti, ki je nekako identična s pravim bistvom filma.

Lahko je reči, da je western »film par excellence«, ker pomenita sovražni napad in bojni virvež gibanje, gibanje pa je spet — film. Tedaj bi bil western zgolj vrsta pustolovskega filma. Često do paroksizma stopnjevana živahnost njegovih postav pa je v tesni vzročni zvezi z westernu lastno, značilno pokrajinsko kuliso; to bi lahko zavedlo v razlago westerna na osnovi njegovega naravnega dekora. Toda tudi druge zvrsti in filmske šole so izrabljale dramatično poezijo pokrajine, tako švedski nemi film, pa ta poezija ni zagotovila njihovega obstanka (čeprav je pripomogla k njihovi pomembnosti). Še več: zgodilo se je, da so si (kakor v *Overlanders*, 1946, Harry Watt) izposodili od westerna eno njegovih tipičnih tem (selitev črede govedi) in jo postavili v pokrajino, precej podobno tisti iz ameriškega westerna. Rezultat je bil, kakor vemo, odličen, a na srečo ni prišlo nikomur na misel delati na osnovi te mojstrovine kakršne koli sklepe: za uspeh eksperimenta se je zahvaliti samo posrečenemu soglasju nekaterih okoliščin. In če je prišlo do tega, da so snemali filme v stilu tistih z Divjega zahoda na francoski Camargue (otok v delti reke Rhône), lahko vidimo v tem samo nov dokaz za priljubljenost in zdravje žanra, ki prenese tako posnemanje kot tudi kopijo in parodijo.

Res bi se zastoj trudili, če bi hoteli odkriti bistvo westerna v kateri koli njegovih otipljivih sestavin. Iste elemente je najti tudi drugje, samo da jim tam manjka kvalitete, ki jim daje v westernu višje mesto. Z golo obliko westerna torej ni mogoče pojasniti. Sovražni napadi, pretepi, silni in pogumni možje v divji pokrajini, vse to ni dovolj, da bi lahko definirali ali vsaj približno začrtali privlačnost žanra.

Vsi formalni atributi, po katerih western navadno spoznamo, so samo znaki ali simboli njegove globlje resničnosti: mita. Western je nastal iz srečanja mitologije z izraznim sredstvom. Knjiga J.-L. Rieupeyrouta (izšla v založbi Jugoslovanske kinoteke) nam dokazuje, da je saga westerna — še preden se je polastil film — obstajala v literarni in folklorni obliki in da še vedno obstaja; kajti kopičenje filmov nikakor ni vzelo sape literaturi o Divjem zahodu. Zgodbe z Zahoda še vedno najdejo svoje bralce in dajejo najboljše snovi avtorjem snemalnih knjig. Ni pa mogoče meriti z istim merilom številčno skromnejšega in nacionalno omejenega bralstva teh zgodb ter množice gledalcev vseh tistih filmov, ki črpa-



Levo zgoraj in spodaj: dva prizora iz filma ALAMO, ki ga je v lastni proizvodnji režiral znani igralec John Wayne

jo iz te literature. Kakor so miniature iz knjig rabile za vzorce srednjeveških plastik in steklenih oken katedral, tako najde tudi ta literatura, rešena proze in prenesena na filmsko platno, šele tam svoj pravi izraz — podobno kot so se dimenzije slike končno zlije s tistimi iz sveta predstav.

Rieuepeyrouтова knjiga osvetljuje do sedaj zanemarjeni aspekt westerna: njegovo zgodovinsko resničnost. Morda so zanemarjali ta vidik v prvi vrsti zaradi pomanjkljivega strokovnega znanja, gotovo pa večinoma iz globoko zakoreninjenega predsodka, da western nima povedati drugega kot otročje zgodbe. Western so oglašali kot sad naivne domišljije, ki veselo in brezskrbno ignorira vsakršno psihološko, zgodovinsko ali tudi samo logično verjetnost.

Po številu so westerni, ki izrecno skrbijo za zgodovinsko točnost, res v manjšini. Prav tako je res, da ti tudi niso ravno najpomembnejši. Bilo bi smešno, če bi hoteli meriti z vatlom zgodovinske resničnosti lik Toma Mixa (ali še bolj njegovega čudežnega konja), Williama Hanta ali Douglasa Fairbanksa; vsi ti so se namreč proslavili v filmih iz velikega primitivnega obdobja westerna. Zares, cela vrsta odličnih westernov (pomislimo na Veliko ločnico — Along the Great Divide — ali na Točno opoldne) lahko postreže le s skromnimi analogijami z zgodovino; so predvsem stvaritve fantazije. Scenarist ima svobodo in navdih in oboje prav pridno uporablja. Vendar bi bilo napak, če bi korenine westerna v zgodovini sploh prezrli. Zato nam Rieuepeyrou jasno slika nastanek epske idealizacije, izhajajoč iz relativno mlade zgodovine dežele, drugo plat — estetsko iredničnost — pa po možnosti zanemarija; s svojo razpravo hoče namreč opomniti predvsem na tisto, kar se ponavadi pozablja ali je neznano, in se zato ustavlja ob filmih, ki podpirajo njegove teze. Ali pa mu ne bi dala prav ta druga plat dvojnega potrdila? Saj je odnos westerna do zgodovine redkokdaj premočrten in direktn, največ dialektičen! Tom Mix je nasprotje Abrahama Lincolna, vendar je na svoj način ovekovečil predsednikov kult in spomin. Če bi se kdo potrudil, da bi te mikavne in neverjetne zgodbe primerjal med seboj in jih »položil drugo na drugo«, podobno kot delajo v moderni fiziognomiki z negativni obrazov, bi se pred njegovimi očmi zarisal idealni western, ki je narejen iz čisto določenih, vedno enakih konstant: western, sestavljen iz svojih mitov v prvotnem in nepopačenem stanju. Vzemimo primer takega mita in se na kratko pomudimo ob kultu ženske v westernu.

V prvi tretjini filma »dobri kavboj« navadno sreča nedolžno mlado dekle, recimo: čisto in milo devico. Prevzame ga silna ljubezen, ki — kljub močno izraženi sramežljivosti tega ni težko uganiti — ne ostane brez odziva. Toda ta ljubezen zadene na prav nepremagljive ovire. To je, značilno in pogosto, dekletova družina: brat je, na primer, mračen lopov, pred katerim mora dobri kavboj rešiti človeštvo, in sicer v dvoboju. Naša junakinja — nova Chimene (junakinja iz Corneillovega Cida) — je zdaj seveda prisiljena, da zatre sleherno čustvo do bratovega morilca. Da bi si spet pridobil ugled pri svoji lepotici in našel milost v njenih očeh, mora naš vitez prestati celo vrsto pravljličnih preizkušenj. Končno reši izvoljenko svojega srca iz smrtne nevarnosti (smrtne za njeno osebo, njeno krepost, premoženje ali vse hkrati). To dejanje — bližamo se koncu filma — rehabilitira snubca in lepoticica mu obljubi zaželeno družinsko srečo.

To je shema, ki jo je seveda mogoče okrasiti na tisoč načinov (na primer z zamenjavo državljanske vojne za napad Indijancev ali kurjih tatov) in ki nas spominja na shemo viteškega romana — po visokem mestu, ki ga priznava ženski ter po preizkušnjah, ki jih mora prestati junak junakov, da se izkaže vrednega svoje ljubezni.

Zgodbo večkrat začini nastop čisto nasprotnega lika: pojavi se lahka damica iz saloona, ki je prav tako že vrgla oko na dobrega kavboja. Če ne bi bila scenaristova dobra vila vselej na preži, bi imeli kar naenkrat žensko preveč. Toda nekaj minut pred koncem zadnjega zvitka velikodušna prostitutka reši ljubljenega iz nevarnosti in pri tem žrtvuje življenje in svojo brezupno ljubezen sreči našega kavboja. Hkrati si je s tem za vselej osvojila prostor v gledalčevem srcu.

To sili k razmišljanju. Ugotavljamo namreč, da zapadejo sodbi o dobrem in zlem samo moški. Ženske so, ne glede na svoj družbeni položaj, vselej in povsod vredne ljubezni. V najslabšem primeru zaslužijo vsaj spoštovanje ali sočutje. Celo najbednejšo cipo očistita ljubezen in smrt; v Poštni kočiji, katere paralele z Mau-passantovo Debeluško (Boule de Suif) so znane, celo samo ljubezen. Če dopolnimo, da je tudi dobri kavboj že prej kaj zagrešil, je med junakom in junakinjo možna kar najmoralnejša poroka.

Ženska v svetu westerna je torej dobra — ničvrednej je moški. Tako zelo izprijen je, da se mora celo najspodobnejši pokoriti za pregrehe svojega spola v težkih preizkušnjah, ki so mu naložene. V raju je Eva tista, ki zapelje Adama v skušnjava. V anglosaškem puritanizmu pa se ta svetopisemska resnica pod pritiskom zgodovinskih razmer spremeni prav v nasprotno. Sprijenost ženske je tu zmeraj posledica grešnega poželenja moškega.

Tako stališče temelji prav gotovo v primitivni ureditvi Divjega zahoda, kjer so nevarnosti vse preveč surovega življenja narekovevale mladi družbi, naj varuje žene in konje. Zoper krajo konj je

bilo obešanje dovolj učinkovito. Za ohranitev spoštovanja do ženske pa je bilo potrebno kaj več kot samo strah postavljati na kocko tako minljivo stvar, kot je življenje: potrebna je bila pozitivna sila mite. Mit westerna potrjuje žensko v vlogi vestalke socialnih vrlin. Junakinja Divjega zahoda ne nosi v sebi prihodnosti samo fizično; z družinsko ureditvijo, po kateri hrepeni kakor korenika po zemlji, prinaša tudi njene moralne zakone.

Skoraj corneillovska enostavnost scenarijev za westernne je bila deležna številnih parodij. V resnici ni treba dosti muje, da se ugotovi podobnost s Cidom; isti konflikt med dolžnostjo in čustvom, iste hude preizkušnje, ki jih mora junaško prestati vitez, da je čista devica pripravljena pozabiti sramoto, prizadejano njeni družini, in končno isto sramežljivo prikrivanje čustev, ki govori o pojmovanju ljubezni — ljubezni, ki je podrejena spoštovanju družbenih in moralnih zakonov. Toda ta primerjava je dvoumna: norčevati se iz westerna, Corneilla pa pri tem ceniti, mar ne opozarja to pravzaprav na veličino westerna?

Vsekakor priznavajo to naivno veličino westerna celo najpreprostejši ljudje vseh zemljepisnih širin, kljub različnim jezikom, drugim deželam, običajem in oblekam. Epski in tragični junaki ne poznajo meja. Ameriška državljanska vojna spada v zgodovino 19. stoletja; western je naredil iz nje moderni ep o trojanski vojni. Selitev na Zahod je Odiseja našega časa.

Zgodovinskost westerna torej ni v nasprotju z njegovim nič manj očitnim nagnjenjem do izrednih situacij, do pretiravanja in do rešitev »deus ex machina« — na kratko, do vsega, kar je naredilo iz njega sinonim naivnosti brez primere. Nasprotno: zgodovina je osnova njegove estetike in psihologije. Kot epski film z zgodovinsko tematiko je mogoče western primerjati samo ruskemu filmu o revoluciji. Toda ni namen te razprave primerjava epske oblike v ruskem in ameriškem filmu. Morda pa bi analiza stilov na novo osvetlila zgodovinski pomen dogodkov, prikazanih v obeh primerih. Kakor osvajanje ameriškega Zahoda predstavlja tudi sovjetska revolucija nakopičen je zgodovinskih dejstev, ki označujejo nastanek novega reda in civilizacije. Oba velika podviga sta rodila mite, ki so bili potrebni za okrepitev zgodovine; oba sta morala na novo iznajti temeljna moralna stališča, v še nespremešanem in neoskrunjenem lastnem vrelcu sta morala iskati princip zakona, ki vnaša red v kaos, ki loči nebo od zemlje. In morda je bil film edini jezik, ki je znal ta zakon ne le izraziti, temveč mu podeliti tudi svoje pristne, estetske dimenzije. Če ne bi bilo filma, bi o osvojitvi ameriškega Zahoda pričala le nepomembna literatura, »zgodbice z Divjega zahoda«, in sovjetska umetnost ne bi ne s slikarstvom ne s svojimi romani dala svetu prave podobe o veličini revolucije. To pomeni, da bo film v prihodnosti najprimernejše epsko izrazno sredstvo.



pogovor o westernu

Vprašanje: Napisali ste številne članke in kritike o westernu pa tudi knjigo o Johnu Fordu, v kateri ste izčrpno analizirali njegove filme o Divjem zahodu. Ali bi nam lahko dali »definicijo« westerna?

Mitry: Western je ep oziroma eden izmed epov ameriškega naroda, ki je še zelo mlad narod. Vsaka civilizacija, ki razvije svoj narodni značaj, ima svoj ep. Ep je pesnitev o tem razvoju, kakor Iliada za Grke, Chanson de geste za Francoze, Nibelungenlied za Nemce itd. Junaška pesnitev Američanov je, če hočete, western. Epska dogodka ameriškega naroda sta: vojna za neodvisnost, v kateri so se rodile Združene države Amerike, in secesijska vojna. V zgodovini je še vojna na Kubi, vojna v Mehiki — toda to sta manj pomembna dogodka. Pravi veliki ep je secesijska vojna.

Vprašanje: V osvajanju Zahoda je več obdobij in analogno s tem so razdelili westerne v več skupin. Katera obdobja razlikujete vi?

Mitry: Eno obdobje je »rush« (prodiranje) na zahod, ki je inspiriralo filme o »daljnem zahodu«. Kaj pripovedujejo ti filmi? Slavijo, opevajo ta »rush«, dogodke in pustolovščine, ki so se odigravale pri tem. V glavnem boj proti rdečkožcem, ki so se upirali prodiranju belcev v svoje področje. Tu imate epski western, ki bi ga lahko imenovali kar »rush«. To je veliki, kolektivni ep, ep mnogih osvajalcev zahoda, ki so šli na pohod, da bi si prisvojili velika zemljišča s pravico prvega prišleca. Mikavnost snovi je v tem, da so potovali z velikimi pokritimi vozmi preko brezkončnih ravnin, da so se borili z Indijanci, z naravnimi silami itd.



S trenutkom, ko so se naselili, se začenja drugo obdobje. Ljudje so vzeli zemljo v posest in zdaj morajo to posest braniti. Prišli so v puščino: zgraditi morajo mesta, mesta iz desk in platna. Mesta je treba organizirati, postaviti delavnice, brivnice, kovačnice, okrepevalnice. Tako nastaja skupnost, občina, ki potrebuje tudi policijo. Vse je treba začeti znova, tako rekoč iz nič. Skupnost mora sprejemati posameznike, ki so izgubili svojo prejšnjo socialno kvaliteto; ti roboti, na pol podivjani ljudje se morajo braniti pred drugimi in s tem opravljajo nekakšno policijsko funkcijo. To so problemi. To drugo obdobje je snov za **dramatski** western.

Potem je še tretje obdobje zahoda in vzporedno s tem tretje veliko obdobje westerna, ki je že bolj **psihološko**. Zahod je osvojen, mesta so zgrajena. Ljudje zdaj redijo goveda in ovce, nato pridejo farmanji in končno iskalci nafte. Med novimi prišleci in posestniki zemlje nastaja rivalstvo, lahko rečemo kar: ekonomsko rivalstvo. To je tretje obdobje.

Vprašanje: Nekaj pa je filmom iz vseh treh obdobjih skupnega: veliki junak.

Mitry: V vsakem od teh treh obdobjih je glavni lik »veličastni kavboj«, pravo poveličanje kavbojskega tipa. Ta je zdaj vodja karavane, ki se bojuje proti Indijancem, zdaj šerif, ki preganja bandite, zdaj osamljeni zahodnjak, ki maščuje umor.

Kar se tiče junaštva, so seveda pretiravali, iz junaka so naredili pravi mit. Toda kavboj ni mit kakor Rolland ali Siegfried. Anonimni kavboj je postal podoba heroizma v drugačnem smislu: v resnici predstavlja namreč kolektivni heroizem dobe, ljudi, delavcev itd.

Vprašanje: Lik tega kavboja pa se je v teku zgodovine filma vendar nekoliko spremenil, psihološko poglobil.

Mitry: Gotovo. Z razvojem filmskega izraza je napredovala tudi kvaliteta filmov. Sprva je šlo le za preprosto zunanost: za kavboja, najsi bo to Broncho Billy ali za njim Rio Jim ali Tom Mix. To so bili individualni junaki, iz katerih se je potem ustvarila mitologija. Ti junaki, kavboji ali policisti so se v danih situacijah vedli prav herojsko, toda vse je bilo shematično, osebe so bile vnaprej izdelane. Dinamika dejanja, »akcija« je bila vse. Napad na poštno kočijo, junak prihiti na pomoč, zasleduje roparje, jih dohiti in peng, peng, peng. Snide se s svojo nevesto, premagal je druge — to je vse. Oseba je povsem brez psihologije.



Levo zgoraj in spodaj: v westernu SINOVI KATIE ELDER so se v glavnih vlogah sestali John Wayne, Dean Martin, Martha Heyer in Michael Anderson mlajši

Ista zgodba s preprostim kavbojem, ki zasleduje roparje, pa se da tudi psihološko obdelati. Pokazati psiho oseb, roparjev, ki so izvedli napad. Zakaj so to storili? Ker so iz socialnih, ekonomskih in političnih vzrokov postali roparji. S temeljitejšo analizo teh socialnih, ekonomskih, političnih vzrokov je mogoče napraviti prav globoko delo. Najpreprostejša shema se da poglobiti. Kljub temu pa je še vedno shematična.

Vrniva se k Tomu Mixu. Sledili so veliki filmi o selitvi na zahod. To je bila spektakularna stvar, dinamična in hkrati lirična, zato je bilo mogoče ustvariti iz nje veliko poemo in veliko igro. V času od leta 1935 do 1940 so nastale mojstrovine spektakularnega westerna, slavospev množičnemu podvigu. Že zato, ker je to lirična pesnitev, osebe niso psihološko analizirane. S časom pa so ustvarjalci razvili nekoliko več psihologije, več človeške resničnosti. Njihovi junaki sicer niso bili ravno bojazljivci, vendar že odvisna bitja, ki so ravnala iz socialnih, človeških in moralnih nagibov. Zanimivo je, da je bila v ospredju lirična plat pustolovščine. Analiza je bila površna.

Po vojni se je pojavil psihološki western, pri katerem temelji psihologija oseb na značaju. Avtorji prodirajo vse globlje v socialne in ekonomske razloge, ki utemeljujejo posamezne faze drame. Film kot Shane ali Cheyenne imajo že globljo strukturo. To niso več sheme. Pri tem pa je zunanja situacija enaka kot prej. Western, kakršen je Zaklad Sierra Madre, je psihološki western. Tu imate že skoraj filozofsko situacijo.

In čim bolj film napreduje, tem večja je njegova angažiranost. Čim bolj se publika izobražuje, tem manj se zadovoljuje s shematičnimi liki. To velja za western, to velja tudi za vse druge vrste.

V p r a š a n j e : Že večkrat so proučevali, kakšno spremembo je doživel junak westerna v zadnjih dvajsetih letih. Ob tem lahko nanzamo vrsto filmov, od tradicionalnega westerna Dodge City Michaela Curtiza iz leta 1941 preko Fordove Moje drage Klementine (1946) do dela Henryja Kinga The Gunfighter iz leta 1950. Z Gunfighterjem se je pravzaprav začelo razbijanje mita, ki je napredovalo v Kovinski zvezdi (The Tin Star) in v Warlocku (1959). S spremembo junaka se ne spreminja zgodba, pač pa struktura filma. Veliko število tako imenovanih modernih westernov je nadomestilo absolutnega junaka s kompliciranim sistemom psihologije, politike in družbenih odnosov, ki utemeljuje junakovo ravnanje. Kljub temu imamo še danes tudi tradicionalni western.

Ali menite, da so pomembnejši režiserji westerna, kot so Anthony Mann, John Sturges, Delmer Daves, Raoul Walsh in Howard Hawks, prišli do kompliciranega filma od preproste sheme?

Mitry: Da, seveda.

Vprašanje: Kako torej gledate na razvoj Johna Forda, tega morda najpomembnejšega režiserja filmov o Divjem zahodu? Vaša knjiga o njem se konča leta 1953.

Mitry: Mislim, da je bila Moja draga Klementina Fordov zadnji zelo dobri film. Potem je nadaljeval v svoji tradicionalni smeri. Bil je velik mož, pa to je minilo. Videl sem dober Fordov film, Črnega narednika, ki pa tudi ni mojstrovina. Zame je sicer najboljši Fordov film v zadnjih letih, vendar ostaja Klementina poslednji res veliki film. Delo, ki zasluži, da ga omenim, je Fort Apache; vsi novejši Fordovi filmi so v bistvu dobri, ne nosijo pa znamenaj genialnosti. Ali pa moremo to sploh zahtevati?

Ford je bil nekaj novega pred slabimi tridesetimi leti. Postavil je temelj psihološkemu westernu, še ne do kraja izdelan, vendar temelj: leta 1939 v Poštni kočiji in leta 1946 v Moji dragi Klementini. Osebe so že bolj realistične. Spomnite se Kočije: zdravnika, trgovca z žganjem, bankirja in tako dalje. Ti ljudje imajo cilje, resnični so. Nič več niso lutke, vsak ima psihološko jedro. Osebe živijo, so pa še tipizirane. To niso več prototipi, prej stereotipi ali boljše, močno tipizirani značaji. Ker pa so vzeti iz resničnosti, so s tem do neke mere že psihološko utemeljeni. Zgodba je preprosta: skupinica ljudi se odpelje s poštno kočijo. V dveh dneh vožnje spoznajo drug drugega. Psihološke karakterizacije seveda ni, saj tudi ni osnove zanjo. Za tako stvar je potrebna situacija, ki opraviči psihološko dramo. Tu pa je čas preskopo odmerjen. Osebe ne moremo analizirati v dramih, ki traja 48 ur. To je nemogoče. Lahko sicer odgrnemo pogled nanjo, a to je močno poudarjen in samo trenuten pogled.

Psihološko mnogo bolj poglobljene so osebe v Moji dragi Klementini, kjer je čas dogajanja daljši, kjer nastopa Wyatt Earp v celi vrsti situacij. Tu je še Doc Holliday, ki se izpreminja med filmom. V Klementini je čutiti minljivost, časovno določenost, ki omogoča izpopolnjeno psihologijo.

Prav tako bi lahko govorili o psihologiji oseb v Križarki Potemkin. Te osebe so resnične, živijo. Toda situacija ne zahteva analize oseb. Analizira se samo situacija: revolta mornarjev na križarki Potemkin. Oficirji ravnaajo kot imperialistični oficirji, mornarji kot revolucionarji. To je vse. Nobene psihologije ni, ker ni osnove zanjo. Za psihološko analizo je potreben čas. Današnji western ali vsaj del današnjih westernov — strinjam se namreč z vašo razdelitvijo — je mogoče primerjati pesnitvi. Gre za lirično pretiravanje, za lirično navdušenje nad podvigom. In ni razloga za kaj več. Lirično navdušenje ima zmeraj svojo ceno. Filmski ustvarjalci lahko vedno znova opevajo pokrajinsko lepoto »daljnega zahoda« in

junaška dejanja pionirjev in ustvarjajo prekrasne poeme. Vse to ne potrebuje nobene psihološke analize; avtorji z vso pravico pozabljajo nanjo.

Vprašanje: Po vašem mnenju je torej Ford dal westernu psihološko situacijo, kasnejši filmi pa so dodali psihološko obdelane značaje. Poštna kočija prikazuje osebe v psihološki situaciji. Je prav tako?

Mitry: Ne, ni čisto tako. V Poštni kočiji ni prave psihološke situacije. To je dramatična situacija; toda junaki so avtentični značaji. Gre za realno tipizacijo, za tip, ki ima že človeške lastnosti.

Vprašanje: Pravite, da Ford po Dragi Klementini ni ustvaril za svoj nivo nobenega posebno dobrega filma več. Meni pa se zdi, da so bili Konjeniki (The Horse Soldiers) iz leta 1958 ne samo dober film, ampak tudi zelo dober Fordov film.

Mitry: Res, mislim, da je to dober film. Toda za Fordov nivo? Ne vem prav. Saj je nekaj tipično fordovskih sekvenc, vendar premalo. Poglejte Mirnega človeka (The Quiet Man). Film mi je všeč, toda tisto, kar mi res ugaja, je stil, silna izpolnjenost časa in prostora. Ford pa ni pokazal prav nobenega smisla za potek časa, razen morda v Klementini. A tudi tu čas ni posebno dolg. Niso vsi Fordovi filmi, ki zajemajo daljše časovno razdobje, ravno slabi; niso pa posebno značilni in tudi ne posebno dobri. Vzemimo Iskalce (The Searchers): čudovite sekvence, vmes pa spet same planjave v zimi, mnogo snega, mnogo rož itd. To je kino izpred dvajsetih ali štiridesetih let. Ford nima občutka za čas. Isto vidimo v filmu Kako zelena je bila moja dolina (How Green Was My Valley). Ford je dober, kadar ne gre za prostor in čas. Mislim, da lahko ponovim tisto, kar sem napisal v svoji knjigi — in upam, da imam prav — v njegovih najboljših filmih je bil prostor brez prostornosti. V Poštni kočiji, Dolgem popotovanju (The Long Voyage Home) in v Sadovih jeze (The Grapes of Wrath) ni »prostora«. V prvem filmu gre za kočijo, v Popotovanju za ladjo in v Sadovih jeze za tovornjak. Vselej zelo majhen prostor, ki se pomika skozi večjega. In ta veliki prostor je samo lep dekor, vesoljstvo drame pa je zmeraj mali prostor. To je zame »zelo dobri Fordov film«. Vsi drugi njegovi filmi so brez zgoščenosti.

Vprašanje: Kako sodite o drugih režiserjih westernov? Ali je med njimi kdo, ki bi lahko dosegel Fordov format?

Mitry: Teško bi kaj rekel. Avtomatično mi pridejo na jezik imena Anthony Mann, Nicholas Ray in Budd Boetticher. Posebej imenovati ne morem nobenega. Vsi so naredili zelo dobre filme.

Vprašanje: Pa nobenega Forda?

Mitry: Mislim, da res ne. Seveda ne morem napovedovati, kaj bodo ustvarili v prihodnjih letih. Domnevam, da bo nekaj dobrih filmov. Vendar v njihovih filmih še ne vidim vesoljstva, enotnosti, kakor lahko vidim to v najboljših Fordovih filmih. Morda



filmi imajo te odlike, pa jih jaz ne vidim. Potrebujem deset ali dvajset filmov, da lahko primerjam. Sedmi je na vrsti (Seven Men from Now) Budda Boetticherja mi je zelo všeč. Sijajen western.

Vprašanje: Se vam zdi film, kot je Točno opoldne velik western?

Mitry: Točno opoldne? Nikoli nisem bil tega mnenja. Tisti-krat sem bil zelo presenečen. Vsi so govorili o Točno opoldne. Krasen film! Mojstrovina! Kako to? Kje je mojstrstvo? To je dober film, zanimiv, ker pomenita dve uri filma dve uri dogajanja; kvaliteta, ki jo je treba ceniti, ne pa tudi razodetje, odkritje. Poznamo več filmov, ki imajo to posebnost. To je dobro. Scenarij in tema sta dobra, ampak to še ni mojstrstvo. Zame je velik film, western, ki mi silno ugaja, Rio Bravo.

Vsi novi kritiki trdijo zdaj, da je Točno opoldne ničla, film za med staro šaro. To pa spet ne! Zelo me zabavajo zablode kritikov. Zanje je film mojstrovina ali pa nič. Spomnite se Bežnega srečanja (Brief Encounter). Pred leti: mojstrovina! Danes: nič! To ni res. To je dober film, in Točno opoldne prav tako. Bilo bi dobro, če bi si lahko vsak dan ogledali film, kakršen je Točno opoldne.

Vprašanje: In za konec: kateri so po vašem mnenju veliki westerni zadnjih let?

Mitry: Všeč mi je Shane. Ni mojstrovina, je pa dober film. Mnagim mladim kritikom se zdi krasen. Tako sijajen spet ni. Je pa dober, enako kot Velikan (Giant) istega režiserja. Velikan je morda za sekvenco predolg. Toda edina mojstrovina s področja westerna, ki sem jo videl po Hustonovem Zakladu Sierra Madre, je Rio Bravo. Shane in Velikan sta dobra filma. Morda še najbližji mojstrovini je Sedmi je na vrsti (Seven Men from Now) Budda Boetticherja. Vsekakor odličen film, ki mu ne manjka dosti do mojstrovine. Lahko pa samo ponovim: Rio Bravo je res velik film, najboljši western zadnjih let.

teze

O

westernu

1. Kritiki so začeli razmišljati o westernu: iskali so merila, s katerimi bi se ga lotili, naredili so sheme, da bi razčlenili kompleks, uvedli so pojmovne zveze, ki naj bi spravile na skupni imenovalec njegova protislovja; in še vsaka teorija o njem se je dala vsaj približno utemeljiti. In vendar se je vse razpravljanje kritike o westernu do danes komajda povzpelo nad slepo zagovarjanje ali prehitro in prepovršno odklanjanje.

2. Treba je izhajati iz spoznanja, da je bil western od vsega začetka in je ostal do danes izdelek industrije užitka. Zato veljajo zanj predvsem zakoni te industrije; spremembe, ki so zarisale sledove v njegovi zgodovini, njegova rastoča diferenciacija, to so odmevi sprememb splošnega okusa in diferenciacije v zavesti njegovih gledalcev.

3. Mit, iz katerega je in bo črpal western, sodi v območje iracionalizma, v Ameriki, tej navidez tako pragmatični in vsaki ideologiji sovražni deželi, podtalno zastrupljajočega iracionalizma. Še v melanholiji poznih westernov se skriva poveličevanje minulega; v njej je ohranjen kanec tiste naivnosti, ki se v politiki sprevrča v agresivnost do vsega naprednega. Estetiziranje sile v westernu se ujema z nagnjenjem politične reakcije v ZDA do poenostavljanja zgodovine in konfliktov ter z njenimi nevarnimi sanjami o nekomplcirani in zmagoviti prihodnosti.

4. Iz tega izhajajo sklepi za kritiko. Nedopustno je hvaliti postavitev,

ki je videti ljubka, ali vožnjo, ki se zdi posrečena, kajti taka pohvala presega apologijo oblike in že popularizira desničarski pamflet.

5. Nedvomno se je nekaterim režiserjem te zvrsti posrečilo, da so spretno anticipirali vsesplošne predstave, spet drugi pa so znali stereotipni potek westerna v podrobnostih charvati osebno ali celo kritično. Kljub temu je vsak western rezultat pripravljenosti na kompromise. Napredek, ki ga opažamo, rehabilitacija Indijancev ali razbitje mita o zgodovinskih junakih, vse to dokazuje le splošno upadanje naivnosti, s katerim navadno računajo zamisli za westerne od konca štiridesetih let dalje.

6. V westernu je težko izraziti napredno idejo, prav lahko pa spraviti pod streho reakcionarno ideologijo. Režiserji westernov so ponavadi hodili po poti najmanjšega odpora.

7. Ubijanje, Indijanci, preprosto življenje, obramba reda z nasiljem, premoč moškega, pravica posameznika, da si sam kroji postavbe, maščevanje, novi časi, ki izpodrivajo dobre stare — število konfliktov, ki jih najdemo v westernu, je prav tako omejeno, kot je omejeno število shem dejanja, v katerih se ti konflikti izražajo. To so anahronistični konflikti, in če niso, postanejo taki v westernu.

8. Potem ko je western izgubil svco preproščino in nedolžnost, je bil v vedno večjem in vznemirljivem obsegu na voljo ideološkim implikacijam. Uporabljali so ga za sporočila vseh vrst in ga pri tem skoraj zmeraj zlorabljali. Western danes ni več tako neškodljiv in nedolžen, kot je bil, torej ga kritika ne sme več obravnavati tako nedolžno, kot ga je smela nekoč.

9. Priseganje na preprostost pionirskih časov brez vsakih problemov skoraj ne more ostati brez škodljivih posledic, redukcija konfliktov na arhaično razmerje med dobrim in zlim, med zločinom in očiščujočim povračilom pripelje skoraj zmeraj do hvalnice nasilja, do katarze s pestjo ali s coltom. Naj junak še tako nerad zgrabi za orožje, šele s tem dejanjem izpolni zakon zvrsti. To ni tragičen zakon, ker je izmišljen. Poskusi, da bi ga razlagali kot tragičnega, so privedli le do nekakšne melanholije.

10. Podoba sveta v westernu je podoba malega človeka s srednjega zahoda, ki ne vidi kaj dosti čez meje svojega polja, ki se oklepa bližnjega in lahko razumljivega, ki ima pripravljene enostavne odgovore na vsa vprašanja, ki raje udari, kakor razmišlja, ki zaupa v Staro zavezo in zgrabi za winchestrovko, ki pribije, da je bilo dovolj besedi in potegne za colt, ki so mu ljubše posplošitve po vzorcu mita kakor razmišljanje o dejstvih. Civilizacija ga je prisilila k sublimaciji teh impulzov, vendar jih je še vedno mogoče zaznati. Zato je Amerika, ki jo prikazuje večina westernov, odurna.

UWE NETTELBECK

western in njegovi režiserji

Western, »ameriški film par excellence«, kakor ga je imenoval André Bazin, ali vsaj njegovo najstarejšo in najtrdoživejšo zvrst so v tridesetih letih označevali predvsem zvezdniki, kot so bili Ken Maynard, Hopalong Cassidy in Gene Autry; ravnal se je po inteligentni stopnji mladoletnikov. Od vidnejših režiserjev so se od časa do časa lotevali westerna samo King Vidor, Cecil B. DeMille, Howard Hawks in William Welmann. Pa tudi njihovi filmi se razlikujejo od serijskih proizvodov samo v izvedbi, ne v zamisli; enako kot serijski so bili tudi njihovi filmi pravzaprav pustolovski filmi v preobleki Divjega zahoda.

Šele leta 1939 je po vsej priliki okrepitev ameriške nacionalne zavesti v znamenju »new deala« povzročila, da so posneli celo vrsto westernov kot »A-filme«, to se pravi, da so jih zaupali odličnim režiserjem in jih oskrbeli s proračunom, ki je dovoljeval skrbno izvedbo. Samo v letu 1939 so doživeli premiere tile filmi: Poštna kočija in Bobni ob Mohawku (Drums Along the Mohawk) Johna Forda, Jesse James Henryja Kinga, Severozahodni prehod (Northwest Passage) Kinga Vidorja, Union Pacific Cecila B. DeMilla in Dodge City Michaela Curtiza. V naslednjih letih so se z Divjim



zahodom ukvarjali tudi režiserji, ki so bili pridobili ugled s »psihološkimi« in »socialnimi« filmi, tako William Wyler v Zahodnjaku (The Westerner, 1941) in celo kot intelektualec razvpiti inozemec Fritz Lang v Vrnitvi Franka Jamesa (The Return of Frank James, 1940) in v Western Union (1940) ter René Clair v Lepotici iz New Orleansa (The Flame of New Orleans, 1941).

Po vstopu Združenih držav v vojno je val westernov za nekaj časa uplahnil: socialno psihološko vlogo westerna so prevzeli patriotični vojni filmi. Kakor hitro pa se je obetal konec vojne, je število westernov naraščalo vzporedno z upadanjem števila vojnih filmov. Leta 1945 je bila četrtnina vseh prvič predvajanih ameriških filmov westernov.

Za pomembnejše westerne iz 40-ih let je značilna močnejša zgodovinska orientacija, kot je bila v navadi do tedaj. »Zgodovina je bila samo snov westerna, nenadoma je postala njegov predmet.« (A. Bazin). Rezultat srečanja filma z zgodovino pa ni bil kritičen (kakor večkrat v naslednjem desetletju), temveč apologetičen. Junake revolverja so spremenili v čuvarje reda in prve bojevnike za družbeno pravičnost; slavili so pionirje, ki so z železnico in z brzovajom odprli vrata v notranjost kontinenta, iztrebljanje Indijancev so potihoma opravičevali z njihovim besom in zlobo.

Za novo vrednotenje westerna je značilno, da so ga zdaj pripoznali tudi kot primerno sredstvo za najrazličnejša »sporočila«. William Wellmann ga je v Incidentu pri Ox-Bowu (Ox-Bow Incident, 1943) uporabil za opozorilo na možnost fašističnih teženj tudi v Ameriki. King Vidor je z Dvobojem na soncu (Duell in the Sun, 1946) posegel v razpravo o vlogi ženske, ki se je sicer tiste čase vodila predvsem v filmih iz črne serije.

Vendar pa v 40-ih letih niso bili »intelektualni« režiserji tisti, ki so ohranjali vitalnost westerna, temveč dosti bolj »naivni«, predvsem John Ford (rojen leta 1895). Ford se po vojni vedno pogosteje posveča westernu. Med 25 filmi, ki jih je ustvaril med letoma 1946 in 1965, je štirinajst westernov. Šest jih je nastalo v skoraj neprekinjenem zaporedju med letoma 1946 in 1950, med njimi štirje od najboljših: Moja draga Klementina (1946), Fort Apache (1947), Nosila je rumeno pentljo (She Wore a Yellow Rib-

bon, 1949) in Karavana smelih (Wagonmaster, 1950). Kasneje so sledili — naj imenujemo spet najboljše — Iskalci (The Searchers, 1956), Mož, ki je ubil Liberty Valanca (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) in Cheyenne (1964). Odlika Fordovih »klasičnih« westernov iz 40-ih in 50-ih let ni niti avtentičnost zgodovinske rekonstrukcije (v njih kar mrgoli napak) niti trdna in dosledna interpretacija zgodovine (v odnosu do Indijancev npr. Ford zelo omahuje), temveč njegova zmožnost, da dá v trenutnih podobah zablesteti idealni predstavi o preteklosti, viziji minule zlate dobe; zmožnost, ki druží Forda z Griffithom. Prizori kakor četvorka, napad konjenice v ravnini ali tihožitje prazne glavne ulice v vasi na zahodu se zde pri njem kakor okameneli ob klicu melanholičnega in s humorjem obarvanega spomina. V Liberty Valancu postane ta prikrita tematika — obujanje spominov — čisto jasna: tu so herojski časi prisotni le še v pomnjenju preživelih. Taka oddaljitev, ki spominja že na legendo, kajpada ne odgrne vselej tudi dvomljivega bistva dogodkov, o katerih se pletejo spomini; nagnjenje do kompleksa nevarnost—junaštvo—smrt pripelje Forda včasih skoraj do slepe apologije vojskovanja, kakor v filmih Rio Grande (1950) in Dolga, siva vrsta (The Long Gray Line, 1954).

Pravi preporod zvrsti pa nastopi šele po letu 1950 s filmi večinoma mlajših režiserjev. Ti se spet daljnosežno in značilno razlikujejo od tistih iz prejšnjega desetletja in njegovih režiserjev. Perspektiva obujanja spominov je sicer ohranjena — western se loči od drugih filmov predvsem po tem, da ne zanemarja časovne distance, ne prestavlja dogajanja v sedanost in ne sili gledalca k identifikaciji —, toda ljubeče obujanje zgodovinske anekdote se je moralo umakniti včasih melanholičnemu, včasih moralističnemu razmišljanju o obdobju. Zgodi se tudi, da zgrme s prestola nekoč slavljene junaki, kakršen je bil general Custer; in desetkanje Indijancev se ne razlaga več kot zgodovinska nujnost, krivdo nosijo zdaj beli pionirji. Preteklost se kaže v temnejših barvah. »Kakor so se od časov Virginijca sem (The Virginian, western Victorja Fleminga, 1929) v obraz Garyja Cooperja zarezali sledovi starosti, tako so tudi obrisi filmov o Divjem zahodu danes manj gladki, njihovo ozadje se je stemnilo. Še vedno pripeka sonce nad mestom, toda zdaj uporablja kamera to svetlobo, da ostreje zariše bednost poslopij in oprave, zanemarjeno in ponošeno obleko, gube in sle-dove umazanije na obrazih.« (R. Warshow)

Zgodovinske epizode, kot so boji z Indijanci in zgodovinski liki kakor general Custer, so zdaj deležne manjšega zanimanja; v ospredju je splošni položaj na zahodu, predvsem napetost med »starimi« naseljenci — posestniki — in kasnejšimi prišleci. Junak tega spopada ni sijajna zgodovinska osebnost, ampak »zahodnjak«, osamljenec med frontami in socialnimi razredi. To je tragična postava: po svoji preteklosti in aristokratski naravi pripada staremu, vendar se mora v spoznanju nujnosti zapisati novemu. Zahodnjak

seveda ni toliko zgodovinski kot iz zgodovine izčiščen mitični lik s čisto posebnim etosom, iz katerega izvirajo dramatski zakoni zvrsti v najpopolnejši obliki. »Zahodnjak je ... klasičen lik, točno načrtan in dognan; ne prizadeva si razširiti svoje oblasti, temveč samo uveljaviti svojo osebnost in njegova tragedija je v tem, da se ta zahteva ne more nikoli povsem uresničiti.« Zakaj junak, ki se je bil odločil, da se bo odrekel »starega zakona«, zakona puške, je vedno prisiljen, da še enkrat zgrabi za orožje: »Njegova zmaga pa ne more biti popolna: nobene smrti ni mogoče odkupiti, nobene madeža popolnoma izbrisati; film je in ostane tragedija, kajti junak je moral — čeprav si je ohranil življenje — spoznati in priznati skrajne meje svojega etičnega sveta. To globoko občutje za omejenost in za neizogibnost krivde sta tisto, kar daje zahodnjaku pravico do melanholije.«

Osnova umetniške zrelosti zvrsti v 50-ih letih je etična zrelost njenega junaka: »V resnici stopi film o Divjem zahodu na področje resne umetnosti šele tedaj, ko se njegov moralni kodeks pokaže tudi z nepopolne strani — ne da bi pri tem izgubil obveznost (za junaka). V najboljšem primeru razkrije junak nekako moralno dvojnost, ki otemni njegovo podobo, ga pa hkrati obvaruje abotnosti; ta dvojnost izvira odtod, ker je vendar prav on tisti, ki — vseeno iz kakšnih razlogov — ubija.« (R. Warshow)

Med režiserji generacije iz 50-ih let je Robert Aldrich pravzaprav začel kariero s filmom *Massai* (1954), z zagovorom Indijancev, ki ga že označuje moralistična jedkost njegovih kasnejših del. Nicholas Ray je vložil v filme *Johny Guitar* (1954), *Na begu* (*Run for Cover*, 1954) in *Resnična zgodba o Jesseu Jamesu* (*The True Story of Jesse James*, 1956) svojo tematiko o mladosti in izgubi njene nedolžnosti ter svoje velike umetniške sposobnosti za režijo barvnega filma. Richard Brooks se je tudi v *Zadnjem lovu* (*The Last Hunt*, 1955) pokazal kot družbeni kritik in razkril iztrebljanje Indijancev. Skoraj samo westernu pa so se posvetili Anthony Mann, Delmer Daves, John Sturges in Budd Boetticher.

Anthony Mann (rojen leta 1907) je bil najprej gledališki režiser, naredil pa je že več filmov (prvega v letu 1942), preden je našel odlična sodelavca v scenaristu Bordenu Chaseu in v igralcu Jamesu Stewartu; z njima je posnel prve iz vrste sedmih filmov, ki predstavljajo najbogatejše osebne stvaritve med westerni 50-ih let: *Winchester 73* (1950), *Na ovinku reke* (*Bend of the River*, 1952), *Gola ostroga* (*The Naked Spur*, 1952), *Daljna dežela* (*The Far Country*, 1954), *Mož iz Laramija* (*The Mann from Laramie*, 1955), *Zadnji mejač* (*The Last Frontier*, 1955), *Kovinska zvezda* (*The Tin Star*, 1957) in *Mož z Zahoda* (*Man of the West*, 1958). Mannovi westerni so pravzaprav lekcije iz etičnega kodeksa, ki označuje zahodnjaka kot nasprotje človeka moderne civilizacije, kot človeka, ki ga ne vodijo nikakršni materialni interesi, kot idealističnega in svobodnega viteza pravičnosti, ki ne uboga nikogar

mimo svoje vesti. Slikanju človeških odnosov posveča Mann več pozornosti kakor dramatičnim situacijam. Vedra hladnokrvnost in mirnost, ki je odlika njegovih junakov, označuje tudi Mannov stil: mirni ritem montaže, z odtenki bogato fotografijo — tako črno-belo kakor barvno, diferencirane totalne posnetke v kinoskopski in vstavionski tehniki, predvsem pa gracijo v gestah in mimiki njegovih igralcev. Ko so se začeli Mannovi scenaristi pogosteje menjavati — Chaseu sta sledila njemu dokaj bližja Philip Yordan in Dudley Nicholas, potem pa Reginald Rose, ki mu je tuja ta zvrst, ter drugi — je propadla tudi njegova umetnost; njegov zaton sta zapečatili pompozni uprizoritvi zgodovinskih filmov *El Cid* (1961) in *Propad rimskega cesarstva* (*The Fall of the Roman Empire*, 1963).

Delmer Daves je napisal že več scenarijev, preden je začel sam režirati — in tudi še potem je sodeloval pri snemalnih knjigah za svoje filme. Davesovi najboljši westerni so nastali v istem času kot najboljši Mannovi. To so: *Zlomljena puščica* (*Broken Arrow*, 1950), *Bobnanje* (*Drum Beat*, 1954), *Zadnja karavana* (*The Last Wagon*, 1956), *Kavboj* (1957), *Ob 3.10 za Yumo* (*3.10 to Yuma*, 1957) in *Drevo za obešanje* (*The Hanging Tree*, 1958). Njegovi filmi niso — tako kot Mannovi — lekcije o ravnanju pravega zahodnjaka, temveč portreti ljudi, večinoma outsidersjev in tujcev, ki naj osvoje simpatije gledalcev. Daves je med prvimi postavil za junaka filma Indijanca ter upodobil resničnega kavboja iz pionirskih časov. Pokazal je več prizadevanja za dokumentarno pristnost kakor Mann — v odnosu do svojih oseb, ki jih je skušal naslikati kot žive ljudi, individue, ne kot podobe nekega tipa ali kot utelešenje neke morale.

John Sturges (rojen leta 1905) je prvič režiral leta 1946, svoj prvi western pa je posnel šele sedem let kasneje. Bil je to *Pobeg iz Forta Brava* (*Escape from Fort Bravo*, 1953). Najpomembnejši ostali njegovi filmi so *Obračun v Black Rocku* (*Bad Day at Black Rock*, 1955) — »moderni western«, *Backlash*, 1955, *Obračun pri O. K. Corralu* (*Gunfight at the O. K. Corral*, 1957), *Zakon in Jake Wade* (*The Law and Jake Wade*, 1957) in *Zadnji vlak iz Gun Hilla* (*The Last Train from Gun Hill*, 1958). Sturgesu ni do zvestega obujanja legende. Optično je večina njegovih filmov indiferentnih; prostor je plitev in pokrajina je samo za štafažo. Odlika njegovih



najboljših filmov je nagnjenje junakov k razmišljanju, ki je sijajno izraženo v dialogu. Značilno je, da je njegov najboljši film »moder- ni western« *Bad Day at Black Rock*.

Budd Boetticher (rojen 1916) je najmlajši iz te generacije režiserjev westernov in tudi zadnji, ki je zaslovel. S filmom *Sedmi* je na vrsti (*Seven Men from Now*, 1956) se je dvignil iz anonimnosti režiserja serijskih filmov. Sledili so *Veliki T* (*The Tall T*, 1957), *Westbound*, (1958), *Osamljeni jezdec* (*Ride Lonesome*, 1959) in *Comanche Station*, 1958. Boetticherjevi westerni so med vsemi iz te generacije najbolj »zunanji«: nobene psihologije, nobene morale, nikakršnega sporočila, samo dogodivščine junaka, ki mu večinoma posoja svoj profil *Randolph Scott*, najbolj leseni igralec iz westernov. Čar Boetticherjevih filmov je v njihovi nezavedni graciji, v zamolklem lesku pokrajine, v epskem poteku gibanja (junaka, kame- mere, osvetlitev).

Tudi nekateri starejši režiserji, ki so se sicer izgubljali v ru- tini, so v tem času naredili nekaj westernov, katere lahko po- stavimo ob stran Mannovim, Davesovim in Boetticherjevim. *Henry King* je posnel v ostre sivine uklenjenega, trpko melanholičnega *Gunfighterja* (1951), *William Wellmann* epska filma precej brez napetosti (*Across the Wide Missouri*, 1951) in *Ženske prihajajo* (*Westward the Women*, 1951), *King Vidor* pa Mannovim filmom sorodnega *Moža brez zvezde* (*Man Without a Star*, 1954). Dva po- sebna primera »sur-westernov« (po A. Bazinu, morda bolje, »ple- menitih westernov«) sta ustvarila *Stevens* in *Zinnemann*. *Stevens* je posnel film *Shane* v liričnem stilu, bogatem svetlobnih prelivov in barvno preračunanih kompozicij, v stilu, ki odlikuje njegove ambiciozne filme; rezultat je western skoraj sterilne čistosti in le- pote, iz katerega je odstranjen sleherni element individualizacije. Drugam je usmeril svoja prizadevanja *Fred Zinnemann* s filmom *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952), v katerem sta perfektna dra- matična zgradba ter postavitev v službi »sporočila«.

Vrsta najboljših westernov desetletja izhaja končno tudi od režiserjev, ki so opozorili nase z enim samim filmom in ni o drugih njihovih delih znanega nič omembe vrednega — ali sploh nič! *To velja* za filme: *Mož s pištolo* (*The Man With a Gun*, 1955) *Richarda Wilsona*, *Osamljeni* (*The Lonely Man*, 1955) *Henryja Levina*, *Mož iz Del Ria* (*The Man from Del Rio*, 1956) *Harryja Hornera*, *Najhitrejši strelec zmaguje* (*The Fastest Gun Alive*, 1956) *Russela Rouseja* in *Levičar* (*The Left Handed Gun*, 1958) *Anthurja Penna*. Ta dela sodijo skupaj z *Gunfighterjem* skoraj brez izjeme med »sive westernne«, črno-bele filme v normalnem formatu, ki slikajo predvsem senčne strani iz življenja nemirnih strelcev. Kot morda največji up westerna 60-ih let se je uveljavil novinec *Sam Peckinpah* (rojen 1926), predvsem s svojim drugim filmom *Strelci opoldne* (*Ride the High Country or Guns in the Afternoon*, 1961).

FESTIVALI

festival na temo:

šport in turizem

Sredi oktobra je bila Gorenjska gostitelj prve mednarodne filmske manifestacije v Jugoslaviji. Festival je bil prirejen kot »satelitska« prireditvev blejskega seminarja o športu in turizmu (pod pokroviteljstvom organizacije UNESCO), zaradi ambicij organizatorjev in možnosti, ki jih je nudil, ker se je razrasel v samostojno prireditve, ki je, v dobršni meri, zasenčila osnovno.

Najava festivala resda ni vzbudila navdušenja, nasprotno, sprejeta je bila z dvomi, predvsem pa z obžalovanji, da Bled z okolico ni postal sedež ambicioznejše, ekskluzivnejše in sedež slovenskega (in jugoslovskega) filma obveznejše filmske prireditve. Takšna občutja so verjetno prisotna tudi dandanes, precej časa po festivalu. Brez ozira nanje pa je o festivalu treba zapisati:

Kranjsko-blejski festival se je uve-

ljavil (v zastavljenih okvirih in v okvirih možnosti, ki jih specializiran festival ima) že v prvem poskusu. Predvsem kot manifestacija, ki je sposobna zbrati v programu dovolj veliko mednarodno udeležbo, ki lahko predstavi našemu občinstvu najboljše dosežke na področju filma s tematiko športa in turizma in ne nazadnje, ki bo postala svojevrsten propagator obeh tematskih področij pri nas doma in v svetu. Namreč: festival je pravzaprav prva resnično kulturna in propagandno uspešna akcija našega turizma (ki se je rodila zunaj turizma in je, seveda, s filmom v zvezi šele v drugem planu).

Poglejmo podrobneje značilnosti kranjskega uspeha:

— visoko število udeležencev, 107 filmov iz 17 držav, samo po sebi dovolj zgovorno priča o zanimanju producentov (pogosto turističnih delav-



Posnetek iz poljskega filma
NA POČITNICAH



Pogovor v hotelu »Jelovica«
na Bledu. Na sliki so z leve
proti desni Mića Milošević,
Dušan Vukotić, Jane Kavčič,
Jože Bevc in France Kosmač

(Foto And. Agnič)



Žirija festivala »Šport in turizem«.
Z desne proti levi Veljko Bulajić, Z. Varkony, Nicolas Pillat, Elmar Klos (na sliki pa ni dr. Danila Dougana, Zore Koračeve in Emila Zaptopka)

(Foto And. Agnič)

cev v najširšem pomenu besede) po svetu za prireditve, ki jim osnovni namen ni ekskluzivni film-umetnost,

— relativno dobra organizacija, ki s svojo najboljšo potezo natanko ilustrira ambicije prirediteljev; v žirijo so pritegnili toliko zvencejih imen — od večkratnega olimpijskega zmagovalca, legendarnega športnika Emila Zatopka do dveh dobitnikov Oscarja — Dušana Vukotiča in Elmarja Kloša. Tej dobri taktično reklamni domisljici gre zaslug za sodelovanje marsikaterega tujega producenta;

— na festivalu smo lahko ugotovili, da so filmi o športu **boljši kot filmi o turizmu** in da je razmerje med obema vrstema oziroma tematskima področjema v svetu približno takšno, kot se je izoblikovalo v jugoslovanski proizvodnji. Medtem ko avtorji športnih filmov izhajajo iz gibanja in notranje dinamike, skupnih lastnosti športa in filma, pa se realizatorji turističnih tem najpogosteje zadovoljujejo z barvnim razgledništvom in cenenim lirskim fraziranjem v tekstih ter nabuhli, patetični interpretaciji spikerja.

Večina poročevalcev je že neposredno po festivalu ugotovila, da je vsaj pet filmov, prikazanih v Kranju, odločno preseglo svojo temo ter se ob njej, mimo nje ali njej navkljub povzpelo do čiste ustvarjalnosti. Nemogoče je mimo nekaterih takšnih filmov:

Akvarel francoskega režiserja Dominiquea Delouchea, najboljši film festivala, je pravzaprav portret francoske plavalke Kiki Caron. Delouche je precizno, z jasnim konceptom zgradil delo, v katerem osebnost mlade športne šampionke postaja v prvi vrsti metafora transcendirajoče človeške težnje po skladnosti in akciji.

Sovjetski film **Ljudje med oblaki** režiserja Arnalda Fernandesa je drzna avantura človeškega duha, bizarni balet v kosmosu, ki ga je snemal Sergej Kiseljev s kamero, pritrjeno na čeladi in zaprtim padalom na hrbtu zabeležil v prostem padu z velike višine med izvajanjem padalske discipline imenovane »skok z zadržkom«.

V skupino najboljših sodi tudi najrajani nizozemski dokumentarec **Ja-**

dranje režiserja Toma Tholena, deloma pa tudi, čeprav je njegov film o Miroslavu Cerarju — Concerto Gymnastico, briljantnejši, dokumentarni film Miče Miloševića **Hokej** (prav ta dva filma sta bila najboljša po mnenju uradne žirije in sta si razdelila — ex aequo — prvo festivalsko nagrado Beli Triglav, skulpturo slovenskega kiparja Petra Černeta).

Naš delež na tej prireditvi je bil zelo velik, hkrati pa ilustrativen za stanje na tem področju filmske ustvarjalnosti. Prijavili smo kar 35 filmov. Razumljivo je, da vsi niso mogli biti prikazani v konkurenčnem programu, vendar pa smo lahko ugotovili, kar smo predvidevali že pred festivalom: imamo odlične športne filme in zelo slabe turistične, razen v nekaj primerih (kot je upravičeno nagrajena Gluščevićeva humoreska **Pod poletnim soncem**).

Na festivalu smo lahko opazili, da so naši športni delavci in novinarji šele ob tej priložnosti odkrili vrednost jugoslovanskega športnega filma in da so v trenutku postali njegovi entuziasti ter zavzeti propagatorji. Upajmo, da ne zgolj v času festivala. Nasprotno pa smo na festivalu videli le malo turističnih delavcev, tako da smo upravičeno lahko zaskrbljeni za razvoj turističnega filma kot sredstva izredno uspešne turistične propagande. Upajmo sicer, da do prihodnjega festivala — sklenjeno je namreč bilo, da bo festival v Kranju postal bienale — ne bo vse po starem in da bo osrednja turistična zveza končno našla skupen jezik s filmskimi delavci ter poskrbela za serijo kvalitetnih turističnih filmov, ki bi sistematično prikazali Jugoslavijo kot turistično deželo. S tem bi počasi zavrli dosedanja prakso lokalnega turističnega propagiranja v filmu, ki ne omogoča ustvarjalnega odnosa do materije, saj naročniki s svojimi željami izsiljujejo ter odločno prispevajo k porazni kvaliteti filmov te zvrsti.

Turistična propaganda s slabimi filmi pa je enako neuspešna kot nekatere druge akcije turističnih organov, ki obstanejo na pol poti. Toda — zašli smo daleč od predmeta našega interesa — filma.



Levo: prizor iz filma SENCA
ČLOVEKA (Vittorio de Seta)

Desno: dr. Alexander Kluge
režira svoj prvi film SLOVO
OD VČERAJ

Desno spodaj: Alexandra Kluge
(sicer zdravnica po poklicu) je igrala glavno vlogo
v filmu SLOVO OD VČERAJ
svojega brata dr. A. Klugeja

27. beneški filmski festival

Lani se je ta štirinajstdnevna poletna »mostra«, izražajmo se prizanesljivo, precej sumljivo končala: slavo in popularnost prinašajočo beneško zver, Zlatega leva, je dobil Luchino Visconti za svoje MIGLJAJOČE ZVEZDE VELIKEGA MEDVEDA, kot vemo. Film o čudnih poteh človeških čustev, o nebratovski ljubezni brata (igra ga Jean Sorel) do sestre (Claudia Cardinale), zmedeni materi ob klavirju, spominu na očeta, Žida, samomoru v velikem planu; vse v skrivnostnem okrilju viscontijevske aristokratske scenografije, starega gradu in ogromnega vrta. Ne bi več o filmu; le še toliko: nemalokdo je bil ob tej odločitvi lanskoletne beneške žirije tako zelo presenečen in razočaran, da se mu ni zdelo vredno niti razburjati se niti obupavati... Zadovoljil se je pač s kuloarsko razlago, da je bila s tem popravljena krivica, ki so jo bili leto dni poprej prizadejali Viscontiju, ker niso bili nagradili njegovega GEPARDA in še, da je njegov avtor moral imeti več kot vsakdanji pogum za to, da je v deželi italijanski upal ustvariti film z junaki tako sumljive morale... Torej bravo! Viscontijevemu pogumu. Ne pa filmu.

Osvežimo si za hip spomin: leto 1965 Lidu ni prineslo ničesar, nad čimer bi si filmski kritiki lahko od navdušenja obrusili pero. Čeprav so Formanove LJUBEZNI NEKE PLAVOLASKE, Godardov NORI PIERROT in Bunuelov SIMON PUŠČAVNIK bili vsak po svoje nenavadni in originalni filmi; zdelo se je, kot da bi bili prišli k nam

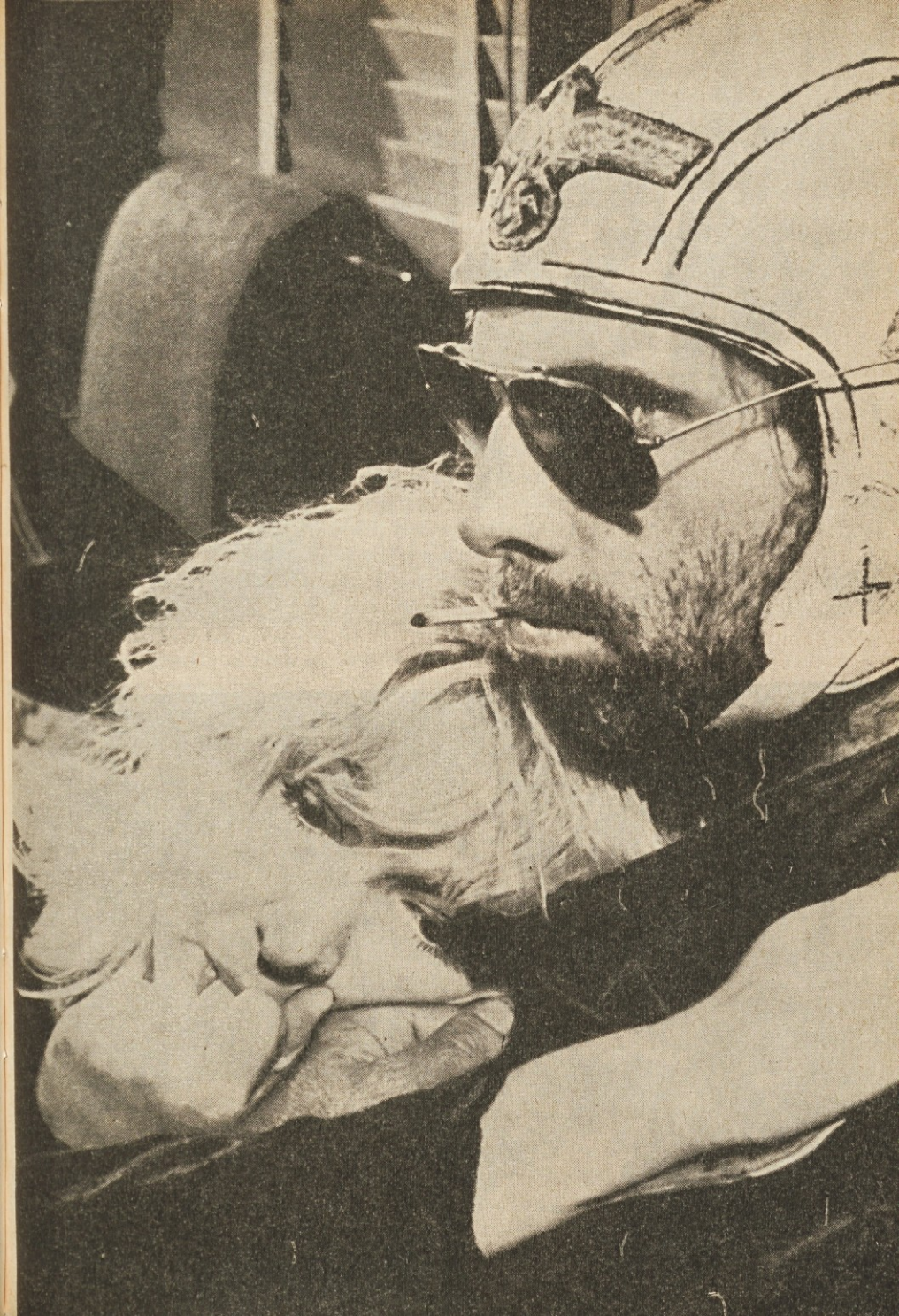


s še neznanega, pravkar odkritega planeta, tako zelo drugačni so bili od svojih domnevnih prednikov z našega »starega« planeta, od Carnéjevih TREH SOB NA MANHATTANU, Dreyerjeve GERTRUD, Kurosawinega RDEČEBRADCA na primer.

Če zdaj udeležence predzadnje beneške »mostre« primerjamo z zadnjo, letošnjo; edina vez, čeprav precej šibka, bi bil Pennov film MICKEY ONE, film o mladeniču, konferansjeju, ki zabava ljudi v nočnih barih, o zbeganem osamljencu, ki ima občutek, da ga nekdo nenehno preganja, preži nanj izza vsakega vogla (junaku, zelo podobnem Kafkinemu Josefu K. iz Procesu). Kajti letošnji festival se je kot začaran vrtel le okoli takih in podobnih ljudi: osamljenih, odtujenih, izgubljenih, iščočih, preganjanih (preganjanci seveda niso bili nekaj konkretnega; imeli so obliko cinizma, brezizhodnega stanja, najrazličnejših kompleksov, tudi duševne bolezni)...

Da, malce sumljivo se je leto začelo. Ne glede na še vlažne op-art vzorce na tleh pred vhodom v »filmsko palačo« na Lidu in ne glede na nanovo in okusno, z medeno barvo prevlečeno dvorano, gigantski lestenez iz muranskega stekla v vrednosti pet milijonov lir v ocvetličnem hallu... (vse je, za razliko od lani, sumljivo dišalo po mondenosti; in ko je prispel še cel regiment znanih igralc in igralcev, ki sicer niso igrali v nobenem izmed festivalskih filmov, so pa zato dajali bujne intervjuje in s svojimi obličji napolnjevali strani večine dnevnikov, je bilo sumu zadoščeno). Pač pa glede na natančno tisto, kar tvori neki filmski festival, na filme torej.

Začelo se je z ameriškiimi DIVJIMI ANGELI Rogerja Cormana, z oglušujočimi zvoki električnih kitar, pomešanimi z brnenjem (milo rečeno) težkega motorja, z »divjim« obrazom Petra Fonde, ki ni obetal nič dobrega. Vse to se je nadaljevalo skozi ves film. Z dodatki okrutnega okusa mojstra Cormana, ki ni zaman znan po svojih filmih — grozljivkah... Svojemu zadnjemu početju je dodal še okus po odvratnosti. Odvratni so njegovi zanalašč dolgi (gledalec postane nervozen, kajti vse skupaj vedno bolj živahno prehaja v ostudnost) prizori nenavadnih posilstev, orgij, »podvigov« in žaljenj ljudi, ki si, le kako morejo! dovolijo čisto neprizadeto živeti iz dneva v dan. In glej čudež, vnebovzetje, kar smo že pol ure slutili, se je zdaj, na koncu uresničilo: glavnega junaka je nekaj morilo (kaj, zakaj, kako, komu mar!), saj je sklonil glavo in razorožen čakal (na pokopališču, ob odprtem grobu svojega pajdaša; več kot



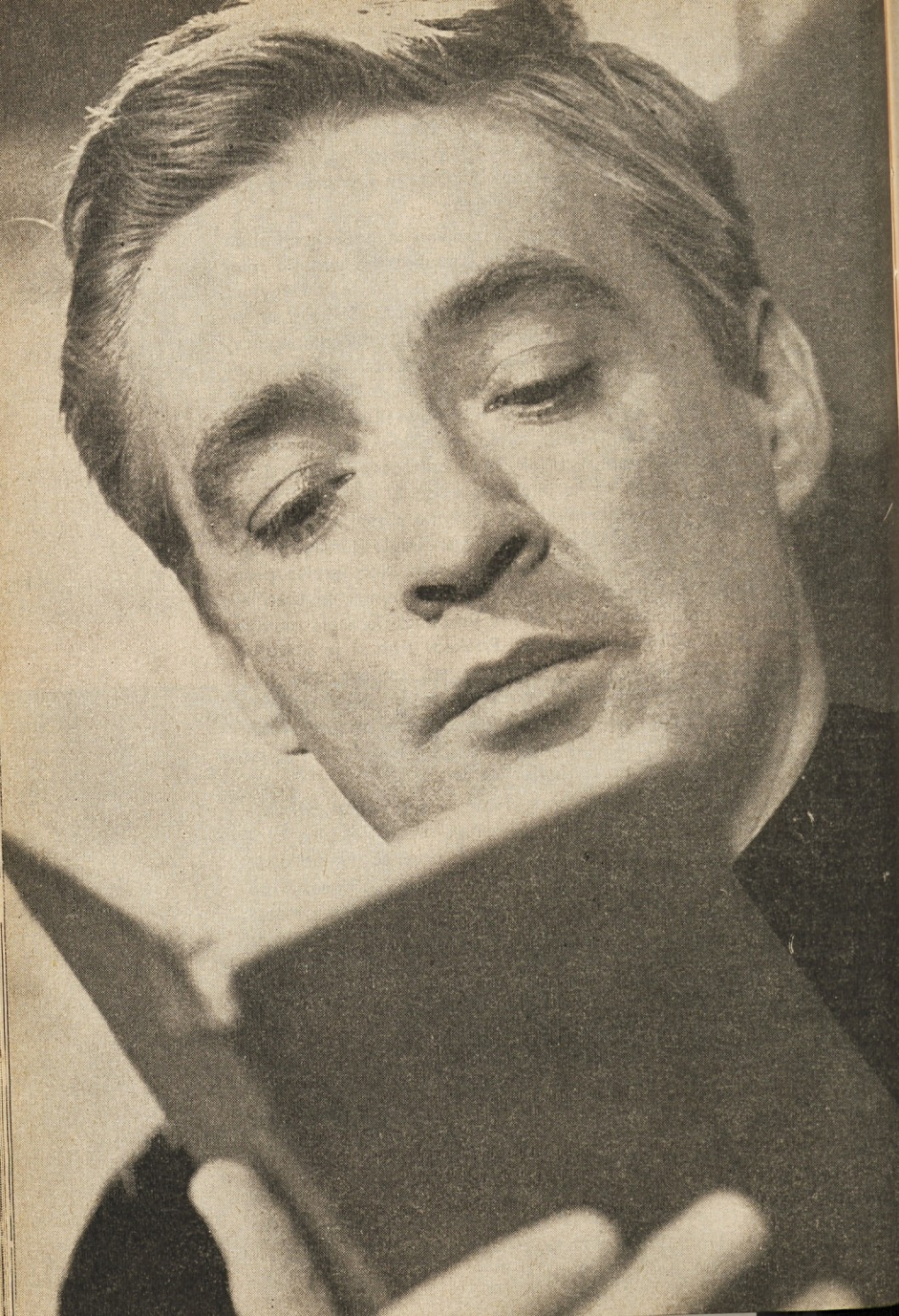


vznemirljivo prizorišče), da pridejo ponj in ga odpeljejo v zapor. Vse skupaj je kostumirano v črno usnje, z »uporniškim« kljukastim križem ali svastikami, da je učinek večji.

Nad DIVJIMI ANGELI ne samo da se lahko zgražajo (in zgrozijo) »ljudje od filma«, vso pravico nad tem imajo tudi tisti pravi divji angeli, ki so v svojih protizakonitih početjih neprimerno bolj pošteni kot njihov »slikar« Roger Corman.

Položimo zdaj čez to do kraja ponarejeno in popackano sliko današnje nihče-jih-ne-razume generacije presenetljivo podoba mladega ameriškega intelektualca Conrada Rooksa, ki je pripravljen storiti vse, da bi lahko normalno zaživel. CHAPPAQUA se imenuje ta njegov prvi film, Chappaqua, ki pomeni izvor čudežnega studenta, mestece, kjer je njen junak-avtor preživel svoja otroška leta, njegova verzija Fellinijeve čudežne »asanisinase«, ki jo čarodejeva pomočnica napiše na tablo v Osem in pol. Film je vrtiljak dobro montiranih prizorov halucinacij, sanj, želja, spominov, barvnih, sivih, starinsko rjavih, in realnosti, vrtiljak, ki se brez usmiljenja vrti tik nad prepadom . . . Režiser Rooks je glavno vlogo 27-letnega uživalca najrazličnejših mamil in alkoholika, ki pride na zdravljenje v neko pariško kliniko (k zdravniku, ki ga igra Jean Louis Barrault), odigral sam. Kar je doživljal pred svojo kamero, kot igralec pred publiko, je pred časom doživljal v resnici. V resnici je utapljal svoje življenje v halucinacijah, ki so mu jih lahko dočarala mamila najraznovrstnejših učinkov in izvorov. Rooksov film si je s svojim mladostnim zanesenjaštvom — razgaljevanjem samega sebe in s čisto neameriškim načinom, filmskim izražanjem dovolj ameriškega problema, pridobil velik del filmskih entuziastov, priznanje uradne festivalske žirije in tiho občudovanje tistih, ki so kdaj imeli podobne težke dneve v svojem življenju kot on . . .

Bolj romantično plat neizčrpane snovi, zapuščenosti, iskanja, izgubljenosti itd. predstavlja drug neameriški ameriški film letošnjega festivala, IZGUBLJENEC (The Drifter), prvenec dvaindvajsetletnega Alexa Matterja (fant ima letos dve leti več in beneška publika je bila prva priča njegovega talenta). Simpatičen potepuh z večno dvignjenim palcem na avto cesti, sam in vedno otroško vesel dežja, morja, ognja, peščene obale. Kjerkoli se ustavi, poljubi dekle, ji zapoje in zaigra pesmico, ki jo je bil vedno zložil zanalašč zanjo ter se za vedno poslovil. Potem na neki železniški postaji sreča deklo, ki se mu zdi znano; v zadregi in mimogrede ji odzdravi. Z njo je svetlolas dečko, njegov sin. Sledi jima, se ustavi za hip pri njima in spet odide; ko hoče sinu zaigrati pesem za slovo kot po navadi, nenadoma ne more. Tokrat ne. IZGUBLJENEC je po tehnični plati mojstrsko posnet film in njegove mladostno romantične poteze so pravzaprav kar očarljive, če vemo za starost njegovega avtorja. Zanimivo je tudi, da njegov glavni igralec, Joc Tracy, spominja na Jamesa Deana; po načinu govorjenja, po obnašanju pred kamero namreč. Film je bil povabljen na zunajkonkurenčno popoldne.



Neodpustljivo romantično plat pa je zabrenkal Anglež Desmond Davis (Dekle z zelenimi očmi, nagrajena v Benetkah) s svojim neodpustljivo naivnim filmom TUKAJ SEM BILA SREČNA (I was Happy Here), o irskem dekletu, ki je prišlo v London, da bi v velikem mestu našlo srečo . . . Saj to reč poznamo: osamljena je, dokler je ne najde mladenič s položajem, potem je razočarana, vrne se (ravno na božič) domov, v svojo obmorsko irsko vasico, obuja spomine na dneve, ko je bila srečna tukaj, sreča svojo prvo in edino ljubezen, ribiča, ki je zdaj srečno zaročen z drugo . . . Glavno vlogo igra Sarah Miles, ki se je spominjamo iz Loseyvega Služabnika. Tukaj sem bila srečna je dobil veliko nagrado v San Sebastianu, v Benetkah se je predstavil zunaj konkurence.

Ne, v začetku omenjena tema o mladih izkoreninjencih dvajsetega stoletja tako še zdaleč ni izčrpana. Tu je še klasičen primer krize človeške duše: SENCA ČLOVEKA ali Napol človek (Un uomo a metà), italijanski, režiserja Vittorio De Seta (Banditi z Orgosola). Novinar, pisatelj (se šele pripravlja, da bi kaj napisal in že doživi živčni zlom . . .), duševno in živčno izčrpan, do kraja zdražen. Prividi, prizori iz preteklosti, ko je bil s svojo ljubeznijo srečen tam, na morju, znova in znova padajoča zadeta ptica, ki se s poslednjimi močmi trudi, da bi se spet dvignila (lep, a že zelo obledel simbol). Poslednja tretjina zgodbe se nenadoma znajde pred vrati rojstne hiše in zdaj nepretrgano gledamo samo v njegovo brezskrbno fantovsko obdobje; in nepričakovano spoznamo, da je za njegovo kritično stanje kriva mati in njena neprevidno nepravilna vzgoja (brat je bil zmeraj najboljši, najpametnejši, naj . . . dekle, ki jo je ljubil naš junak, je bila v materinih očeh pokvarjenka, dokler ni prišla bratu v objem itd.). No, tudi prav, je reklo občinstvo, ki je bilo ves čas prepričano, da gre spet za prehitro in brezvesten ritem časa in neobzirno brezvestno okolico; česa vse si ne bodo izmislili, samo da bomo imeli dovolj junakov, ki se bodo histerično podili po filmskem platnu, se prijemali za glavo, otipavali gladke zidove in se potili, kričali v snu . . .

Preidimo na špansko ISKANJE (La Busca) Angelina Fonse; glavno vlogo v njem je, tako kot v Človekovi senci, igral mladi Francoz Jacques Perrin; in za obe dobil priznanje: najvišjo nagrado, kot najboljši igralec 27. beneškega festivala. To je film, ki se poleg



Catherine Deneuve in Michel Piccoli v novem filmu znane francoske režiserke Angès Varda **KREATURE**

konkurenčnega ruskega oziroma kirgizijskega PRVEGA UČITELJA edini spušča v probleme že davno preživetega časa in sveta. Njegov junak je iz začetka tega stoletja, sedemnajstletni mladenič, ki pride iz vasi v mesto, k svoji materi, gospodinjski pomočnici v veliki hiši. Čist, čustven, senzibilen, nepokvarjen, naiven, kakršen je, ne more zaživeti v umazani, pokvarjeni in kruti revščini, ki ga pričaka in ki se je ne more otresti, ker je zanjo rojen. Priča je uboju: njegov bratranec sredi veseličnega prostora zabode dekle, ki se je premislilo in ga trmasto odklanja, potem pa še sebe. Sodeluje pri tatvinah, nepoštenih podvigih, si služi kruh globoko v kamnitem podzemlju, kjer nalaga na ogenj in prenaša moko za kruh, se zaljubi, prvič do mrtvega napije, postane klatež, brezdomec, se prvič spopade z enim svojih pajdašev kot mož z možem... Ubije ga in potem ves utrujen in v prazno stirmeč pričaka policijo; precej drugače kot Cormanov »divji angel«...

Kot rečeno, tudi PRVI UČITELJ Andreja Mihalkova-Končalovskega je iz tako rekoč že davnih časov. Leto 1923. v majhni gorski kirgizijski vasi, kjer niti ne vedo, da je vojne konec, da se je v Rusiji marsikaj spremenilo. Tu še vedno vladajo kulaki, samopašni trinogi, ki si ne jemljejo samovoljno le sadov siromakovega znoja, ampak tudi njegove hčere... V vas pride mladenič, prvi učitelj, ki sredi zime sam premosti reko z velikimi kamni, da bi otroci lahko



Mlada Anne Wiazemsky je igrala glavno vlogo v filmu **NA SREČO BALTHAZAR** slovitega francoskega režiserja Roberta Bressona

prišli v šolo, v nekdanjo ovčjo stajo. Toda prebivalci siromašne vasice ne marajo šole, le kaj jim bo. In ta trapasti učitelj, ki vedno nosi kapo z našito rdečo zvezdo in nenehno govori o Leninu!

PRVI UČITELJ je bil videti kot v posmeh vsem po sili nervoznim in zatorej modernim filmom, prepolnim morečih in živčno migljajočih prividov, od glave do peta odtujenih bitij. S svojim preprostim, nič kaj bistrim junačkom, ki se z vsem svojim mladostnim in napol slepim idealizmom zaganja v utrdbo človeške ireve in nevednosti. Uspe mu, da s pomočjo policije iztrga kulaku mlado nevesto in jo pošlje v mesto, kjer naj se izšola... »Šolo« mu uničijo vaščani sami. Pod njenimi ogorki ostane tudi prvi učenec, ki je hotel hoditi v šolo in ijo je zato branil pred požigalci. Učiteljev prvi uspeh. Potem si zaviha rokave in se s sekiro zagriže v ogromno deblo. Kmalu se zvoku njegove sekire pridruži še en zvok... Glavna igralka **PRVEGA UČITELJA**, Natalija Arimbaskarova, sicer balerina, je za to svojo prvo filmsko vlogo dobila enakovredno priznanje, kot Jacques Perrin, Volpijev pokal.

Bilo bi nepošteno, če si ne bi priznali še enega sumljivega občutka, ki nas je obhajal: ljudje z nagradami v rokah so se letos tiho sporazumeli, da bodo prezrli velika imena in da bodo sredi vse te beneške obnovljene razkošnosti obdarovali najbolj skromne, najmlajše, najmanj znane...



Levo: nagrajenko z Oscarjem Julie Christie si je francoski režiser François Truffaut izbral za nosilko glavne vloge v svojem filmu FAHRENHEIT 451

In tako Zlatega leva ni dobil niti Bresson za svoj NA SREČO BALTHAZAR (Au Hazard Balthazar, kot je ime junaku, oslu) niti Truffaut za FAHRENHEIT 451, ki ga je naredil za Veliko Britanijo, pač pa Gillo Pontecorvo (Kapo, Dolga sinja cesta, posnet v koprodukciji z Italijani pri nas) za svojo BITKO ALŽIRCEV (La Battaglia di Algeri), igrani dokumentarec, za katerega sta skupaj s fotografom Marcellom Gattijem (poznamo ga že po filmu Štirje neapeljski dnevi) dve leti proučevala dokumentarno gradivo in potem v petih mesecih posnela film o rojevanju in rojstvu alžirskega naroda. Film bi imenoval Rojstvo naroda, če ne bi istega naslova uporabil že mojster Griffith, je izjavil režiser. Film je zares avtentičen, tako vestno zrežiran in mojstrsko posnet, da nepoučen gledalec niti pomislil ne bi, da bi kaj v njem utegnilo biti zaigrano, nameščeno. In vendar je vse zaigrano, nameščeno, v njem ni niti ene dokumentarne fotografije niti enega dokumentarnega prizora. Vsekakor edinstven film v svoji zvrsti, ki verjetno nima ožjih sorodnikov.

No, s PRVIM UČITELJEM smo se oddaljili od aktualno-žgoče-problemske teme o mladih od tod in drugod... Zdajle se ji bomo spet približali; ampak z zelo vznemirljive in nenavadne strani. Le ljudje, ki se poklicno »ukvarjajo« s človeškimi dušami, pravmi, strastmi, nagoni in podobnimi predeli človeškega telesa, bi lahko razložili! Ne, ne NOČNIH IGER — te so, kot meni Mai Zetterling, režiserka, švedske in to zadostuje — ampak dogajanj pred njimi, okoli njih, med njimi in tudi še potem. Opolzke, nemoralne, morbidne, kakršne da so, se ne bodo vrtele na našem mednarodnem filmskem festivalu: to je bila prva in najkrepkejša poteza organizatorjev v njihov (Nočnih iger namreč) prid. Ali niso rekli nemoralno, opolzko? Kakšno licemerstvo dvajsetega stoletja pa je spet to? Film bo predvajan. Ne bo. In je le bil, čeprav le za zaključen krog (ki se je, mimogrede rečeno, tega dne silno razširil).

Prihaja Ingrid Thulin, vsa v belem, sarkastično slovesna: »Še en norec več na svetu«, se zareži in opoteče. Porod. Na neodgrnjeni postelji, s pustno našemljeno publiko v frakih in dekoltiranih večernih oblekah. Porodnica dvigne dolgo razkošno krilo, razkreči noge in se še vedno glasno smeji. Gledalci s kozarci v rokah ne vedo prav dobro, kako naj se obnašajo. Gledajo. Nekdo začne kot trobenta



Švedska režiserka Mai Zetterling med snemanjem filma NOČNE IGRE

pihati v dlani. Otrok se rodi mrtev. Poravnajo ji obleko in jo odnesejo. Zabava, igre se nadaljujejo. Za posteljno stranico je stal tudi Jan, dvanaajstletni edinec »nesrečne« porodnice.

To je samo eden izmed »spornih« prizorov, ne sicer »najhujši«, pa ravno tako neprijeten kot ostali. Vsa umetnost NOČNIH IGER in Mai Zetterling je, da že s prvim prizorom potlačijo gledalca v nekakšno utrujajočo moro, ki se je ne more znebiti niti potem, ko je filma konec. Vendarle pa čuti drobno zadovoljstvo, češ hvalabogu, da moram na seksualnem področju še precej prijetnejših problemov razrešit... Vsebina: Jan, zdaj odrasel mož, se ne more znebiti kompleksov, ki si jih je bil »nakopal« v otroških letih. Nenehno vidi pred očmi svojo mamo, zelo privlačno in cinično žensko, in staro teto, ki ga je bila naučila strasti po uničevanju in mučenju (grozljiv je na primer prizor, ko skupaj lupita napol kuhane pirhe, predstavljajoč si, da so to glave oziroma možgani njenih bližnjih). Dekle, ki bi hotelo postati njegova žena — in je zelo podobno njegovi pokojni materi — vztrajno in tiho čaka ter na koncu zmaga: grad, Janov dom in gnezdo njegovih ter materinih nočnih iger, zleti v zrak. In puh! konec je problemov in Janovih kompleksov! Prijatelji so bili poprej pobrali vse dragocene stvari in se, oblečeni v dva tri krznene plašče za vedno odpeljali iz Janovega življenja. Mlada dva se zdaj prekucujeta po belem, očiščevalnem snegu ter se smejeta v mrzlo noč. In potem sta živela srečno, moralno in brez neobičajnih kompleksov še dolgo vrsto let...

Mai Zetterling je eno zagotovo uspelo: razburila je množico (kako to zna, je dokazala že lani s svojima Ljubimcema v Cannesu) in spet enkrat dokazala, kako tartuffovska je še vedno (množica namreč).

KREATURE Agnès Varda še senca Sreče niso bile. To so osebe, s katerimi se v svoji domišljiji ukvarja tretjazreden pisatelj, ki se je bil s svojo nemo nosečo ženo zatekel v majhno obmorsko vas (zelo podobno avtoričini Vasi na obali). Mož obožuje fantastične romane in si tako izmisli tudi peklenski stroj, s katerim je moč uravnati usode vseh ljudi, ki živijo v vasi ali pa prihajajo vanjo. Na koncu je roman (v njegov uspeh je treba dvomiti) končan in rodi se otrok. Glavni vlogi v KREATURAH igrata Catherine Deneuve in Michel Piccoli.

Čisto drugače je »pojav« fantastičnega romana razumel François Truffaut, ki je svoj film za Veliko Britanijo FAHRENHEIT 451 (to je temperatura, pri kateri se knjiga vžge in spremeni v pepel) posnel po literarnem delu pisatelja Raya Brudburyja. Vse dežele sveta, razen Švedske, imajo cenzuro, ki prepoveduje in zaplenja knjige. Knjižna cenzura se je rodila z iznajdbo tiskarskega stroja; in s sveta bo izginila šele takrat, ko tudi slednjega ne bo več. Ali ne bo takrat najučinkovitejši upor, ki ga bomo zmožni to, da se bomo naučili vseh knjig na pamet? »Moj film je mogoče gledati kot Andersenovo pravljico in kot La Fontainovo basen obenem. Hotel sem predstaviti fantastične stvari, kot da bi bile vsakdanje, vsakdanje stvari pa, kot da bi bile fantastične in pomešati ene z drugimi,« pravi o svojem delu režiser sam.

Med tiste redke, katerih imena je akreditirano festivalsko občinstvo s spoštovanjem izgovarjalo, je bil Alexander Kluge: SLOVO OD VČERAJ ali Dekle brez zgodbe je naslov njegovega filma o dekletu, ki vedno znova in znova skuša začeti živeti od nič, pa ji nikakor ne uspe. Dovolj sposobna je in veliko volje ima, toda ljudje je enostavno ne sprejmejo medse. Spet nanovo osamljeno, z otrokom na poti, se na koncu zateče na policijsko postajo in tu končno zatrdno spet začne pri ničli; pomaga urejevati in zbirati material za svoj dosje.

Vadimov GRABEŽ (La Curée, po Zolaju) z Jane Fonda v glavni vlogi ni bil drugega kot samovšečno »aristokratski« film; razkošen v opravi, obleki in barvah, pa tudi junakinje telesnih čarov se ni niti za hip hotel odreči ...

Končajmo z Bressonovim NA SREČO BALTHAZAR in s kratkim filmom KOMEDIJA (po scenariju Samuela Becketta so jo režirali Marin Karmitz, Jean Ravel in Jean Marie Serreau): prvi je eno najtenkočutnejših del, kar jih pozna sedma umetnost, drugi pa najbolj zavestno negiranje filma, kot najtenkočutnejšega sredstva za izražanje življenja.

benetke :

bilanca neke ideje

27. mostra d'arte cinematografica a venezia

MOSTRA: f. predstava; razstava; izložba; tudi razkazovanje; pretvarjanje; vzorec; itd.

— Slovar moderne italijanščine, John Purvis, London, 1961

Mislím, da v preteklih petih letih nisem še bil na filmskem festivalu, da ne bi kdo ob prilíki izjavil, kako smo na enemu najslabših, najnesmiselnjših primerov tega industrijsko kulturnega pojava, ki se je začel v Benetkah leta 1932 in je odtlej postal eno poglavitnih zbirališč snobov iz celega sveta: ko je rodbina Volpi pod Mussolinijem dala pobudo, da so se poleg drugih umetnosti začeli vsako drugo leto na Biennalu d'Arte prikazovati tudi filmi, ni nihče slutil, da bo ta stranski poganjek dobre ideje kmalu pogoltnil svojega roditelja in tako korenito preskočil od ene definicije v slovanju do druge — od razstave do pretvarjanja. Za 27. ponovitev te prireditve, ki je bila v Benetkah od 28. avgusta do 10. septembra, pa je bil ta pridevek odveč. Letos na festivalu niso bili glavno filmi, ampak ideja, ki so jo predstavljali.

Luigi Chiarini je človek pestre preteklosti. V drugem letu njegove burne vlade nad tem vrhunskim dogodkom filmske sezone l. 1965 je desničarska založniška hiša »Il Borghese« razširila gradivo z njegovimi fotografijami v črni fašistični uniformi Mussoliniju ob strani, upajoč, da bo tako izpodjedla zaupanje v človeka, ki je sam samcat kljub najmočnejšim nasprotovanjem, poslej omogočil, da beneška prireditvev spet postaja »mostra«. V mesecih pred vsakoletnim festivalom oskrbuje Chiarinijeva odpoved ali odpust številne članke in ugibanja v rumenem tisku. Odkar je tudi pred dvema letoma naznanil svojo novo politiko, se je pritisk, ki ga doživlja s strani filmske in hotelske industrije, krščanske demokracije in kopice drugih, politično in kulturno reakcionarnih interesov, visoko povzpel. Z umetnostjo je vse lepo in prav, zatrjujejo te sile, a ta ne napolni kinematografskih blagajn ne praznih hotelov. Benetke potrebujejo to, kar so imele pred Chiarinijem: zvezdice, sprejeme, smokinge s črnimi kravatami in navzočnost visoke družbe. To privlači ljudi, pravijo, in tako bi se beneška turistična sezona, ki se normalno konča zadnji dan avgusta, lahko podaljšala za skoraj dva tedna.

Seveda imajo popolnoma prav. Kogar je kdaj zaneslo na za-
puščeno, vetrovno obrežje beneškega Lida komaj en dan po festi-
valu, bo našel le odpadlo listje, kosce odtrganih filmskih plakatov,
meglo in puščobo; veter pa onemogoča še edino, kar preostaja:
sončenje. Ko se festival konča, se Lido za to leto zapre, mamutsko
nakazo hotela Excelsior — ki je središče vsega tega — zabijejo z
deskami, bahaške motorne čolne potegnejo na suho in pokrijejo
s ponjavami in mala podeželska dekleta, vsa v nebesih, da so
lahko stregla filmskim zvezdam v elegantnem razkošju, se vrnejo
v svoje vasi. In če ne bi bilo filmskih zvezd, razkošja in hrupa, bi
se sezona zaprla dva tedna prej, in tistih nekaj gorečih ljubiteljev
filmske umetnosti bi samotno tavalo med odpadlim listjem. Vpra-
šanje je: KAJ JE VAŽNEJŠE?

Leta 1932, ko so Volpiji zaradi svojih koristi (so lastniki ve-
čine hotelov na Lidu) začeli »mostre«, še ni bilo opazne razlike med
filmsko umetnostjo in filmsko industrijo. Sem in tja je bilo nekaj
avantgarde, a filmi so bili filmi in vse to reševanje in prerekanje,
kakšni filmi imajo vstop na festival in kakšni ne, je bilo aka-
demsko. Filmsko in festivalsko občinstvo je bilo isto, njihova težnja
je bila beg, sanje, prenesene na platno, ne njihove stiske. Danes,
ko je razdelitev jasno opredeljena in je zmaga filma kot umetnosti
absolutna, je seveda smešno, da bi poskusili organizirati festival,
kot bi se še vedno pisalo leto 1932. A Volpiji to poskušajo.

Luigi Chiarini je drugačnega mnenja in prav zaradi tega ne-
soglasja je izbruhnil boj za prevlado nad Benetkami kot kulturno
manifestacijo. Chiarini je mnenja, naj Mostra kaže jutrišnjost
filma, ne včerajšnjosti. In storil je vse, da bi to dosegel. Letos je
prevzel absolutno vodstvo nad mehanizmom pri izbiri filmov, s tem
da je imenoval selekcijski odbor (in žinijo), ki ga sestavljajo pri-
jatelji, nekdanji sodelavci in ljudje podobnih nazorov, in skoraj
didaktično zavrge filme, ki niso našli njegovega odobravanja. Na ta
način so bili izključeni iz programa filmi kot na primer SEDMI-
KRASKI (Marjetice) Vere Chitilove in LA GUERRE EST FINIE Alaina
Resnaisa, prostor pa so dobile take manj uspešne izbire kot Truffautov
FAHRENHEIT 451 (v najboljšem primeru neuspeh Hitchcock,
kar dokazuje, da je Truffautova moč v drobnem detajlu in člo-
veških emocijah, in ne v takšnih spektaklih za milijon dolarjev, ki
ga je zrežiral, ne da bi znal angleško za Universal v Angliji), THE
WILD ANGELS Chucka Griffitha in Rogerja Cormana iz ZDA, LA
CUREE Vadima iz Francije in mnogi informativni filmi, ki za večino
kritikov niso bili novi.

Škandal ob drugem umetniškem filmu Maie Zetterling NAT-
TLEK (NOČNE IGRE) je konflikt prinesel na dan, ko je predsednik
Biennala Marcazzan javno izjavljal svojo vzdržanost, da bi reorga-
nizirali Mostro, ker da je proti njeni upravi, in ko je pretil in
poskušal onemogočiti Chiarinijevo avtonomijo. Napaka, ki so jo za-
grešili mnogi kritiki: z domnevo, da se je bitka ublažila, ker so na-

posled iznašli »modus operandi« (da so prikazovali NATTEK samo tisku, potem ko je Marcazzan zahteval, da film popolnoma črtajo s programa in da so dovolili UNITALIJI, od države financirani organizaciji italijanske filmske industrije, da je med festivalom zbobnala razstavo mondene imenitosti s poplavo sprejemov in povabljenimi zvezdicami raznih nivojev), je nevarna, ker se je bati, da bi zasedla dejstvo, da je bila letošnja beneška Mostra prva resnična javna, resna in pomembna bitka med silami stare šole in tistimi, ki verujejo v film kot v umetniško silo za angažiranje človeštva. Predvsem pa so Benetke postale tako pomembne zato, ker so napredne sile brez trohice dvoma, brez najmanjše priložnosti za kompromis ali zmoto, zmagale. Zakaj čeprav niso bili vsi filmi dobri, pa so bili vsi poštene, in v letu, ko bera iz glavnih dežel filmskega ustvarjanja ni bila velika, so filme, prikazovane v Benetkah, ustvarili ljudje, za katere je film absolutna oblika angažiranosti v življenju, ne samo način preživljanja. To je Chiarinijev uspeh, ki ga ni mogoče več podreti: dokazal je, da je film umetnosti film prihodnosti.

Na kratko — najboljši filmi. Kot ponavadi vrstni red nagrad nima prav nobene zveze z notranjo vrednostjo filmov, čeprav se mora reči (in težko je najti drug festival, kjer bi bilo prav tako), da ni bila nobena nagrada podeljena nezaslužnemu filmu. Žirija je naklonila Volpijev pokal za najboljšo žensko vlogo kirgiški igralki Nataliji Arinbašarovi za njeno igro v filmu PRVI UČITELJ, ker ga niso mogli dati igralki, ki ga je zaslužila in kateri so ga hoteli dati — Alexandri Kluge za vlogo v SLOVO OD VČERAJ (Dekle brez zgodbe) njenega brata Alexandra Klugeja. To bi pomenilo dve največji nagradi za isti film: Alexander Kluge je dobil posebno nagrado žirije in za njim Conrad Rooks, ki je posnel CHAPPAQUO, ameriški film o pristaniških delavcih. Take vrste kompromisi so tipični za neodločnost žirije in lahko si mislimo, da jih je stalo veliko premagovanja, da so podelili glavno nagrado Zlatega leva sv. Marka filmu Gilla Pontecorva LA BATTAGLIA DI ALGERIA (Bitka za Alžir) kljub burnim francoskim protestom, namesto da bi ga dali nemškemu neodvisnemu in v celoti presenetljivemu Klugejevemu filmu. Najbrž niso bili voljni podeliti najvišjo nagrado novincu. Nemški film bi s tem prvič dobil pomembnejšo nagrado v Benetkah po filmu JUD SUESS Veita Harlana, ki je bil nagradjen leta 1943. Volpijev pokal za moško vlogo je dobil Jacques Perrin za film UN UOMO A META (Napol človek), prvi film italijanskega režiserja Vittoria de Seta po filmu BANDITI A ORGOSOLO, ki ga je posnel skoraj pred petimi leti. Med tem se je De Seta začel zanimati za človekove notranje in nič več zunanje družbene probleme in pripoveduje zgodbo (nenavadno za Italijo) Jungove analize. Obsesiven film, lahko bi rekli skoraj sam v sebi simbol nedokončane analize, ki ob čudoviti fotografiji slika duševno romanje mladega Italijana v zvezi z njegovo partizansko preteklostjo.

Alexander Kluge ni dobil nagrade samo za svoj film, ampak tudi zato — to je bilo poudarjeno v razlagi žirije — ker so hoteli nagraditi dejstvo, da se v Nemčiji poraja nova kinematografija. In res, Klugejev film ni samo dober — lahko bi celo oporekali, da je preprost, kar se tiče gole tehnike — ampak je tudi dobra politika, dobra kritika, dobro opazovanje in dobra abstrakcija. V zgodbi o izgubljenem dekletu (iz njegove lastne knjige BIOGRAFIJE) Kluge ne obsoja ignorance in neangažiranosti zgolj sodobno nemško družbo, ampak ves sodobni svet, in pravi, če povzamemo njegove besede, da bo pomanjkanje odgovornosti, ki jo posameznik v industrijski družbi čuti do svojega bližnjega, na koncu povzročilo njegov lastni propad. Vest, pravi Kluge, JE odgovornost. »Vsi so krivi za vse, a če bi se vsakdo tega zavedal, bi imeli raj na zemlji.« Uporablja mnogo dokumentarnih tehnik, mnogo prizorov so improvizirali igralci, končno pa je sam zmontiral svoj film in zavrgel precejšen del začetne zgodbe. Tako je ustvaril miren film, ki ne obtožuje direktno z iztegnjenim prstom, ampak eliptično seje zrna dvoma in nevere.

V bilanci Chiarinijeve ideje bi lahko našli velik pouk — pouk za druge festivale in način, kako prikazovati filme na splošno. Če bi lahko vsako leto odpravili tekmovanje med festivali za najboljše filme (tako da bi ustanovili združenje festivalov, kot so združeni v enotno organizacijo producenti vsega sveta) in bi se vsak festival specializiral za eno filmsko zvrst, brez podeljevanja nagrad, ampak bi se selekcijski odbor izpopolnil tako, da bi že sam sprejem na festival pomenil dosežek, bi bila ideja Mostre znova porojena. Festivali bi bili spet prireditve, kjer bi lahko kritiki in zainteresirani filmski gledalci videli, kaj se dogaja v filmu danes in jutri. Če od vsega začetka sprejmemo in ločimo dve stvari: zabavo (nogomet, konjske dirke, nočna zabavišča, kino itd.) in doživljanje angažiranosti (umetnost, glasba, tišina, literatura, film itd.), bi lahko kino rešili bremena umetnosti in film bremena zabave. Pustimo torej filmske zvezde in palače hotelskih lastnikov, naj se bohotijo v svoji industriji in naj nemoteno nadaljujejo svojo stvar. Pustimo pa tudi tiste, ki bi se radi nemoteni sprehajali med odpadlim listjem, naj gledajo in razpravljajo o tem, kar jim je najbolj pri srcu: resnični film.

Naj bodo mnenja o Chiarinijevi taktiki še tako različna, ostane jasno, da mu je v deželi, ki je razdeljena in razcepljena geografsko, kulturno, politično in jezikovno, da ne govorimo o ogromnih socialnih in ekonomskih razrednih delitvah, uspelo zmagati v bitki za dobro stvar brez kakršnih koli kompromisov. Kljub svojim koreninam, ki politično in kulturno izhajajo iz časov okrog leta 1930 in kljub dejstvu, da je moral v tem boju stati sam, se je Chiarini boril in dobil bitko za film kot še noben festivalski direktor pred njim.

»novi film danes« v beogradu

Sredi oktobra (od 17. do 24.) je bilo v Beogradu III. srečanje režiserjev debitantov iz socialističnih držav. Prvo takšno srečanje je bilo v Budimpešti, drugo v Pragi. Za tretje je značilna predvsem slaba organizacija Združenja jugoslovanskih filmskih avtorjev. Precej slab obisk, dovolj pavšalni razgovori za okroglo mizo in precej heterogen program so argumenti proti organizatorjem.

Geslo neuradnega filmskega festivala — novi film — pravzaprav bolj zavaja kot izraža neko določeno filmsko smer. Filmi Juračka, Skolimovskega, Berkovića, Kovacza, Klube, Šmida, Gabaja, Makavejeva in drugih, prikazani na tem srečanju, naravnost odklanjajo sleherno misel o nečem skupnem, kar bi jih karakteriziralo v okviru pretenzij v naslovu. Tako pojem »novi film« izraža bolj neko željo po razvoju, neko težnjo po spreminjanju, kot pa da bi definiral neki že prisoten filmski izraz.

Ne glede na zadržek o vsebini termina, ki naj bi označil beograjsko prireditvev, pa je treba ugotoviti, da mladi avtorji socialističnih dežel izražajo drugačen odnos do sveta kot njihovi predhodniki, da je težnja razbiti konvencijo in uveljavljene klišeje osnovna gonilna sila »novih ljudi« v socialističnem filmu (termin socialistični uporabljam zgolj kot splošno karakteristiko kinematografij socialističnih dežel, brez pretenzij, da bi izražal določene idejne in estetske posebnosti) in da je prudor mladih močnejši, kot je bil kdajkoli doslej.

Najmočnejši priliv mladih zaznamuje češki film. Najboljši so bili tudi v Beogradu (s filmi Vsak mladi človek Pavla Juračka, Intimna osvetlitev Passerja in Konec sezone v hotelu Ozon Jana Šmida), navzlic temu da niso poslali najboljšega. Vsi njihovi filmi kažejo sorodna izhodišča, četudi so med seboj popolnoma različni, se pravi vsak zase — avtonomi. Sistematična vzgoja je najpogosteje razvidna iz navidez povsem tehničnih lastnosti, kot so: kadriranje, montaža, razvoj dejanja, upora-

ba zvoka itn. Razen večdimenzionalnosti in potemtakem odprtosti je za mlade Čeha značilna predvsem ironija, ki smo jo mi najprej spoznali v obeh filmih Miloša Formana, v Črnem Petru in v Ljubeznih neke plavalaske. Odtod nekateri jugoslovanski kritiki, ki so jim pri srcu trdne in vse odrešujoče definicije, imenujejo novi češki film — ironični realizem.

Poljski film je bil v Beogradu predstavljen z dvema filmoma: z Barriero Jerzyja Skolimowskega (ki je prišla k nam z laskavim priporočilom iz Bergama: prva nagrada na festivalu) in debijem Henrika Kluba Suhi in njegovi. Oba filma predstavljata Poljsko v luči sodobnosti, vendar: na povsem nasprotujoča si načina (kar je zgolj ugotovitev pisca, nikakor pa vrednostna sodba). Medtem ko je Barriera, nastala iz občutja tujstva in razkola določenih postulatov (nacionalna mitologija je pomemben konstituens poljskega človeka) ter deluje kot protest, se pravi na moralnem planu, grajena s prosto metofo, šokantno, brez fabule in karakterjev, brez konflikta v tradicionalnem smislu (pod precejšnjim vplivom poljske surrealistične tradicije), je prvi film Kluba tematsko identičen filmom tako imenovanega socializma. Vendar Klubu izgradnja jezu hidrocentrale ni več zgolj patetična afirmacija novega socialističnega človeka; jez ni več simbol izgradnje, marveč predvsem razlog za določen način življenja (v nevsakdanjih pogojih) njegovih graditeljev, njegova izgradnja pa konec socialne varnosti delavcev-sezoncev.

Madžarski film je zaradi svojih kvalitet deloval kot presenečenje. Vsaj za nas, ki poznamo malo filmov kinematografije Zoltana Fabrija. Svet madžarskih filmov je svet popolne deziluzije. Madžarska pusta, ubijajoča provinca, legendarna romantika, melanholična jezerska pokrajina in nostalgično meščanstvo so motivi, ki nenehno sprožajo konfliktno situacijo,

iz katerih protagonisti izhajajo brez iluzij, moralno in tudi fizično strti. Omenim naj samo filme Mrzli dnevi Andrasza Kovacza (tema filma je novosadski pokol Srbov med zadnjo vojno; film je bil nagrajen letos v Karlovih Varih), Groza Görgyja Hintcha in izvrstni debut 27-letnega Istvana Szaba Leta iluzij, eno najboljših stvaritev mladega filma zadnjih let, delo, ki vsiljuje enega medelov »novega filma«.

Tudi v težnjah sovjetskih režiserjev je čutili nov veter. V Beogradu sicer nismo videli ničesar, česar ne bi poznali (vsaj kot stremljenje) že poprej, iz predvajanih filmov pa je očitno, da tradicionalni pozitivni junak doživlja transformacijo, ki sicer ni tako radikalna kot drugod, vendar — izbira snovi, tretman in tudi izraz novih sovjetskih režiserjev je drugačen, kot smo bili vajeni. Še vedno se sicer dogaja, da prevlada kliše, naivnost in da je tolikanj želen družbena kritika površna in pavšalna.

Jugoslovanski delež je bil izbran po nerazumljivem ključu: na programu je bil, razen Berkovića, Vukotića, Lazića in še nekaterih, tudi film Mrtvecem vstop prepovedan Vladimirja Carina. Res je, da je jugoslovanski program vzbudil zanimanje prisotnih gostov, zlasti filmi Lazića, Berkovića in Makavejeva, za nas pa je zanimivejši vtis, da jugoslovanski filmi v primerjavi s programi ostalih dežel delujejo nesinhrono; kot da vsak naš film, tudi najuspešnejši, nastaja sam zase, brez sleherne trdnje zveze z ostalo produkcijo, s težnjami ostalih ustvarjalcev.

Sklenimo to poročilo z mislijo sovjetskega kritika Neharoševa, izraženo na enem izmed beograjskih razgovorov: »V filmih naših dežel je umetnost capljala za politiko, narava umetnosti pa je, da je pred politiko.«

Prav to je bilo čutili v težnjah mladih avtorjev vseh socialističnih dežel.

kaj je prinesel bergamo 1966

Včasih se zdi, da je film umetnost pravzaprav samo za nekatere revije in festivale. Takim pravimo, da so resni. In med resne festivale sodi prav gotovo Bergamo, ki je letošnje propozicije obogatil še za eno sekcijo: kratkim filmom (»dell'arte e sull'arte«), ki so izpolnjevali popoldanski program, se je letos pridružila še sekcija avtorskih filmov (»sezione dei films d'autore«), ki so bili na večernem sporedu.

Filmi, ki so prišli v to sekcijo, so najrazličnejši, vendar tvorijo monoliten blok, ki se mu da najti skupni imenovalac. Festivalsko določilo, da je avtorski film tisti, ki »izraža močno in vseodlojučno umetniško osebnost«, seveda ne pove veliko — saj bi po tej definiciji lahko uvrstili mednje vrsto starih filmov od Griffitha, Dreyerja, Pudovkina in Eisensteina do Bunuela, Cocteauja itd. Avtorski filmi, ki jih gledamo danes, pa so — in to je mogoče njihova prva važna oznaka — prav nasprotje in zanikanje starih (čeprav bi ravno pri naštetih avtorjih našli osnovne elemente za njihov nastanek). Dejstvo je pač, da gre za izmeno generacij.

Fiziognomija umetniškega filma se pravzaprav že vse od svetovne vojne dalje bistveno spreminja. Italijanski neorealizem, francoski novi val, Antonioni, film-resnica, free cinema in končno avtorski film — ali jih ne prepoznamo že na prvi pogled kot isto družino z isto vodilno tendenco?

Naravni dekorji in kar se da naravni, spontani igralci, improvizacija in opuščanje vsakršnih trikov; opuščanje ideološke montaže, direktnih simbolov in celo prelivov ali prehodov, ki vse preveč opozarjajo gledalca na idejne poudarke v pripovedi. Zavračanje »sklerotične« in »lažne« dramaturgije, ki je posiljevala resnico s ciklično zaokroženimi zgodbami, dokazi in zaključki. Pomen slik je bolj afektiven kot intelektualen. »Gibka«, »skrita« ali »dokumentarična« kamera lahko že skoro opravlja vsakdanjo funkcijo psihoanalitika: mentalne slike se prepletajo s slikami zunanjega, »objektivnega« sveta — gledalec pa je dovolj estetsko občutljiv in odrasel, da jih svobodno sprejema brez posebnih »semaforjev« v trikih, prehodih in drugih opozorilih. Zato niti glasba ne parafrazira več dobesedno slikovne vsebine.

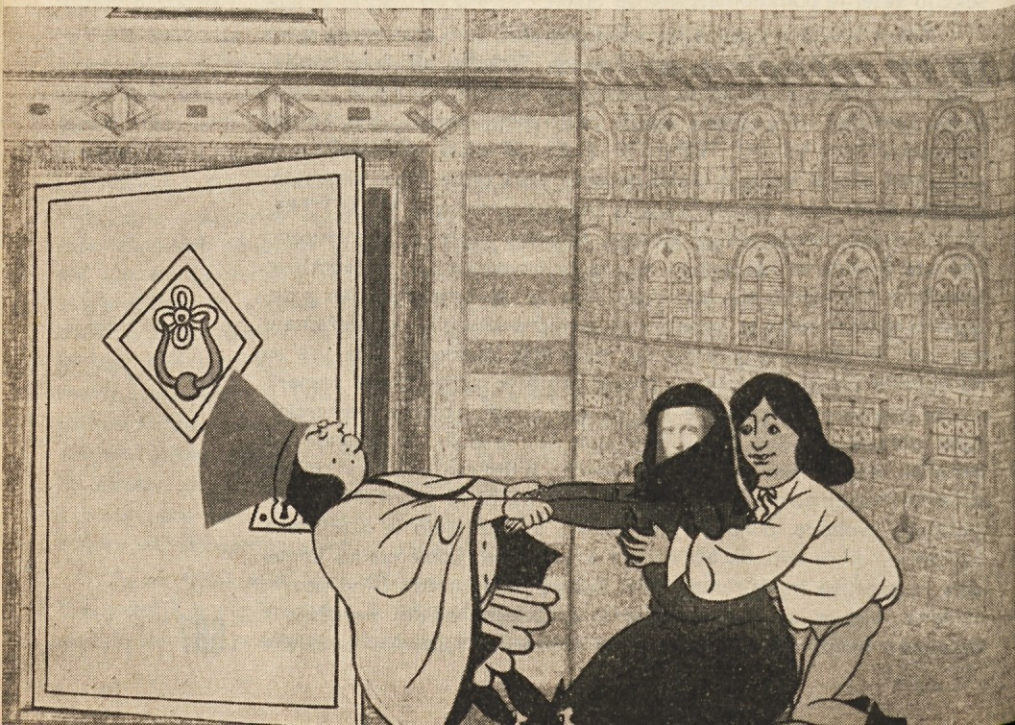
To so filmi slike, ne več filmi scenarijev. So filmi psihoanalize, poezije in novih globlin, ki zapuščajo v gledalcu travmo in nemir. Revolucija je estetska in etična kot od pamtiveka dalje vsaka

revolucija v umetnosti. Zato je tudi njeno geslo isto, kot ga poznamo iz vseh prelomnih dob: RESNICA, boj proti starim klišejem, konformizmom in obrazcem.

Vse te misli se ti najprej vsilijo, če pomisliš na letošnji Bergamo in njegov prispevek v celoti. Morda je bil festival še posebno zanimiv zato, ker je prvi pokazal tako rekoč enoten nastop goreč-nežev novega filma z Vzhoda. Večer za večerom so se vrstili filmi jeznih mladeničev iz slovanskih dežel — Češke, Poljske, Sovjetske zveze. Njihova jeza je pogosto zastrta, lirična, melanholična, ironično razumevaljoča in sočutna, pa spet cinično brezobzirna in okrutna — kakor so pač različni njihovi temperamenti.

Konkretno: nastop Vzhoda je bil letos v Bergamu toliko izrazitejši, ker so bili ostali narodi le slabo zastopani. Namesto da bi se pokazala Italija s kakim Pasolinijem, Olmijem, De Seto ali Bertoluccijem, jo je predstavljala dokaj bleda Liliana Cavani. Njen FRANČIŠEK ASIŠKI (v dveh delih) je poskus moderne kronike, ki skoro z dokumentarnim prijemom humanizira svetniško figuro asiškega Franciška kot nepotešenega, nemirnega upornika, s čimer ga seveda zelo približa današnjemu gledalcu. Vendar bi njen film brez Pasolinijevega EVANGELIJA PO SVETEM MATEVŽU najbrž ne ugledal belega dne, ne glede na to, da tudi tema ni nova (Rossellini, Curtiz) in da je bil film najprej izdelan za televizijo. Njegova glavna kvaliteta je pravzaprav predvsem v odlični interpretaciji simpatičnega Lou Castela. Po vsem tem je jasno, da je v avtorsko sekcijo zašel le pomotoma.

Kakor Italijane smo na festivalu pogrješali tudi zastopnike novo odkritega nemškega filma, npr. kakega Strauba ali Schamonijsa. Toda niti Francija, ki jo je predstavljal letošnji canneski nagrajenec Lelouche, ni prinesla kakih pozitivnih odkritij. Nasprotno: Lelouchov film VELIKI TRENUTKI (LES GRANDS MOMENTS) je naravnost grozeč opomin, kako nevarna pota ubira nova kinematografija, če ni zares docela nova in brezkompromisna. VELIKI TRENUTKI imajo mnoge odlike svežega, mladega mojstra, ki virtuozno obvlada igralca in kamero in ki zna pripovedovati v presenetljivo poetičnih montažnih elipsah. Vrhu tega je Lelouche obdarjen z neugnanom duhovitostjo in smislom za komične situacije, ki prežemajo ves film in kar prše v prešerno razigranih dialogih. Toda vse to ne odtehta osnovne zmote — preveč otipljivo skrupcanega scenarija, ki preračunano koketira kar na več strani hkrati s komercialnimi obrazci. Zgodba o štirih mladih kriminalcih, ki izdelajo po naročilu kaznilniške uprave neosvojljiv blindiran avto za prevoz državne blagajne, a se pri tem, namesto da bi se zadovoljili z obljubljeno svobodo, polakomnijo denarja in požanjejo le »zasluženo kazen« — hoče biti hkrati napeta kriminalka, komercialna komedija in ganljiva melodrama. Sami klišeji, pa še nezdržljivi povrh. Iz kina, kjer si se dve uri zabaval in smejal, odideš nazadnje z žalostnim občutkom, da te je avtor opeharil. V spominu ti ostane



Levo: prizor iz filmske risanke ZID režiserja Anteja Zaninovića

Levo spodaj: prizor iz filma ZAKAJ SE SMEJEŠ MONA LISA

pač briljantna igra inteligentnih, naravnih komikov (Amidou, Portet, Kolfou, Barouh-Francia), pa mogoče še nekaj dobrih dovtipov. Toda René Clair je v tej smeri še vedno pristnejši — in konec koncev mlajši od Leloucha.

Tudi madžarski celovečerni film VEČNO ROJEVANJE (OROK MEGUJULAS) Agostona Kollányija, ki je bil prikazan v večernem programu zunaj konkurence, žal ni predstavil svoje dežele neposredno z avtorskim filmom, čeprav presenetljivo izraža njene nove zahteve po pristnosti. Omembe vreden je namreč le kot izredno resen dosežek v prikazovanju življenja narave (film je poljudno-znanstven) in kot pravo nasprotje Disneyevim proizvodom te vrste. Kot tak seveda zasluži posebno študijo.

Tako je šele z Mimičinim filmom PONEDELJEK ALI TOREK bergamski festival prestopil svoj Rubicon. Italijanskim kritikom, ki poznajo Mimico kot nagrajenca in »veterana« bergamskega festivala (SAMEC, HAPPY END, JAJCE, MALA KRONIKA, PRI FOTOGRAFU, ŽENITEV GOSPODA MARCIPANA), ni bilo težko ugotoviti, da je tudi Mimičin letošnji celovečerni film posebna varianta njegove osnovne teme: nevarnosti moderno organiziranega, tehnično razvitega življenja, ki ogrožajo posameznikovo individualnost. Pri filmu PONEDELJEK ALI TOREK se je v Bergamu žal pokazalo, da je prav ta individualnost, s katero naj bi glavni protagonist nosil ves film, premalo izrazita in močna, da bi se lahko razpela na celovečerno metražo. Njegov Marko se sam vtaplja v splošno brezbriznost, ki ga obdaja, sam se, kakor vsi, pasivno zapira v mentalne asociacije, ki so pretežno privatne ali celo sentimentalne. Razen tega uporaba barve in surrealistične stilizacije — vsekakor prav malo moderen filmski postopek — še podčrta nasilnost in neinventivnost teh asociacij, tako da še bolj zgrešijo svoj namen. — No, kritike, ki jih je požel v Bergamu Mimica, so bile bolj pozitivne in deloma celo laskave: družbena kriza sodobnosti, ki jo Mimica kot občutljiv in pogumen avtor globoko občuti in obravnava s samosvojim zrelim pogledom močnega avtorja, pa eleganca nekaterih rešitev in poetične kvalitete filma PONEDELJEK ALI TOREK so bile deležne velike pozornosti. Le prodornega uspeha, ki bi mu prinesel veliko nagrado, ob ostri konkurenci ni mogel požeti.

Desno spodaj: prizor iz filma DOLGO, SREČNO ŽIVLJENJE Genadija Špalikova

Med festivalske viške sodi vsekakor češki film IZGUBLJENCI (BLOUDENI) avtorske dvojice Antonina Maše in Jana Čuřika. Znašla in spoprijateljila sta se pri Schormovem filmu VSAKDANJI POGUM (prikazanem letos v Benetkah), kjer je bil prvi scenarist in drugi snemalec. Tako je pridobil češki »novi val«, ki mu ne manjka že blestečih imen, še dve novi, nepozabni. Res prodorna generacija. Vsi visoko kulturni in mojstrsko izšolani, brezkompromisni in mladi, srečno rojeni v času, ki jim je naklonil politično odjugo prav na življenjskem vrhu in na začetku umetniške poti.

Tudi film IZGUBLJENCI je, kakor večina čeških novovalovskih, ostra kritična analiza sodobne češke družbe. Pod secirnim nožem je tu najprej družina, ki razpada, ker je izgubila vse vrednote, ki so jo povezovala. Toda, ko se sin temu stanju upre in pobegne, se izkaže, da je tudi zunaj, med ljudmi, ki si jih najde na cestah, isti nemir, izgubljenost in preplašenost. Do podobnih spoznanj se dokoplje še bridkeje oče, ki išče sina po tej razrvani deželi. Ko si na koncu vsi preizkušeni družinski člani, spet zbrani doma, obljubijo »novo življenje«, jim z avtorji vred le malo verjamemo. V krizi ni le družina, temveč vsa družba.

Gre za skrajno resne stvari in dramska napetost ne popusti niti za trenutek. Toda vsa pripoved je lahkotna, ironično sočutna, polna najbolj vsakdanjih komičnih detajlov in zabavnih dialogov. Vsa moč in originalnost filma IZGUBLJENCI je prav v tej umetnosti. Drama je paradoksalno skrita pod zabavno površino, vsa ponotranjena in pripoved o njej teče brez vsakršnih zunanjih opozoril. Nobenega trika, odsekana montaža, polna elips. Igralci pa, seveda, kakor jih že poznamo iz češke plejade — skrajno naravni.

BLOUDENI je diskreten, nežen, pa okrut in močan film, ki ti zapusti globoko, nerešljivo travmo.

Toda prvo nagrado (5 000 000 lir) je prejel film poljskega režiserja Jerzyja Skolimowskega, BARRIERA.

Če smem biti osebna, naj najprej zapišem neurejene vtise po prvi projekciji: »Obseden od slik, eksplozije slik. — Nov svet, sestavljen iz ritmov: kombinacija zvočnih in vizualnih ritmov. — Mentalen ambient, atmosfera nihilizma. — Odkritje, datum za svetovno kinematografijo.«



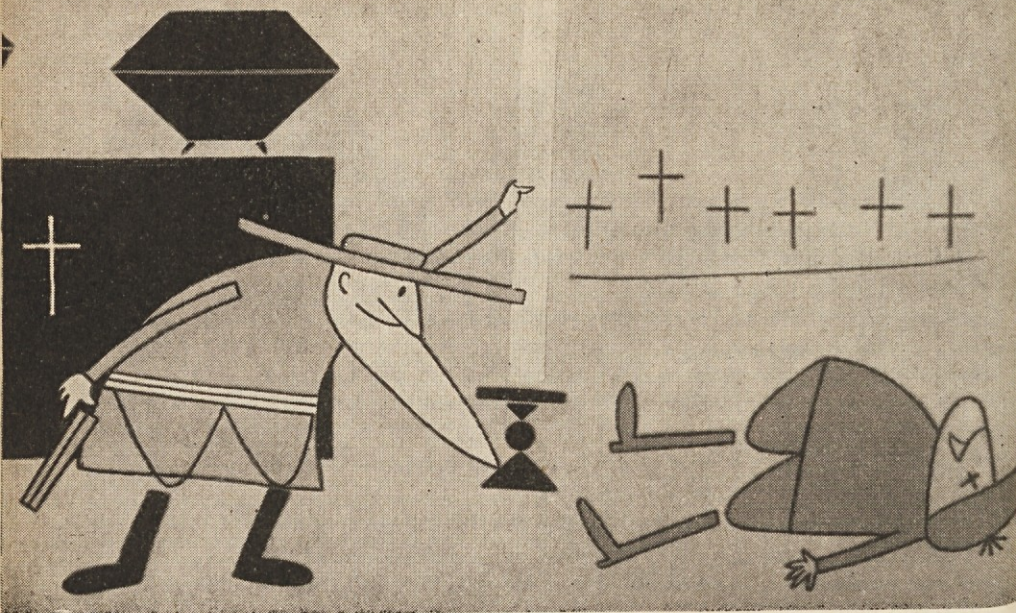


Skolimowski ni povsem neznano ime. Mladi avtor ima sicer komaj 28 let, a že zanimivo biografijo. Na Poljskem je bil znan kot pesnik in dramatik (Ionescove smeri dramatike absurda), ko se je vpisal v filmsko visoko šolo. In ko jo je dokončal, je imel za sabo podpis koscenarista za Wajdin film NEDOLŽNI ČAROVNIKI in za NOŽ V VODI R. Polanskega pa mednarodno nagrado za svoj srednjemetražnik BOKS (sam je izvrsten boksar, kar se pozna vsemu njegovemu delu) ter nagrado za »šolski« celovečerni film RYSOPIS, ki že pomeni njegov prvi prodor v svet. Njegov drugi celovečerni film WALKOVER so z velikim uspehom prikazali v Cannesu (lanska sekcija Tedna mednarodne kritike).

Vse to ije bilo menda treba povedati predvsem zategadelj, ker je BARRIERA — njegov tretji celovečerni film — zadnji del triptiha, ki mu pomeni »kot poštenemu dramatikumu začetek z izhodiščem v lastnih doživetjih, sicer bi ne mogel iti naprej.« (Citirano iz razgovora z avtorjem.) Kakor prva dva je tudi BARRIERA izpoved fanta — študenta, ki mu je dovolj vseh laži, konvencij, sramote in vsakršne bede, ki hoče pretrgati z vsemi in vsem in si poiskati svojo, novo pot. Ker išče le absolutne vrednote, je ciničen, oster sodnik sebi in družbi, ves čas na pragu samomora, pred katerim ga zadržuje le ljubezensko srečanje s svojo krhko lepoto.

Toda tega filma ni mogoče pripovedovati, ker je izpoved. In lepota in novost te izpovedi je prav v tem, da doživljamo ves nemir, upor, kes, praznino pa dramatičnost teh elementov, ki jih sicer imenujemo psihološke — samo preko filmskega medija. Skolimowski je lirski pesnik, ki piše rime, ustvarja ritme in metafore na filmskem traku, ki lahko zaživi samo na projekciji. Kar se da o tej stvaritvi še povedati z besedami, bi bila morda le še ena posebnost: Skolimowski ni zanesen romantik, temveč cinik, ki mu razum z naravnost demonsko natančnostjo kontrolira vsak detajl mentalnih pokrajin in vsak vzdih (imenitnih) figur. Njegov credo je pač, kakor od modernega dramatika lahko pričakujemo — svoboden gledalec v objektivni distanci. Zato učinkujejo tudi reminiscence njegovih filmskih vzornikov (nemških ekspresionistov pa Godarda) v njegovi retorti povsem svojevrstno, saj je vse prelito v novo lepoto.

Tudi sovjetski film DOLGO, SREČNO ŽIVLJENJE Genadija Špalikova, ki je prejel drugo nagrado avtorske sekcije (Zlato medaljo), je bil v Bergamu majhno presenečenje. Špalikov je bil doslej znan



Levo: prizor iz filma MAŠČEVANJE poljskega režiserja Wladysława Nehrebeckega

Levo spodaj: iz risanke slovitega poljskega mojstra Daniela Szczechure DIAGRAM

le kot scenarist svežega Kocjevega filma STAR SEM 20 LET. Njegov režiserski debut je vsekakor delo, ki ti ob vrsti novejših sovjetskih filmov učinkovito prežene fiksne ideje o kinematografiji ZSSR. Že sama »zgodba« je vsakdanja: ljubezensko srečanje. Njen konec je vse prej kot vzpodbuden: čustvo je kratkotrajno, nestalno, kar gradiš na njem, gradiš na pesek. Glavni junak je »junak« samo še v narekovajih: prepoln slabosti in laži. Pripoved je sicer neenakomerna in stilno neenotna, a zlasti v drugem delu polna tiste žive spontanosti, ki ijo lahko prinese le sodobni film s svojimi eksterieri in pristnimi ambientami pa spontanimi »naravnimi« igralci. Zlata medalja, ki jo je Špalikov prejel, bi sicer po pravici vse bolj pripadala Čehom, toda kot vzpodbudno priznanje novi smeri v sovjetski kinematografiji je bila gotovo upravičena.

Glavni prispevek in odkritje letošnjega Bergama je bilo res v avtorski sekciji — v kompaktnem prodoru sodobnih teženj in zlasti v originalnih rešitvah, ki jih prinaša v svetovno kinematografijo mladi Vzhod. Zato so ostali kratki filmi sekcije »o umetnosti« nekoliko v senci. Toda nekaterim med njimi bi storili veliko krivico, če jih ne bi vsaj omenili. Saj smo videli kar dve novi, genialni Borowczikovi deli (ROSALIE, LE DICTIONNAIRE DE JOACHIM), odkrili danskega eksperimentatorja Hermana Wuytsa, ki nam je s svojim filmom DE OVERKANT (NA DRUGI STRANI) zledenil kri v žilah; znova občudovali mojstrstvo Orsinija (IL MESTIERE DI DIPINGERE) in Zecche (CENERENTOLA), Poljaka Szczechuro (DIAGRAM), vrsto Čehov (spet Čehov!) z lutko, risanko in eksperimentom; s tem nismo našli niti vseh nagrajencev, med katerimi je naš A. Zaninović (ZID), pa Japonec Matsukawa (CHOJUGIGA — ŽIVALI SE ZABAVALO). In niti vseh filmov, s katerimi je bila na festivalu udeležena Jugoslavija in so bili vsestransko ugodno sprejeti: Galičev SUNT LACRIMAE RERUM pa Grgičev DJAVOLJA POSLA.

Z novo formulo se je torej spremenil Bergamo v pomemben, bogat in velik festival, ki utegne v bodočnosti ob še večji udeležbi zares zavzeti mesto v »zlati vrsti mednarodnih filmskih prirediteljev«, kakor je slavnostno napovedal italijanski minister za kulturo na zaključni svečanosti ob podelitvi nagrad.

solun — simbol sijajne izoliranosti ali: glavno so filmi

Kot vsaka pomembnejša zvrst kulturne manifestacije za prestiž so tudi filmski festivali postali predmet obširnega politiziranja in so na tem, da zaradi vmešavanja najrazličnejših teles — političnih, ekonomskih, industrijskih, družbenih in mehaničnih — izgubijo svoj pomen kot umetniški seizmograf določene panoge v določenem času. Od Cannesa do Benetk, Berlina do Moskve, Acapulca do New Yorka vsa poročila govore o krizi filma, ki da jo zrcalijo festivali. A to je zmoten zaključek, zakaj kdorkoli se resno poglubi v današnji film, takoj spozna, da filmi ne doživljajo krize, da občinstva ne primanjkuje, da pa so kamen spotike razni mehanizmi, s katerimi so morali premostiti dvoje: distribucijo, filme, reklamo, prodajo in proizvodni stroj... in filmske festivale. Da bi rešili pojemajoči dohodek svojih blagajn, so se producenti vseh večjih filmskih dežel združili v svetovno organizacijo, imenovano FIAPF, ki hoče držati te premostitvene mehanizme v svojih rokah, pa ji doslej ni uspelo drugega kot obdržati gnijoči status-quo. S tem da zahteva glavno besedo pri mehanizmu filmskih festivalov, je na primer uspešno zatrla poskuse pogumnih festivalskih direktorjev, ki hočejo te prireditve spremeniti v poskusna tla za novo vrsto premostitvenega mehanizma — bolj prilagojenega potrebam novega filma in novega občinstva.

Filmi se niso začeli kot množična zabava; v začetku so bili samo premikajoče se slike fotografirane stvarnosti, reproducirane za posameznega gledalca v nickel-odeonih. Šele ko so Edison in Lumière, Messter in Méliès in vsi drugi pionirji filma začeli iskati sredstev, kako bi hitreje prišli do denarja, so izumili način, da so kazali svoje filme več ljudem hkrati in ne posameznikom: od tod izum projektorja in kina. In istočasno — leta 1897 približno — se je pojavila potreba kazati v filmih stvari, ki bi jih rado gledalo več ljudi, ne samo eden, in filmi so postali skupni imenovalec, množična zabava nižje vrste. Nobena filmska estetika ne dokazuje,



Bibi Andersson (v sredini) v filmu Vilgota Sjömana o ljubezni med bratom in sestro **DRUŽINSKA POSTELJ**

da je treba film gledati skupinsko; ta mit so si izmislili, da bi komercialnost filma lažje podtaknili mislečim članom publike. Film ima lahko toliko pomenov kot gledalcev — kot vsaka umetnost — a način skupinske konsumacije mu to onemogoča in mu torej preprečuje, da bi bil umetnost. Torej so vsi načini širjenja filmov, ki so prvenstveno osnovani na pojmu množičnosti, po definiciji škodljivi za razvoj filma kot obliko umetnosti. In ker ne more biti več dvoma, da je bodočnost filma pot v umetnost, je treba za njegovo širjenje najti novih metod. In če naj bodo filmski festivali še vnaprej tisti, ki prinašajo vse novo, se morajo korenito spremeniti.

Boj za novi film se je začel, ko je množično publiko prevzela televizija, ob točno določenih nasprotnikih. Zagovorniki statusa quo — producenti, lastniki kinematografov, distributorji itd.: skratka vsi tisti, ki živijo na račun tradicionalnega širjenja filmov in ne od ustvarjalnega aspekta, kot če bi filme snemali sami — se bodo še naprej borili za svoje propadajoče carstvo, in tudi če bi poskušali spremeniti njihove nazore, s tem ni mogoče izdelati nobene teorije o spremembi: če bi se sprijaznili z mislijo o spremembi, bi spodkopali lastno eksistenco. Zagovorniki novega filma po drugi strani — filmski ustvarjalci, pisatelji, nekaj kritikov in velik del mlajših članov občinstva — so v podobnih težavah, zakaj za

filmsko konsumacijo ni še nikakršnega novega načina in tako so celo najboljši ustvarjalci prisiljeni delati v ustaljenih mejah: filmi morajo imeti določeno dolžino, posneti morajo biti na dragem materialu z dragimi aparati, biti morajo igrani itd., itd. Nekaj teh maksim se spreminja, to je res, a celo ceneni realistični filmi, improvizirane zgodbe, vzete iz življenja, in kratki filmi, ki jih posnamejo študentje in entuziasti, so za predvajanje naposled le odvisni od kina — te črne dvorane žalosti, ki je pogoltnila in prebavila najboljše filme skupaj z najslabšimi v 70 letih svojega obstoja brez usmiljenja in brez diskriminacije. Če hočemo torej napraviti korak naprej, se je treba začeti vpraševati in dvomiti in biti v skrbah. Odpovedati se je treba veri, da je ustaljeni način edino dober. Vsak nov začetek lahko zraste samo ob takih vprašanjih in takih dvomih. In vse nove metode uporabe filmov lahko vzniknejo samo, če odpravimo stare.

Ena najmočnejših sil na strani novega filma je javno mnenje in nanj imajo lahko filmski festivali velik vpliv. Gledalci imajo nagonsko zaupanje v festivalske nagrade, čeprav ga ne bi smeli imeti (žirije so prav tako pod vplivom komercialnega pritiska in zavze-manja stališč v omenjenem boju kot drugi filmski ljudje), in festivali imajo edinstveno možnost, da okrog nekega filma ali novega gibanja razpletejo ozračje, ki utegne imeti velik pomen za praktični razvoj filma v času takoj po festivalu. Tako mora biti festivalski direktor na neki način neposredno odgovoren za hitrost, s katero lahko pride do sprememb. Na njegovih plečih ležijo odločitve, kakršnih ustvarjalci filmov ne morejo vselej prevzeti — odločitve, s katerimi filmski ustvarjalci ne bi smeli biti obremenjeni. Odločitve za izvajanja jutrišnjega filma.

Žal so med utrjenimi festivali skoraj vsi sprejeli tiranstvo FIAPF, ki za precej visoko letno članarino blagovoli festivalom podeljevati »status« in ki hoče nadzirati dotok filmov na festivale. Prav ta organizem je v veliki meri odgovoren za zaostalost festivalov. In če hočejo festivali na napreden način izpolnjevati svoje naloge, se morajo tega organizma rešiti. FIAPF predstavlja sile, ki so proti novemu filmu. Danes lahko jasno določimo, kateri festivali zastopajo novi film. Med velikimi so samo Benetke, ki se koncentrirano — in ob velikem podcenjevanju in zaprekah — trudijo, da



bi v program vključile samo take filme, ki predstavljajo nove smeri, se pravi, filme, ki angažirajo, namesto da bi zabavali, ki vklepajo, namesto da bi rahljali odgovornost, ki silijo gledalca, da razmišlja o svojih razmerah, namesto da bi mu pomagali bežati v sanje, ki so sestavljeni iz drobcev stvarnosti, namesto nestvarne fantazije, ki s svojo tehniko ustvarjajo bližino, ne razdalje, in ki po svoji vsebini obravnavajo gledalčevo življenje, ne meglenih bajk. Ko so se leta 1930 filmski festivali pojavili, tega novega filma še ni bilo; obstaja pa danes, po vsem svetu. To je mednarodno gibanje, novi pogoji, umetnost sedanjosti. Smešno je, da bi mu hoteli deliti pravico po mehanizmu preteklosti.

Stari filmski festival je bil prizorišče, kjer se je ustvarjala reklama — ob največjih prizadevanjih so hoteli pričarati okrog filmskih predstav sij čarobnosti in slave, mistike in visoke mode. Bil je prizorišče za filmske zvezdice v bikiniju, za škandale, propagando. Tekmovanje za nagrade je bilo srdito in žirijo so sestavljali moški in ženske socialnega prestiža in filmski zvezdniki. Glavno je bilo ozračje, mondeni sprejemi, govornice. Filme so predstavljali njihovi glavni igralci.

Novi festival je nekaj drugega. To je vitrina za vse, kar je pri filmu novega in zanimivega, ne glede na slavo in reklamo. Tja greš, če te zanima, kaj delajo v filmu mladi ljudje po vsem svetu. Filmi, ki prihajajo sem, zvečine nimajo slavnih igralcev, niso veljali mnogo denarja, jih ne obkrožajo govornice in so pogosto take narave,

da ne bodo nikoli priljubljeni pri širšem občinstvu. Vendarle pa so to filmi prihodnosti, ker angažirajo človeka na drugačen, globlji način. Že zdaj, v našem času, smo priče pojavu, da se filmsko občinstvo zmanjšuje; samo v deželah, kjer televizija še ni posebno močna, ljudje še v velikih množicah zahajajo v kino in pričakovati je, da bo kmalu prišlo do jasne opredelitve — veliki filmi za zabavo bodo postali del splošne zabavne industrije, kot je nogomet, konjske dirke itd. Skromnejši, resni film pa bo poiskal novih poti, da si bo pridobil morda manjšo, a bolj prizadeto publiko, morda s prodajo celotnih filmov na magnetskem traku posameznikom, ki si jih bodo lahko »vrteli sami« s priključki na televizijskih aparatih, ali s prodajo filmov na 8 mm traku za domačo uporabo. Festival starega tipa lahko tedaj še naprej služi filmom zabavne industrije; festival novega tipa pa že oblikuje zavest, da je film individualna, globoka oblika umetnosti kot glasba, grafika, kiparstvo, poezija . . .

Edinstveni uspeh Mednarodnega filmskega festivala v Solunu je njegov poskus ustvariti festival, ki se popolnoma posveča novemu filmu, kljub temu da se dogaja v deželi, ki industrijsko nima dovolj razvitih možnosti za oblike novega filma in kjer so zatorej sile proti spremembam še posebno močne, kjer televizija še ni mogla poseči po publiko in tako producenti še niso začutili potrebe, da bi si delali skrbi zavaljo vsebine svojih staromodnih filmov za zabavo, in kjer naposled filmska avantgarda nima nobene tradicije. Tako kot festivala v Pesaru in Bergamu v Italiji, katerih direktorji so prav tako odločno zavrnilo drago naklonjenost FIAPF, se je tudi Solun sprijaznil s tveganjem, ki grozi vsem upornikom proti utesnjevalnemu nadzorstvu FIAPF, namreč da producenti, člani FIAPF, ne bodo pošiljali svojih filmov festivalom — nečlanom. A že prvo leto se je izkazalo, da je z rabo konkretnih meril pri ocenjevanju, z osebnimi stiki s filmskimi ustvarjalci (namesto s producentскими organizacijami ali državnimi, vladnimi reklamnimi agencijami), z namestitvijo ljudi, ki se zavedajo novih tokov, z vztrajnostjo in poštenostjo, da je z vsem tem prav mogoče sestaviti program, ki v povprečju ni samo odlične kvalitete, ampak vsebuje celo nekaj pravih biserov. Če pomislimo, da so pomembnejši festivali, na primer komunistični v Karlovih Varih in beneška Mostra, zavrnilo filme, kot je LA GUERRE EST FINIE Alaina Resnaisa, pa so ga svobodno in častno predstavili v Solunu, in če se spomnimo, koliko pomembnih filmskih ustvarjalcev je bilo pripravljenih poslati svoje filme, čeprav ta festival ni član FIAPF, postane jasno, da je solunski festival med prvimi zmagovalci novega festivala. Filmi tukaj lahko dobijo nagrade, čeprav so bili prikazovani že na drugih festivalih, čeprav niso bili narejeni v tekočem letu in celo če ne zastopajo uradno svoje dežele. Kaže, da pri izboru filmov za ta festival odloča edino njegova notranja, umetniška vrednost. In edino ta bi seveda **morala** odločati povsod.

Solun sodi na čelo novih festivalov, zato bi se moral verjetno on spoprijeti z že davno zakasnelo nalogo — ustanoviti zvezo festivalov, ki bi kljubovala zvezi producentov. FIAPF danes črpa svojo moč v dejstvu, da festivali **tekmujejo** za filme in so zato razcepjeni med seboj. Poskušali so se že zediniti, a zmerom brez uspeha, ker so ali Cannes ali Berlin ali Moskva vsi hoteli isti film. Težko je ostati prijatelj, če se tepeš za isto igračko. A festivali bi se lahko **specializirali**: vsak naj predstavlja določeno **zvrst** filmov; nastopila bi naravna delitev filmov po ustreznih festivalih in združenje festivalov bi bilo možno. Tako združenje bi imelo zadostno moč, da bi producentom vsililo svoja merila za proizvodnjo, ker bi potemtakem producenti potrebovali festivale in ne obratno. Tedaj bi se ob novem duhu film lahko spreminjal in razraščal.

Paradokсно (in morda tudi ne tako zelo paradokсно, če sprejmete dejstvo, da je napredek neizogiben) bodo prav producenti tisti, ki bodo imeli takojšnjo materialno korist od priznanja novih kriterijev za film. Jasno je namreč že, da predstavlja mladina glavno tržišče za film. In če si danes ogledamo mladino po svetu, nedvomno vidimo, da vse več mladih ljudi po vsem svetu postaja angažiranih, in ker se možnosti za študij večajo, postaja ta mladina misleča. Celó v zaostalih deželah Afrike, Azije in Južne Amerike je univerzitetna mladina danes zelo drugačna od mladine pred 10 leti. Ni si mogoče zamisliti, da bi ta novi rod od jutrišnjega filma zahteval zgolj zabavo. Novi film ima torej zajamčeno tržišče ob kakršni koli obliki prikazovanja — v kinematografih, na televiziji ali na magnetiskih trakovih za uporabo doma. Producenti nimajo izgubiti ničesar, razen starega občinstva in njegove zastarelости.

Mnogi producenti v mnogih deželah se tega že zavedajo in širokosrčno podpirajo novi film. V Franciji, Angliji, Italiji, ZDA in zdaj tudi v Nemčiji novi film dobiva celo različno denarno pomoč od bolj ali manj uradnih forumov in tisti producenti, ki so vanj investirali, so si v splošnem celo napravili denar. Ljudje kot Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Hart, Groulx, Kluge, Scavolini, Delvaux in petdeset drugih po vsem svetu so se ob podpori inteligentnih producentov cinematično vzdignili. Za svoje nove filme so pridobili novo občinstvo, nova merila ocenjevanja v tisku, nove načine proizvodnje, nove načine distribucije (kooperacije na primer), nove nazore gledanja.

Solun je kraj, ki je geografsko in kulturno izoliran od glavnih področij evropskega filmskega mišljenja in ustvarjanja. Celó v Grčiji sami se trdo, pogosto izolirano, bori za svoja načela. Festival financira strogo komercialno podjetje — Solunski sejem, pomembno industrijsko podjetje, ki reklamira zanesljivo blago za zanesljivo prodajo. A njegova izoliranost je sijajna — primer poguma in zavestnosti, perspektive in angažiranosti. Jutri se nam bo zdela normalna, danes pa je še majhen čudež.

KRITIKA

rondo

Jugoslovanski film se je dolga leta s težavo loteval sodobnih tem, v prikazovanju današnjega časa in ljudi je vedno iskal korenine v naši bližnji zgodovini. Težko se je ločil od obravnavanja revolucionarnih in porevolucionarnih sprememb v naši družbi. Filmi, ki so ubirali drugačna pota, največkrat niso uspeli in to iz enostavnega razloga — zaradi neupoštevanja današnjega časa in le njemu lastnih značilnosti.

V dokaz tej trditvi lahko naštejemo celo vrsto filmov, ki tako ali drugače pomenijo vrh jugoslovanske filmske proizvodnje; spomnimo se slovenskega filma Veselica, Bulajičeve Kozare, Petrovičevega Tri in končno najuspešnejšega lanskoletnega filma Vatroslava Mimice Prometeja z otoka Viševice. Na drugi strani pa to misel potrjujejo neuspeli filmi s sodobno tematiko, slovenska Afera in Minuta za umor, Djukičeve komedije in še nekateri filmi hrvaških filmskih ustvarjalcev.

Zdi se, da so na letošnjem filmskem festivalu v Pulju ustvarjalci temeljito obračunali s konservativnimi težnjami v jugoslovanskem filmu, ki so skušale ne le životariti, temveč še nekaj let uspešno živeti in to na račun naše polpretekle zgodovine. Obračun je bil temeljit in v Ljubljani smo lahko gledali enega izmed filmov, ki so prebijali led. Gre za film Zvonimira Berkovića Rondo.

Film Rondo bo doživel med gledalci zelo deljen sprejem; nekateri bodo nanj prisegali in drugi bodo ostajali ob filmu neprizadeti. V nečem pa si bodo vsi edini: Rondo je filmsko delo z velikimi umetniškimi kvalitetami. In kje lahko iščemo vzrokov za tako deljen sprejem? Predvsem v različnih sposobnostih gledalcev za doživljanje in vživljanje v filmsko delo. Rondo zahteva aktivnega gledalca, gledalca, ki se identificira z junaki, gledalca, ki išče v filmskem delu potrditev ali pa zaničje kanje lastnih življenjskih izkustev. V

enostavno grajeni zgodbi film ne pri-
naša filozofskih, nujnih rešitev za
vsakogar in na drugi strani ne igra
le na čustveno prizadetost gledalcev.
Film razglablja, opisuje, secira in do
obisti razkriva našega človeka, ki je
tokrat tako zelo posplošen, da na tak-
šen ali drugačen način zadeva pro-
blematiko vsakogar. Intelektualno
kompromisarstvo in elementarna ču-
stvena razgibanost junakov sta le
okvir, dovolj širok, da ni omejitvev.

Dramaturška zgradba filma je ron-
do, v osnovi vedno enak in vedno
spet poglobljen z novo situacijsko in
čustveno obarvanostjo. Bojazen pred
ponavljanjem in dolgočasjem je tako
presežena in na koncu filma z ne-
pričakovanim razpletom uspešno za-
ključena, žal pa obarvana s kancem
patetičnosti, ki pa ne zagreni celo-
vitega vtisa, kakršnega napravi film
na gledalca.

Ob vsem tem je klasični trikotnik
morda le malo preveč klasičen, ven-
dar še vedno dovolj aktualen. Reži-
ser-scenarist namreč ni obstal ob
standardnih razpletih, obarval jih je
s svojo ustvarjalno subjektivnostjo in
presegel. Ob vsem tem je ostal po-
šten, tako do kraja pošten, da je
učinkovitost filma podredil lastnim
spoznanjem in končno do kraja tra-
gičnemu razpletu. Žal pa bo film za-
to dobil poleg mnogih pristašev tudi
neprizadete filmske gledalce.

Odveč je poudarjati korektno re-
žijo, montažno in snemalno delo, ki
od časa do časa presegajo meje usta-
ljenega in to je za uspeh filma se-
veda dovolj.

Poglavitno breme nosijo v filmu
glavni igralci Milena Dravić, Relja
Bašić in Stevo Žigon. Igralska ekipa
je bila tokrat izbrana najbolje, vsak-
do je dal vse, kar je znal in k ti-
stemu več je doprineslo še izredno
snemalno delo Tomislava Pinterja.

Skratka, gre za kompletno film-
sko delo, ki ga gledalec sprejme ali
pa odbije — pač po lastnih afinite-
tah, jasno pa je vsakomur, da gre
tokrat za zrelo umetniško delo, ki je
plod celotne filmske ekipe. Kot takš-
no moramo film sprejeti, pa naj
ustreza naši čustveni prizadetosti ali
ne, kvalitet mu ne moremo odrekati.

MATJAŽ ZAJEC

obisk

V vrsto filmov, ki obravnavajo
socialne razmere v Italiji in predvsem
probleme »malega človeka«, ki vztra-
ja pri tradicijah pa obenem hlasta
za moderno vsakdanjostjo (če je le
mogoče brez kompromisov), ta pa
ga v svoji grobosti pušča velikokrat
globoko prizadetega, sodi tudi film
Antonia Pietrangeliya Obisk. Film se
v svojem konceptu vklaplja v cikel
del Pietra Germija, od Ločitve po
italijansko pa do Zapeljane in zapu-
ščene.

Namen vseh teh filmov ni kritika
človeka in njegovih stisk, njegov na-
men tudi ni atrakcija ob sliki prvič
prikazanih, še nepoznanih italijan-
skih razmer. Vsi ti filmi so narejeni
z veliko ljubeznijo do človeka, ki ga
prikazujejo in so prej optimistični
kot pa pesimistični v iskanju izhoda
— najboljšega izmed možnih.

Film Obisk se čudovito ujema s
takšnim konceptom obravnavanja
problematike, dosega ga v hudomuš-
nosti in scenarijskem prijemu, pro-
blem sam pa je tokrat za italijansko
kinematografijo nov in svež.

Filmski zaplet tudi nam ni nepo-
znan, zgodba je tudi v naših pogojih
aktualna, čeprav se razvija drugače
in je pogojena z bistveno drugačnimi
nazori. Gre za sklepanje poznanstev
preko časopisnih oglasov, ki jim je
končni namen poroka. Toda v Obisku
je to le okvir za odlično psihološko
študijo moškega in ženske, ki sta v
svoji osamljenosti, z leti vedno bolj
brezperspektivni, segla po tem skraj-

nem sredstvu. Časopisno poznanstvo naj bi jima zagotovilo vsaj delček izgubljenih iluzij, enak položaj v skupnosti in stara leta brez osamljenosti.

Kot vsako srečanje ima tudi to v Obisku vse značilnosti srečanja, pričakovanje, iskanje simpatij, skrivanje in postopno odkrivanje napak, zблиževanje in oddaljevanje, dokler dokončno ne zmaga prvotni cilj in se idealizem spusti na tla realnosti ter tako pristane na življenje, takšno, kakršno pač že je.

Velika prednost Obiska je, da obravnava problem moškega in ženske enakovredno, čeprav z razločki, ki jih prinaša že delitev na spole. Problem osamljenosti je za oba spola enak, čeprav išče vsaka stran v zakonu različno. Toda to različno je hkrati skupno, ker se dopolnjuje. Na napake je treba pristati in jih razumeti. Tega bistvenega v zakonu se oba junaka filma ne zavedata in to ju skorajda loči, saj pričakujeta idealnost in ne človeka polnega napak.

Film je posnet z neverjetnim občutkom za tekoče in zanimivo dogajanje; režiserju uspe s skrbno zamišljenim zaporedjem spominov in sedanosti in z montažo v kadru nevsiljivo okarakterizirati junake. Režiser je z učinkovitimi mizanscenskimi rešitvami dosegel veliko izraznost slike, s funkcionalno montažo pa bleščeče podajanje, ki svoji komornosti navkljub ob šaljivih iskricah in rahlem karikiranju do kraja pritegne in zaposli gledalca.

Pomemben je tudi igralski delež. Sandra Milo je takšna, kot je nismo vajeni iz Fellinijevih filmov. Vlogo postarane vaške gospodične, polne sle po družini, podaja nevsiljivo, z neprebučnim italijanskim temperamentom, rahlo karikiranje je celotni zamislil le v prid. Starejši ženin iz mesta je François Perier, ki je v svoji zavzetosti vlogo le malo zapeljal na stranški tir — njegovi iskrenosti na koncu filma zato težko verjamemo.

Obisk je film, ki ga z veseljem gledamo in ga v marsičem razumemo in prenašamo na naše razmere, v svoji internacionalnosti je presegel okvire Italije.

demoni

Kajpak je mogoče sprejeti to delo v okviru določene zvrsti, na primer kriminalke ali thrillerja, se pravi sodelovati v njem zgolj parcialno kot čista emocionalna praznina, razpršena na niz naključnih vtisov, kot gol občutek, pa istočasno stati zunaj njega kot absolutna vednost, ki obsega racionalno zakonitost celotnega dogajanja. Kajpak gre potem za predmetno razmerje, v katerem se determiniram kot objekt ali subjekt dela, za odnos jaza do samega sebe kot negacijski odnos med človekom in svetom, in tedaj tudi za zaprto situacijo absolutne svobode. Da sodobni človek kaže tolikšen interes za »zabavo«, ne bomo mogli nikoli dojeti, če se ne bomo poglobili prav v bistvo zabave kot samopotrjevanja jaza in če ne bomo govorili iz tiste njegove eksistenčne nuje, njegove grozljive izgubljenosti kot izgube komunikativne vezi s svetom, iz katere se ta interes poraja. Ko danes skoraj povsem racionalno zaobsega svet, razpostavlja tudi samega sebe, da pada sredi formaliziranega sveta iz skoraj neverjetne samogotovosti v čisto negotovost. Zato išče v svoji odmaknjenosti od sebe in sveta, ko doživlja paradoks sveta eksistenčne zagotovljenosti in totalne ogroženosti lastnega obstoja in ko je torej njegova težnja v golo bivajoče usodnega pomena, ujet v mreže sredstev in ciljev in praktično brez možnosti samokoncentracije, rešitve iz večnosti svojega predmetnega stanja, čiste nezavednosti in brezčutnosti, v trenutek čutne ali zavestne opredelitve, v nenehno novem predmetenju, določanju dejanskosti ali ničnosti sveta in sebe. Sredi brezčasnega prostora funkcionalističnega sveta, sveta trdnih vrednot in kriterijev, človekove situiranosti kot njegove absolutizirane opredeljenosti, nadvladuje vse težnja za predmetenjem. Kaže se kot strahovit pritisk sveta na človeka, ki se le temu vsiljuje kot predmet, da se na njem opredmeti, da se človek samemu sebi in svetu vsiljuje kot predmet v opredmetenje. Človek je tedaj danes dejansko v agoniji determiniranja, da ga skoraj brezizhodno vrtinči v krogu potrjevanja in negiranja — akcije in zabave — ko se potrjeni svet negira v iracionalno silo pa kot tak vnovič potrjuje. To gibanje se grozljivo približuje samopotekanju, kot popolni v sebi zaključeni igri, katere gibalno je skrajno dinamična statika spora absolutne relativnosti kot mrtvega človeka in sveta, ki sta križana med seboj in sama v sebi. Križ namreč simbolizira nasprotje — nasprotje med končnim in neskončnim,

med življenjem in smrtjo — nasprotje, ki se danes že bliža absolutu, da navzema podobo dileme — smrt ali življenje, ko smrt konča življenje kot večnost. Končnost ni več v ne-(s)-končnosti, marveč je v sebi končna kot zanikana neskončnost, ki je zanikana od končnosti prav tako v sebi neskončna, da se obe tako ločeni med seboj zničujeta v nič, ki je ničenje samo. Agonija determiniranja kot spopad med človekom in svetom je tedaj paničen beg pred ničem kot napad proti niču, negacija negacije, ki se rojeva iz nič in vanj povrača; je njegovo zakrito pričevanje — zakrito, ker ga negira in tako odbija od sebe — pričevanje, ker ga v negaciji potrjuje in tako kaže. Gibanje v tem krogu negacij — ko človek požira svet in svet požira človeka — je gibanje same pozabe temeljnega razmerja med človekom in svetom kot razmerjem njunega druženja v biti, je mrtvi tek med njima določenega bivanja, v katerem se bivanje v svoji določenosti nenehno znova določa in izloča, je tedaj dogajanje praznine med njima, dogajanje ničesar, prazno dogajanje nič. Se pravi, da je razmerje med človekom in svetom kot razmerje istenja na ravni temeljnega »je« danes skoraj v celoti porušeno, človekovo razumevanje enega »je« skoraj povsem prekrito z zanikovalnim razmerjem ločevanja — enačenja, ki ga vseskoz prežema občutje grozljivega »ni«. Sredi opredeljenosti postaja človek zase in za svet demon, da se tudi svet dviga nadenj kot demonska sila.

Ali je gol slučaj, da se na ta način, se pravi v tem pomenu srečujemo z naslovom tega Clouzotovega dela? Je potemtakem vse, o čemer sem govoril, zgolj naključen domislek, ki se sicer v ničemer ne dotika vsebinske zasnove dela, je zunaj vsakršne bistvene zvezanosti z njo? Ali pa me je nasprotno pri pisanju vodilo neposredno dojetje dela in je torej v najtesnejši, bistveni, nikakor zgolj slučajni, vnanji, zvezi z njim? In je, dalje, vse, o čemer sem govoril, mogoče neposredno odkriti v delu, je torej prisotno v njem samem in nas po njem samem prizadeva? Zapisal sem, da je mogoče to delo sprejemati v okviru določenih zvrsti — kriminalke in thrillerja —, torej da ga je mogoče sprejemati tudi na kakem drugem horizontu, predvsem na horizontu umetniškega dela. Če je tako in ta moja domneva drži, potem o tem delu ni mogoče pisati samo pod oznako »pozabljene „črne struje“«, se pravi kot o delu, čigar struktura je zaprta (glej recenzijo tega filma v Delu 22. sept.). Toda mar nismo zdaj zašli v neko nedoslednost: kako namreč moramo dopuščati dve tako različni interpretaciji enega in istega dela, od katerih ena jemlje to delo za umetniško, druga pa za goli predmet? Zdi se, da sem naletel na upravičen pomislek.

Pot, po kateri hočem iti, da bi razrešil to nedoslednost, naj bo poskus opredelitve tega dela kot gole kriminalke ali thrillerja, kar pomeni, da tudi meni ne bo pomenilo drugega od golega objekta, ki se mi nudi v objektiviranje. Po tej strani je očitno, da zaključna razrešitev dogajanja, vse dogajanje enkrat za vselej, do-

končno in enosmiselno opredeli, da ga v njej do konca obsežem in izčrpam kot zakonitost racia, ki je njegovo a priori vedenje že od vsega začetka. Istočasno pa mora biti razrešitev kot dokončna in enosmiselna opredelitev tudi res popolna, da kot razložitev dogajanja tudi razložim njegove nosilce zlasti v njihovi etični pomen-skosti in kot vedenje, ki ga povsem obsega, tudi doseže pravilno etično rešitev, da je »slabo kaznovano in dobro nagrajeno«. Le tako se namreč lahko docela dvignemo nad dogajanje, smo v resnici nje-govi ustvarjalci in gospodarji, da je tudi sama stvaritev povsem razkrita in v popolnosti naša last — naša stvar. Se pravi: le kolikor smo posestniki tistega bistva, ki giblje zunanji potek dogodkov in ki je kot zadnja vednost vselej tudi odločitev o dobrem in zlem, lahko te dogodke v celoti obvladujemo, določamo in usmerjamo. Ker pa smo seveda mi sami tisti, ki te dogodke obvladujemo in določamo, mora biti takšna določitev vselej tudi odločitev o nas samih, da tedaj z njo potrdimo sami sebe kot to, kar smo, dosežemo svojo lastno razkritost in razloženost, da smo tudi mi sami naša last — naša stvar. Tako se zdaj najdemo sredi trdnega, racionalno urejenega sveta po tem raciu tudi sami trdno določeni, da je svet okrog nas večern in da smo mi sami dokončni v njem. Ni mogoče zanikati: takšna razrešitev in z njo takšno potrdilo nas sa-mih je v filmu dosledno in do konca izpeljano in sicer v prizoru, ki nas sooči s pravim stanjem odnosov med protagonisti in ki dobi svoj logični in nujni zaključek v prizoru, ko detektiv aretira oba zarotnika. Ne ostane mi drugega kot priznati: film je kriminalka. Zapisal pa sem, da moramo film doživeti tudi kot thriller, kot film groze, in res ni težko najti v njem takšnih prvin, ki morejo pod-preti to oceno. Med prizore, katerih vsebina je vezana izključno na emotivni učinek in ki zaradi tega pravzaprav niso brezpogojni — vsaj ne v tako emotivno poudarjenem pomenu — s stališča racio-nalne strukture filmâ, moremo na primer šteti posnetek trupla v banji takoj po izvršenem uboju, pa seveda vse prizore, ki so v zve-zi z zagonetnim samostojnim agiranjem trupla in ki kot zaplet na racionalni ravni pravzaprav kažejo zgolj vnanji, neosmišljeni in zato čisto iracionalni tek dogajanja. Ti prizori — bodisi da učinkujejo na nas s svojo naturalistično ekspresivnostjo, bodisi s tem, da nas postavljajo v svet čiste irealnosti — so dejansko zničenje stvar-nosti sveta, porušenje vsakršne določljivosti razmerij, ki vladajo v njem in po katerih se moremo kakor koli ravnati, določati, sploh orientirati, da jih tudi doživljamo kot svoje dejansko izničenje, se pravi kot neposredno eksistenčno nevarnost. To truplo, ki se nabuh-lo in iznakaženo zastrmi v nas, vrata, ki jih odpira, njegovi koraki po hodnikih, njegovo prižiganje luči, vse to nas realno, fizično ogro-ža v svoji popolni nerazložljivosti kot čista naključnost, do katere ne moremo z ničimer prodreti in vobče imeti kakršnega koli odnosa, ki nam je do kraja tuja in zato tudi učinkuje na nas izključno samo od zunaj, da je naša reakcija čisto refleksna samoobramba. Ta sa-

mogibna reakcija, s katero se telo brani pred svojim izničenjem, pa je obenem že tudi doživetje izničenosti kot polaščenosti telesa, ki se v tem trenutku — kot v predsmrtni grozi ali seksualnem izživetju — začuti kot to, kar je, se pravi kot stvar, ko je istočasno v svoji reakciji zanikalo ves ta iracionalni svet na predmetno razmerje čistega privida in ga tako iz neposredne grozeče bližine odmaknilo v neskončnost. Na ta svojevrstni način je zdaj vnovič dosežena potrditev dejanskosti sveta in nas samih.

Več kot očitno je, da se dosledno gibljemo na metafizični ravni, in tako seveda tudi nimamo kaj početi z uvodnim besedilom, ki je kot moto postavljeno v glavo filma in ki se glasi takole: Filmska slika je dovolj moralna, če je dovolj tragična in vzbuja gnus do stvari, ki jo prikazuje. Edino, kar mi preostaja, je, da ga kratko in malo zavrnem kot nedoslednost in napako, kot nekaj, kar s samim filmom nima nobene zveze — podobno, kot je to storil filmski recenzent Dela v omenjenem zapisu. Razločno sem namreč dognal predmetno samozadoštni značaj tega dela, se pravi tudi njegovo moralno determiniranost, da zdaj nikakor ne morem doumeti, čemu naj bi se Clouzotu vobče zastavilo kakršnokoli moralno vprašanje, še najmanj pa to, da čuti potrebo za njegovim preseganjem. Prav tako malo pa morem doumeti njegovo poudarjanje tragike in gnusa, ki jima celo edinima daje veljavo kriterija, ko je vendar na dlani, da film ne evocira v gledalcu ničesar razen občutka njegovega opredmetenja, se pravi golo zaznavo samega sebe, kar ima z gnusom in tragiko prav toliko opravka, kot ga more imeti v sebi zadostna stvar z lastno zadostnostjo. Nedoslednost, na katero sem v uvodu pokazal, kot na možnost vzpostavitve dveh bistveno različnih odnosov s tem delom, potemtakem tudi kot na možnost dveh njegovih bistveno različnih interpretacij, se je zdaj konkretno izkazala iz dela samega kot njegova notranja nedoslednost, na katero zadene tista interpretacija, ki vzpostavlja z njim predmetno razmerje. Zaenkrat se je seveda izkazala samo nesposobnost takšne interpretacije, da izpriča vsebinsko celovitost dela: o njegovi notranji nedoslednosti ni še nič odločeno, dokler je ne izkaže tudi druga interpretacija. Hkrati s to odločitvijo pa se bo odločilo tudi o možnosti in veljavnosti te interpretacije kot umetniški lastnosti samega dela. Že na prvi pogled je očitno, zakaj je prva interpretacija, ki je vzela delo kot goli objekt in ga torej obravnavala od zunaj, ne pa govorila iz njega, morala kloniti pred uvodnim besedilom: to besedilo jo ravno sili k celovitemu stiku z dogajanjem in zato na svoj način onemogoča njegovo parcialno sprejemanje — ki je bistvo te interpretacije — kot sprejemanje na dveh ločenih ravneh — kriminalke in thrillerja — s tem pa zabetoniranje metafizičnega horizonta, ki ga ravno to uvodno besedilo odpira in v katerega preboj naj bi bilo potemtakem tudi naravnano celotno delo. Tako jo je uvodno besedilo postavilo pred nerešljivo uganko, kako da delo, ki je zaprta struktura, v uvodu opozarja na nezadost-

nost kriterija, kar je navsezadnje moglo izzveneti samo še v absurd — da v sebi zadostna stvar odkriva svojo zadostnost, ne pa da se s to zadostnostjo definira in jo skozi negacijo prikriva — po katerem bi mogle biti vse kriminalke in thrillerji umetniška dela. Preostalo je edino odločno zanikati to besedilo kot lažno parolo. Vendar je dvojnost dela, ki jo je pokazala prva interpretacija, njegova struktura, na katero realno naletimo. Bilo bi povsem nesmiselno, ko bi to dvojnost zaradi neke imaginarne celovitosti dela zanikal, kot je prav tako nesmiselno trditi, da so rezultati, do katerih je pripeljala ta interpretacija, napačni. Na ravni, s katero je opazovala delo, so nedvomno točni. Vprašanje pa je, če je mogoče z analitično mrežo potegniti iz dela kaj drugega, kot smo vanj sami položili, če nam skoz njene reže ne uhaja ravno tisto življenje, ki ga delo samo živi kot svojo resnico. Z golimi podatki in ugotovitvami še nikoli ni bilo mogoče izpričati umetnine. Zato mora druga interpretacija v svojem celostnem razmerju z delom in iz neposredne identifikacije z njim pokazati to dvojnost kot enotnost dveh vidikov enega ter istega sveta in izpričati resnico, ki se dogaja v njenem križanju, da bo tudi opisani absurd dobil druge razsežnosti in drugačno vsebino.

Že prve besede uvodnega besedila nas postavljajo v svet, ki ga ne giblje kriterij kot absolut, h katerega izpolnitvi naj bi težil razvoj in s pomočjo katerega se moramo vsak hip opredeliti v vseh svojih odnosih in ravnanju. Prestavljajo nas na področje relativnosti, v sfero čistega individualizma in doslednega nihilizma. To bistveno naravnano delo dobro izpričuje simbolika kadra, ki se zvrsti med samimi uvodnimi posnetki in ki ima po svoji vlogi v filmu nedvomno značaj njegovega vizualnega mota: v njem avtomobilsko kolo pregazi ladjico v občestni mlaki. Pomen je kar se da jasen: ostala je edino še brutalna sila, nič več. To je resnica sveta, ki temelji na nič. Kajpak je odvisnost tega nihilizma, se pravi njegova neposredna zvezanost kot njegova enovitost s svetom absolutne resnice, vseskoz prisotna. Saj je bil prav v tej sovisnosti in zvezanosti od vsega začetka zastavljen kot živo vprašanje moralnemu opredeljevanju. Tako ne morem več govoriti o dveh horizontih, marveč samo še o enem kot horizontu smisla in nesmisla, racionalnosti in iracionalnosti hkrati. Ravno v svoji totalni racionalnosti doseže subjekt čisto iracionalnost, v svoji absolutni determiniranosti je absolutno svoboden. To dobro pričuje lik moža, ki je v svoji moralni opredeljenosti čista iracionaliteta, demon, ki nenehno ogroža dejanskost sveta, da je dobesedno njegovo izničenje. Uboj je neizbežen — vsemogočnost absolutnega subjekta se predstavlja kot večna pretnja, ki jo more ukiniti samo dokončno izničenje. S tem se že razkriva usodna uklenjenost metafizičnega sveta v krog nenehnih zanikanj kot njegove stalne reprodukcije izvirajoče iz nič. Prizor ubijanja je prikazan v vsej nasilnosti in brutalnosti, ubijanje je ravno vsebina filma, ko nazorno kaže nasilje kot no-

tranje gibalno nihilističnega sveta, istočasno pa predstavlja sam akt njegovega determiniranja, ki se v svoji izvršitvi sprevrže v njegovo čisto indeterminacijo. V svetu svoje determiniranosti človek izgublja možnost lastnega odkrivanja. Truplo kot predmet naše potrditve se dvigne nad nas kot samostojna iracionaliteta in nas zanika nazaj. Znašli smo se v svetu dokončno porušenih razmerij, v sanjskem svetu prikazni, v neskončni oddaljenosti od samih sebe, v čisti subjektiviteti, se pravi v goli emociji, da živimo svojo zanihanost kot totalno eksistenčno ogroženost — potrdimo se lahko edino skoz totalno samoizničenje kot izničenje sveta. Objektivizacija je kot prehod iz čiste subjektivnosti, kot racionalna negacija vere banalna razrešitev razmerij in utrditev normativnosti sveta. Na mesto naključja je stopil zakon kot samovolja svobodnega subjekta, da se potrditev vnovič negira na naključnost: zaključni prizor kajpak ni zgolj majhna domislica, pritačnjena koncu filma, marveč popolna aktualizacija ravni sveta kot videza, se pravi izničenje celotne prejšnje razrešitve, ponovna narušitev vseh razmerij in istočasno možnost za popolno preopredelitev zaključne rešitve. Raven objektivnosti se v svoji absolutnosti relativizira skoz raven subjektivnosti, ki se v svoji absolutizaciji vnovič relativizira na objektivno. Ta tok nenehno spretnega relativiziranja, ki ga dojamemo ravno skoz svojo celostno udeležbo v filmu, se pravi v svoji popolni identifikaciji z vsem njegovim dogajanjem, ne pa le delni, ki se ločuje na vsako od obeh ravni posebej in ju zapira v čisto samozadostnost, razkriva kriterij tega sveta kot njegovo zunanjo opredeljenost po ničū, v tem razkrivanju pa nas postavlja v sredo tega ničā samega, se pravi v njegovo izvorno doživetje v občutjih gnusa in tragike, ki sta izničeni nas samih. (Zaključno opozorilo gledalcem ravno štiti enakost obeh ravni kot njuno hkratno dojetje, se pravi prav ta celostni odnos do filma, in ni dano iz ne vem kakšnih drugih namenov.) Sredi te popolne relativizacije sveta, ki se nenehno sam v sebi izničuje, kajpak nista možna nobena odločitev in nobeno dejanje, ko se v svoji izvršitvi obenem že razvrednotita, da se tudi v filmu ne dogodi ničesar — noben umor in nobena razrešitev — se pravi, da se dogaja nič, da smo sredi samopotekanja ničā, v praznem sami praznina. Svet nihilizma se je razkril kot fikcija, da smo padli v popolno izničenje — smrt. In tako kaže na novo zastaviti vprašanje po ničū, ne po ničū, ki nas od zunaj opredeljuje, marveč po ničū, ki je naša resnična svoboda in transcendenca, kot tudi smrt ne izloča življenja, marveč ga izpolnjuje.

INGO PAŠ

* Iz same vsebine filma je očitno — ne glede na to, da pomeni demon specifičen pojem — da so vsi trije protagonisti ubijalci, ne samo ženski. Zato ne vidim razloga za slovenski prevod *Les Diaboliques* v dvojino.

osvojitve divjega zahoda

Menda ni zgodovine, ki bi bila takšen mit in tako opevana, kot je to bližnja zgodovina Severne Amerike — zgodovina velikih osvajanj njene notranjosti in kultivacija zemlje in ljudi. Western, že samo ime pove, da gre za Zahod, je postal sinonim za akcijski film z resnično ali izmišljeno zgodbo iz ameriških pionirskih časov; postal je bolj znan kot zgodovinski filmi, ki jih dandanes skorajda več ni, postal je filmski žanr, ki se lahko v svoji pestrosti primerja prav z vsakim in ki je že do kraja izpovedal določeno obdobje in ga mistificiral do takšne mere, da je postalo želja, ponos in ljubezen nas vseh, še posebno pa seveda Američanov.

Film Osvojitve Zahoda — posamezne epizode so zrežirali Ford, Hathaway in Marshal — skuša biti nekakšna sinteza pomembnejših spominov, združuje resnično in poenostavlja raznolikost zahodnjaškega življenja.

Ker večina pričakuje napet akcijski film brez določnejše opredelitve, bo zato marsikomu pomeni rahlo razočaranje, saj so ustvarjalci avtentičnosti dogodkov in izdelanosti likov na ljubo žrtvovali marsikatero privlačnost žanra.


Slika osvojitve ni popolna niti kompleksna in je manj zanimiva, kot to obljublja naslov. Iz obdobja prodiranja na Zahod — idejo za scenarij so dali članki v reviji Life — so ustvarjalci izbrali tri karakteristične in pomembne dogodke; selitev priseljencev na zahod, državljansko vojno in legalizacijo razmer na zavojevanem Zahodu. Vse tri faze prodiranja povezujejo drobne epizode in doživljaji priseljeniške družine. V filmu se prepletajo človeške usode, ki postanejo usode celih generacij in vplivajo še na dandanašnje ameriško miselnost.

Od treh zgodb je najizrazitejša Državlјanska vojna, ki jo je režiral John Ford. Vzdušje nadomešča akcijo, plastični vsakdanji liki pa ekstremnost v značajih. Šibka stran je le državljanska vojna sama, saj tokrat niso bile izražene vse stiske, še manj pa grozote. Je le okvir za izvrsten oris enkratne in neponovljive usode družine v westernih.

Vloge v tem zgodovinskem mozaiķu je podala skoraj vsa garda znanih ameriških igralcev, vezni tekst ja bral zdaj bolni samotar Spencer Tracy. Vsi z zanesenostjo ubujajo spomine in celo tridesetletna kledica Carol Baker vzame svojo vlogo tokrat zares.

Film je posnet v cinerama tehniki, slika je zato grajena predvsem na prostorskih efektih in plastičnosti. Detajlov skorajda ni in tako je film tudi po tej plati masovka, v kateri so pozamezniki le mozaični kamenčki, ki dajejo celoti ustrezno barvo.

Škoda za film je le, da je premalo objektivni in preširoko zastavljen. Objektivnosti od filmov takšne vrste, posebno pa še od tistih, ki obravnavajo slavno zgodovino, ne moremo pričakovati, saj mite še vedno predko žrtvujemo za umetnost. Tega, da žele Američani v enem filmu povedati vse, kar se le da in še več, pa smo tako že navajeni.



FILM
KLUBI
ŠOLA

Prof. Hellmuth Häntsche, predsednik Narodnega centra za otroški film in televizijo NDR

teoretično filmsko delo narodnega centra za otroški film NDR in problemi vpliva na proizvodnjo

Glavna naloga Centra je teoretično pojasnjevanje problemov filmske estetike, ki nastajajo neposredno pri proizvodnji filmov, da bi s tem dosegli vpliv na proizvodnjo.

Na temelju našega statuta so sodelavci dolžni spremljati proizvodne etape otroškega filma in analizirati njegove razvojne težnje, svetovati filmskim ustvarjalcem pri sestavljanju letnih in perspektivnih načrtov skladno z vzgojnimi in estetskimi koncepti, raziskovati probleme vpliva televizijskih predstav na otroke in izkoristiti svoja dognanja na ta način, da poizkusijo z njimi obogatiti praktično delo pri filmu. Pri izpolnjevanju vseh teh mnogoterih nalog nam pomaga Ministrstvo za kulturo, v katerega pristojnost spada proizvodnja otroškega filma pri nas, in pa direktorji vsakokratnih filmskih snemalnih ekip.

Jasno je, da nastopa pri tem delu vrsta problemov že zaradi tega, ker je to delovno področje povsem novo. Predvsem smo morali s praktičnimi preizkusi najti pravi način, kako najbolje vplivati na proizvodnjo. Najprej smo morali določiti meje dejavnosti dramaturgov. Pri svojem znanstvenem raziskovanju nismo mogli neposredno spremljati izdelave vsakega posameznega filma in se vmešavati v ustvarjalni proces. Najtežje je bilo za nas to, da smo morali soodgovarjati za kvaliteto vsakega posnetega otroškega filma, ne da bi imeli vsakokrat pravico vmešavanja v njih proizvodnjo. Torej je uspeh našega dela odvisen od tega, koliko nam zaupajo ustvarjalci posameznega filma. Tako zaupanje pa se lahko rodi samo, če ustvarjalcem naše delo pomaga in če čutijo, da jim lahko koristi. Nekaj časa smo s težavo iskali prave poti, da bi dosegli iskren, ustvarjalen odnos med ustvarjalci filma, dramaturgi in nami. Predvsem je bilo treba premisliti, kakšno vsebino naj ima naše teoretično filmsko delo in kje so po našem mnenju njegove najtežje točke. O tem bom govoril še pozneje, v nadaljnjem izvajanju.

Katere osnove filmsko znanstvenega dela smo postavili in kakšna je njih vsebina?

Proizvodnja filma za otroke je pri nas potekala zelo raznoliko, ker so poleg ustvarjalcev igranih filmov otroške filme snemali tudi filmski ustvarjalci risank, poljudnoznanstvenih filmov, obzornikov in dokumentarnih filmov. Specifičnim problemom otroškega filma so se zaradi tega pridružili še problemi filmske zvrsti. To je vpogled v obseg našega filmsko znanstvenega dela. Najprej smo vzeli v pretres igrani film za otroke, ker smo se pri našem razmišljanju opirali na dejstvo, da bomo na ta način lahko obdelali vprašanja, ki so skupna tudi ostalim filmskim zvrstem. Tako smo na primer obdelali vprašanje bistva filmsko estetskih doživetij otrok.

Menimo, da so ena glavnih možnosti vpliva na umetniške ustvarjalce delovna posvetovanja. Uvedli smo jih po naročilu direktorja igranega filma v letu 1962. Kritično smo analizirali proizvodnjo otroškega filma zadnjih dveh let in svoja dognanja obrazložili filmskemu ustvarjalcem. Dokazali smo, da so nekateri otroški igrani filmi zasnovani na zastarelih predstavah o filmsko estetskih zmožnostih otrokovega doživljanja. Ovrgli smo napačno mnenje, da morajo biti filmi za otroke stare nad 11 let grajeni na zunanje vznemirljiv način, če hočemo, da bodo otroke pritegnili. Prav tako smo dokazali, da za mlajše letnike ni potrebno, da bi bila v filmih bolj ali manj nazorno prikazana osnovna načela morale, temveč tudi zanje velja, da naj sami odkrijejo konflikte, ki se porajajo v stiku z okoljem. Ta boj proti ostankom predstave o posebnem svetu otrok in odklon posameznih estetskih načel v umetniških delih za otroke obsegata vso omenjeno problematiko otroškega filma. Zahteva se, da vsi filmi kažejo realistično podobo sveta brez omejitvev. Od tod tudi zanimanje, kako je možno to doseči z upoštevanjem psiholoških in pedagoških zmožnosti dojemanja gledalca.

Odtod tudi izhaja naše iskanje možnosti vpliva na proizvodnjo kot nadaljnja oblika naše filmsko znanstvene dejavnosti za otroški film. V sodelovanju s klubom naših filmskih delavcev smo uvedli stalno testiranje otroških filmov, ki obravnavajo za nas zanimive estetske probleme in pri katerih nas ob njih razrešitvi zato tem bolj zanima njihov umetniški vtis na otroke. Na podlagi zbranega materiala smo dobili osnovo za skupen sestanek filmskih umetnikov in pedagogov, zasnovan na ugotovitvah omenjenih testov. Z umetniki se je o namenu teh testov razvila razprava, ki še do danes ni končana. Zahtevali so, da se raziskavam njihovega dela pridruži raziskava posebnosti v doživetjih in spoznanjih otrok in to ob upoštevanju sedanjih in predvidenih življenjskih razmer v naslednjih letih. Pričakovali so, da bodo iz teh analiz lahko potegnili ustvarjalne spodbude za svoje umetniške stvaritve. Umetniki so hoteli izvedeti, kateri problemi, protislovja in konflikti se pojavljajo v življenju otrok sedaj in v bodoče in kakšni vplivi na otroke izhajajo iz izbire materiala, teme, objekta in iz detajlov v oblikovanju. Pri tem raziskave ne smejo biti omejene, pojasniti morajo, kako naj se splošna filmsko estetska načela v otroških filmih dopolnijo s psihološkimi dejstvi, torej kako naj se, kot to mi imenujemo, modificirajo. Za razvoj filmsko teoretskih raziskav otroškega filma je bilo zelo važno periodično izdajanje naših znanstvenih publikacij. Polletno izhajanje prispevkov o vprašanjih otroškega filma pod naslovom »Film, televizija, filmska vzgoja« nam ni zagotovilo samo kontinuiranega vpliva, temveč tudi mnogo širšo, mnogo bolj popolno izmenjavo izkušenj. Za teoretično filmsko delovanje na področju proizvodnje otroškega filma je bilo zelo važno, da smo posamezne snemalne ekipe vodili pri delu na podlagi njihovih lastnih izkušenj. Pri nas je bilo tako, da so imeli filmski delavci igranega otroškega filma svoje lastne izkušnje, sodelavci risanega filma svoje, poljudnoznanstveni in dokumentarni film pa sta v vsakem stadiju dela znova odkrivala tiste izkušnje, ki so jih ostali že dolgo poznali.

Študijska potovanja pred objavami prispevkov o izkušnjah v proizvodnji otroškega filma Češkoslovaške, Sovjetske zveze, Bolgarije, Madžarske in Romunije so nas prepričala, da imajo v vseh teh deželah praktiki bogate izkušnje, na podlagi katerih je mogoče postaviti teoretična dognanja za diferenciacijo otroškega filma. Z ozirom na razvoj proizvodnje našega otroškega filma zelo visoko cenimo to posredovanje mednarodnih izkušenj. Trenutno si prizadevamo, kako bi še bolj pritegnili tudi naše domače filmske ustvarjalce in dramaturge k teoretični izmenjavi izkušenj, ki so jih pridobili pri praktičnem delu. Za direktno izmenjavo izkušenj na podlagi že vnaprej dane znanstvene analize o nekem aktualnem problemu proizvodnje smo planirali dvoletni cikel mednarodnih znanstvenih razprav o ideološko estetskih vprašanih dokumentarnega in poljudnoznanstvenega otroškega filma. Tudi s tem smo se

na splošno dotaknili vseh osnovnih vprašanj otroškega filma. Tokrat smo izbrali to filmsko zvrst, da bi filmskim ustvarjalcem s tega področja nudili teoretično pomoč. Kratki otroški film ima pri vzgoji in izobrazbi otrok zelo važno vlogo. Tema letošnjega kolokvija je »Posredovanje spoznanja in vzgoja čustev v poljudnoznanstvenih in dokumentarnih otroških filmih« ter vsebuje problem enotnosti vzgoje in izobrazbe. Dokumentacija in informacija je končno zadnja oblika našega vpliva na proizvodnjo. Tu smo v začetnem stadiju. Delo nameravamo začeti z zbiranjem in ocenjevanjem posebnih filmskih, televizijskih in filmskovzgojnih publikacij, kakor tudi primernih pedagoških in psiholoških člankov in posameznih objav. V zadnjem zvezku Film, televizija, filmska vzgoja začeta filmologija otroškega filma DEFA bo izhajala v nadaljevanjih. Filmologijo bomo v prihodnjih letih dopolnili z opisom filmskih zvrsti v preteklosti.

Opisal sem probleme filmsko teoretičnega dela našega Nacionalnega centra in probleme vpliva na proizvodnjo. Jasno je, da pri delu nismo ločili vprašanj proizvodnje obeh velikih področij televizije in filma, temveč smo v naših publikacijah oboje obravnavali kot enakovredni področji teorije o otroškem filmu. Pri tem upoštevam pedagoge kot pobornike za otroški film in cenim njihovo pomoč, ki je potrebna, tako v vzgojnem kot v proizvodnem pogledu. Kljub nasprotujočim si stališčem pedagogov in filmskih ustvarjalcev sem optimist in verujem, da bo nekoč prišlo do skupnega ustvarjanja.

HELMUTH HÄNTZSCHE

Opomba uredništva: Prispevek prof. Hellmutha Häntzscheja objavljamo z željo, da seznanimo bralce z delom Centra DRN. Naš namen ni propagirati ali zagovarjati njihova stališča.

OPRAVIČILO:

Zaradi tehnične pomote je v članku Nekaj misli ob prvih korakih otroške filmske ustvarjalnosti na Slovenskem objavljeno, da je film Samomor nastal v kino krožku osnovne šole Primož Trubar v Laškem. Film so posneli otroci osnovne šole v Laškem. Za usodno dezinformacijo se cenjenim bralcem opravičujemo.

ob VI. srečanju filmskih pedagogov
v mannheimu 19. X. 1966

v spontanem pogovoru odkrivajo pravo vrednost filma

Lansko oktobrsko mannheimsko srečanje evropskih filmskih pedagogov z delovnim naslovom Praksa filmske vzgoje — primeri, izkušnje, uspehi — je za nami. Tema srečanja, na prvi pogled zelo konkretna, je obetala mnogo. Saj je 45 praktikov iz 18 dežel lahko našlo ob taki temi mnogo odprtih problemov, ki so jih bili skušali rešiti pri sebi doma in jim zato pogovor o njih omogoča uspešnejše razvijanje nekaterih oblik dela in popolnejše metodične prireme pri izvajanju lastnega programa.

Po dveh tematsko omejenih temah, starejši dokumentarni film in kratki igrani film v filmski vzgoji, ki sta bili na programu delovnega srečanja zadnjih dveh let, je letošnja tema posegla v problematiko nekoliko preširoko. Posameznikom je dala vse preveč možnosti, da pokažejo vsakršne rezultate svojega praktičnega dela. Vendar je bilo šest dni — toliko časa je trajalo srečanje — premalo, da bi prišlo do tako konkretnih rezultatov kot prejšnji dve leti. Srečanje je pokazalo, da se filmskovzgojni praktiki ne ukvarjajo več zgolj s filmom, temveč da se področje njihovega dela vse bolj in bolj širi na področje televizije, ki je postala sestavni del življenja mladega človeka, nanj vpliva in ga tudi oblikuje. Prav tako sta fotografska in snemalna kamera postali pristopni marsikomu. Filmski pedagogi pred temi pojavi ne zapirajo oči in se tudi v tej smeri angažirajo. Odgovor na vprašanje, kako to delajo in kako naj se to dela, bomo dobili na prihodnjem srečanju.

Če jemljemo filmsko vzgojo kot vzgojno sredstvo, s katerim najlažje in najbolj neposredno oblikujemo miselni in čustveni svet mladih, bomo z največjim zanimanjem prisluhnili primerjavi dveh načinov pogovora o filmu: analitičnega in afektivnega, ter zaključkom, ki nam jih je ob tej analizi podal belgijski kolega Roland Biernaux. Ob prikazu analitične metode pogovora ob filmu Beli golobček (F. Vlacil) in afektivne metode pogovora ob filmu Cléo od 5. do 7. (A. Varda) je pokazal vzroke pasivnega odnosa udeležencev pogovora, kateremu botruje analitičen način in nakazal možnosti, ki jih nudi afektivna metoda pri sproščanju in aktivizaciji članov diskusijske skupine. Argumentacija bi bila še bolj

prepričljiva, če bi bila filma, ki sta služila za ilustracijo, enake vrednosti in če bi bila primerna za isto starost. Tako pa je prvi film (Beli golobček) namenjen predvsem otrokom, medtem ko so drugega (Cléo od 5. do 7.) gledali mladi nad 16 let.

Roland Biernaux trdi, da izvira analitična metoda iz poučnih prijemov, kjer vodja pripravi točen potek pogovora, sestavi vprašanja in konfrontira različna stališča, da bi s tem ustvaril pravilno mnenje. Vprašanja, ki jih postavlja, izvirajo iz njegovega osebnega odnosa do filma, njegove osebne razlage sporočila filma. Z njimi želi doseči, da bi tudi udeleženci diskusije dojeli in sprejeli rezultate njegovega razmišljanja. Omenjal pa je tudi, da takšen način omogoča pripravo tudi brez ogleda filma — zadostuje le dobira in obširna kritika in vprašanja je mogoče pripraviti. Z vprašanji pa debato omejimo in prav pogosto prestavimo misli udeležencev od tistega, kar je bilo zanje v filmu pomembno, a se ne prilaga v koncept vodje pogovora. S tem pa omrtevimo zanimanje za pogovor in ta postane bolj medel, kot bi si ga želeli. Tako usmerjani pogovor se pogosto preveč oddalji od interesov gledalcev. In zato pač tudi ne rodi dobrih in plodnih sadov. Afektivna metoda pozna eno samo vprašanje, vprašanje, ki sprašuje o vtisih ob filmu, katerega so udeleženci pogovora gledali. Ta metoda dopušča razmišljanja, dvome, strinjanja in zavračanja izpovedi filma. V tem trenutku pa skupina zaživi, gradi svoj odnos do filma, preko vtisov išče in odkriva vrednost filma, in to predvsem njegovo splošno človeško in umetniško vrednost. In če trdimo, da je vsak gledalec aktiven soustvarjalec filma in da šele on da filmu pravo podobo, je takšen pogovor tisti, ki filmu omogoči, da zaživi svoje polno življenje. To iskanje, to skupno odkrivanje pomena je ustvarjanje podobe filma. Udeležence pogovora vsestransko razgiba. Ne omogoči jim le, da film razumejo, da znajo poiskati njegove umetniške vrednote, temveč predvsem razvija njihovo občutljivost in sposobnost, da te vrednote občutijo, da jih vtiko v svoje osebne izkušnje in postanejo aktivni gledalci, ki bodo znali prisluhniti umetniškemu sporočilu kateregakoli filmskega dela.

Mnenje, da takšna obravnava pušča film kot umetniško delo ob strani, ne drži. Ti razgovori terjajo mnogo odgovorov na vprašanja zakaj in kako. Vendar vprašanja pri taki metodi izvirajo iz občutkov gledalcev, iz njihovih razmišljanj in sklepanj, so delček njih samih. Tudi s to metodo analiziramo estetsko vrednost filma. Le pot je nekoliko daljša in nekoliko bolj naporna. Rezultati pa so boljši.

Takšen pogovor pa obenem tudi vsestransko vzgaja živo osebnost, ki bo znala tudi v vsakdanjem življenju iskati prave vrednote človekovega bivanja. Zaradi tega sta bila tudi sporočila belgijskega kolega in diskusija ob njem najdragocenejši prispevek evropskih filmskovzgojnih prizadevanj letošnjega srečanja.

GRADIVO ZA POGOVOR

bela griva

francoski film — izvirni naslov crin blanc

Scenarij	Albert Lamorisse
Režija	Albert Lamorisse
Kamera	Edmond Séchan
Glasba	Marcel Le Roux
Montaža	Georges Alefée
Glavni igralec	Alain Emery (Folco)
Proizvodnja	Francija, Films Montsouris, 1952

1. Življenjepis in opis filma

Albert Lamorisse, francoski režiser dokumentarnih filmov, je bil rojen v Parizu 13. 1. 1922. Najprej je bil fotograf. Potovanje v Tunis leta 1946 ga je navdihnilo, da je posnel dokumentarni film o otoku Djerba. Ta film pa ni pomiril njegove umetniške ambicije, preveč je bil prevzet od čudovite arabske pokrajine in njenih prebivalcev in je želel svoje vtise izpovedati na drug, bolj pesniški način.

V filmu Bim je izrazil svoje zamisli in s tem naredil kratek film prepoln vzdušja, ki mu je prinesel sloves filmskega pripovednika in pesnika. Uspeh tega filma je Lamorissa opogumil, da je posnel film Bela griva — slikovno uresničitev otroških sanj. Barvni poizkusi so oblikovali njegov naslednji film Rdeči balonček. Gledana skozi zasanjane oči malega dečka je postala vsakdanjost in rdeči balon pesniško doživetje, pravljica dvajsetega stoletja.

Potovanje z balonom je režiserjev prvi celovečerni film. Dogajanje je niz prigod in napetih trenutkov, ki naj pokaže, da je sedma umetnost ubrala novo pot, ker na zaslonu razodeva nekaj, česar še nismo videli.

Na vprašanje, ali snema filme za otroke ali za odrasle, je Lamorisse odgovoril: »Za odrasle, ker so le-ti izgubili otroško fantazijo.« Ta izrek označuje Lamorissa-človeka. Njegovi poizkusi, da bi realiziral sanje, imajo korenine v spoznanju, da mora imeti stvarnost naših dni protiutež, s katero bi lahko zadržali še zadnje ostanke domišljije v tem hitrem tempu zmehaniziranega življenja.

Kratki filmi: Djerba — 1947, Bim — 1949, Bela griva — 1951/52.

Celovečerni filmi: Rdeči balonček — 1956, Potovanje z balonom — 1960.

2. Dramaturgija

Bela griva je splet dokumentarnega in igranega filma. Prizorišče dogajanja je brezprimerno lepa pokrajina Camarague v delti reke Rhone v južni Franciji. Po njeni peščeni, močvirni prostranosti se klatijo črede divjih konj.

a) **Ekspozicija:** Pastirji poizkušajo ujeti izredno divjega, ponosnega belega žrebca, ki pa jim vedno uide. Njegov ponosni rezget, ki zveni kot klic svobode, še bolj draži pohlepnost pastirjev.

b) **Glavno dogajanje:** Deček Folco prvič vidi Belo grivo, hoče ga ujeti, toda konj mu uide v neprehodno ločje. Pastirji dečku obljubijo, da bo konj lahko njegov, če ga ujame, ker ne verjamejo, da se mu bo to res posrečilo. Niti malo ne mislijo, da bodo nekoč morali držati dano besedo. Folco ujame Belo grivo z lasom in žrebca celo udomači. Njuna idila pa ne traja dolgo, ker pridejo pastirji, ki si hočejo žrebca na vsak način prilastiti.

c) **Epilog:** Folco z Belo grivo beži pred zasledovalci preko sipine in morske plitvine, ter končno z njim zaplava proti odprtemu morju. Oba se potopita in prideta v deželo, kjer ju nihče več ne poizkuša ločiti ali jima odvzeti prostost — »v deželo, kjer so otroci in konji srečni«.

d) Film je grajen z notranjo (pastirji so lagali in s tem razbili otrokovo iluzijo) in zunanjo dramatično (napetost v gibanju, kakršno išče staro in mlado v filmih z Divjega zahoda). Tudi slikovno je izražen dramaturški razvoj dejanja: razgibane sekvence se menjajo z umirjenimi, zadržanimi, nežnimi prizori kot npr. širna, mirna, prazna pokrajina — divji galop konj; mirno drsenje čolna po valoviti vodni gladini — divji beg konja, ki vleče za seboj po pesku dečka; idila starega moža z otroki pred kočjo — divji boj konj.

3. Režija

V Beli grivi nam režiser Lamorisse izpove svoje umetniško pričanje. Ne da se zapeljati vzgojnim ciljem, temveč poizkuša enostavno pokazati domotožje po otroštvu: »V svetu brez idealov edino otrok še kaže dobroto, odkritosrčnost in nedolžnost.« Brezmejnost pokrajine, nemirna voda, konj — kot del samonikle prirode in simbol svobodnega, nevezanega otroškega doživljanja, vse to služi režiserju le kot slikovni okvir za človeka, ki živi v tem okolju. Posebno pazljivo vodi režiser Lamorisse otroke: zasanjanost dečka Folca na začetku, otroška igra malega z želvo, divji lov skozi ločje itd.

Lamorisse ni želel prikazati realnega posnetka življenja, temveč je hotel simbolično izraziti človekovo notranje doživljanje. Zato ni prav nič važno, ali je bil za snemanje uporabljen en konj ali štirje, kar so režiserju neštetočrat očitali. Ni potrebno, da filmska stvarnost točno odgovarja resničnosti. Z optičnimi sredstvi mora biti izražena duševnost, kar se doseže s simboli. Tudi filmski čas v filmu Bela griva ni usklajen z resničnim časom, temveč je bolj zgoščen, s tem pa nastane povsem nova stvarnost.

4. Kamera (slika):

Vsaka slika posebej je primerek slikovne kompozicije, v kateri so zajeta vsa pravila, ki jih mora poznati režiser, preden začne delati. Npr. :Folco v čolnu — bel konj in plavalas deček — boj konj itd. Vešči prelivu kot npr.: deček sanja o Beli grivi, zamisel pokrajine, ki se razteza med nebom in zemljo in ni več kopno pa tudi še ne morje, vse to odkriva odličnega slikarja, ki nam je pričaral resničen svet iz domišljije in sanj.

5. Ton

Film *Bela griva* je pesnitev v sliki, iz katere izvira njen mo- gočni učinek. Tudi glasba mojstrsko podpira dogajanje in se nam zdi izvirna. Spominja na glasbo pastirjev iz pokrajine Camarague, ki z eno roko igrajo na flavto, z drugo pa tolčejo po bobnu. Tudi ritem glasbe je v skladu z dramaturško linijo: hitra glasba v pri- zorih zasledovanja, zanosna v sanjskih sekvencah, ironični zvoki fagota ob zasledovanju zajca, tišina, kjer nas prevzema praznina. Spremn komentar je malobeseden in tehten.

6. Ocena

Film združuje napetost v dejanju in etiko v vsebini. Enostaven je v gradnji in jasen v poteku dogajanja. Posebno močno učinkuje slika. Otroci v dvanajstem letu že lahko opazijo lepoto osvetlitve (luči) in učinek senc (npr.: sončni žarki, ki se lomijo v valovih), če jih na to opozorimo.

Na splošno otroci ne morejo dojeti simbolike, ki je odraslim razumljiva. Temu je nasproten pogled z estetske strani: »Vse lepo je enostavno,« ki je v tem filmu skrčen na tri momente: deček, trije jezdec in brezčasna pokrajina.

7. Metodika

Gledalec tega filma mora imeti osnovno filmsko poznavanje. S tem osnovnim filmskim znanjem bo ta film lahko razumel že dvanajstleten otrok, brez njega pa niti štiridesetleten človek ne. Razen tega je za ta film potreben predgovor in po ogledu filma tudi diskusija: Konec filma — neizpolnitev obljube — simbol.

Uporabnost: Ura materinega jezika (diskusija), prirodoznan- stvo, zemljepis (Camarague), risanje.

TELEOBJEKTIV



Zgoraj: eden izmed prizorov v Jožeta Pogačnika prvem celovečernem igranem filmu GRAJSKI BIKI

grajski biki pogačnikov prvenec

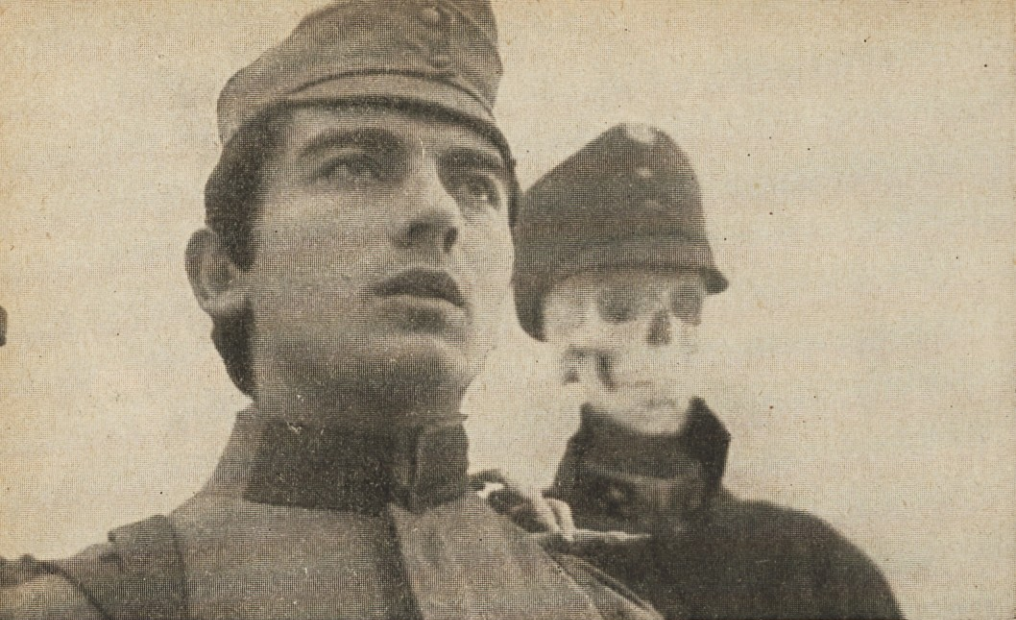


Desno zgoraj: Kole Angelovski in Janez Rohaček

Levo: Ali Raner in Janez Rohaček

Desno: Hana Brejchova, znana češka igralka mladega rodu, igra v Pogačnikovem filmu glavno žensko vlogo





cankar prvič v filmu



Zgoraj: prizor iz kratkega igranega filma „Vojka Duletiča PODOBE IZ SANJ“, ki je prva ekranizacija Cankarja v slovenskem filmu

Desno zgoraj: stotnika v PODOBAH IZ SANJ igra naš znani gledališki igralec Vladimir Skrbinšek

Levo: Alenka Svetelova v Duletičevem filmu PODOBE IZ SANJ

Desno: Rudi Kosmač in Saša Miklavc sta pomembno prispevala svoj delež k prvi filmski upodobitvi Cankarja



pred novim zakonom o filmu

Znano je, da posebna komisija zveznih poslancev pripravlja teze za novi zvezni zakon o filmu. Trdno smo prepričani, da bodo teze dostopne javnosti in da bomo tedaj vsi, ki se kakor koli ukvarjamo s filmom, imeli priložnost povedati svoje mnenje. Preudarna in izčrpna razprava o osnovnih problemih filma naj bi pomagala zvezni skupščini sprejeti čim boljši in kar najbolj napreden okvirni zakon o filmu, potem pa naj republiške skupščine z republiškimi zakoni in predpisi podrobneje uredijo vse, kar je na področju filma končno že treba jasno in nedvoumno urediti.

V prepričanju, da bomo koristili razpravam ob zakonu o filmu, objavljamo tokrat nekaj sestavkov, ki po številnih tujih virih povzemajo izkušnje nekaterih dežel pri zakonodaji o filmu in pomoči filmu.

Uredništvo

teorija in praksa o zaščiti domačega filma

TEORIJA

Pomoč v obliki zaščite

Pomoč države si najprej lahko zamislimo kot neke vrste zaščito, bodisi v prid domače industrije ali pa v škodo inozemske. To se lahko dogaja na več načinov:

1. S tem da določi država množino uvoženih inozemskih filmov. Tako je do pred kratkim na primer Zvezna republika Nemčija določala, da se sme uvoziti iz Italije in Francije letno le 60 filmov. Taka uredba pa je razumljivo povzročala nejevoljo v teh državah, ker je bil uvoz iz vseh ostalih držav številčno neomejen. Smernice, ki jih je dalo za področje filma zasedanje evropskega skupnega trga, določajo, da je vsakršno omejevanje uvoza na področju šestih držav članic od 1. januarja 1967 prepovedano. Občutna zaščita domačega filma z omejevanjem uvoza tujih filmov je mogoča le še na Japonskem in v Španiji, vendar morajo vse dežele, ki so članice OECD, dovoliti brez izjeme svoboden uvoz za 230 inozemskih filmov.

2. Bistveno učinkovitejšo zaščito domače filmske industrije pa nudi odločba, po kateri mora vsak lastnik kinematografa vrteti določen čas v letu le domače filme. Vsak italijanski lastnik kinematografa mora na primer vrteti 100 dni, francoski pa 140 dni (20 tednov) v letu domače filme.

3. Možno je, da država dopusti uvoz filmov, vendar predpiše visoke davke na sinhronizacijo ali na krstne izvedbe tujega filma. Tako dela Francija.

4. Tudi s pomočjo administracije se je mogoče ubraniti tujih filmov, posebno še s carinskimi ukrepi.

5. Učinkovitejša je uredba o znižanju davčnih prispevkov za predvajanje domačih filmov, kar delajo že nad deset let z uspehom v Italiji in Franciji.

Pomoč v obliki subvencij

Bistveno bolj znani pa so finančni ukrepi v obliki subvencij. Tudi tu je v teoriji in praksi več različnih možnosti.

1. Finančno pomoč daje država v obliki:

a) neposrednih plačil iz finančnega proračuna (tradicionalna subvencija) v obliki poroštev in kreditov;

b) v obliki plačil iz namenskih izrednih davkov, posebej še iz davka na zabavo;

c) v obliki zakonskih uredb, ki ne določajo nobenih neposrednih subvencij države, predvidevajo pa prispevek gledalcev samih ali pa samopomoč filmske mreže;

d) končno lahko država s finančno pomočjo podpira izvoz lastnih filmov, kar je posebno pogost pojav v vzhodnoevropskih deželah, pa tudi v Italiji in Franciji.

2. Poleg že zgoraj navedene pomoči pa država lahko daje pomoč v obliki premij in nagrad, ki izvirajo iz finančnega proračuna. Tako imajo na primer v Nemčiji premije za scenarije, igrani film itd.

Pravna in upravna pomoč

Le kot dopolnilo naj poleg pomoči v obliki zaščite in subvencij omenim še zakonsko in upravno pomoč. Tu mislimo na pomoč države pri vzgajanju kadrov na filmskih akademijah in pri sredstvih za javno obveščanje. Še posebej pa omenjamo aktivno sodelovanje diplomatskih poslaništev v posameznih državah.

Toliko o teoretičnih možnostih.

PRAKSA

Kakšna je torej v podrobnostih praksa v najbolj zanimivih deželah? Že v naprej za k temu problemu lahko pripomnimo naslednje: razen ZDA in Zvezne republike Nemčije ni na svetu niti ene same dežele z lastno filmsko proizvodnjo, ki ne bi tej panogi že desetletja z zakonskimi ukrepi zagotavljala življenjske osnove.

Ameriški primer

Da edino ameriški film ne potrebuje nobene zakonske pomoči, je logična posledica dejstva, da kroži med 500 milijoni angleško govorečih obiskovalcev in da v domovini žanje le 35 % svojega dohodka, v inozemstvu pa 65 %. Hegemonija ameriškega filma pa je mogoča le zaradi tega, ker so tudi v tej veliki deželi popolnoma odpravili davek na film, ker so vsi ameriški predsedniki posvečali veliko pozornost ameriškemu filmu in ker jo še posvečajo in ga izredno podpirajo. Vsak od ameriških predsednikov je bil še posebno tesno povezan s filmsko industrijo. Tako je bil na primer osebni svetovalec predsednika Johnsona Jack Valenti pred kratkim izvoljen za predsednika zveze društev ameriških filmskih delavcev. Delovanje ameriškega filma v inozemstvu pa vodi Griffith Johnson, nekdanji državni sekretar v zunanjem ministrstvu. Za ameriško vlado je bil film že od nekdanj politična zadeva. Končno pri odkrivanju vzrokov za gospodarsko moč ameriške filmske industrije ne smemo prezreti tega, da imajo ZDA samo privatno televizijo, kar zagotavlja popolno in maksimalno izrabo trenutnih ateljejskih možnosti. Zaradi tega se pri posameznih producentskih hišah na poseben način dopolnjujeta izmenoma film in televizija. Amerika ni bila, brez vzroka prva dežela na svetu, kjer je filmska proizvodnja popolnoma premagala televizijsko krizo.

Kakšen pa je položaj filma v nekaterih drugih državah, kjer skuša država zagotoviti prihodnost filma?

Italijanski primer

a) Osnova italijanskega zakona za pospeševanje filma z dne 4. novembra 1965 je s privoljenjem evropskega skupnega trga v tem, da producent poleg davka na film, ki obsega povprečno 20 % cene vstopnice, dobi **dodatno** še 13 % dohodka od **predvajanega filma**. Ta denar se zbira avtomatično skladno z višino dohodka, ki ga je film dosegel doma. Skupno dobi italijanski producent okrog 12 milijard starih dinarjev. To pomeni, da pri povprečni proizvodnji 20-tih filmov na leto dobi vsak film okrog 63 milijonov S din.

b) Poleg tega dobi 20 filmov vsako leto še kot dodatek vsak 81 milijonov starih dinarjev ali skupno 1,65 milijarde starih dinarjev v obliki premij za kvaliteto.

c) Dodatki v obliki obresti znašajo letno 1,4 milijarde starih dinarjev.

d) Kratkometražni in mladinski film, tednik, filmski arhivi in centri za filmsko vzgojo dobijo letno 8 milijard starih dinarjev podpore.

e) Končno pospešuje država tudi sodelovanje s tujino. Za to potroši 3 milijarde starih dinarjev letno.

Skupno potroši italijanska vlada torej približno 25 milijard starih dinarjev letno za domačo filmsko proizvodnjo.

f) Kot smo že omenili, uživa italijanski film poleg finančne tudi zakonsko pomoč. Italijanski zakon o filmu namreč določa, da mora vsak kinematograf predvajati 100 dni v letu le domače filme. Če jih predvaja, je davek na dohodek znižan.

Francoski primer

Pospeševanje francoskega filma ureja posebna filmska ustanova **Centre National de la Cinématographie**. Blagajna se polni s prispevki obiskovalcev, kar znaša po vrsti vstopnice tudi 10 % cene vstopnice. Podrobno pa so ti ukrepi pomoči urejeni takole:

a) Tudi v Franciji dobi producent poleg normalnega dohodka od svojega filma še dodatno 13 % **dohodka kinematografa**, ki je njegov film predvajal. Tudi tu razdeljujejo sredstva proporcionalno, avtomatično v skladu z dohodki, ki jih je film imel doma. Na ta način dobijo francoski producenti letno okrog 8 milijard starih dinarjev, to znaša pri trenutni francoski proizvodnji 130 filmov na leto povprečno 62 milijonov starih dinarjev za vsak film.

b) Poleg tega izplačujejo v višini 1,2 milijarde starih dinarjev vsako leto premije za kvaliteto posebno priznanim filmom.

c) Francoski kratkometražni film uživa vsako leto skoraj milijardo starih dinarjev dotacij.

d) Za reklamo, filmske festivale in še posebej za pospeševanje izvoza je francoskemu filmu na voljo okrog 1,5 milijarde starih dinarjev letno.

e) Za filmsko tehniko odobri država letno okoli 10 milijard starih dinarjev.

f) Za modernizacijo kinematografov je država dala na razpolago 2,4 milijarde starih dinarjev.

Skupno je bilo francoskemu filmu s privolitvijo skupnega evropskega trga odobrenih 20 milijard starih dinarjev v obliki državne pomoči.

g) Tudi v Franciji imajo poleg finančne še zakonsko pomoč države. Zakon čuva domači film z odločbo, po kateri mora lastnik francoskega kinematografa predvajati 20 tednov v letu le domače filme.

Angleški primer

Tudi v Veliki Britaniji obstaja od leta 1957 centralni sklad za pospeševanje filma (BRITISH FILM PRODUCTION FUND). Njegova sredstva se zbirajo s prispevki od vsakega predvajanega filma. Ti prispevki gledalcev znašajo v skladu z vrsto vstopnice od 47 do 218 starih dinarjev. Povprečno znaša prispevek 11% od cene vsake vstopnice. Fond, ki zaradi svojega gospodarskega in političnega pomena spada med kompetence Board of Trade, se po svojem ustanovitelju imenuje EADY-Plan.

a) Producent filma dobi dodatno in v skladu z dohodkom, ki ga je njegov film ob predvajanju ustvaril, torej tudi **avtomatično**, pomoč, ki znaša skupno okoli 12,4 milijarde starih dinarjev letno. Pri letni proizvodnji 75 filmov znaša vsota povprečno 16,6 milijona starih dinarjev za vsak film.

b) Otroški in mladinski film uživata podporo okrog 312 milijonov starih dinarjev.

Raznih drugih oblik finančne pomoči, kot so na primer premije za kvaliteto, angleški zakon ne pozna.

Poročilo, ki ga je leta 1963 britanska vlada oddala OECD, še posebno jasno kaže namene Velike Britanije s pospeševanjem britanskega filma. Z njimi skuša vlada izravnati le povprečno izgubo celotne britanske filmske proizvodnje. S tem pa ohranja gospodarsko tveganje posameznega producenta in se odpoveduje prevelikemu vplivu na domači film.

Anglija ima poleg finančne pomoči tudi posebno posrečeno in v Veliki Britaniji še posebej učinkovito uredbo o obvezni množini domačih filmov, ki jih je lastnik britanskega kinematografa dolžan prikazati. Ta zaščita domačega filma pa obsega tudi domači film na televiziji.

Poleg tega so v Veliki Britaniji že pred leti odpravili davek na film. Skladno s dotacijami, ki jih je predvidel EADY-Plan, je zrasla NATIONAL FILM FINANCE CORPORATION in ta omogoča izdelavo 40 filmov letno.

Skupna vsota državnih dotacij filmu znaša v Veliki Britaniji letno 14 milijard starih dinarjev.

italijanski primer

razgovor z eitelom monacom o odnosu med nemškim in italijanskim filmom

Srečna Italija! Kljub naraščanju televizijskih anten ne pozna še krize filma. V preteklem letu je imelo okroglo 7000 kinematografov kljub vročemu poletju skupno 662 milijonov obiskovalcev. Zaradi tega so narasli bruto dohodki od 151 na 159 milijard lir; to je približno 318 milijard starih dinarjev. Italijanska filmska industrija je izdelala nad 200 filmov. Izvoz je prinesel okrog 38 milijard starih dinarjev. Kljub vsemu temu država močno podpira domači film. Zakaj in kako? Odgovor na to vprašanje daje razgovor z Eitelom Monacom, predsednikom zveze italijanskih producentov.

Vprašanje: Novi zakon o pospeševanju domačega filma je skoraj leto dni v veljavi. Ste vi in italijanska filmska industrija zadovoljni s to zakonsko uredbo?

Monaco: 80-procentno že. Na noben način pa ne soglašam z okorelim in težavnim upravnim aparatom. Vendarle pa pri tem zakonu prevladujejo pozitivne strani. Zakona, s katerim bi bili vsi v celoti zadovoljni, še ni, ne pri nas v Italiji, ne drugod.

Vprašanje: Kakšen je novi zakon v podrobnostih? O njem govore, da je zelo družbeno pomemben. Kateri od ukrepov za pospeševanje filmske dejavnosti so utrpeli spremembe?

Monaco: Poleg normalnega dohodka od vsakega filma dobi vsak italijanski producent iz centralnega fonda ministrstva za turizem in prireditve še dodatno 13 % dohodka kino dvorane, kjer so film predvajali. Prej je producent dobil celo 15 %. Ta sredstva se razdeljujejo sorazmerno z dohodki, ki jih je film ustvaril ob predvajanju v Italiji. To pomeni: čim bolj je šel film v promet in čim več gledalcev je privabil v kinematografe, tem večja bo njegova dotacija iz fonda. Že samo za to, popolnoma avtomatično pospeševanje filma, predvideva fond 12 do 15 milijard starih dinarjev. Besedilo zakona je problem zase in je sestavljeno iz neštetihih točk.

Vprašanje: Ali imate tudi premije za kvaliteto in kako visoke so?

M o n a c o : Stari zakon je predvideval, da so dobivali producenti avtomatično celo 15 % od dohodka, ki ga je posameznemu kinematografu prinesel njihov film. Kot sem že omenil, prejemajo sedaj le 13 %. S tem pa se je vsota, ki je namenjena premijam za kvaliteto, bistveno zvišala. Po osmem členu tega zakona dobivajo filmi, ki so kvalitetni, poleg že čisto avtomatičnih dotacij še nagrade za kvaliteto v višini 40 milijonov lir (preračunano v stare dinarje je to 80 milijonov din). Vsako leto je v fondu v ta namen 1,7 milijarde starih dinarjev. Poleg tega zakon podpira in pospešuje izvoz domačih filmov.

V p r a š a n j e : Se vam zdi, da bodo ti prvi znaki težnje po kvalitetnem filmu, ki se kažejo v novem zakonu, tudi bistveno vplivali na kvaliteto v italijanskem filmu?

M o n a c o : Vlada je pri tem zakonu gotovo upoštevala spodbude, ki so prišle iz Bruslja. Tam so predlagali, da naj bi predvsem podpirali kvalitetne filme in dajali priložnost tudi mladim producentom, da se uveljavijo. Na željo Bruslja so podprli tudi pospeševanje kratkometražnega in mladinskega filma, filmskih klubov in arhivov, središč za filmsko vzgojo in podobnih ustanov. Pri tem je zakon upošteval celo 20 kratkometražnih filmov iz držav članic skupnega evropskega trga. Italijanska vlada je izdelala novi zakon o pospeševanju filma upoštevajoč interese skupnega evropskega trga. Do sedaj je moral na primer vsak italijanski kinematograf predvajati 100 dni v letu domače filme. Sedaj so se tem domačim filmom pridružili tudi filmi držav članic evropskega skupnega trga. Koprodukcije s partnerji z območja skupnega evropskega trga veljajo celo za domač film. Koprodukcija mora na podlagi mednarodne pogodbe upoštevati enakovrednost partnerjev. Zakon predvideva, da mora biti italijanski partner udeležen vsaj s 30 % pri stroških proizvodnje.

V p r a š a n j e : In kakšne pravice daje novi zakon o pospeševanju domačega filma italijanskim lastnikom kinematografov?

M o n a c o : Če kinematograf predvaja kvaliteten film ali pa film domače proizvodnje (sem štejemo sedaj tudi že omenjene produkcije držav članic evropskega skupnega trga), se mu davčni prispevek zmanjša v skladu s predpisi tudi za 50 % in več. Povprečno znaša davek približno 25 % dohodka od posameznega filma in prinaša državi okrog 12,5 milijard starih dinarjev. Čim večji promet ima kinematograf, tem višji je seveda davek, ki ga mora plačati državi. O tem nam je le uspelo prepričati državo. To vedo tudi lastniki kinematografov. Zelo so veseli takšnega razvoja dogodkov, ki je, v nasprotju z ostalimi deželami v Evropi, v polnem razmahu. Močna lastna proizvodnja pospešuje trgovanje s filmi in njihovo distribucijo. To naj bi si dali dopovedati tudi lastniki drugih kinematografov. Pri nas ne poznamo kinematografov, ki bi jih morali zaradi premajhnega števila obiskovalcev zapreti.

Vprašanje: V diskusijah o podobnem zakonu v drugih deželah, npr. v Nemčiji, poudarjajo lastniki kinematografov, da bi utegnilo pospeševanje domačega filma povzročiti hiperprodukcijo in s tem bi se nehote ustvarili pogoji, ki bi omogočali tudi izdelavo nemoralnih umazanih filmov.

Monaco: Med 200 filmi, ki jih letno posnamemo v Italiji, je všteti tudi okrog 60 koprodukcij. 120 filmov je popolnoma italijanskih, vse ostalo pa so avantgardistični filmi, ki pač tudi morajo biti. Premislite, prosim, samo ta dejstva: prej se je Italija udeleževala svetovne filmske proizvodnje s 30 %, Amerika pa s 70 %. Danes je odnos ravno obraten. Tako razveseljivo visok je odstotek, da bi storili vse, da ga obdržimo na tej višini. Močna lastna proizvodnja dviguje ugled filma doma in v svetu, vzbuja zanimanje široke javnosti in privablja, kot sem že prej omenil, več obiskovalcev v kino dvorane. Novi zakon, ki predvideva poleg avtomatičnih dotacij in nagrad za kvaliteto tudi dodatno pomoč v obliki kreditov s 3 % obrestmi, zagotavlja boljši in širši razvoj italijanskega filma. S tem pa na noben način ne okrnja koristi skupnega evropskega trga.

Vprašanje: Ali bi bil obstoj italijanskega filma brez zakonske podpore v nevarnosti? Ali se vam zdi zavzetost države za pozitiven razvoj domačega filma pomembna?

Monaco: Nedvomno. Če država italijanske filmske industrije ne bi podpirala, ta ne bi mogla živeti. Kako zelo gre državi za to, da bi se odvijala proizvodnja, prodaja in distribucija filmov v redu, priča že tekst zakona sam. **V zakonu je poudarjeno, da je film »sredstvo umetniškega izraza, kulturnega sodelovanja in negovanja medčloveških odnosov«.** Obenem pa priznava, da je film tudi gospodarsko in industrijsko pomembna veja narodnega gospodarstva. Tu bi se ustavil ob enem vaših prejšnjih vprašanj. Film, ki »na vulgaren način izrabljajo seksualne teme v čisto komercialno spekulativne namene«, namreč niso deležni prednosti, ki jih zakon o filmu nudi. S to določbo pa jasno ni okrnjena svoboda izražanja.

Vprašanje: Potemtakem položaj v Italiji sploh ni takšen, kot ga pogosto prikazujejo nasprotniki zakonsko urejenega pospeševanja domačega filma v nekaterih drugih zahodnoevropskih deželah. Ali bi bili, gospod Monaco, veseli, ko bi se zakonodajalci drugih dežel na kraju samem prepričali o ukrepih za pospeševanje italijanskega filma?

Monaco: Takšnih obiskov bi bili mi vsi zelo veseli. Še posebno zato, ker se človek le na tak način lahko znebi predsodkov.

Vprašanje: Kakšne politične in gospodarske možnosti na področju evropskega filma predvidevate za čas, ko vam bo uspelo uskladiti ukrepe za pospeševanje filmske dejavnosti v vseh evropskih deželah?

Monaco: Potem ko bi bili zakoni o filmu na področju skupnega evropskega trga že usklajeni, naj bi si države članice prizadevale odpraviti davek na filme v vseh državah članicah, če ne celo v vsej Evropi. Enako naj bi skušale ustanoviti skupni evropski filmski fond, ki bi omogočal izdelavo velikih in pomembnih evropskih filmov. Amerikanci izdelujejo komercialne filme z mednarodnimi zvezdami, z dobro in dragoceno vsebino za 2 ali 3 milijone dolarjev. Tej močni konkurenci se lahko postavimo po robu v Evropi in na svetovnem tržišču le z enako komercialnimi in obsežnimi filmi. Take ogromne proizvodne stroške pa lahko prevzame samo VEČ evropskih partnerjev. Zato predlagamo, naj bi se osnoval evropski filmski fond. Vanj bi prispevale vse evropske države. Ko bi zvišali ceno kino vstopnicam za povprečno trideset starih dinarjev, bi se za evropski fond potrebna sredstva mogla zbrati.

Vprašanje: In kakšno je sodelovanje med filmom in televizijo v Italiji?

Monaco: Tudi na tem področju je novi italijanski zakon o filmu ustvaril bistvene pogoje za ugoden razvoj. Zakon predvideva, da mora biti določeno obvezno število domačih filmov predvajano na televiziji. S tem zakon uspešno preprečuje, da bi predvajali preveliko število tujih filmov. Razen tega mora italijanska televizija določen del svojega programa posneti s pomočjo svobodnih italijanskih producentov.

Vprašanje: Po vseh teh izjavah mora človek priznati, da se ukvarjata država in politika z italijanskim filmom in s filmsko industrijo popolnoma resno.

Monaco: In to precej resno.

naša špekulacija je kvaliteta

Če je po mnenju poznavalcev italijanski zakon o filmu najnaprednejši na svetu, spet drugi zatrjujejo, da je Svenska Filminstitutet (Švedski filmski inštitut) ustanova, ki nima primere in ki je dokaz kulturno usmerjene filmske politike neke države. Med drugim prireja ta ustanova dvakrat letno v šestdesetih podeželskih središčih enotedenske festivale takšnih najpomembnejših tujih filmov, ki pod normalnimi pogoji di-

stribucije in javnega prikazovanja ne bi nikoli zašli v kinematografe teh krajev. Namen je zelo preprost: tudi podeželskemu gledalcu in ljubitelju filma približati najpomembnejše in najnovejše mojstrovine svetovne filmske ustvarjalnosti. Program zadnjega festivala so sestavljali filmi: **La Jetée** Chrisa Markerja, **Mickey One** Arthurja Penna, **Trgovina na Korzu** Kardaža in Klosa, **Črni Peter** Miloša Formana, **Vse o Evi** Josepha Man-

kiewiczza, **Ikuru** Akira Kurosava in **Dvajset ur** Zoltana Fabrija. »Za festivale te vrste izdajamo mnogo denarja,« je rekel direktor inštituta Lindquist, »ker smo prepričani, da je ta denar dobro naložen. Akcija pomeni direktno oblikovanje filmske kulture tudi na podeželju. Naš vzgled je, kaže, tako mikaven, da sta nekaj podobnega začeli Norveška in Danska.«

O švedskem filmskem inštitutu smo že obširneje pisali. Vemo, da je bil ustanovljen 1963. leta po sporazumu med državo in švedsko filmsko proizvodnjo. Švedi so ponosni, da nimajo posebnega zakona o filmu, temveč **sporazum** med državo in filmskim gospodarstvom. Odkar je ustanovljen švedski filmski inštitut, je v vsej državi odpadel davek na razvedrilo, ki so ga dotlej plačevali na prodane kino vstopnice. Namesto njega morajo kinematografi, ki redno prikazujejo filme (se pravi na teden več kot 6 predstav) — teh je 500 od okoli 1800 kinematografov na Švedskem — plačevati posebnemu filmskemu skladu pri inštitutu 10 % od prodanih vstopnic. Kinematografi, ki na teden ne presežejo 6 predstav, so tega prispevka oproščeni, ker jih država in filmsko gospodarstvo obravnava kot kulturne ustanove. Leta 1965 je okoli 500 kinematografov na ta način prispevalo filmskemu skladu 3,5 milijard starih dinarjev. Sporazum med državo in filmskim gospodarstvom natančno določa, kako mora filmski inštitut uporabiti sredstva filmskega sklada. Razdelitev je poučna tudi za nas.

Trideset odstotkov sklada avtomatično pripade švedskim filmskim producentom in sicer v sorazmerju z dohodkom, ki ga je posamičen film ustvaril v švedskih kinematografih. To je torej izrazito gospodarska stimulacija brez ozira na kakršne koli kulturne težnje. 20 % sklada pa je vsako leto rezerviranih za nagrade za kvaliteto, in sicer 18 % za celovečerne igrane in 2 % za kratkometražne filme. Nagrade za kvaliteto podeljuje od države in od filmske proizvodnje neodvisna žirija. Predsednik žirije je generalni direktor inštituta, v žiriji pa sodelujejo psihologi, sociologi, filmski kritiki, literarni kritiki, pisatelji in scenaristi. Pravilo določa, da

nobenemu filmu ne more pripasti več kot 40 % zneska, rezerviranega za nagrade. Sredstva, ki bi glede na sklepe žirije ne mogla biti uporabljena, pripadejo inštitutu, da z njimi materialno stimulira pomembne domače ali koprodukcijske filmske načrte. Iz takih sredstev je inštitut dobil denarni vir za sodelovanje pri snemanju skandinavske koprodukcije **Glad** in švedsko-francoskega filma **Au hasard Balthazar**.

Iz denarnih sredstev, ki niso bila razdeljena kot nagrada za kvaliteto in iz 15 % celotnega filmskega sklada pokriva inštitut materialno izgubo kvalitetnih in nagrajenih domačih filmov, če do nje pride. Takšno pomoč je npr. dobil predzadnji Bergmanov film **Zaradi vseh teh mojih žensk**. Oktobra 1966 je žirija švedskega filmskega inštituta podelila osmim filmom nagrade za kvaliteto (**Nič drugega kot skrb** Boja Widerberga, **Tu se začinja pustolovščina** Jörna Donnerja, **Skupaj z Gunillo** nedavno umrlega Larsa Görlinga, **Otok** Alfa Sjöberga, **Zakonska postelja** Vilgota Sjömana, **Kača** Hansa Abramsona, **Jaz Petra** Kylberga in **Na mostu** Tageja Danielssona). Kolikor ne razdelijo celotnega zneska, ki je namenjen za nagrade kratkim filmom, filmski inštitut podpre z ostankom umetniško pomembne in avantgardne načrte za kratke filme.

Trideset odstotkov filmskega sklada uporabi filmski inštitut za vzdrževanje filmske šole, filmskega arhiva, centralne filmske knjižnice, za podporo filmskim klubom, dotacije znanstvenim filmskim raziskavam in centru za mladinski film, za organizacijo omenjenih festivalov po podeželju in za lastne upravne stroške.

Končno je 5 % filmskega sklada namenjenih za propagando švedskega filma doma in predvsem v tujini. Švedski filmski inštitut je ustanovil pri švedskem inštitutu za kulturne zveze z inozemstvom poseben oddelek, ki se ukvarja z najbolj širokimi akcijami za propagando švedskega filma v svetu. Najbolj pomembni med temi akcijami so tedni švedskega filma v različnih deželah sveta.

Iz teh zapiskov o delovanju švedskega filmskega inštituta je mogoče povzeti najvažnejše: sporazum med

državo in filmsko proizvodnjo je posrečena, domiselna in uspešna gospodarska pomoč filmu z izrazitim poudarkom na kulturnem poslanstvu nacionalnega filma. Pozitivni sadovi sporazuma so se že pokazali. Od 1963. leta dalje se je nacionalna filmska proizvodnja podvojila in je 1964. leta že dosegla proizvodnjo 24 celovečernih filmov. Z izvozom švedskih filmov so zadnja leta zaslužili okoli 12 milijard starih dinarjev. Švedska filmska proizvodnja se je začela dogovarjati tudi za koprodukcije, kjer se predvsem orientirajo k umetniško pomembnim filmskim načrtom. Posebno mnogo pričakujejo od pogodbe s Francijo, saj so cilje tega sodelovanja najboljše demonstrirali in hkrati afirmirali filmi **Moško-žensko** J. L. Godarda, **Au hasard Balthazar** Roberta Bressona, **Vojna je končana** Alaina Resnaisa in **Kreature** Agnès Vardove. V skladu s konceptom o koprodukcijskem sodelovanju, kakor ga nakazujejo pravkar omenjeni filmi, se sedaj pogajajo za sodelovanje s Sovjetsko zvezo in ZDA. Sodelovanje med skandinavskimi državami pa je že utrjeno.

nikolaj konstantinovič čerkasov

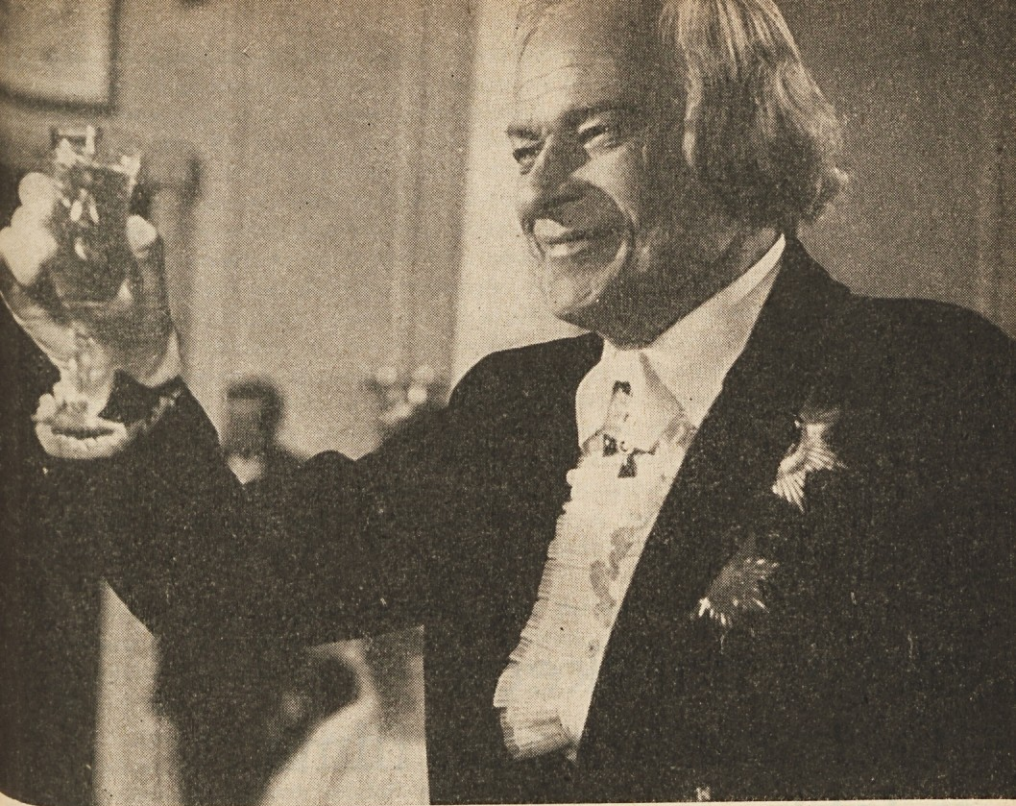
V rodnem Leningradu, o katerem je vedel povedati toliko lepega, je v trinšestdesetem letu starosti umrl gotovo največji sovjetski gledališki in filmski igralec svoje generacije, Nikolaj Konstantinovič Čerkasov. Zdaj, ko se je impulzivni Nikolaj Konstantinovič za vselej umiril, se vračajo v spomin srečanja z njim.

Njegova zadnja velika filmska vloga je bil Don Kihot v filmski upodobitvi Grigorija Kozinceva iz 1959. leta. Sedeli smo v Cannesu in v kavarnici blizu festivalske palače spremljali zadnje priprave na festival, se pcdzdravljali z znanci, ki so prihajali v palačo ter skupaj z njimi komentirali izbor, kakršnega nam je pripravilo vodstvo festivala. V takem raz-

položenju je sedla v našo bližino skupina, ki smo jo po Sergeju Jutkeviču takoj prepoznali za sovjetsko delegacijo. Med njimi je bil slok in visok možakar izredno živih oči. Čerkasov... smo si izmenjali misel med seboj pri naši mizi. Odgovor je prišel od njega samega: »Da, Čerkasov! Pa vi? Jugoslovani!« Četudi uradnemu spremljevalcu sovjetske delegacije ni bilo posebno všeč, je najprej Čerkasov in kmalu za njim skoraj vsa sovjetska delegacija kramljala z nami, kot da se poznamo že dolga leta. Poslej ni bilo priložnosti, da bi Čerkasov ne izpremenil vsakega srečanja z nami v prijateljski pomenek, v katerega je znal duhovito vpletati svojo skoraj neizčrpno zakladnico aktualnih političnih smešnic in bodic. Rad pa je tudi pripovedoval iz svojih bogatih igralskih doživetij in izkušenj, četudi se je najprej — kot bi bil nekoliko v zadregi — skušal ogniti pogovoru o svojem osebnem ustvarjanju.

Petnajst let star je začel sodelovati v leningrajskem studiu mladega baleta in se šolal na inštitutu odrskih umetnosti, katerega je zapustil skupaj s prijateljskima Čirkovom in Berzovom, s katerima je ustanovil pantomimično skupino Charlie Chaplin in Pat ter Patachon. Kmalu ga srečamo v mladinskem gledališču, kjer je prvič upodobil na odrskih deskah njemu tako ljubega Cervantesovega Dona Kihota. V svoji pestri igralski karieri, ki se je iz leta v leto bogatila z novimi gledališkimi kreacijami na odru leningrajske gledališke akademije, je še štirikrat igral isti lik.

Za film ga je navdušil malo znani režiser Gardin, ki je bil njegov osebni prijatelj. Njemu na ljubo je 1926. nastopil v filmu **Poet in car**. Deset let pozneje je nastal film **Deputat Baltika** režiserjev Zarhija in Hejfica, ki je Čerkasova uvrstil med vodilne sovjetske filmske karakterne igralce. Ko sta se dve leti nato pri delu za film **Aleksander Nevski** srečala z Eisensteinom, se je začelo svojevrstno in nadvse plodno sodelovanje. Igralska stvaritev v velikem filmu **Ivan Grozni** ni namreč samo največje igralsko dejanje Čerkasova v filmu, temveč pretehtana študija in dosledno izpeljana demonstracija Eisenstei-



Čerkasov v svoji zadnji filmski vlogi — v filmu TRETJA MLADOST

novih nazorov o igralcevi ustvarjalnosti v filmu. Čerkasova sem pogosto povpraševal prav o tej plati njegovega sodelovanja z Eisensteinom, ker sem vedel, da ju je vezalo pristno in globoko prijateljstvo; Čerkasov je bil poleg redkih drugih edini, ki se je v najtežjih Eisensteinovih dneh dosledno in odločno postavil v njegovo obrambo. Čerkasov je bil namreč dolga leta deputat Vrhovnega sovjeta.

»Zasluzni umetnik ZSSSR« Nikolaj Konstantinovič je zelo rad nastopal v filmu, četudi je bil v dilemi, če so ga vpraševali, kateremu mediju igralskega ustvarjanja daje prednost. Tudi iz njegove knjige Zapiski sovjetskega igralca, v kateri je 1953. leta povezal v zaokroženo celoto svoje spomine in doživetja, to dilemo na-

zorno izraža. Dolga je vrsta filmov, v katerih je nastopil in verjetno bi bilo bolje, če nekaterih vlog ne bi bil prevzel. Izgovarjal se je, da težko odreka prošnje in da po napornem delu v gledališču zelo rad igra pred filmskimi kamerami. Že omenjenim pomembnim filmskim likom se pridružujeta gotovo še Don Kihot iz istoimenskega filma Grigorija Kozinceva ter Ivan Pavlov iz filma **Akademik Pavlov** Grigorija Rošalja.

Nikolaj Konstantinovič je imel izredno lep glas, zaradi katerega so nekateri glasbeniki obžalovali, da se ni posvetil petju. Prerokovali so, da bi v njem našli naslednika velikega Šaljapina. Čerkasov je te napovedi omenjal z nasmeškom na ustih in za svoje prijatelje občuteno zapel katero izmed otožnih ruskih romanc.

(mkv)

razvoj poljskega dokumentarnega filma v letih 1944 — 1956

Povojni poljski dokumentarni film se je razvil iz filmske kronike. Začetnik tako imenovane **Polske Kronike Filmowe** je bil Aleksander Ford, ki je 1944. leta na ozemlju Sovjetske zveze posnel prvo številko Filmske kronike z naslovom **Poljska se bojuje**. Še isto leto je Ford posnel prvi dokumentarni film z naslovom **Majdanek**. To je zbirka dokumentov iz tega nacističnega koncentracijskega taborišča. V njem je čutiti izjemno privrženost avtorja maksimalni verodostojnosti posnetega gradiva: iz tega je pozneje nastal tisti značilni stil interpretacije življenja, zaradi katerega se je poljski filmski opus povzpел v vrh svetovnega filmskega dokumenta.

Čas in dogodki pred koncem druge svetovne vojne, še bolj pa po njej, so poljske filmske ustvarjalce postavili v izjemen položaj: posledice vojne so z vso neizprosnostjo predrugačile način, pred-

vsem pa **miselnost** poljskega človeka. Sedemletna vojna ter odprte meje so jih spremenile v Evropejce, nezaupljive do vseh Evropejcev in ta nezaupljivost se je lahko odtajala samo z neizmerljivim zaupanjem vase. Ob tem jim je bil dokumentarni film v oporo: beležil je vse, kar se je registrirati dalo in moglo, spodbujal in dvigal je nacionalno zavest, kazal posledice strahotnega nemškega uničevanja ter optimistično pripravljenost in voljo po novem in boljšem življenju. Predvsem pa so skušali filmi oživeti predvojno Varšavo — temu svojemu nacionalnemu spomeniku pa s pomočjo spominskih fotografij, literarnih memoarov in urbanističnih rekonstrukcij vrniti tisti simbolični in romantični videz s starimi tramvaji, s klasičnim napisom, ki se ponavlja v vseh dokumentarcih o njihovem glavnem mestu — Apteka czynni (Lekarna odprta) — s prodajalnami rož, s ponosnimi pošiljkami »prvega premoga« ali »prvega jekla« za obnovo mesta ter z mnogimi drugimi izvirnimi idejami, zaradi katerih Varšava vse do danes ni nehala biti najbolj tragičen, obenem pa najlepši poljski ljudski ep. Komur je znan boj varšavskih ljudi med vstajo in mimo nje, mu bo to popolnoma razumljivo.

Filmi Jerzyja Bossaka **Na zahod, Padec Berlina** in **Bitka za Kolberg** (vsi 1945) so po stilu še zelo narativni, odlikujejo pa se po odlični slikovni kompoziciji ter z dokaj uspelo montažo (Wacław Kazmierczak).

Ti filmi so še vedno govorili bodisi o vojni sami bodisi o njenih posledicah, bili so polni zastav, topovskega grmenja, podirajočih se hiš, mimohoda poljskih vojaških enot: toda kmalu se je med partizanske in vojaške pesmi vtihotopil odlomek Chopinove poloneze! Tipičen je film Stanisława Urbanowicza **Gradimo Varšavo** (1945), kjer je prvi del filma še posvečen vojni, drugi pa že govori o obnovi mesta in dežele. Film o solnih rudnikih na Poljskem režiserja Jarosława Brzozowskega **Wieliczka** (1946) je uspešno obvladanje neatraktivnega, zato pa zahtevnega gradiva, ki je nudilo avtorju dovolj možnosti za izoblikovanje odlične fotografije, kar mu je prineslo na MFF v Cannesu prvo nagrado v kategoriji didaktičnih filmov. Naslednje leto (1947) je prejel beneško nagrado Grand Prix film J. Bossaka in W. Kazmierczaka **Poplava**. O njem je isto leto pisal Jan Kott, da je »njegova izjemna izpovedna in vizualna sila v tem, da je na nekaj deset metrov traku pokazanih v dramaturški skrajšavi akcije tisoč ljudskih resnic«.

Prvi poljski dokumentarci se odlikujejo predvsem po iskrenem povečevanju poljske usodnosti in jim **epska** oblika izpovedovanja takšnih ter z entuziazmom prepojenih kolektivnih dejanj najbolj ustreza.

Leta 1949 so v Wisli na pogovoru o razvoju poljske kinematografije pokazali udeležencem posvetovanja tisoč dvesto metrov dolg dokumentarni film Konstantina Gordona **Široka cesta**. Ekipa, ki je preživela na gradbišču več mesecev, snemala pa brez poprejšnjega

scenarija, je tako dosegla izjemno prepričljivost v tem, da je bil na filmu ustvarjalec in junak na gradbišču — človek! Nekaj drugih filmov pa je zaradi podobnih metodoloških prijemov, ki so se izrodili v shematizem, doživelo kritiko in negativen predznak površnih reportaž, v katerih bode v oči predvsem nestrokovnost snemalcev, laičnost režiserjev in deklarativnost besedil. Razumljivo: kritika je bila enostranska, vendar umestna. V tem času se je s tremi dokumentarnimi filmi predstavil režiser Andrzej Munk. Vsebinsko so njegovi filmi kaj različni, saj se v njih ukvarja z avtentičnimi, predvojnimi spomini, s problemi železniških vozlov ter s proizvodnjo premoga. Pri tem je skušal zgodbo filmov literarno oblikovati ter priti s kamero na mesta, kamor dokumentarist do takrat ni mogel. Podoben idejni koncept ima v svojem filmu **Rudnik** (1949) tudi režiserka Natalija Brzozowska.

W. Has je posnel skupaj s S. Rozewiczem film **Ulica Brzozowa**, v katerem je polno okrušenih zidov in predmestnih razvalin. Tu so še otroške igre med porušeni hišami ter življenje na stranskem tiru, in Hasu je bilo vseeno, če se je človek v njegovem filmu tega zavedal ali ne. Iskanje **kolektivnega junaka** je imelo v svojem demagoško zastavljenem konceptu tudi to prednost, da je odkrilo pomanjkljivosti novega družbenega reda in s tem prispevalo k njegovemu izboljšanju. Žal je bil to v štiridesetih letih edini pogumnejši film, ki vsebinsko in formalno stoji zunaj stereotipno začrtanega sporeda poljske proizvodnje dokumentarnih filmov. Njun film je znanilec kasnejšega poljskega kritičnega filma, ki je že takrat imel precej zagovornikov. Tako je med drugimi tudi J. Bossak 1951. leta poglobljeno, ostro in strokovno ocenil položaj in vlogo dokumentarca na Poljskem. Nastopil je zoper ustvarjalce »opisno-naturalističnih filmov«, zoper reportaže »sposojene pri slabih, površno napisanih časopisnih člankih«, napadel je frazeologijo v filmu ter pomanjkanje konkretnega gradiva in sposobnost njegove upodobitve, predvsem pa se je zavzel za mesto človeka v filmu.



Žal je filmska proizvodnja morala še nekaj časa plavati v papirnatem morju filmskih fotografij, preden je našla pod nogami trdna tla. Konec takšnemu stanju in razpravljanju sta naredila 1956. leta režiser Jan Lomnicki s svojimi filmi s področja gospodarstva in industrije ter nastop tako imenovane »črne serije«, kar je oboje pomenilo prvo kvalitetno prelomnico v proizvodnji poljskih dokumentarnih filmov.

Črna serija, 1956

Črna serija poljskega dokumentarnega filma ni nastala čez noč, vzniknila in razrasla se je vzporedno z nastopom močnih filmskih osebnosti, kakršni so bili Munk, Wajda, Kawalerowicz in Ford, pojavila se je obenem z vrsto odličnih romanov iz vsakdanjega poljskega življenja, za katerega so se zavzeli Hlasko, Stawinski, Konwicki, Bratny in drugi. Filmi črne serije so nastali predvsem kot upor zoper neangažiranost in izogibanje resničnih življenjskih vrednot, ki ne glede na svojo neonaturalistično metodo izpričujejo

vero v človeka. Filmi v letih 1956—1958 niso bili črni samo zaradi vsebine in kamer, zazrtih v sodobna, sociološko in politično pogojena zla, marveč so bili črni tudi po svoji realizaciji. Ponarejenemu optimizmu apologetskih filmov so postavili nasproti filme grenkih, na prvi pogled izjemno negativnih prizorov vsakdanjega življenja, nekakšne neregistrirane, poljske inačice kasnejših filmov — resnice. Nenadoma je filmski režiser videl to, česar prej ni smel gledati. Film Bossaka in Brzozowskega **Warszawa 56** (1956) je posvečen tragični perspektivi mestnega prebivalca brez stanovanja ali z zasilnim, včasih celo nevarnim nezavarovanim stanovanjem. V hiši, ki jo je bomba prerezala na dvoje, vidimo v enem izmed nadstropij otroka, ki privezan z mrvjo skuša priti na nezavarovan hodnik, poln odpadnega materiala... seveda ga vrv ustavi tik nad prepadom in njegovo vekanje med razvalinami je vsekakor realistična obsodba vojne, katere posledice so zadele otroka, rojenega v svobodi... Drugi filmski tandem, Jerzy Hoffman in Edvard Skorzewski sta s filmoma **Mar si med njimi** (1956) in **Otroci obtožujejo** (1956) opozarila na množični vandalizem in pijančevanje; Karabas in Ślesicki v filmu **Ljudje s puste ploščadi** (1957) pa na pojav pol huliganske mladine, ki si je omislila kolektivne zabave na hišnih srečanjih.

V teh filmih prevladuje simbolika novih oblik medsebojnega občevanja, simbolika zabav mladostnikov, simbolika satiričnega ali — kar je še slabše — ravnodušnega pojmovanja sveta. Šlo je konkretno za **plakatiranje** problemov, pri čemer so se filmi, da bi bili bolj privlačni in poantirani, spreminjali v zaokrožene literarne etude s konkretno filmsko fabulo.

Iz vsakdanje ilustracije življenja se je film spremenil v motto konkretnih, družbenih, moralnih in drugih odklonov: s prstom je kazal nanje, bil je pogumen in pokončen, zvest resnici, kot na primer film Wladzimierza Borowika **Paragraf o** (1957).

Že na začetku filma nam avtor sporoči, da gre pri njegovem filmu za dvojnost filmske snovi: nekaj kadrov je posnel v hotelu Polonia, v katerem so se takrat shajale varšavske prostitutke — s statisti, medtem ko so vsi drugi posnetki avtentični. Film se odlikuje po specifični dramaturški napetosti in avtor jo je večal z ostrimi reflektorskimi prebliski, ki so odkrivali preplah ljudi in žensk z iztirjenim življenjem. Grenki in grobi so prizori, kateri kažejo ženske, predvsem kmetice, ki so zašle v mesto, kjer zanje ni niti zadostnega dela niti dovolj kruha in se morajo zato prodajati vsakomur, kdor jim pride nasproti. Svoje stranke vodijo v naselja novih stanovanjskih blokov, še nedograjenih, ponoči zapuščenih, ter jim ondi, na praznih papirnatih cementnih vrečah, med prepihom, malto in orodjem nudijo svoja telesa.

Takšno življenje je najčešče našlo svoj epilog na postaji ljudske milice, kjer so takrat še uporabljali skrito kamero, ki je z zgornjim rakurzom poniževala ljudi ter jih nehote istovetila z živalskimi

instinkti katerih koli živali. Takšen način snemanja prizorov je seveda odkrival gledalcu novo, jasno determinirano življenje. Ker je bila kamera fiksirana, vidimo ženske in med njimi denuncianta, ki se jih hoče otresti, kar daje v enem in istem planu temu in drugim dogodkom v priporu trajno vrednost. Film je brez komentarja: magnetofonski posnetek je že tako in tako dosledno okarakteriziral njihove gibe, položaj in duševno stanje! To je v črni seriji po fotografiji najbolj mračen, po tonu pa najbolj zamolkel film, kar jih izpoveduje spontani socialistični realizem brez slehernega lišpa in brez parol. Vse to je režiser dosegel z administrativno vsiljeno metodo skrite kamere, ki je šele slabih deset let kasneje postala metoda in moda v rokah mnogih firancoskih in drugih snemalcev. V črno serijo sodi tudi film Hoffmana in Skoržewskega **Kalwaria Zebrzydowska** (1957). To je izjemna filmska reportaža iz podkarpatske vasi, znane po verskih romanjih. Režiserja sta posnela gradivo med velikonočnimi prazniki in tako ujela na **belo** zimsko ozadje klanjanje, poklekanje, klečanje in plazenje vernikov v **črnem**, ki so zaprtih oči in predani svoji religiozni imaginaciji omogočili filmsko stvaritev; ta presega etnografsko koncipiran zapis in sodi prav v vrh moderne filmske ustvarjalnosti. Zamaknjenost vernikov v dramtizacijo svetopisemske kalvarije je tako stvarna v svojem realizmu, da človek v resnici podvomi, če je kaj takega še mogoče. Film je brez teksta, le na koncu nam napis — Velika noč 1957 — razprši vsak dvom v avtentičnost prizorov. Kalvarijo so prav tako kot druge filme črne serije prepovedali predvajati v tujini, letos pa so film poslali na MFF v Oberhausen, kjer je dobil glavno nagrado v kategoriji dokumentarnih filmov! Vsekakor je to zadostno spričevalo o kvaliteti filmske Kalvarije!

Vzporedno s številnostjo in uspešnostjo črne serije je ustvaril Jan Lomnicki svoj filmski opus posvečen poljski »proizvodnji«.

Szarlejka (1956) govori o istoimenski reki, graditvi prekopa med dvema rudnikoma, pri čemer je režiserju uspelo prikazati boj človeka z materijo. Na tem idejnem imenovalcu je nastal naslednji filmski triptih, posvečen Novi Huti: **Podjetje** (1956), **Ta tretji** (1958) in **Huta 59** (1959). Kvaliteto teh filmov je treba iskati v vsakdanji upodobitvi delovnega človeka, ki se sicer zaveda vrednosti lastnih rok, pred kamero pa vseeno ostane prvinski in nezlagan. Tudi to je ena izmed ustvarjalnih komponent, ki so pomagale izoblikovati stil »poljske filmske šole«.

Vrednosti poljskega dokumentarnega filma v letih 1958—1964

V omenjenih letih se je tudi v proizvodnji poljskih dokumentarnih filmov uveljavilo več ustvarjalcev, ki so zavrgli filmski dokument kot tradicionalistično slikanje stvari ali kot »album s spominskimi fotografijami« in izkoristili film za izpovedovanje individualnih idej. Tako je filmski opus Tadeusza Makarczynskega zgne-

ten iz močnega, osebnega zapažanja življenja ter filmske montaže, ki je pri njem ena izmed komponent filmske vsebine. **Življenje je lepo** (1957), **Noč** (1961) in **Čarodej** (1963) so v zgodovini poljskega filmskega dokumenta energičen odmik od dokumentarne metode in uspešna uveljavitev avtorske vizije sveta. V filmu **Življenje je lepo** režiser sicer še vedno uporablja avtentično gradivo — arhivske posnetke in gobeline (na katerih so izvezeni križarski pohodi v vse dele sveta, tudi v Afriko, od koder se vračajo Evropejci z ugrabljenim plenom in opicami); filmske reportaže, ki vsaka po svoje prav zaradi skrbnega izbora nakazujejo nenavaden, absurden filmski konec: in res — finalna scena, v kateri opica stopa mimo kamnitih pokopaliških (vsekakor židovskih!) obeliskov in položi na nagrobni spomenik, kjer se vidijo vklesane črke »homo sapiens«, venec — nas privede do razmišljanja o absurdnosti sleherne vojne, predvsem pa atomske. Film je poln absurdnih simbolov, fotografska in glasbena montaža pa nam dajeta vrednost miroljubne poslanice: neizbrisen je vtis, ki ga pustijo nekateri filmski prizori, tako na primer tisti, ko režiser montira posnetke pohabljenih taboriščnikov brez rok in nog ter njihov odhod v krematorijske peči spremlja z moderno glasbeno izvedbo francoske pesmi *C'est si bon*, ki jo poje Louis Armstrong!!! To je značilen primer intelektualizacije filmske montaže na podlagi Eisensteinove teorije o montaži atrakcij, ki jo je kasneje uvedlo v svoje filme še več režiserjev na Poljskem.

V tej smeri sta nekaj dobrih filmov posnela še Jerzy Dmowski in L. Jankowski. Sploh pomeni 1958. leto izjemno ustvarjalno erupcijo poljskega dokumentarnega in kratkega filma. Novatorska, oživljena ustvarjalna aktivnost v surrealističnih filmih Lenice in Borowczika je očitna. Haupe in Bielinska dosežeta prve uspehe v scenski opremi lutkovnih filmov, odličen je risani film **Pozor** Stefana Janika. V tem letu se predstavi širši javnosti tudi Roman Polanski



s filmom **Dva z omaro**, ki je še danes gotovo eden izmed najbolj avtorskih in filozofsko izvirnih filmov na Poljskem. Omembe vredne so še filmske repontaže Puchalskega, ki se je dlje časa zadrževal v Arktiki, in Munkov **Sprehod po starem mestu** v barvah in oblit z lirizmom, za katerim je odkriti avtorjevo intimno nagnjenje do vsega starega in tradicionalističnega v Varšavi.

Kazimierz Karabasz je v stilu filma — (resnice posnel odlično komponiran film **Muzikanti** (1960). Za izhodišče je vzel deset minut varšavskih voznikov tramvajev in njihov amaterski pihalni orkester predstavil v nekaj bleščečih potezah. Kamera z lahkoto zaobjema prostor, odkriva podrobnosti in intimnosti ljudi ter njihove instrumente, njihovo skupno vajo z napakami, prekinitvami, smehom, negotovanjem in voljo po »muziciranju«, dokler konec filma ne izzveni v zmagoviti tutti. Neposrednost ljudi pred kamero, življenje, zajeto in podano brez vsakih izzivanj, je v Karabaszevem filmu najboljši dramaturg, posebno še, ker se v njem srečujemo tudi z

avtentičnim dialogom. Film je prejel deset pomembnih nagrad na mednarodnih filmskih festivalih in odprl pot še drugim filmom, ki so bili deležni podobnih priznanj.

Pod vplivom Karabaszeve filmske metode so ustvarili dobre filme Sergiusz Sprudin, J. Kaden in Jan Lomnicki, ki je v **Rojstvu ladje** (1961) predstavil fizično delo, zvok in mračnost, trdoživo jeklo in vodo z izjemno skladnostjo.

Svojo pot je šel Janusz Majewski s fabuliranjem zgodbe kot na primer v filmu **Ples** (1961).

Danuta Hailadin je dosegla humanistično vzdušje s filmom **Prvi razred**, kar se je posrečilo tudi režiserju Ziarniku s filmom **Pod okriljem tišine**. Čisti film, absurdni humor in grenka filozofija zvenijo iz filma Romana Polanskega **Sesalca**. V tem času je tudi nastala vrsta filmov na temo vojne in bližnje preteklosti.

Majewski se je predstavil s filmom **Fleischerjev album** (1962), Tadeusz Jaworski s filmom **Bil sem kapo** (1963). Filmski tandem J. Bossak in W. Kazmierczak pa je že 1961. leta posnel, zmontiral arhivske posnetke in napisal odličen komentar k filmu **Jesen — tako je bilo**. Leta 1963. sta pripravila film **Requiem za 500 tisoč**, lani pa sta se zopet predstavila s filmom **Trenutek spominov**, ki govori o povojnem življenju Poljakov v mestih in vaseh. Odličen je tudi film J. Ziarnika **Vsakdanji dan gestapovca Schmidta** (1963).

Klasični reportažni film je naredil Marian Marzynski. Njegova **Vrnitev ladje** (1963) je izredno sugestivno, človeško izpeljana reportaža o vrnitvi ameriških Poljakov v domovino ter njihovo srečanje s svojci. W. Šlesicki je s filmom **Njim odpada listje** (1964) predstavil svet potujočih poljskih ciganov pred zimo.

V vseh teh zadnjih filmih poljskih dokumentaristov je opaziti izjemno močan poskus specifične poetizacije življenja, nekakšno estetsko iskanje rešitev za prikazovanje življenja v lepši, popolni obliki. V teh filmih se čuti izpopolnjeno profesionalno znanje režiserjev in snemalcev, ki predstavljajo sodobnost z izrazito individualnimi estetskimi in filozofskimi nazori.

Stanje v poljskem dokumentarnem filmu v zadnjih dveh letih 1965, 1966

Leto 1965 pomeni za poljski dokumentarni film stabilizacijo proizvodnje in iskanje novih umetniških poti: je nekakšen pregled preteklosti, pretehtavanje vrednosti opravljenega dela in usmeritev k novi načrtnejši proizvodnji. Na Poljskem se namreč kar šest filmskih produkcij ukvarja s proizvodnjo dokumentarnih, risanih in drugih filmov, v 1965. letu pa je petindvajset dokumentarnih filmov na domačih in tujih filmskih festivalih prejelo kar štirideset nagrad in priznanj, čeprav med njimi ni nobenega izjemnega filmskega dela.

Režiserji so se usmerili predvsem v prikazovanje poljskega človeka še vedno tesno navezanega na lastno preteklost. Tako je film **Bil sem kapo** grenka, vendar filmsko izjemno čista izpoved na

dosmrtno ječo obsojenega taboriščnega kapa. S podobno tematiko se mu pridružujejo še Majewski s filmom o fotografijah nemškega vojaka Fleischerja, ki je prav tako kot njegov album fotografij preživel vojno, ter J. Kidawa s filmom **Na licu mesta** (1965), ki predstavlja sodnike ZR Nemčije v Oswencimu med zbiranjem dokaznega gradiva za proces zoper nekatere vojne zločince.

Večina drugih filmov pa odkriva življenje današnjega Poljaka. Režiserka K. Grycelowska na zelo topel in iskren način predstavlja varšavske upokojene, ki si žele več kulturnega in zabavnega življenja v filmu **Ob torkih, četrkih in petkih** (1965). Film Danute Halladinove **Moja ulica** (1965) je po tematiki precej vsakdanji: predstavlja eno izmed varšavskih ulic v bližini Palače kulture in znanosti, kjer je bila nekoč vrsta predvojnih trgovin. Halladinova se je v tem filmu zopet vrnila k otrokom. Njen film je prisrčen in enostaven. **To je jajce** režiserja Andrzeja Brzezowskega je nastal med eno izmed učnih ur slepe mladine, film Janusza Kidawe z naslovom **Gora z imenom Kuba** pa v sanatoriju mladih bolnikov. Film iz otroškega sveta **Strah ima velike oči** je uspešno posnel Robert Stando.

Odličen je film Andrzeja Piekutowskega **Kje je ta veliki gozd** (1965). V San Sebastianu je bil letos nagrajen film Leonarda Puchnega **Krila**, v Benetkah pa **Človeška družina** režiserja Władysława Ślesickega.

Poleg omenjenih filmov sta pomenila na Poljskem poseben dogodek premieri dveh dokumentarnih filmov o Varšavi: Jan Lomnicki je namreč posnel celovečerni dokumentarni film z naslovom **Srečanja z Varšavo**, režiser Ryszard Wionczek pa je skupaj s publicistom Olgierdom Budrewiczem, piscem imenitnega varšavskega Beadekerja, posnel film z naslovom **Homo varsoviensis**. Lomnicki je predstavil Varšavo s tiste druge plati, kakršna je navadno človeku skrita: v filmu vidimo na primer sprevodnice tramvajev, ki morajo tja v pozne nočne ure prešteti drobiž in ga oddati, preden lahko gredo domov. V filmu je predstavljena tudi predvojna Varšava s svojimi zabavami z doslej neznanim filmskim gradivom. Drugi dokumentarec o Varšavi pa je šegav in očarljiv, gledan bolj z očmi človeka, ki zaide v mesto in ga skuša spoznati.

Oba filma sta odlično montirana, glasba in ton sta z ulice, besedila so reportersko koncipirana, vendar zelo informativna in duhovita. Kljub temu sta prinesla v varšavsko kulturno življenje tehtno razpravo o vrednosti takšnih »panoramskih« filmov in nekateri so celo zahtevali od filmskih delavcev, naj naredijo celovečerni film o sodobni Poljski! Mnogi režiserji so ob tej priložnosti spregovorili o zanemarjeni in zastareli filmski tehniki, o neizkoriščenih možnostih sodelovanja z odličnimi novinarskimi reporterji in večina je glasovala za prednost svobodnega eksperimentiranja v dokumentarnem filmu, ki ga igrani film na Poljskem ne goji, razen Konwickega in Skolimowskega.

Namesto epiloga

V vseh teh letih se je poljski filmski dokument osamosvojil in poleg tako imenovanih internih strujanj, kot na primer »Bossakova šola«, »črna serija« in »poljska šola«, razpadel v tri metodološko različna načela oblikovanja danega filmskega gradiva. Nekateri režiserji so se po besedah Kazimierza Karabasza lotili filmov zelo analitično ter izdelali pri tem nekakšne »mikrostudije« določenih človeških skupin. Drugim poljskim režiserjem je pri srcu panorama izbranih problemov, medtem ko se tretja skupina ustvarjalcev loteva filmskih stvaritev, ki jim nudijo dovolj gradiva za tako imenovane filmske in idejne metafore. Med naštetimi filmi v tem skromnem pregledu razvoja poljskega dokumentarnega filma so omenjeni filmi vseh treh ustvarjalnih metodoloških procesov. Poljskim filmskim ustvarjalcem je uspelo iz filmskih **dejstev** narediti s pomočjo montaže **dramo** filmskih faktov, uspelo jim je maksimalno **zbližanje** filmov z resničnostjo, pri čemer so se držali tiste znane parole Dzige Vertova: Naj živi življenje takšno, kakršno je! Poljski dokumentarni filmi nam predstavljajo stalno prisotnost svojega življenja in to je tista odlika, ki je poljski dokument proslavila po vsem svetu in premalo v Jugoslaviji.

BRANKO ŠÖMEN

gideon bachmann

slepe miši

ali je režiser filma
»a mosca cieca«
resnično slep?

Nerazumljene umetnine največkrat ustrezajo le okusu maloštevilnih. In čeprav jim čez desetletja priznamo, da so izraz generacije ali simbol določene miselne smeri, so vendarle maloštevilni tisti, ki jim tak film resnično ugaja. Človek take filme visoko ceni, nima jih pa rad.

Še posebej se to dogaja pri delih, v katerih nam avtor pripoveduje kaj neprijetnega. Ali morda pri takih, kjer človek zasledi namigovanja na svoje lastno neurejeno življenje. V takem primeru se oči in ušesa zapro najhitreje, in pozneje, da, pozneje pa je oblikovna plat filma že zastarela. Ravno tako kot politične ideje, ki pogosto zastare v trenutku, ko postanejo praksa. In ravno zato so revolucije v politiki in umetnosti mrtve takrat, kadar zmagaajo. Kajti v tistem trenutku niso več revolucije.

26-letni Romano Scavolini iz Rima je do sedaj posnel nekaj kratkometražnih televizijskih filmov. Ko je na letošnjem festivalu v Pesaru pokazal svoj prvi celovečerni film A MOSCA CIECA (italijansko ime za otroško igrano, ki jo pri nas imenujemo slepe miši), je tretjina dvorane dvije plaskala. Druga tretjina je žvižgala. Ostali so molčali in čakali. To je tisti del publike, ki vedno čaka z lastno odločitvijo na trenutek, ko se bo odločila večina občinstva.

Priznani mladi italijanski režiserji kot npr. Bellocchio in Bertolucci so se odklonilo izrazili o filmu. Take vrste film da jih sploh ne zanima. Torej ravno nasproten primer: najprej ocenjevanje brez osebne zavzetosti in zanimanja. Človek se vprašuje, ali bodo ti filmski delavci (ob enem z večino vseh tistih kolegov, ki so v tem času mogli videti film v Italiji in v Nemčiji) spremenili mnenje, če se bo izkazalo, da je A MOSCA CIECA film, ki ga človek lahko »oceni«, ker nosi film sam v sebi zahtevo po jasni opredelitvi za ali proti.

Kajti film je že v nekaj tednih po krstnem prikazovanju v Pesaru izzval obsežne razprave. Ko so film prikazovali na Nemškem inštitutu za film in televizijo, klasičnem kraju v Nemčiji, kjer so taki živahni in ustvarjalni razgovori možni, je bila dvorana polna kot še nikdar prej. Diskusija, ki je sledila predvajanju filma, je zavedla Münchenske študente, ki so sicer bolesto točni (nočnega voznega reda tramvajev namreč nihče natančno ne pozna), da so ostali v velikem številu pri diskusiji in v njej sodelovali. Kajti ta film ne zahteva od gledalca le odklonilnega stališča ali odobravanja, ampak tudi popolno angažiranost.

A MOSCA CIECA je eden prvih filmov, ki jih je bilo mogoče posneti po novem italijanskem zakonu o filmu. Zaradi novih, mnogo bolj svobodnih in umetniških meril pri podeljevanju »premi di qualità« (državne nagrade za 20 filmov v letu!) si producenti lahko z manj tveganja privoščijo proizvodnjo umetniških filmov. Toda film ni tako važen zaradi tega. Važno je, ker dokazuje, da so, kljub tradiciji realizma, kljub dose-

danjim komercialnim omejitvam, kljub razširjenemu analfabetizmu in v tem pogojeni neoblikovanosti filmov, še talenti, ki se ne osvabljajo le tematsko, ampak tudi že oblikovno vsega tradicionalnega.

A MOSCA CIECA je brez dvoma prvi italijanski film v stilu absolutnega osebnega realizma, torej neke vrste angažirane filmske oblike današnje vsakdanjosti, ki svoje subjektivnosti ne le ne skriva, ampak je celo ponosna nanjo. Za Scavolinija ima film samo še funkcijo izpovedi in osebnega pogleda na svet, ne da bi se oziral na »razumljivost«, zahtevne distribucije ali na tradicionalno filmsko gramatiko. To je enostavno prvi resnično poetični film povojne Italije.

Scavolini ni imel niti snemalne knjige niti denarja, ko je začel snemati film, ki ga je dokončal v šestih tednih. Nasso, producent dokumentarnih filmov, mu je posodil nekaj denarja (»dovolj, da bi človek s tem umrl od lakote, toda tudi dovolj za začetek.« je dejal Scavolini). Tako se je med snemanjem porodila »zgodba« mladega moža, ki se potepa ves dan po Rimu. »Seveda sem imel zapiske in mnogo že prej posnetih statičnih posnetkov, toda pravzaprav sem film enostavno živel. S tem pa se je pojavil med snemanjem problem — kaj pa sedaj — ki se vedno pojavi, če ima človek snemalno knjigo in opazi, da ni čisto v redu (in nобeden od režiserjev mi ne bo dopovedal, da ni tako čisto pri vsakem filmu, ki ga snema).«

Dan v življenju mladega moža, ki hodi in teka v dežju, srečuje ljudi in jih zopet izgublja. Nепrestano ima pred očmi moderne strukture, duhovno smrt v industrializiranem svetu. Zmaga vsega abstraktnega ga zasleduje in on beži pred svojim osebnim odnosom do življenja, ljubezni, odgovornosti. Nič se ne »zgodí« v tem filmu, razen morda tega: nekega jutra najde mladi mož sredi Piazza Venezia na parkirnem prostoru revolver. Nenavadni predmet ga z vsoto silo prestavi v stilizacijo svojega lastnega življenja; njegovo lastno existenco si odmislimo, postane ritmična, nekako intenzivno odsekana in za urico postane njegovo iskanje naše

lastno iskanje, njegov obup naš lastni.

Scavolini je eden redkih režiserjev, ki je razumel, da je najvažnejši osnovni element filmske oblike **kontrola časa**, in ne gibanje. Njegove figure se ne premikajo vedno (zato uporablja statične posnetke), in če se gibajo, tedaj ne vedno v »normalni« in zaradi tega za gledalca ustvarjalno statični hitrosti. Avtor raztrga prostor in čas in s tem tudi predmete v njem. Tako omogoči gledalcu, da si zgradi nov duhovni prostor »dejanja«. Utesnjujoče, tradicionalno navezovanje filmske slike na sliko predmeta, kakršna je bila pred snemanjem, je premagano: gledalec na platno ne vidi »samo« slike nekega predmeta, ki ga pozna, ampak tudi sliko nekega duševnega stanja, ki je le simbolično skicirano v fotografski podobi. S tem postaja platno dokončni cilj gledalčevega očesa; nič več ni le odprtina, skozi katero opazujemo »dokumentirano« resničnost v drugem prostoru in času. Kamera ne stoji več med umetnikom in snovjo; postaja njegova roka, oči, njegov subjektivni, poetični pogled na svet.

Ko je Scavolini izločil besedo, je odprl filmu čisto glasbeno obliko. A MOSCA CIECA spominja na sonato, na vsak način pa je podobna variacijam na temo iz duhovnega sveta. Film razpade na glasbene stavke, ti sami razpadajo na akorde, ki se prilikujejo času s fugam podobnimi ponavljanji ne vedno iste natančne slike. Poljub ali ljubezensko sceno, tek prek mostu avtor ob vsakem novem položaju razvija za nekaj posnetkov dalje in se potem vrača k prvotnemu ali temu podobnemu posnetku. Dejanja torej ne usmerja več zaporedje predmetov, ampak notranje gibanje. Ravno tako kot usmerja življenje mladega moža, današnjega mladega Italijana, brezup, ujet v začaranem krogu neplodnega, iz katerega ni rešitve.

Argumenti, ki jih navajajo proti filmu, govore o dolžini, oblikovni nečlanosti in pomanjkljivi razumljivosti. Scavolini se za te očitke ne meni. Sam pravi: »Dolg bi bil tudi vsak navaden, vsakdanji dan, ki ničesar ne pove. Oblikovno znanje se pogosto vriva med delo in izobraženega

gledalca, ki filmski jezik pozna in in mu vsak nov zorni kot, kateremu pač ni mogoče oporekati, izkristalizira moj čisto določeni doživljaj.« O »razumljivosti« pa pravi takole: »Zdi se mi, da je pietistično gledanje na gledalca pravo suženjstvo (tako v resnici tudi je, če neprestano zahtevamo, da naj publika 'razume' in da jo moramo 'spodbujati'). Publike sploh ne spodbuja tak film, ki ga razume. Ravno nasprotno! Gledalec je resnično prizadet v trenutku, ko stoji pred pojavom, katerega vrednosti in pomena ne razume popolnoma in pri katerem se mu zdi, da je on sam v nekem pogledu izločen iz dogajanja. Če delo razumemo, nas to nikoli ne spodbuja, kajti v trenutku, ko človek razume, si razumljeno osvoji in prisvoji za **svojo lastno** vrednoto in ga priliči konceptom, ki so **njemu** razumljivi. Potem govorite vi kot avtor 'njegovogov' govorico. Potem mu ne morete povedati ničesar novega, ničesar v **svoji lastni** govorici. Če hočete že od vsega začetka popuščati, potem sem mnenja, da niti ne začenjajte.«

Slepota je neke vrste subjektivnost. Scavolinijev film pravi, da je današnji človek slep. Ravno zaradi tega je Scavolini angažiran, ravno zaradi tega tudi vidi.



Ameriški filmski režiser in publicist Gordon Hitchens, ki se je mudil nedavno v Ljubljani, je tedaj napisal za našo revijo sestavek, ki ga objavljamo. Gordon Hitchens je poleg drugega tudi glavni urednik revije »Film Moment«

KOT GOST
EKRA

je mogoče poučevati film — industrijo in umetnost?

Ocene o ameriških študentih kinematografije in o šolah, iz katerih prihajajo, nihajo od pretirane hvale do pesimizma. David C. Stewart, član Ameriškega sveta za izobrazbo (American Council of Education), piše v Harperju (oktobra 1965), da so »predavatelji in upravitelji collegeov začeli odkrivati, da filmi, ki so jih posneli študenti, povedo prav toliko ali še več o študentih — o njihovih tegobah in težnjah — kot o ustvarjanju filmov samih.« Nasprotje

Stewartovega optimizma je mnenje Johna Thomasa o zmagovalcih Nacionalnega študentskega filmskega festivala: »... filmom ni primanjkovalo domislje ali veščine, ampak duha in srca. Niti enega filma nisem videl, ki bi kaj prida izpovedal. Bolj ko je »resen« njegov ustvarjalec, toliko bolj neogibno katastrofalen je film.« (FILM SOCIETY REVIEW, november 1965.)

Čeprav se mnenja o **kvaliteti** ameriških študentskih filmov torej razhajajo, pa se v splošnem vsi strinjajo glede njihove **kvantitete**: približno tisoč jih je na leto. V 12 letih, od leta 1953 do leta 1965, je število filmskih tečajev po collegeih in univerzah naraslo za 50 odstotkov. Danes je približno tisoč seminarjev iz zgodovine, ocenjevanja, kritike in proizvodnje filma.

Mnogi nefilmski seminarji, kot sociologija in psihologija, čedalje bolj uporabljajo že izdelane filme in jih hkrati sami snemajo za svoje potrebe. Povrh tega samostojne univerzitetne filmske družbe (približno tisoč) prikazujejo serije klasičnih ali sodobnih umetniških filmov. V tipičnem ameriškem univerzitetnem mestu teče precejšnje filmsko gibanje, tako v okviru predavanj kot v splošnem kulturnem okolju šole.

Pregled duhovna Johna M. Culkina, direktorja Komunikacijskega centra Fordhamske univerze v New Yorku, ilustrira, v kolikšni meri je ameriška mladina predana filmskemu platnu. Pater Culkin ugotavlja, da je povprečen 18-letnik videl 500 igranih filmov in presedel pred televizijo 15 000 ur. Ves šolski čas, ki ga je ta tipični mladenič prebil, od otroškega vrtca do visoke šole, pa šteje 10 800 ur. Edino še za spanje je ta mladoletnik porabil več časa kot za televizijo. Pri mladini v študentskih letih je razmerje med filmi in romani 20 proti 1.

Tako bo Fordham, ki priznava moderno pomembnost elektronskega medija, organiziral ogromen center komunikacijskih umetnosti (Communications Arts Center), ki bo v sruču manhattanske filmske in televizijske industrije. Neki novinar New York Timesa poroča, da novi kompleks ne bo imel »... semestrov, ocen ali učbenikov, temveč bo sprejemal študente za vse stopnje, vključno za doktorat, in bo vodil tudi neke vrste stalen seminar za ljudi, ki so že zaposleni pri komunikacijskih umetnostih.«

Če je v fordhamskih načrtih slutiti nezaupanje do akademizma, je to izraz med številnimi filmskimi poznavalci, poklicnimi delavci in kritiki čedalje bolj razširjenega strahu, da bi utegnili profesorski starokopitneži film samo osmešiti in popačiti, če bi ga uvrstili v redni univerzitetni študijski program. Pater Culkin, ki je v takih stvareh liberallec, se odločno zavzema za to, naj se novi fordhamski center tesno drži stvarnosti. Filmi so navsezadnje le najbolj javna in najbolj ljudska oblika umetnosti: rojeni so v cenениh nickelodeonih, pritegujejo univerzalno občinstvo, njihovi junaki in junakinje so znani po vsem svetu in vzbujajo najbolj privlačen, nepo-

sreden in topel odziv. Zato je treba tako moderno umetnost obvarovati pred zatiralno roko klasifikatorjev in akademskih balzamatov. Zato se mnogi filmski ljubitelji boje, da bi film popolnoma sprejeli v institucije.

Na splošno pa je film še daleč od tega, da bi ga uvrstili v redni študijski program. Filmski seminarji so kot sirote neprikladno obešeni k angleškemu oddelku, k oddelku za javne odnose in govorništvu ali k novinarstvu. Če šolska uprava prepozno prizna film nasploh, pogosto zadolži za filmska predavanja umetnostnega zgodovinarja, ne glede na njegove sposobnosti. Ali pa predmet poučuje kdo, ki je nekoč delal v industriji, pa ni uspel v krutem komercializiranem svetu. Ali pa, kar je še huje, poučuje vesten, toda preobložen predavatelj, ki nima rentabilnega budžeta ne projekcijske ali snemalne opreme. Včasih — in take junake moramo pozdraviti — predavatelj prevzame dodatno nalogo in kot pionir vpelje na svoji šoli filmska predavanja. S tem da študentom poudarja pomembnost filma, njihov posebni odnos do filmskega platna, ki je sredstvo njihovega časa, hoče predavatelj obogatiti njihov okus in jim dati svojevrstno izrazno sredstvo.

Na splošno pa je filmski pouk prava mešanica. Metodologij je toliko kot učiteljev. Morda pa je to treba celo podpirati, zakaj če bi mlado umetnost uklenili v formalnost in togost, bi trpelo študentsko filmsko eksperimentiranje.

Če podrobneje pogledamo nekatere šole, vidimo, zakaj se tako mešajo uspehi in neuspehi pri ameriški filmski vzgoji. Nekatere velike univerze lahko pritegnejo najbolj znane in najbolj pomembne predavatelje — vključno slavne mednarodne filmske osebnosti — za semester ali dva. Nekateri filmski oddelki so čvrsto zasidrani: na primer na Univerzi Južne Kalifornije (University of Southern California — USC) z 28 predmeti iz produkcije in Kalifornijski univerzi v Los Angelesu (UCLA) s 34 predmeti iz produkcije. Na obeh šolah diplomira vsako leto po 100 študentov. Kolumbijska in Newyorška univerza s 15 predmeti izdelata manj študentskih filmov. Sloves si pridobiva Northwesternska univerza, ki je zadnja leta podvojila vpis v filmske seminarje. Na Pensilvanski univerzi snema studio za dokumentarne filme študentske filme, ki iščejo skrito psihološko resnico za žurnalističnimi dejstvi filmanega dogodka. Annenberg je pred kratkim poslal ekipo, ki naj bi učila filmanja Indijance Navajo, v Arizono. Nacionalna ustanova znanosti (National Science Foundation) je ta načrt, ki želi dati Indijancem brez pisanega jezika nov način sporazumevanja, odobrila. V Harlemu učijo filmanja kot novo izrazno sredstvo in kot pripravo na službo mlade črnice, ki niso končali višjih šol, v sklopu programa HarYouAct, ki ga financira zvezni denar. Sinovi premožnih družin se lahko učijo filmanja v šoli Horace Mann v New Yorku. Ti študentski filmi so dobili razna festivalska priznanja. Drugi filmi pa, na primer

študijski kratki filmi z eno samo tematiko pa so namenjeni izključno interni uporabi pri šolskih prirodoepisnih in matematičnih predavanjih.

V Free School v New Yorku filmska predavanja poudarjajo povezanost umetnosti z družbo. Šola odkrito izjavlja, da bo »popravila intelektualno polomijo in duhovno praznoto ameriškega izobraževalnega sistema.« Nasprotno pa je malo znani Harding College v Searcyju, Arkansas, posnel veliko število tehnično popolnih filmov, ki poudarjajo »prednosti samoiniciativnih podjetij in nevarnosti socializma in komunizma«. Harding financira 6-milijonski subvencijski fond industrijskih pokroviteljev. Univerza Boba Jonesa v Greenvilleu, Južna Karolina, ima zelo velik oddelek filmske šole s 30 različnimi predmeti, toliko kot Kolumbijska in Newyorška univerza skupaj. Razen tega ima poseben oddelek za radio in televizijo z 20 predmeti. Predsednik šole Bob Jones ml. navaja, da so se njihovi pokrovitelji sprva bali, da bi filmska predavanja usmerila šolo v modernizem. »A to se ni zgodilo,« izjavlja Jones, »kratko malo smo sklenili, da ima hudič že predolgo monopol nad dramo.«

Druge šole, ki pri filmu opravljajo pomembno delo, so še Ohio State, Stanford, Boston, Harvard in nova Šola vizualnih umetnosti v New Yorku. Mnogo je še šol, ki že imajo ali pa še uvajajo filmske seminarje. Tako se filmu obeta lepa prihodnost, čeprav šole razumljivo omahujejo, kadar gre za proračun opreme in stroške studia. Pogosto menjavanje filmskih učiteljev, posebno po produkcijski plati, prav tako zavira šolo pri načrtih. Za poučevanje filmske umetnosti ni tradicije in dobri strokovnjaki, ki zlahka zaslužijo 100 dolarjev ali več v industriji, bodo seveda neradi prevzeli dolgoročne predavateljske dolžnosti. Prav tako kot je filmska diploma **per se** tako rekoč brez vrednosti, ko se diplomant priključi industriji, tako tudi ni objektivnih meril, s katerimi bi presojali veljavo filmskega učitelja.

Prav za konec sem prihranil razpravljanje o treh najboljših filmskih šolah v Ameriki: NYU (New York University), USC in UCLA. NYU ima 390 absolventov in študentov, ki posnamejo letno 20 filmov. Ko bo prihodnjo jesen filozofska fakulteta odprla svoj filmski in televizijski inštitut, bo imela vso opremo in pripomočke za 35 mm film. Predvsem bo poudarek na profesionalnosti, pripravljanju za organizacijo in eksperimentiranju. Do danes so bili med predavatelji tako slavni gostje — strokovnjaki kot npr. Shirley Clarke in Willard Van Dyke. Njihovi študentski filmi so med najboljšimi v Ameriki in so dobili precej festivalskih priznanj. Skoraj zločin je, da mnogi odlični filmi NYU in drugih šol ne morejo najti distributorja in širokega občinstva. Najboljši teh filmov bi morali vsaj stalno krožiti med univerzitetnimi mesti.

Nekateri tipični NYU filmi so: IT'S ABOUT THIS CARPENTER (Gre za tega tesarja) govori o nezgodah človeka, ki je na nesrečo

podoben Kristusu; PLATO IN AMERIKA (Platon v Ameriki) zelo zabavno pripoveduje o tem, kako ameriška puritanska moralnost ukroti erotičnega mladega grškega priseljenca; FOWL IS FARE (Ptice so hrana) preprosto in zlovešče kaže, kako postanejo lepe gosi slastne večerje; CITY OF FIRE (Mesto v ognju) govori o rudniškem požaru v Pennsylvaniji; ARRIVEDERCI, DARLING, THAT'S MY ADVICE TO YOU (Arrivederci, draga, to ti svetujem) je spet študija satire, običajna tema NYU; NOW, DO YOU SEE HOW WE PLAY (Ali vidiš zdaj, kako igramo) dokumentira čudaški harlemski svet nasilja, kjer se mladi »igrajo« z umori, da bi opozorili javnost na agresijo. WHERE THE DOG IS BURIED (Kjer je pokopan pes), film izraelske študentke je poln topline in dobrodušnega humorja, ki je precej nenavaden med temi tipično ostrimi in razburkanimi študentskimi filmi; LAST THURSDAY NIGHT (Prejšnji četrtek zvečer) kaže vpliv francoskega novega vala z mladima ljubimcema, ki se medsebojno obožujeta, z newyorškimi nebotičniki v ozadju; FUGUE FOR A CITY (Fuga za mestom) opisuje po besedah režiserja — študenta »neizogibno samoto ljudi, ki živijo v mestu, njihovo nekomunikativnost«.

Zvezda med režiserji NYU je bil zadnje čase Martin Scorsese, katerega satirični čut oznanjajo že njegovi naslovi — WHAT'S A NICE GIRL LIKE YOU DOING IN A PLACE LIKE THIS (Kaj počne tako prijetno dekle na takem kraju), IT'S NOT JUST YOU, MURRAY (Nisi samo ti, Murray) in BRING ON THE DANCING GIRLS (Priljite punce, ki plešejo); zadnji je celovečerni 35 mm film, ki je stal 7000 dolarjev, večinoma Scorsesejev. Kot študentje drugih umetnosti tudi Scorsese rad parodira bogove — v tem primeru Fellinija. Ima neskromne ambicije, da bi uspel v Hollywoodu, in nadarjen kot je, verjetno tudi bo. Kljub svojim študentskim uspehom je Scorsese nekoliko kritičen do NYU in se mu zdi pri študiju marsikaj družbeno nepomembno. »Fantom se še sanja ne, kaj se dogaja v profesionalnem svetu,« pravi. »Preveč so zaverovani sami vase; ne zavedajo se družbene atmosfere.«

Scorsese obžaluje, da publika gleda študentske filme tako pokroviteljsko. Da bi se lahko ocenil pristen odziv publike, predlaga, da bi šele na koncu filma pisalo, da je študentski izdelek.

Na UCLA so ob začetku semestra vpeljali to pomembno spremembo, da morajo študentje ob vpisu na oddelek za film popolnoma samostojno posneti film (ki mora biti dovolj dober za sprejem na fakulteto), preden jim je dovoljen normalni vpis. Nekateri filmski strokovnjaki štejejo UCLA za skoraj enakovredno šolo slavnim filmskim akademijam Moskve, Prage, Lodza in Poljske. UCLA ima 218 študentov in 35 članov fakultete. Maja 1967 bo imela UCLA obširen nov produkcijski kompleks; med drugim 3 zvočne odre višje stopnje, 2 televizijska studia, 34 montažnih sob za filmski in video trak, 5 projekcijskih dvoran, popoln studio za risane filme, priprave za ozvočenje, snemanje na magnetofon, dubli-

ranje, posebne efekte, razvijanje negativov in skladišče. Precizna osvetlitev bo omogočala kompletno barvno kapaciteto. V načrtu 2 in pol milijona dolarjev, ki jih prispeva država, je všteti prvi kino na svetu, ki bo prirejen za vse vrste filmov, od 8 mm do 70 mm cinerame. Dodatnih 400 000 dolarjev je namenjenih opremi. Novi zavod bo imel gotovo globok in hiter vpliv na dogodke v industriji.

Bližnja šola USC ima 62 predmetov, od katerih je polovica produkcijskih (če ne štejemo igralskega, ki sodi v oddelek za dramatiko). Približno 45 rednih in honorarnih predavateljev dela s 300 študenti, od katerih je več kot pol absolventov. Med slavnimi diplomanti so dobitniki mnogih festivalnih nagrad, kar je znak, da je namen šole postaviti svoje diplomante na prag njihovega poklicnega dela. S tem namenom se USC pogaja za delovno študijsko pogodbo z večjimi studii, kjer bi lahko študentje med študijem dobivali plačo in se poklicno izpopolnjevali. Tako je Miss Joyce Geller, 23-letna študentka bratovščine Fi Beta Kapa, trenutno zaposlena kot pisateljica filmskih scenarijev; pred tem pa je bila nagrajena z nagrado Sama Warnerja in doživela vzpon pri Warner Brothers. »Njena pogodba za pisanje scenarijev,« piše Variety, cehovski časopis, »je redek primer, da industrija napravi prostor dela lačni mladini.«

Ameriške filmske šole bi rade to besedo »redke« izbrisale iz poročila časopisa Variety. Med ovire sodijo sindikati, nezadostna strokovna usposobljenost in prenatrpana in tekmovalna industrija. Napredek pa je v tem, da skušajo čedalje več študentov vključiti v proizvodnjo. Filmska zveza Amerike (Motion Picture Association of America), Lincolnov center za igralsko umetnost in Ameriška nacionalna študentska zveza so ustanovili program, ki podeljuje nagrade študentskim filmom. 25. novembra bodo v Lincolnovem

centru v New Yorku predstavili izbranemu občinstvu program naj-
boljših študentskih filmov v štirih kategorijah — drami, doku-
mentarcu, risanem in eksperimentalnem filmu. Prikazali bodo več
sto filmov. Izpadle tekmovalce bodo proicirali na Hunterjevem col-
legeu nekaj večerov prej. Jack Valenti, predsednik MPAA (Ameri-
ške filmske zveze) in glavni govornik filmske industrije, pozdravlja
nadarjene študentske režiserje »kot del skupnosti mladih duhov,
katerih razvoj je važen faktor pri ustvarjalnosti tega naroda«. Va-
lenti izjavlja, da sta film in filmska proizvodnja kot univerzitetni
študij »med najhitreje rastočimi in najbolj zanimivimi dogodki v
ameriškem izobraževanju«. Pripravljen je sodelovati v imenu indu-
strije in poiskati mesta za sposobne študente.

Vendar pa si velja zapomniti, da gleda mogočna MPAA (Ame-
riška filmska zveza) s tem da priznava in blagoslavlja študentske
filme, na lastne koristi. Ameriška mladina, posebno študenti, so v
strah vzbujajočem obsegu prenesli svojo pripadnost tujemu umet-
niškemu filmu (strah vzbujajoč vsaj za MPAA). Kako naj bi lepše
pridobili mlade ameriške filmske gledalce, kot s tem da ugotovijo
njihov okus, tesnobo in hrepenenja in da dobijo mlade filmske
režiserje, ki naj jim služijo? »Mladina sestavlja nemirni, poželjivi
večji del našega občinstva,« priznava Valenti — in z njim Holly-
wood. »Potrebno nam je sožitje z njimi — da bomo vedeli, v kaj
verjamejo, v kaj upajo in predvsem, da bomo oživili njihov okus
za naše ustvarjalno delo.«

Zlasti odkar je energično in domiselno distribucijsko podjetje
Brandon Films začelo prikazovati klasične umetnine in priznane
sodobne filme, namenjene odraslim, s »koncertnimi« rezervacijami
po univerzitetnih mestih po vsej Ameriki, se konvencionalni distri-
butorji, ki prikazujejo hollywoodske »proizvode« (to je cehovski
izraz), boje, da bo ameriška mladina, pred katero je še 40 ali 50
let zahajanja v kino, postala še bolj naklonjena tujim filmom. A
tuj umetniški film, ki je daleč od tega, da bi škodoval Hollywoodu,
deluje terapevtsko, ker liberalizira in daje zrelost ameriškemu filmu
in njegovemu občinstvu.

Pri tem igra izobraženo, kulturno okolje univerzitetnega mesta,
ki ga vzpodbujejo še predavanja iz filmske estetike, svojo vlogo, in
spremenjeni okus in obogatena senzitivnost študentov v veliki meri
vplivata na občinstvo. Sčasoma bo obširna proizvodnja študentskih
filmov (zdaj tisoč filmov letno in število še raste) vključena v
javni filmski spored — ali pa vsaj najboljši filmi. Zakaj študent
je navsezadnje del družbe, odseva jo in ima z njo odnos kot oseba,
državljan in delavec. Ustanovitev bodočega Ameriškega filmskega
inštituta, za katerega prav zdaj izdelujejo načrte, bo nedvomno
v spodbudo celotnemu študentskemu filmskemu gibanju. Prihodnost
je torej polna obetov.

A MAGYAR FILM HUSZ EVE 1945 do 1965. Dvajset let madžarskega filma. Šest člankov, fotografije. Izdala založba »Magvető« kiado, Budapest, 1965, strani 235

Okusno opremljena knjiga o madžarski kinematografiji zadnjih dvajsetih let je poskus prikazati zbrane umetniške vrednosti nacionalne kinematografije, ki je predvsem letos in lani opozorila nase z nekaterimi odličnimi filmi evropske vrednosti.

Prvi del knjige obsega fotografije iz vseh povojnih madžarskih filmov, od filma Nekje v Evropi, ki ga je Geza Radvanyi po scenariju Bele Balazsa režiral 1947. leta pa vse do pomembnega Fabrijevega filma Dvajset ur, posnetega 1964. leta.

V tekstovnem delu knjige Karoly Nemes opisuje prve korake nacionalne kinematografije po drugi svetovni vojni. Istvan Nemeskürty ocenjuje zgodovinski razvoj filmskega studia »Bela Balazs«. V štirih letih, od 1961—1964 je nastalo v tem studiu 21 dokumentarnih in kratkih filmov. Nekateri izmed njih so dobili nagrade na mednarodnih filmskih festivalih. Tako je na primer dobil film Istvana Zölda POMLAD nagrado v Locarnu 1962., film Istvana Gaala CIGANI pa 1963. leta v Leipzigu. Filmski tandem Istvan Szabo in Tamas Vamos pa sta za film TI prejela nagrade v Cannesu, v San Franciscu in v Toursu.

Gyagy Motolscy je posvetil svoj sestavek madžarskemu risanemu filmu, ki ga pri nas bolj malo poznamo. Eva Muranyi pa piše o razvoju dokumentarnega in celovečernega filma in pri tem ugotavlja, da so se iz mnogih skupin dokumentaristov razvili kasneje režiserji celovečernih igranih filmov. Emil Szluka piše o izobraževalnih filmih, Jozsef Homorody pa je priobčil krajši sestavek o filmski tehniki.

Tako je omenjena knjiga odlično komponiran prospekt o razvoju madžarske kinematografije zadnjih dvajsetih let in škoda je, da madžarski založnik ni izdal knjige še v katerem od drugih evropskih jezikov in tako omogočil širšemu krogu zainteresiranih vpogled v mehanizem in uspehe novejšje madžarske kinematografije.

dal soggetto al film — collana cinema- tografica

Na festivalu v Benetkah je založba Cappelli iz Bologne podarila vsakemu novinarju zajetno knjigo o filmu Vittoria de Seta *Un uomo a metà*. Knjiga je že petintrideseti zvezek v zelo zanimivi in za filmsko kulturo pomembni knjižni zbirki *Dal soggetto al film* (Od zgodbe do filma), ki jo urejuje naš sodelavec, ugledni italijanski filmski publicist in teoretik **Renzo Renzi**.

Koncept te knjižne zbirke je v svetovni filmski publicistiki edinstven in privlačen. Urednik zbirke in založba Cappelli se pred snemanjem vsakega pomembnejšega italijanskega filma dogovorita z enim uglednih domačih filmskih publicistov, da na račun založbe spremlja nastajanje, snemanje filma in ves ta čas zbira zapiske o vseh dogodkih, elementih in dejanjih, ki vplivajo na podobo filma. Poleg tega vključuje koncept vsakega zvezka pogovore z režiserjem, igralci, direktorjem fotografije,

scenografom in drugimi za posamezni film pomembnimi soustvarjalci. Končno zajema vsak zvezek tudi scenarij z vsemi pomembnimi spremembami, okrajšavami ali dodatki, do katerih je prišlo med snemanjem. Kajpak je vsak zvezek opremljen z bogatim slikovnim gradivom, ki dopolnjuje besedilo. Torej zelo obširno gradivo, ki se npr. v zvezi s filmom Vittoria de Seta razteza kar na 300 strani.

Že po teh osnovnih podatkih je lahko ugotoviti, da je zbirka *Dal soggetto al film* zelo dragocena za filmske kritike, vzgojitelje pa tudi za same filmske ustvarjalce. Po svojem konceptu se namreč bistveno loči od mnogih podobnih knjižnih publikacij iz Francije, Zahodne Nemčije, Sovjetske zveze, Poljske in Češkoslovaške, kjer sicer sistematično objavljajo scenarije pomembnih domačih in tujih filmov. Vsem tem namreč manjka tisti bistveni del, ki v zapažanjih, komentarjih in razgovorih zajame in posreduje bralcu ustvarjalni proces ter silnice, ki so delovale na podobo filma.

Zadnji zvezki zbirke so bili posvečeni med drugim tudi temle filmom: Antonionijevi *Rdeči puščavi*, Germijevi *Zapeljani in zapuščeni*, Monicellijevim *Tovarišem*, Viscontijevemu *Gepardu*, Lizzanijevemu *Procesu v Veroni*, Fellinijevemu *Osem in pol* itd. Po vsakem izmed teh zvezkov bi ob sedanjih tesnih zvezah s sosedom Italijo moral seči vsak, ki se pri nas ukvarja ali s filmsko ustvarjalnostjo ali pa s filmsko publicistiko in vzgojo, posebno še, ker kljub zajetnosti, tehtnosti in bogati opremi niso dragi (2800 do 3000 lir zvezek). Posebno pa priporočam zadnje tri zvezke, poleg že omenjenega *Un uomo a metà*, ki ga je napisal ugledni publicist **Filippo M. de Sanctis**, še *Vaghe stelle dell'orsa* (Sanjave zvezde Velikega voza, zadnji film **Luchina Viscontija**) in *Giulietta degli spiriti* (**Giulietta** in duhovi, zadnji film **Federica Fellinija**). Prvo je napisal **Pietro Bianchi**, drugo pa **Tulio Kezich**. Oba filma bomo kmalu gledali tudi pri nas in bosta knjigi o njiju dragocena pomoč v posredovanju obeh odličnih filmov gledalcem.

VITKO MUSEK

filmografija slovenskega filma

(nadaljevanje)

piše: d. arko

120. KEKEC (agitka)

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	13. december 1951
Snemalec	Marinček Ivan
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba	
komponist	Kozina Marjan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Dolžina filma	80 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

121. KEKEC

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	24. december 1951
Scenarij	Gale Jože, Milčinski Frane
Režiser	Gale Jože
asistent	Adamič Ernest
Tajnica režije	Mal Neda
Direktor fotografije	Marinček Ivan
Snemalec	Tušar Žaro
asistent	Sedej Marjan, Meglič Marjan
Snemalec zvoka	Omota Rudi, Kokove Herman
Montaža	Marinček Ivan
Glasba	
komponist	Kozina Marjan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Scenograf	Mlakar Tone
Gradnje	Lipužič Mirko, Spinčič Ivo
Slikar	Šubič Ive
Maska	Tekavec Berta
Rekviziter	Spaitzer Janko
Direktor filma	Povh Dušan
Pomočnik direktorja filma	Goršič Lojze
Vodja snemanja	Vilar Lado
Lektor	Mahnič Mirko
Dolžina filma	2451 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina (naknadno sinhroniziran)
Širina filma	35 mm

Nastopajo:

Kekec	Barl Matija
Kosobrin	Milčinski Frane
Bedanec	Presetnik France
Mojca	Logar Zdenka
Mišnjek	Sancin Modest
Oče	Potokar Lojze
Mati	Levstik Vida
Tinka	Lobnikar Alenka
Nočni čuvaj	Zupan Drago
Gođec	Lipah Fran
Rožle	Mlakar Jože

122. OBZORNIK št. 54

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	29. december 1951
T o č e	
1. Staro in novo	
Scenarij	Pretnar Igor
Režiser	Pretnar Igor
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Pretnar Igor
2. Kako smo snemali »Kekca«	
Scenarij	Kavčič Jane
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Kavčič Jane
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Glasba — izbor	Lampret France
Dolžina filma	340 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

123. LEPOTE PODZEMLJA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	29. december 1951
Scenarij	Sintič Zvone
Režiser	Sintič Zvone
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Kumar Milan, Sintič Zvone
Glasba — izbor	Lampret France
Napovedovalec	Sever Stane
Oprema filma	Kumar Milan
Dolžina filma	323 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

Popravki

V Ekranu št. 37—38 je prišlo do nekaterih neljubih napak. Bralce vljudno prosimo, da upoštevajo naslednje popravke:

Avtor članka Delež slovenske literature je Vladimir Koch in ne Vladimir Kos, kot je pomotoma podpisano na str. 469.

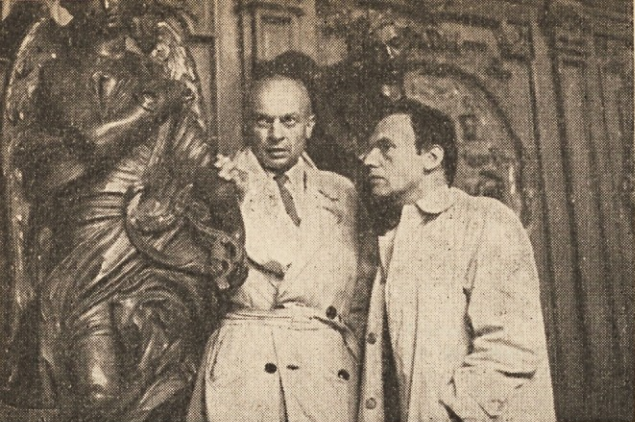
V članku Zapis o slovenskem dokumentarcu na strani 483 se stavek: In vendar je zgolj hudomušen pogled ... — glasi pravilno: In vendar ni zgolj hudomušen pogled ...

Na str. 500 je treba brati namesto »... moralnega razvoja ...«
»... normalnega razvoja ...«.

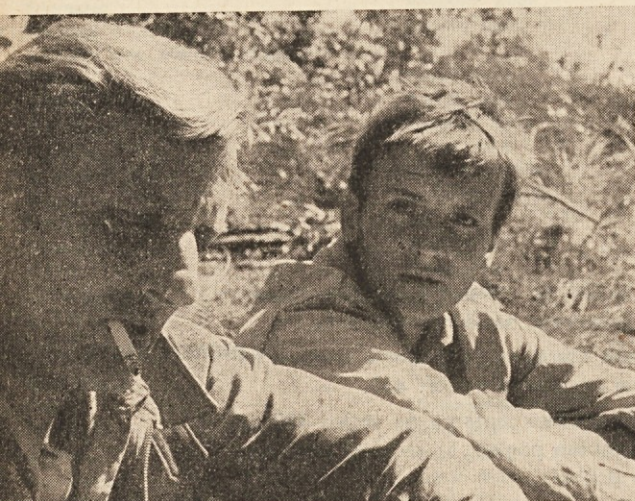
Na str. 525 sodi podatek o nagradi za film TRIJE SPOMENIKI k podatkom o Mateju Boru in ne k podatkom o Demetru Bitencu.

Podpis k sliki na str. 555 je: X 25 javlja — 1960 in ne: Zarota — 1954.

Film Zgodba, ki je ni — slika na str. 606 — je bil realiziran l. 1966 in ne 1965, kot je navedeno.



Jean-Louis Trintignant in Christian Barbier v Alaina Robe-Grilleta filmu **TRANSEUROPEX**

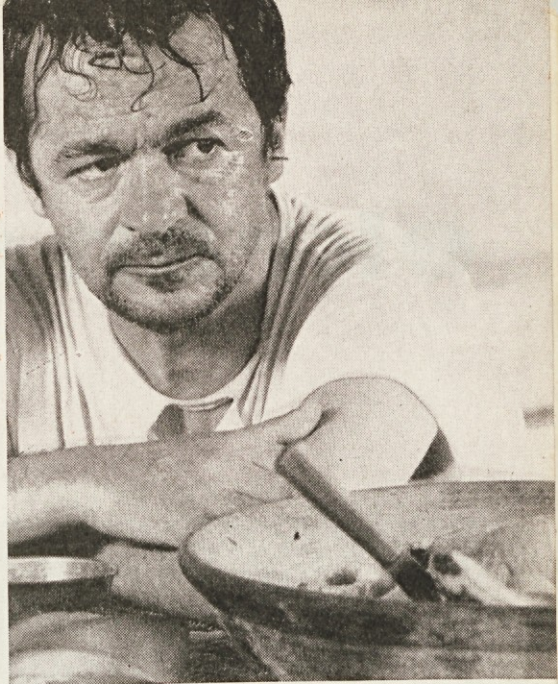


Jacques Perrin in Claude Brasseur v filmu **ČLOVEK ODVEČ**, ki ga je kot svoje drugo delo režiral mladi francoski režiser Costa-Gavras



Emmanuelle Riva je imela za soigralko v filmu **SOLEDAD** znane francoske režiserke Jacqueline Audry našo igralko Bebo Lončar

ново
po
filmskem
svetu



Desno zgoraj: Serge Reggiani je igral eno izmed glavnih moških vlog v novem filmu mladega Roberta Enrica PUSTOLOVCI

Desno: Brigitte Fossey (se je spomnite iz Renéja Clementa filma PREPOVEDANE IGRE?) je nedavno odigrala glavno vlogo v Jeana Gabriela Albicocca filmu VELIKI MEAULNES



ekran 66

