



# ekran 62

revija za film in televizijo, leto I, oktober 1962

1

Buñuel: Hvala bogu — še sem ateist ● Film danes ● Proti festivalu — za festival ● Kritika: Minuta za umor ● Teleobjektiv: Marilyn Monroe



186642

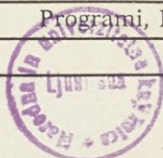
REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO  
LETO I. — OKTOBER 1962 — ŠT. 1

**ekran  
62**

186642

IZDAJA Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev Ljudske republike Slovenije v sodelovanju z »Vesna-filmom« in »Film servisom«; IZHAJA mesečno, razen v avgustu in septembru; NAROČNINA, letno 1000 dinarjev. Cena posamezni številki 100 dinarjev; UREJA uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Drago Kralj, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič; NASLOV uredništva in uprave: Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 32-033. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Poština plačana v gotovini. — Tisk ČP Gorenjski tisk Kranj

2		Beseda urednikov
4	Buñuel	Vitko Musek: Strastni iskalec
20	Film danes	Nova pota filma
38	Teleobjektiv	Cena slave, Tistega lepega dne
		Roman Polanski, Spektakli
56	Pula	Toni Tršar: Za festival — proti festivalu
66	Kritike	Poletje z Moniko, Minuta za umor
		Alamo, Betonska džungla, Groba sila
83	Film, šola, klubi	J. Podgornik: Spoznanja in dolžnosti
88	Leksikon	Avantgarda
90	Vodnik	Programi, Revije, Knjige, Bibliografija
93	Za amaterje	Osnova: kamera

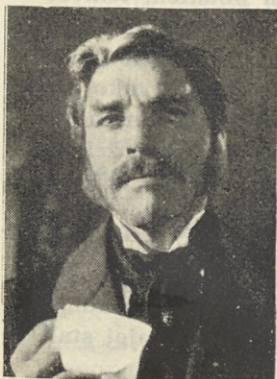


PO 344/1965



HERBERTU GRÜNU IN MIRKU GROBLERJU

... filmski vestnik... Filmski vestnik razgleda... in xda)  
... po kontinuirani filmski publikaciji med kate-  
... ki je največ uspeha... ki je nepretrgoma izdal enajst  
... kar se dobesni ni postrelo... nobenemu filmskemu časopisu v  
... Vsi trije dosednji slovenski filmski časopisi nosijo v  
... spoznanje, da je neizbežno potrebno am-  
... filmske kulture našega človeka.  
... drugače kot je bila leta v ka-



Nisem nameraval biti bogokleten. Kajpak pa najde papež Janez XXIII mnogo tega v mojem delu... Ne vem, kaj ljudem ni prav. Moja junakinja je na koncu bolj deviška kot je bila na začetku. (Luis Buñuel)

David Robinson: Hvala bogu — še sem ateist  
str. 10

Burt Lancaster v Italiji (članek: Visconti in Fellini)  
str. 53

## BESEDA UREDNIKOV

»Filmski vestnik« ... »Film« ... »Filmski razgledi« ... in zdaj »Ekran 62«. Težnje po kontinuirani filmski publicistiki, med katerimi je imel največ uspeha »Film«, ki je nepretrgoma izhajal enajst let, kar se doslej ni posrečilo nobenemu filmskemu časopisu v Jugoslaviji. Vsi trije dosedanji slovenski filmski časopisi nosijo v sebi nekaj skupnega — spoznanje, da je neizbežno potrebno smotrno oblikovanje filmske kulture našega človeka.

Iz situacije, ki je v marsičem drugačna kot je bila tista, v kateri so začeli izhajati in so izhajali dosedanji trije slovenski filmski časopisi, je zrasla revija »Ekran 62«. Devetnajst filmskih predstav letno na vsakega Slovenca ni več senzacionalen podatek, temveč stvarnost, ki obvezuje. Skupni napor štivilnih organizacij in ustanov v oblikovanju filmske kulture širokega kroga ljudi, ki so poleg razveseljivega števila filmskih krožkov in klubov dosegli tako pomemben uspeh, kot je uvedba rednega pouka o filmski umetnosti v naše šole (kar nas uvršča med sedem najbolj razvitih dežel na svetu), so tista plodna tla, v katera poganja svoje korenine »Ekran 62«. Samo takšna situacija je lahko ustvarila pogoje za obstoj slovenske filmske revije, ki mora in želi povezati v zavestno in plodno sodelovanje vse, ki danes na Slovenskem razmišljajo o filmu, o njem pišejo in predvsem dajejo svoje najboljše moči za gradnjo takšne filmske kulture našega človeka, da bomo tudi po njej stali med najbolj naprednimi narodi na svetu.



## NOVE SLOVENSKE FILMSKE REVIJE

---

Osnovni problem filmske kulture v našem času ni v prvi vrsti razvijati samo umetniško stopnjo filmske ustvarjalnosti, temveč razvijati kulturni potencial najširšega kroga ljubiteljev filma, da bi srečanje s filmom ne bilo samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje. To je poslanstvo »Ekрана 62«. In zaradi tako širokega koncepta, usoda revije ni samo stvar uredniškega odbora, izdajatelja ali ozkega kroga ljudi, temveč zadeva nas vseh. Kulturnega življenja na Slovenskem si ne moremo zamišljati brez stalne filmske revije, ki naj bo — poleg vseh drugih — čimbolj razgiban in ploden element naše kulturne prizadevnosti.

Zato nas ob prvi številki vse, ki neposredno ali posredno nosimo odgovornost za edino slovensko filmsko revijo, prežema ena sama želja: »Ekran 62«, ki se vključuje v prizadevanja za filmsko in televizijsko kulturo na Slovenskem, naj vzpostavi čimbolj ploden kontakt z vsakim človekom pri nas, ki ga film ali televizija zanimata. Ta kontakt — tako iskreno želimo — naj ne bo samo vez naročnika ali bralca, temveč se naj čimbolj pogosto izpreminja v neposreden stik, v sodelovanje s predlogi, pripombami, nasveti, kritiko, vprašanji. Ker »Ekran 62« ni zadeva kroga urednikov, temveč zadeva vsakega Slovenca, ki ima neposreden stik s filmom ali televizijo, se uredniki revije že vnaprej veselimo tistega plodnega prelivanja pobud in tiste vnete zavzetosti za podobo in usodo našega filmskega časopisa, ki se lahko poraja samo iz nenehnega neposrednega stika med časopisom in njegovimi bralci.

# STRASTNI ISKALEC

VITKO

MUSEK:

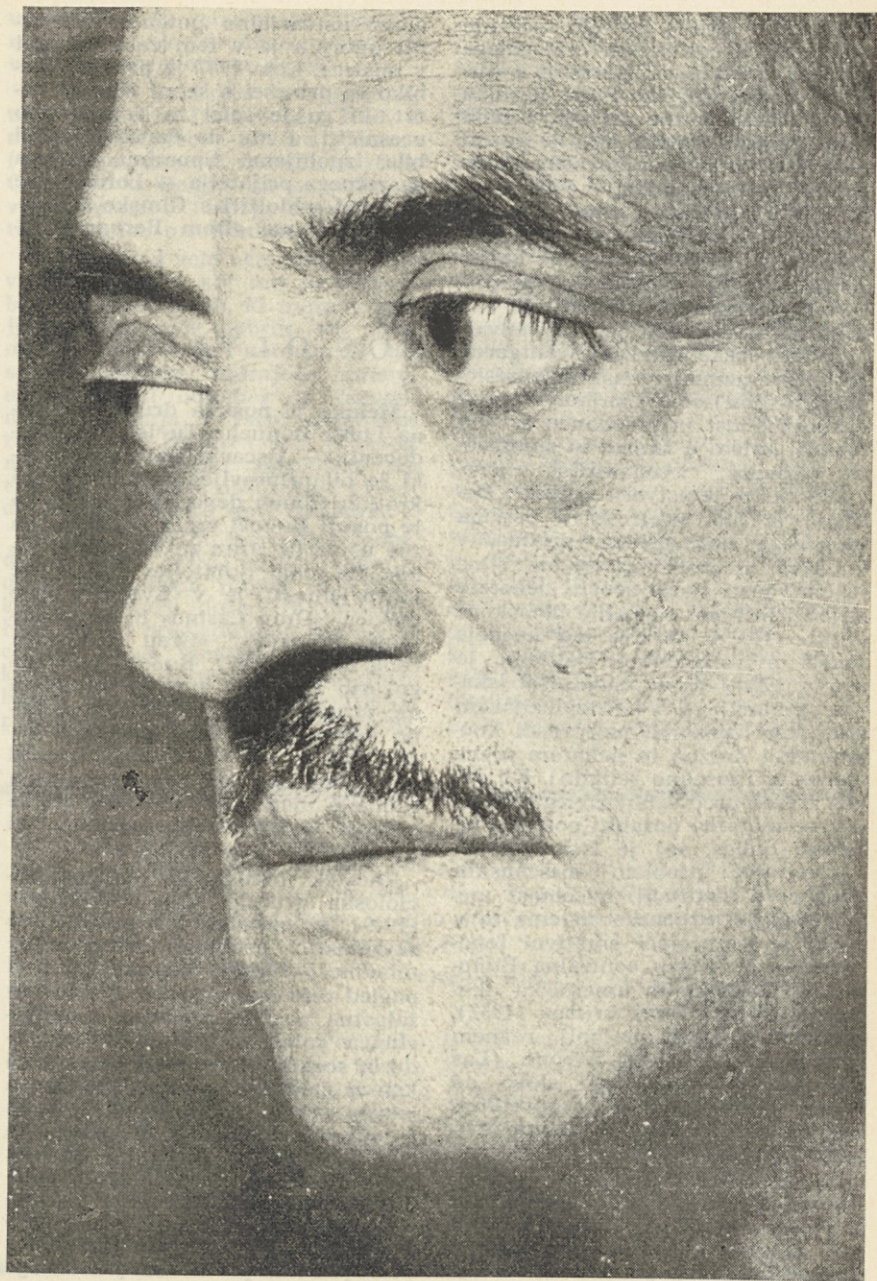
## PORTRETNA SKICA O LUISU BUÑUELU

»Nazarin« — odlično delo Luisa Buñuela — poleg »Viridiane« (ki je smiselno nadaljevanje v »Nazarinu« zastavljenega razmišljanja) neizprosno zahteva vsaj kratko skico o ustvarjalcu, ki je s svojo strastno ljubeznijo do filma zapustil neizbrisno brazdo v rasti sedme umetnosti.

Bistvene karakterne poteze Buñuelovega filmskega opusa skušajo mnogi razložiti z umetnikovim španskim poreklom. Zatrjujejo, da sta skorajda strastna krutost in silovi-

tost, s katerima se pogloblja v človeka, zakoreninjena v njegovi španski impulzivnosti. Zdi se mi, da bi bilo preveč enostavno uporabiti samo to formulo ob spoznavanju ustvarjalca, katerega opus sega od francoske Avantgarde do individualnega umetnikovega spopada z vprašanjem o smislu in funkciji filmske umetnosti v času atomske bombe in človekovih korakov v vesolje. Res, Luis Buñuel je bil rojen ob zori XX. stoletja — 22. februarja 1900 — v aragonskem trgu Calanda na obronkih slovite Sierra de Teruel. Menim, da je mnogo bolj pomembno, da se je deset let šolal pri španskih jezuitih in nato nenadoma zapustil morečo atmosfero malomeščanskega gnezda in jezuitske doktrinarnosti ter se zatekel na madridsko univerzo, kjer se je posvetil študiju neurologije. V prestolnici Kastilje se je srečal s tedaj najbolj pomembnima ustvarjalcema Španije XX. stoletja — s pesnikom Federikom Garcia Lorco in slikarjem Salvadorjem Dalijem. Za nemirnega mladeniča, ki je že tedaj živel vročično življenje iskalca (zato tudi njegov tako živ interes za študij fizioloških fenomenov







v življenju živali), je bilo srečanje z obema umetnikoma največjega pomena. Še danes zasledimo v njegovih filmih tragično liriko pesnika Lorca in dalijevske privide. Kmalu se je znašel v Parizu, kjer je postal svetnik za znanost v španski ambasadi. Z njim je prišel v Pariz tudi Dali, ki ga je kmalu seznanil s surrealističnim gibanjem, s katerim je zazvenel v tisti ubranosti, po kateri ga je žejalo že v domovini. Hkrati je v filmu in njegovih izraznih elementih (še bolj kot vodilni ustvarjalci francoske filmske Avantgarde so ga prevzemali nemški ekspresionistični filmi) odkril najbolj idealno enakovrednost in resonanco svojim razmišljanjem o smislu in smotrnosti človeka. »Andaluzijski pes« (1928), ki ga je ustvaril skupaj z Dalijem, je bila pretresljiva podoba njegovega umetniškega privida, v katerem umetnik nenavadno silne inventivnosti skuša soočiti nekatere najbolj intimne elemente človekove nature. Ko se je dve leti kasneje razšel s prijateljem Dalijem, je sam v »Zlati dobi« nadaljeval iskanje, zastavljeno v »Andaluzijskem psu«, ter izpostavil neizprosni konfrontaciji družbo in nekatere njene elemente (posebno religijo). Ko danes zremo pred seboj zrelega Buñuela, ne moremo pozabiti posebno na »Zlato dobo«, saj je isti problem — namreč problem meščanskih družbenih institucij, miselnost meščanskega družbenega sistema in v njem se porajajoči emotivni fenomeni — še vedno centralna Buñuelova filozofska in umetniška okupacija. »Dežela brez kruha« (1932), dokumentarec o najbolj revnem predelu Španije in Evrope (Las Hurdes), je Buñuelovo slovo od forme surrealističnega izpovedovanja, hkrati pa začetek petnajstletnega filmskega molka.

Četudi petnajst let ni ustvaril nobenega filma (v tem času je živel v Parizu, Madridu, Hollywoodu in Los Angelesu), je vendarle obdobje molka izrednega pomena za Buñuelo

ustvarjalno potenco. Nekdanji upornik je v tem času dozorel v misleca. Leta 1947 je prišel v Mehiko in prinesel s seboj filmski načrt, ki ga je želel za vsako ceno uresničiti, a mu do danes želja ni bila izpolnjena. Spominu svojega nesrečnega prijatelja — Lorca — se je hotel oddolžiti s filmsko upodobitvijo drame »Dom Bernarde Albe«.

## LOS OLVIDADOS

Mehika je postala druga domovina Luisu Buñuelu. Tu je našel producenta — Oscarja Dancingersa — ki je bil pripravljen dati avtorju 3 kratkih filmov denar, postavljal pa je pogoj: Buñuel mora dokazati, da zna ustvariti »film za vsakdanjo rabo«. Le malo ljubiteljev Buñuelove ustvarjalnosti je v Evropi videlo musical »Gran Casino« in sentimentalno komedijo »Gran Calavera« (oba iz leta 1947). Buñuel ju v pogovorih komajda omenja, saj nista nič drugega kot solidna, komercialno uspela filma brez posebnih socioloških in etičnih hotenj. Omeniti pa ju moramo, ker sta posredovala Buñuelu materialno možnost, da se posveti tistim svojim načrtom, ki jih je toliko časa nosil v sebi.

Začetek predstavlja odlična sociološka študija »Los Olvidados« (1949), ki obravnava s pretresljivo zavzetostjo problem delinkventne mladine v Mehiki. Grenka, na prvi pogled celo malce kruta, a v bistvu žalostne poezije prepolna mojstrovina, v kateri je Buñuel obtožil bedo in socialno krivico kot glavna krivca žalostnih razmer mehiškega »dna«. Četudi se je mehiška vlada s težavo odločila, da je poslala ta film leta 1951 na festival v Cannes, je vendarle res, da je s svojo odločitvijo omogočila Cannesu, da svetu — kakor že nekajkrat prej in večkrat pozneje — odkritje Buñuela v novi podobi, predvsem pa zrelega



ustvarjalca in strastnega iskalca resnice, ki je družbeni realnosti vdihnil surrealistično poezijo.

V Evropi so skorajda nepoznani trije Buñuelovi filmi iz leta 1950 — namreč »Tampico«, »Pedro y Juan« (po Maupassantovi noveli) in »Don Quintin«. V Belgiji pa so prikazovali »Suzano« (1951), melodramatično zgodbo o fatalni ženski.

Luis Buñuel zelo ceni film »Vzeta v nebo« (1951), ker mu je v zgodbi o mladem možu, ki mora v svoji poročni noči dobrih sto kilometrov daleč iskati notarja, ki naj sestavi oporoko umirajoče matere, uspelo zajeti odlomek iz vsakdanjega življenja v vsem njegovem realizmu. »El Bruto« (1952) je resda melodrama, vendar zasnovana na tehtnih družbenih nasprotjih, ki bodo Buñuela vedno bolj zanimala.

Mnogo filmskih teoretikov meni, da je »El« (1952) poleg zadnjih dveh Buñuelovih filmov najboljše, kar je ustvaril doslej ta mojster. Film je, ko pregledujemo Buñuelov celoten opus, tembolj pomemben, ker se v Buñuelovem iskanju družbenim konfliktom in psihološkim problemom pridruži nov element

— etika kristjana v njegovem vsakdanjem življenju in ravnanju. Centralna osebnost filma »El« je namreč eden izmed največjih bogatašev Mehike, goreč kristjan Francisco Galvan, ki do smrti izmuči svojo mlado ženo s svojimi perverznimi kompleksi, ki jih skrbno skriva za svoj meščanski ugled in pobožnost.

Pot iskalca odgovora na pereča vprašanja o človekovem mestu v sodobnem svetu je Buñuela že leta 1953 pripeljala tja, kjer je zastavil svoje filozofsko iskanje drugi veliki ustvarjalec našega časa — Michelangelo Antonioni. Kaže, da je v tem obdobju bil Buñuel ves prevzet od človekove osamljenosti. Defoev roman o Robinzonu mu je ponujal dobro organizirano snov in zato bi bilo težko film »Robinson Crusoe« kategorizirati samo kot zanimivo ekranizacijo literarnega dela. Bolj kaže podčrtati Buñuelovo interpretacijo človekove osamljenosti v prvi vrsti, nato pa še zanimivo analizo moškega brez ženske. V tako kompleksni osamljenosti se v vsej jasnosti odpira problem smisla človekove eksistence. Ta film je poleg pravkar omenjenih osnovnih

---

*Od konca druge svetovne vojne do danes sem videl dva velika filma — »Tatove koles« in »Nazarina«. Bunuelov film je mojstrovina, ki bo ostala zapisana v zgodovini sedme umetnosti... Bil bi ponosen, če bi bil jaz režiser »Nazarina«.*

(JOHN HUSTON O »NAZARINU«)

*Realistično vzeto, »Viridiana« je film »črnega humorja«, toda nekonstruiran in spontan film, v katerem sem želel izraziti nekatere erotične in religiozne opsesije iz mojih otroških in mladostnih dni. Izšel sem iz zelo pobožne družine in od 8. do 15. leta starosti so me vzgajali jezuiti. Zgodnja mladost, katoliška vzgoja in pozneje surrealizem sta me zaznamovali za vse življenje.*

(BUÑUEL O »VIRIDIANI«)

---





NAZARIN (1959): Francisco Rabal

prvin zanimiv tudi zaradi prvega Buñuelovega srečanja z elementom barve, kateri je želel za vsako ceno poiskati dramatične poudarke in funkcijo.

Še enkrat je Buñuel segel po klasični literaturi. Film »Cumbres borascosas« (1953) je namreč ekranizacija znanega romana Emily Brontë »Glas v viharju« (bolj znana je Wylerjeva ekranizacija). S tem načrtom se je Buñuel ukvarjal že mnogo prej, a njegovo romanje k izvorom naivnega surrealizma je bilo dejanje, ki je samo po sebi nasprotje tedanjega Buñuelovega umetniškega razvoja, ki je že močno prerasel stare čase surrealizma. Nič čudnega zato, če štejejo ta film za najslabše Buñuelovo delo. Sledila sta dva drobna filma »La ilusion viaja en tranvía« (1953) in »El río y lamorte« (1954), ki pa sta vendarle pomembna zaradi zanimive filmske interpretacije drobnih vsakdanjih dogodkov oziroma zanimivega folklornega pojava. Pomenita pa »počitek« pred novim velikim delom »La vida criminal de Archibaldo de la Cruz« (1954). Pod vnanjostjo komedije angleškega tipa se pravzaprav skriva ponovitev problematike, ki jo je obravnaval v filmu »El«. Znova je v središču dogajanja ugledna osebnost mehiške družbe, ki skrbno prikriva svoje temačne in patološke odnose do žensk. Kadarkoli naklepa v svojem patološkem nagnjenju ubiti žensko, s katero je imel odnose, ta umre »brez njegove zasluge«. Ugleden meščan, ki se v vsem pokorava konvencijam buržoazne družbe in uživa zato velik ugled, je v bistvu psihopatološki tip in popolna razvalina. Buñuel se vprašuje ali je še sploh človek.

Leta 1954 je bil Buñuel član mednarodne žirije na festivalu v Cannesu. To bivanje v Evropi mu je omogočilo posneti za francoske producente tri filme: »To se imenuje zora« (1955), »Smrt v vrtu« (1956) in »Vročica se dviga na El Pao« (1957), o katerem vemo, da je v njem po-



kojni Gérard Philip odigral svojo zadnjo filmsko vlogo. V Evropi si je Buñuel sicer res lahko sam izbral snovi, ki bi jih želel filmsko upodobiti, a vsi trije filmi kažejo, da ni užival tiste ustvarjalne svobode kot doma v Mehiki.

## VIRIDIANA

Zato pa pomeni povratek v domovino nadaljevanje kontinuiranega razvoja, kajti prišel je čas »Nazarina« (1959), ki po filmu »El« pomeni skupaj z »Viridiano« (1961) vrh Buñuelovega ustvarjalnega in filozofskega razvoja. Iskalec se je otrešel vsega nepotrebnega in se znašel pred konfrontacijo osveščenega človeka z njegovimi etičnimi principi. V tem konfliktu je na mah zraslo centralno vprašanje o smislu človekovega bivanja v družbenih strukturah, ki s svojimi mehanizmi in prakso na vsak korak negirajo etične principe, ki jih proklamirajo kot vodilo in smoter svojega obstoja. Med obema zadnjima filmoma, ki nam predstavljata misleca in umetnika na vrhu njegove ustvarjalne potence, stoji zopet na prvi pogled drobnost, a etično pretresljivo delo »Dekletce« (1960) kot ostra obsodba rasne mržnje in demaskiranje moralne gnilobe tistih, ki rasno mržnjo razpihujejo.

Buñuelov filmski opus je nedeljiv, kajti v njem je obsežen umetnikov ustvarjalni razvoj, predvsem pa ga napolnjuje Buñuelov miselni razvoj od nemirnega iskalca do zrelega in tehtnega misleca o najbolj perečih problemih človeka v sodobnem svetu. V tem razvoju je zorela vedno bolj Buñuelova misel o poslanstvu in vlogi filmske umetnosti. V svojem slovitem pogovoru z mehiškimi študenti je povzel svoj nazor o filmu. »V nobeni izmed starih umetnosti,« pravi Bunuel, »ni tako velikega na-

sprotja med možnostmi in njih uresničevanjem kot v filmski. Filmska umetnost namreč neposredno deluje na gledalca, saj mu predstavlja oprijemljiva bitja in stvari ter ga zaradi tišine in temé osami od njegove tako imenovane telesne navzočnosti. Film lahko spravi gledalca v ekstazo bolj kot katero koli drugo človekovo izrazno sredstvo. Toda bolj kot katero koli drugo sredstvo ga tudi lahko poneumi. Žal, kaže večina sodobne filmske proizvodnje, da nima drugega namena in naloge kot izpreminjati filmska platna v izložbe moralne in miselne praznine, v katero je zašla kinematografija... Filmska umetnost je čudovito in zelo nevarno orožje v rokah svobodnega duha. Ustvarjalni mehanizem filmskih slik je glede na svoje delovanje med vsemi človekovimi izraznimi sredstvi najbližje dejavnosti, ki jo opravlja človeški duh med spanjem... Jaz se borim za filmsko umetnost, ki mi bo dala popolnejšo sliko resničnosti, ki bo obogatila moje poznavanje življenja, bitij in stvari, ki mi bo odprla čudoviti svet nepoznanega, ki mi bo odgrnila vse tisto, česar ne morem najti ne v časopisih ne na ulici. Toda nikar ne mislite, da sem izključno za film, ki bo posvečen samo izražanju fantastičnega in skrivnostnega, za film, ki bo bežal od vsakdanje resničnosti ali jo preziral ter nas samo pogrezal v podzavestni, sanjski svet... Strinjam se popolnoma z Emersonovimi besedami, po katerih je poslanstvo umetnika: umetnik bo častno izpolnil svoje poslanstvo, če bo s pomočjo vernega slikanja resničnih družbenih odnosov razrušil konvencionalno prikazovanje narave teh odnosov, če bo omajal optimizem buržoaznega sveta in človeka prisilil, da bo podvomil v trajnost obstoječega družbenega reda, pa čeprav nas ne sili neposredno, da bi zavzeli neko določeno stališče, in čeprav ne sodeluje naravnost pri oblikovanju naših pogledov.«

DAVID  
ROBINSON:

# HVALA BOGU - ŠE SEM ATEIST

Vsi vemo, da je moral preživeti Buñuel, eden največjih filmskih ljudi, petnajst let neaktivno. Med filmoma »Las Hurdes« — 1932 (Hurdi, prebivalce najrevnejše španske pokrajine in »El Gran Calavera« — 1947 (Veliki lahkoživec) — čeprav še je vrnil pravzaprav šele s filmom »Los Olvidados« (Zapuščeni, Pozabljeni) leta 1950 — je bil dejansko neaktiven, omejen na neproduktivno administrativno delo v studiju ali pa v zatočišču Muzeja modernih umetnosti (Museum of Modern Art), od koder so ga pregnali prvi protikomunistični lovci na čaravnice. Dokaj zanimivo je, da ga v letih njegove neaktivnosti nihče ni preganjal, kljub temu, da se ni nikdar, ne prej, ne kasneje, skušal pogajati, tako da VIRIDIANA spregovori jasno in glasno ter na isti način kot »L'Age d'Or«. Prav tako zagovarja svetost in čistost v svetu, katerega narava je nečista in zlagana. Če je kaka razlika med obema tema filmoma, med katerima je poteklo trideset let, je le ta, da se je Swiftovski bes v »L'Age d'Or« umaknil mirnejšemu filozofskemu posmehu, ki je mrzel in nespravljiv kot pri Voltairu.



»Viridiana« je neposredno nadaljevanje moje osebne tradicije iz »L'Age d'Or«. Med obema filmoma je sicer poteklo trideset let, vendar pa sem oba delal z enako neodvisnostjo od formalnih pravil.



Marga Lopez, Beatriz v NAZARINU, odlična mehiška karakтерна igralka

Zgodbo bi lahko primerjali »Candidi« ali »A Cool Million« (Približno milijon), vendar je tu nek napredek v tem, da nedolžno dekle odkrije svet v vsej njegovi polteni in surrealistični strahoti. Na predvečer nje-ne zaobljube ukažejo Viridiani, da obiše svojega edinega sorodnika Dona Jaima. Iz njenih slutenj izhaja njen odpor, njen strah pred zunanjim svetom. Vendar odkrije, da je njen stric pobožen in prijazen star patriarh, ki igra na orgle svete melodije in ne priznava svojega edinega sina, ki se je rodil izven božje milosti. Med čudna zadovoljstva starega moža spada tudi to, da tlači svoje debelo telo v poročno obleko svoje žene, ki je umrla na poročno noč; in da opazuje gospodinjinjo hčerkico, ki skače čez vrv in se igra s faličnimi ročaji te vrvi, ki ji jo je bil podaril. Ko gospodinja Ramona zalezuje Viridiano gledajoč skozi ključavnico, odkrije, da vsebuje njena prtljaga lesen križ, nekaj žeb-ljev in trnovo krono.

Viridiana je podobna pokojni ženi Dona Jaima in zato jo ta prosi, naj obleče njeno obleko. Ona to stori; toda, ko jo stric vpraša, če bi se poročila z njim, Viridiana srdito odkloni. Z Ramonino pomočjo jo Don Jaime omami in nese v posteljo. Sprva ravna z njo kot s truplom in jo strastno poljublja, potem pa se strezni tik preden si jo vzame. Drugo jutro pa ji pove, da se ne more vrniti v samostan, ker si jo je vzel medtem ko je spala. Viridiana hoče kljub temu zapustiti hišo; toda Don Jaime ima še zadnji trik, da bi jo prelisil: obesi se z otroško vrvo za skakanje. Njegova dediča sta Viridiana in nezakonski sin Jorge.

Drugi del filma se začneja z obiskom matere prednice pri bodoči redovnici; in tu je Buñuelov karak-

teristični dar opazovanja — ko si stara gospa nadene očala, ji ta spremene asketski izraz v obraz stare debele klepetulje, nespodobno radovedne, ki jo neznansko zanima, kakšni so bili Viridianini razlogi, da je zapustila samostan. Viridiana ji pravi, da namerava slediti krščanstvu neodvisna in sama. V ta namen se obda s skupino učencev — starih tatov, beračev in pocestnic, ki jih hrani, oblači in jih uči moliti. Ti njeni učenci pa se samo vsak dan pripravajo med seboj, kdo je tisti dan bolan. Neskončno so ne-hvaležni: »Stročji fižol danes ni bil dober!« Toda Viridiana voljno prenaša, kar si je naložila.

*Nisem nameraval biti bogokleten. Kajpak pa najde papež Janez XXIII mnogo tega v mojem delu... Ne vem, kaj ljudem ni prav. Moja junakinja je na koncu bolj deviška kot je bila na začetku.*

Medtem pa se je Don Jaimov sin Jorge odločil, da bo popravil zapuščeno posestvo. Jorge je običajen in normalen človek, ki ne komplicira. Odpodi neumno ljubico, ki jo je pripeljal s seboj na graščino in ko pobožna Viridiana obeta, da bo precej težka zadeva, se brez posebnih težav obrne k nesrečno zaljubljeni Ramoni.

Nekega dne morajo vsi, gospodarji in služabniki v mesto in berači ostanejo sami. Njihovi dobri nameni se na mah zrušijo in predrzno vderejo v hišo, kjer priredijo prave orgije. Žrejo, pijejo, psujejo, kolnejo in se parijo. Slepi vodja beračev pripoveduje zgodbe o vlomih v cerkve, o izdajstvih in ovadbah. Na višku svojega veseljačenja se postavijo za mizo tako kot pri Zadnji ve-



čerji; petelin poje, počestnica pa jih hoče fotografirati tako, da uporabljaja za kamero glavni instrument svoje obrti. Orgija narašča, berači se spremene iz nore jote<sup>3</sup> v zbor, ki poje aleluja. Naenkrat je veseljačenja konec, ko slepi mož plane v strašni bes. Ko zve, da je njegova žena z nekim drugim beračem. Besno se vrže nanj s svojo palico; in prek vsega tega razdejanja se razliva zmagoslavna pesem z gramofona »In On bo vladal na vekov veke«. Ko se gospodarji vrnejo, se berači prihulijo in pijano izmuznejo.

Ko se Jorge in Viridiana prikažeta v tej zmešnjavi, nek berač napade Jorge, medtem ko drugi — njegove hlače so prevezane s prav isto vrvjo z ročaji — posili Viridiano. Jorge pripravi drugega berača, da ubije posiljevalca prav takrat, ko pride policija, ki jo je poklicala Ramona.

Epilog ni tako napet in strašen kot pri »L'Age d'Or« in »Nazarinu«. Viridiana sedi, očitno bolj žalostna in pametnejša v svoji sobi. Zunaj na vrtu pa gore na kresu njeni religiozno-mazohistični predmeti: križ, žebliji in trnova krona. Ramonina hčerka povleče krono iz ognja tako da dogoreva na zemlji: ta podoba spominja na zadnjo sliko iz »L'Age d'Or« — gorenje las na križu. Vendar, tam je bil to vtis gnitja, tukaj očiščenja. Notri igra Jorge na karte z Ramono, ki je očitno njegova ljubica; in gramofon igra zdaj prismojeno poskočnico »Položi, položi me dol«, ki jo je slišati v vseh zadnjih sekvencah filma. Potem je slišati udarec na vrata: to je Viridiana, ki si končno le zaželi človeško družbo. Ramona hoče oditi, toda Jorge ji ne dovoli ter ji ukaže sestri skupaj z Viridiano. »Vse krave«, pravi »so ponoči črne«.

## FILMOGRAFIJA

- 1926 — asistent režiserja Jeana Epsteina pri filmu »Mauprat«  
 1928 — asistent režiserja Jeana Epsteina pri filmu »La chute de la maison Usher« (Padec hiše Usher)

### Režiral:

- 1928 — UN CHIEN ANDALOU (Andaluzijski pes) — Scenarij in priredba Salvador Dali in Luis Buñuel. Fotografija in proizvodnja Luis Buñuel. Igrali Piere Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel. (Fr)  
 1930 — L'AGE D'OR (Zlata doba) — Scenarij Salvador Dali in Luis Buñuel. Priredba Luis Buñuel. Glasba Georges Van Parys, Wagner, Beethoven. Proizvodnja Vicomte de Noailles. Igrali Gaston Modot, Lia Lys, Max Ernst, Pierre Prévert, Cassio, Pepito Artignas, gosposdična Cardinal de Lamberdesque. (Francija)  
 1932 — LAS HURDES (TERRE SANS PAIN — Dežela brez kruha) — Scenarij Luis Buñuel. Spremembo besedilo Pierre Unik. Snemal Elie Lotar. Glasba Buñuel, Brahms. Producent Luis Buñuel. Igrajo Los Hurdanos — prebivalci najbolj revnega predela Evrope. (Španija)  
 1947 — GRAN CASINO — Proizvodnja Oscar Dancigers, Ultramar Films. Igrali Jorge Negrete, Libertad Lamarque (Mehika)  
 1949 — LOS OLVIDADOS (Pozabljeni) — Scenarij in priredba Luis Alcoriza in Luis Buñuel. Snemal Gabriel Figueroa. Proizvodnja Oscar Dancigers, Ultramar Films. Igrali Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Estella Inda, Miguel Inclan, Alma Della Fuentes. (Mehika)  
 1950 — TAMPICO — ni podatkov.  
 1950 — PEDRO Y JUAN (Pedro in Juan) — Po romanu Guya de Maupasanta »Pierre in Jean«. Drugih podatkov ni. (Mehika)  
 1950 — DON QUINTIN — ni podatkov.



(To je bil cenzorjev predlog, Buñuelov skript je pustil Jorgena in Viridiano sama). In tako Viridiana meša karte. Kamera se hitro odmakne. »Vedel sem«, reče Jorge, »da bo moja sestrična nekega dne igrala z mano karte«.

*Nima smisla dopovedovati ljudem, da gre vse za najboljšim v teh, kolikor je le mogoče najboljših svetovih. Mislím, da je treba preprosto iskati boga v človeku.*

VIRIDIANINA slika človeka ne predstavlja ravno laskave podobe boga. Buñuel slika človeško zlobo na način, ki ni manj neposreden in sprejemljiv kot tisti pri »L'Age d'Or«. Če je tu sploh kak junak, je to Jorge, ki živi pravično in (kot dober surrealist) s primernimi željami. Kljub temu pa čutimo, da ga Buñuel nima raje kot druge — celo kot Dona Ezekielu, nabritega majhnega klovna, ki se vedno smeje in je pripravljen, da kakšno zagode, ali zoprnega moža s pokvečenimi rokami (ali je res spolno bolan, ali pa je to le zmeta dobrih, da je bolezen znak hudobnih), ki vrne Viridiani dobroto s posilstvom.

Celotni učinek filma je bolj ohrabrujoč kot uničujoč, kajti Buñuel vrednoti vse enako, kot ljudi, ki jih ima rad, ker so smešni in človeški. Če je med njimi kdo, ki ga Buñuel ne mara, je to Don Amalio, slepi vodja beračev. Buñuel nikoli ni bil naklonjen slepcem, ker vzbujajo lažno sentimentalnost. V »L'Age d'Or« pobije Gaston Modot slepca na tla. Don Amalio se le malo razlikuje od ničvrednega slepega berača v »Los Olvidados«. Don Amalio je Kristus pri Zadnji večerji; Don Amalio je bil ovadah; med vsemi

berači je Don Amalio tisti, ki gleda na svet kot pravi buržuj, ko se obleče v oblačila, ki mu jih je dala Viridiana. Po drugi strani pa, če je kje kak značaj, ki ga Buñuel občuduje, mora to biti tisti nesramni in ponosni berač, ki zavrne Viridiano in pljune na njeno pobožnost, istočasno pa jo prosi za miloščino. To je neodvisnost.

Drugi pa lepo sprejmejo usmiljenje v tem svetu gnilobe in korupcije. Toda Buñuelu pomeni usmiljenje resignacijo, ta pa poraz. Nekako se nam zazdi, da nam to nepremagljivo moralno propadanje priključuje v spomin histerične litanije trpljenja Hurdov. Ni bil gad, ki jih je ugriznil do smrti, temveč njihovi napor, da bi ozdravili rano, so bili smrtni. Podobni sta Viridianina pobožnost in dobrota, ki kvarita. Tudi v »Las Hurdes« ni nobenega usmiljenja, le jasen pogled človeka, ki je pripravljen sprejeti svet prav takšnega, kakršen je in s tem, ko to ugotovi, napravi prvi in odločilni korak k ozdravljenju.

*Ce bi se Kristus vrnil, bi ga spet vsi križali. Ce bi prišel Kristus nazaj, sem PREPRICAN, da bi ga visoka duhovščina in cerkev prekleli.*

Buñuel ne dovoljuje nikakega usmiljenja in nikakih čudežnih zdravil. Niti ne sprejme zdravil, ki jih povsod ponujajo. Je proti, tako kot je vedno bil proti dremavosti konvencionalne morale in konvencionalni sentimentalnosti. »Sem proti konvencionalni morali, tradicionalnim izmišljotinam, sentimentalizmu in vsem drugim moralnim umazanijam, ki jih sentimentalnost vnaša v družbo... Malomeščanska mo-



rala je zame nemorala in proti njej se je treba boriti. Morala, ki vlada v naših najbolj nepravilnih družbenih institucijah, kot so religija, patriotizem, družina, kultura: na kratko, to, kar imenujemo »stebre družbe«. Pravi odgovor na vse to je: živeti na svetu in iskati boga v človeku. Krščanske čednosti so brezhibne v svojih argumentih, toda po svojih porabnostih so nerealne za svet, kakršen je naš.

Prav tako kot v »Nazarinu«, tudi tu začutimo na koncu, da se je človek spravil s človekom. Viridiana čuti, da je bliže odrešenju v stiku z ljudmi kot v službi božji.

Vendar VIRIDIANA, prav tako kot vsi Buñuelovi filmi, zahteva preprosto interpretacijo. Hoče zdravo šokirati in zmeti, ne pa odgovoriti na vprašanje. Buñuelova stališča so po svoji naravi dvoumna in paradoksalna. »Če je namen filma jasen, potem me nič več ne zanima«, pravi.

Kritik časopisa »The Times« je pisal: »...film kot tak je mojstrovina, morda ena zadnjih, vsekakor pa ena najbolj nepričakovanih v pestri zgodovini surrealistične umetnosti«. Buñuel je še vedno surrealist iz leta 1929.

Po njegovi lastni oceni temelji Buñuelovo pojmovanje filma na asociaciji. Zgodba je zgrajena iz različnih podob. »Film se je rodil iz podob... mlado dekle, ki jo starec omamlja... potem sem mislil, da mora biti dekle čisto, zato sem jo napravil za redovnico... ideja o beračih je prišla kasneje«.

Bogata atmosfera tega filma je sestavljena iz podob, ki so popolnoma surrealistične: Viridianin sprehod v spanju, pepel na postelji, sanje o črnih bikih. Buñuel daje prost pot svojemu fetišizmu<sup>4</sup>. V ne-

(Mehika)

- 1951 — SUSANA — Scenarij, priredba in proizvodnja Manuel Reachi. Snemal Jose Ortiz Ramos. Scenograf Gunther Gerzso. Glasba Raul Lavista. Igrali Rosita Quintana, Fernando Soler, Victor Manuel Mendoza, Maria Gentil Arcos. (M)
- 1951 — LA HIJA DEL ENGANO (Hči pomote) — ni podatkov. (Mehika)
- 1951 — SUBIDA AL CIELO (V nebo vzeta) — Scenarij, priredba in proizvodnja Manuel Altolaguirre. Snemal Alex Phillips. Scenograf Edward Fitzgerald. Glasba Gustavo Pittaluga. Igrali Lilia Prado, Esteban Marquez, Carmelita Gonzales, L. Aceves Castadena, Pitouto. (M)
- 1952 — UNA MUJER SIN AMOR (Ženska brez ljubezni) — ni podatkov. (M)
- 1952 — EL BRUTO (Nasilnež) — Scenarij in priredba Luis Alcoriza in Luis Buñuel. Snemal Augustin Jimenez. Scenograf Gunther Gerzso. Glasba Raul Lavista. Proizvodnja Oscar Dancigers, Internacional Cinematografica S. A. Igrali Katy Jurado, Pedro Armendariz, Rosita Arenas, Andres Soler. (Mehika)
- 1952 — EL (On) — Scenarij in priredba po literarnem delu Mercedes Pinta Luis Alcoriza in Luis Buñuel. Snemal Gabriel Figueroa. Scenograf Edward Fitzgerald. Glasba Luis Hernandez Breton. Proizvodnja Oscar Dancigers, Tepeyac Producciones. Igrali bodo Arturo de Cordova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Martinez Baena, Manuel Donde, Fernando Casanova, Rafael Bonquill. (Mehika)
- 1953 — ROBINSON CRUSOE — Po romanu Daniela de Foëa - scenarij in priredba Luis Buñuel in Philip Roll. Snemal v Pathecoloru Alex Phillips. Scenograf Edward Fitzgerald. Glasba Anthony Collins. Proizvodnja Oscar Dancigers (Mexico) — Harry F. Ehrlich (Hollywood). Igrali Dan O' Herilly, James Fernandez, Felipe de Alba, Jose Chavez, Emilio Garibay. (Mehiško-ameriška koprodukcija)



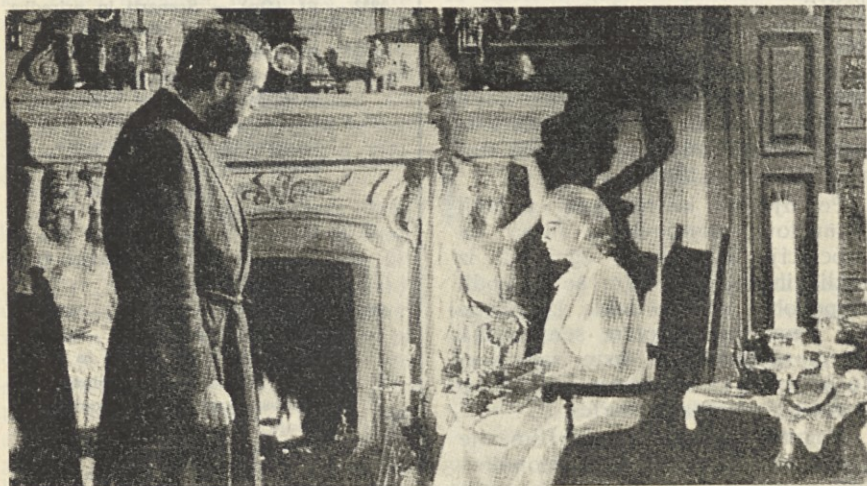
kem intervjuju je priznal, da je edini prizor, ki ga je prevzel iz »Les Angels du Pêché (Grešni angeli) ti-sti, ko nune poljublajo noge svoji mrtvi sestri. VIRIDIANA je polna nog — Ritine skakajoče noge, Don Jaimovi smešni škornji in redovni-čini oglati čevlji gredo vstric, strip tease Viridianinega spodnjega dela udov. Povsem brez vzroka vidimo Francisca Rabala (Jorge), ko si umiva noge. (Neki naivno vljudni angleški kritik jo je pogruntal, da je to zaradi tega, ker so noge naravni fokus redovničnih oči, vedno obrnjenih k tlom).

Cisto na kratko popušča Buñuel svojemu entomološkemu veselju, ko Don Jaime skrbno ujame zoprno mušico, ki je padla v sod z vodo. Faličnih prizorov ne manjka: prav komično in vulgarno sceno je pripravila Viridiana, ko je nedolžno in instinktivno odskočila ob dotiku s kraujim vimenom.

*Tehnika me ne zanima. Bojim se filmov de cadrage. Sovražim neobičajne zorne kote. Včasih napravim čudovito jasne posnetke samo z mojim snemalcem. Vse je tako čudovito pripravljeno in mi le smeje izberemo vso to naravo brez efektov.*

Pravi čudež pri Buñuelu je, da mojstrsko obvlada tehniko, s katero izpolni svoje ideje in svojo poezijo. Tehnično je VIRIDIANA neobičajno dovršena za tega režiserja. Kamera se veliko giblje, prevladuje tendenca, da bi prikazal ljudi in vistas skozi različne prostore. Snemalec, José F. Aguayo je prav tako slikovito učinkovit kot Figureoa in prav tako sposoben posredovati ne (lepo) lepoto Buñuelovih konceptov.

Pri Buñuelu ni nikdar čutiti, da je tehnika nekje vmes med konceptom in realizacijo. Videti je, da mu



VIRIDIJANA je pomenila zmago slavje na festivalu v Cannesu 1961. leta. Po tolikih letih se je Buñuel vrnil v domovino in posnel film za španske producente. Toda — Španija ga ni videla. Franco ga je prepovedal in odstavil vse, ki so bili odgovorni za avanturo »Buñuel-Cannes«



mise en scène ne predstavlja tehnično večjega problema kot tehnika risanja pri Picassu in Goyi. Povsem neodvisen od konvencionalne tehnike in konvencionalnih idej je Buñuel sposoben postaviti slike na platno z natančnostjo in sigurnostjo dobrega lepilca papirja, ki lepi papir na steno. To je v veliki meri zasluga zanesljivosti in natančnosti njegovih konceptov. »Če planiram in posnamem dvestopetdeset posnetkov, potem bo dvestopetdeset posnetkov v dokončanem filmu.« Njegov prijatelj je takole opisal Buñuelovo delo pri VIRIDIANI: »Pred vsakim posnetkom je popolnoma sam po poldrugo uro z vizirjem pregledoval situacijo in planiral, medtem ko je ekipa pila. Potem pa je prišel in rekel: ‚Tako, tole hočem!‘ Potem so oni snemali, medtem ko je Buñuel pil.«

■ *Hvala bogu — še sem ateist.*

Če bi Buñuelovo ustvarjalno življenje prenehalo z »L'Age d'Or«, bi že imel zagotovljeno mesto v zgodovini filma. Ta film je odkril še nikoli videne možnosti surrealizma v filmu: za anarhijo, filozofijo, za jezo. Naslednja dela v Franciji in Mehiki dopolnjujejo to jedro, ki se lahko kosa z njim le malo režiserjev, vendar ta dela nikoli ne prekosiijo prvega filmskega dosežka. Zdaj pa je Buñuel napravil drugo mojstrovino, svoje najbolj avtoritativno delo. »Drugi pol«, kot pravi Ado Kyrón, njegov najbolj vneti oboževalec, »ki nosi čudovito Buñuelovo zgradbo«.

(Buñuelovi citati so iz intervjujev, ki jih je dal številnim revijam.)

- 1953 — CUMBRES BORRASCOSAS (Glas v viharju) — Po romanu »Glas v viharju« Emily Brontë - scenarij in priredba Luis Alcoriza in Luis Buñuel. Snemal Augustin Jimenez. Glasba Richard Wagner. Proizvodnja Oscar Dancigers, Ultramar Films. Igrali Jorge Mirtral, Irasema Dillian, Lillia Prado. (Mehika)
- 1953 — LA ILUISON VIAJA EN TRAN-VIA (Iluzije se vozijo s tramvajem) — Snemal Augustin Jimenez. Igrala Lillia Prado in Carlos Navarra. Podatki manjkajo. (M)
- 1954 — EL RIO Y LA MUERTE (Reka in smrt) — Po zgodbi »Muro blanco sobre roca negra« Miguela Acosta scenarij in priredba Luis Alcoriza in Luis Buñuel. Snemal Raoul Martínez Solares. Scenograf Gunther Cerszo. Glasba Raoul Lavista. Proizvodnja Armando Orive Alba, Clasa Films Mundiales. Igrali Columba Dominguez, Miguel Tornuco, Joaquín Cordero, Jaime Fumandez, Victor Alcocer, Silvia Derbez, Humberto Almazón. (Mehika)
- 1954 — LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ (Zločinsko življenje Archibalda de la Cruz) — Po odorskem delu Rodolfa Uslgila - scenarij in priredba Luis Buñuel in Eduardo Ugarte. Snemal Augustin Jimenez. Glasba Jorge Perez, Jesus Bracho. Proizvodnja Alfonso Patino Gomez. ACSA. Igrali Ernesto Allonso, Miroslava, Ariadna Welter, Rita Macedo, Linares Rivas, Andrea Palma, Rodolfo Landa. (Mehika)
- 1955 — CELA S'APPELLE L'AURORE (To se imenuje zora) — Po romanu Emmanuela Roblèsa - scenarij in priredba Luis Buñuel in Jean Ferry. Snemal Robert Le Febvre. Scenograf Max Douy. Glasba Joseph Kosma. Proizvodnja Marceau (Paris)-Insignia Films (Roma). Igrali Georges Marchal, Lucia Bossè, Nelly Borgeaud, Giani Esposito, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo, Henri Nassiet, Gaston Mo-

# B E L E Ž K E O F I L M U

Ne živimo v najboljšem izmed možnih svetov. Rad bi še naprej ustvarjal filme, ki bi bili daleč od tega, da bi zgolj zabavali občinstvo. Rad bi ljudem posredoval absolutno konkretnost te misli. Mislim, da je ta težnja zelo konstruktivna. Današnji film, vključno takoimenovani neorealistični ne izraža dovolj jasno te misli — da ne živimo v najboljšem možnih svetov.

Kako je mogoče verjeti v dvig kulture občinstva in vzporedno —

večjo pretencioznost producentov, ko nas filmi dosledno zavajajo... Edini resnični »opij občinstvu« je konformizem.

Nobena tradicionalnih umetnosti ni ustvarila tako globokega prepada med možnostmi, ki jih medij nudi in rezultati, ki nastajajo, kot prav film.

Pred gledalcem postajajo osebe in predmeti na platnu del konkretne realnosti. Zatemnjena dvorana gledalca izolira od vsakdanjega, fi-



Marga Lopez in  
Francisco Rabal:  
zaupanje v načelo  
o ljubezni



zičnega sveta. Zaradi tega je film sposoben delovati in pretresti gledalca kot nobena druga umetnost. Toda, nobena druga umetnost ni tako uspešno sredstvo za poneumnjanje, kot prav film. Večina sodobnih filmov kakor da ima samo ta namen. Ti filmi izrabljajo intelektualni in moralni vacuum današnje dobe. Posnemajo roman! Vedno znova pripovedujejo iste zgodbe in se zadovoljujejo zgolj s tem.

Če se ozrem nazaj, moram z veseljem ugotoviti, da nisem izrabljal filma za — prižnico. Ničesar nisem hotel dokazati. Mislim, da bo ta ugotovitev marsikoga razočarala. Prepričan pa sem, da bodo ljudje potegnili iz mojih filmov mnogo simbolov in pomenov...

**(OB VIRIDIANI  
v The New York Timesu)**

<sup>1</sup> »Scenarij za Zlati vek, ki sta ga napisala Buñuel in Dali, je bil poskus, razlagati svet s Freudom, Lautréamontom, markijem de Sade, in s... Karlom Marxom. Režiser je imel namen, poimenovati svoje delo z »Les Eaux glacées du Calcul egoïste — Ledena voda egoističnih računov, z rekom iz Komunističnega manifesta.« Georges Sadoul, Zgodovina filma, str. 257

<sup>2</sup> phallic iz phallos gr. simbol moškega uda, ki so ga proslavljali stari Grki pri Dinozijeveh igrah kot simbol plodnosti.

<sup>3</sup> jota je španski kmečki ples v divjem ritmu, ki ga izvajata zdaj moški, zdaj ženska ob spremljavi kastanjete.

<sup>4</sup> fetišizem je bolešno oboževanje kakega dela telesa ali oblačila. Pogosto so ta del telesa noge.

<sup>5</sup> A do Kyrrou, francoski filmski publicist in režiser, strokovnjak za surrealizem. Znana je njegova knjiga »Le surrealisme au cinéma«.

dot. (Francosko-italijanska koprodukcija)

- 1956 — LA MORT EN CE JARDIN (Smrt v vrtu) — Po romanu José-Andréja Lacoura - scenarij in priredba Luis Alcoriza, Luis Buñuel in Raymond Queneau. Snemal v Eastmancoloru Jorge Stahl ml. Scenograf Edward Fitzgerald. Glasba Paul Misraki. Proizvodnja Oscar Dancigers, Producciones Tepeyac (Tepeyac) — David Mage, Dismage (Paris). Igrali Georges Marchal, Simone Signoret, Charles Vanel, Michèle Girardon, Michel Piccoli, Tito Junco, Raul Ramirez, Luis Aceves Castadena. (Francosko-mehiška koprodukcija)
- 1959 — LA FIEVRE MONTE A EL PAO (Vročica v El Pao) — Po romanu Henryja Castellona - scenarij in priredba Luis Buñuel. Igrali Maria Félix, Gérard Philp. Proizvodnja Metger in Woog (Paris). Ostali podatki manjkajo. (Francija)
- 1959 — Nazarin — Po romanu Benita Pérez Galdós napisala scenarij Luis Buñuel in Julio Alejandro. Snemal Gabriel Figueroa. Igrali Francisco Rabal, Marga Lopez, Rita Macedo, Ignacio Lopez Tarso, Ofelia Guilmoin, Luis Aceves Castaneda, Noe Murayama, Rosenda Monteros, Jesus Fernandez. Proizvodnja Barbachano Ponce. (Mehika)
- 1960 — LA MUCHACHA (Deklica) — Podatkov ni. (Mehika)
- 1961 — VIRIDIANA — Po lastnem scenariju režiral Luis Buñuel. Snemal José F. Aguayo. Igrali Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal. Proizvodnja UNINCI-Gustavo Alatríste. (Španija)
- 1962 — ANGEL EXTERMINADOR (Angel uničenja) — Po lastnem scenariju režiral Luis Buñuel. Snemal Gabriel Figueroa. Igrali Xavier Masé, Ofelia Montesco, Nadia Haro-Oliva, Silva Pinal. Proizvodnja Gustave Alatríste. (Mehika)
- Načrt - LE HUSSARD SUR LE TOIT (Huzar na strehi) — V proizvodnji Films Jean Giono. (Francija)





# N O V A P O T A F I L M A

■ RENE GILSON ■ MARCEL  
MARTIN ■ MICHEL MARDORE  
■ PIERRE BILLARD ■ FRANCE  
BRENK ■ ALEKSANDAR PE-  
TROVIĆ ■ HRVOJE LISIN-  
SKI ■ BOŠTJAN HLADNIK ■

Filmski izraz je v zadnjih letih naredil velik razvoj. Današnji film se v izrazu v marsičem razlikuje od tistega, ki je nastajal neposredno pod vplivom nemega filma še pred in nekaj časa po drugi svetovni vojni. Tudi filma petdesetih let danes ni težko ločiti. V marsičem se razlikuje od sodobnih stremeljenj, ki jih zastopajo nekateri izrazito sodobni avtorji, vzemimo za primer samo Antonionija, Godarda, Truffauta in druge. Nesoglasja in razhajanja na tem izredno zanimivem področju že dalj časa razburjajo duhove teoretikov in ustvarjalcev vsepovsod na svetu.

Tako torej, spet bi se radi šli tistega prijetnega pogrevanja o nasprotjih med Starimi in Sodobnimi. Vidite, pa ne verjamem v ta nasprotja. Ne verjamem, kot ne verjamem raznim smerem, gibanjem, etiketam, zgodovinom filma. Ne verjamem pa zato, ker pri filmu cenim predvsem užitek, ki mi ga nudi, ta užitek, to bogatenje pa mi prav tako posreduje klasična režija Hawksa in Langa kot »sodobni« jeziki ali bolje sodobni jeziki, ki so, mimogrede, tako različni med seboj, da jim sploh ne moremo najti skupnega imenovalca, saj imamo na eni strani Antonionija, na drugi pa Truffauta in Godarda. Lang, Hawks in Renoir so stari filmski delavci, ki pa ne bodo nikdar delali zastarelih filmov, ki ne bodo nikdar starci včerajšnjega dne. Ne bi rad imenoval film montaže in lirični film starinski film. Zakaj treba ga je spoštovati in upoštevati, pa čeprav ga je čas pustil za seboj in čeprav ga je filmska estetika proglašila za zastarelega.

Zdi se mi, da se sodobno in novo odraža v umetnosti predvsem v sprostitev oblike, v novostih v pisavi. Nastane nov način pisanja, slikanja, komponiranja (mislim na glasbo), nov način režije. Če je mladi Victor Hugo sodoben in moderen, ko ga primerjamo z L Martinom, potem je tako zato, ker je dal slovo šestnajstercu in našel ali pa si izmislil kvantiteto ritma. Če je Cézane moderen, ko ga primerjamo z Ingresom, je to zato, ker je slikal jabolko, ne da bi ga prej narisal in še povrh, ker je slikal jabolko modro, če se mu je zazdelo, da bi bilo lepo, če bi bilo modro. Tako je torej s to zadevo: novost nekega gibanja ne opazimo zato, ker nam pripoveduje nekaj novega, ampak, ker nam pripoveduje na nov način. Zakaj le način pripovedovanja daje prizvok novega tistemu, kar pripovedujemo. Gre za novo, večjo svobodo v izražanju.

O »novem« filmu smo pričeli prvič govoriti, ko je Vadim pokazal svoj film »In bog je ustvaril žensko...« Toda Vadim ni izpolnil obetov. Pa smo le čutili, da nastaja nekaj novega in to vztrajno iskali pri Astrucu, Aldrichu in še marsikom, ne da bi vedeli, da po eni poti sodobnega in novega že hodi Rossellini s svojima filmoma »Stromboli« in »Potovanje po Italiji«.

No, in kje smo danes? Osebnost vidim dve smeri. Prva je tista Antonionijeva. To je film »dedramatizacije«, fenomenološkega realizma, opazovanja. Drugi drget



novega mi prinaša »nori film« — nori film, kot pravimo »nora ljubezen« — ki ga poznam iz filmov »Streljajte na pianista«, »Do zadnjega diha«, »Ženska je ženska«, »Dobra ženska« in zdi se mi, da bi semkaj lahko prišel tudi kratke filme angleškega »Free Cinema«.

Pravim tako, toda Kast in Astruc sta prišla do svojega stila z zelo klasičnimi sredstvi. In potem: kakšna so Rivettova in Resnaisova sredstva, če ne nadvse klasična?

**RENÉ  
GILSON**



**JULES IN JIM: F. Truffaut (Oscar Werner in Jeanne Moreau)**

To vprašanje bi pravzaprav lahko veljalo za vsebinsko in za stil. Toda zdi se mi, da odgovor o filmskih zgodbah niti ne more biti kaj posebno zanimiv. Saj vsako leto dobivamo nove filmske vsebine in vsako leto je nekaj več poguma pri obravnavanju. Torej bi vprašanje obveljalo kot zanimivo samo za stil, za način. V tej smeri bi tudi iskal odgovor. Novost sodobnega filma vidim predvsem pri filmih s tradicionalno grajeno zgodbo. Sodobni film je skoraj povsem ovrgel predstavo, spektakel, torej tisto, kar je tradicionalno film imel spojenenega od gledališča, ovrgel je gledališke zakone, torej trdno grajeno zgodbo, zavozlano in zaprto, s premnogimi dialogi, ki vodijo k nazornemu koncu itd. Zdi

se mi, da je vse to že povsem izginilo vsaj pri določenem številu filmskih delavcev. Po drugi plati pa se je sodobni film odpovedal tistemu delu filmske pisave oziroma govornice, ki je bila pravi arsenal najrazličnejših, v bistvu tehničnih postopkov. Tega več ni, ali z drugimi besedami: film à la Eisenstein in film à la Welles je danes že preživel.

V sodobnem filmu vidim dve bistveni smeri: ena je Antonionijeva, drugo pa bi imenoval »prizadevanje k filmu - resnici«. Zdi se mi, da je že Antonionijevo ime najboljša oznaka za prvo smer, za katero je značilen odstop od tradicionalne zgradbe. Antonioni ne teži toliko za tem, da bi nam povedal zgodbo, kot da bi nam prikazal razvoj določenega števila oseb. Poleg tega pa je v svojih filmih dal mesto tudi šibkim časom in ne samo močnim. Vsaj v tolikšni meri, kot imajo šibki časi tudi v življenju enako vlogo kot močni. Čas je nadomestil s trajanjem in trajnostjo, ki nastaja. Tako nam daje vtis, da sodoživljamo z njegovimi osebami njihovo lastno trajanje v dogajanju, ne pa, da imamo pred seboj delo, ki je zgrajeno v smislu časovnosti, ki jo je kasneje odmerila in določila montaža.

Druga smer je »film-resnice«, kjer se dejanje odvija resnično pred gledalcem, pred kamero. Seveda, tudi pri takem filmu uporabljajo trike, toda to je postranskega pomena. Bistveno je, da čutimo, da se stvari dogajajo pred nami v istem hipu kot so posnete.

Skupni imenovalc za obe smeri je — svoboda. Svoboda za gledalca in svoboda za predstavo. Gledalec sledi predstavi, toda to predstavo mu nudijo v njenem nastajanju, ne pa razkosano, razbito in spet zlepljeno, pri čemer je vse razrezano, s svobodo dogajanja vred. Dogajanje se poraja pred gledalcem. Filmski delavec in kamera sta spet popolnoma objektivna in posredujeta le tako. Kamera ni več osebnost drame. Tako je vse skupaj dvignjeno na novo raven: gledalec je postavljen pred fenomen ustvarjanja. Vse se dogaja pred njim, v prvi stopnji, vse je veliko manj premišljeno, skonstruirano in prav zato iz vsega diha svojevrsten fenomen premišljevanja in opazovanja. Zdi se mi, da gre za to





Poetični realizem Jacka Cardiffa: SINOVI IN LJUBIMCI

pri Antonioniju in Micogučiju. Gre za premišljeno opazovanje neke stvari, ki ni predstava, ki pa prav zaradi tega postane podobna, ko se prikaže na kinematografskem platnu, tistemu, kar je posneto. In nikakor nimamo vtisa, da bi kdo posredoval med snemanjem in projekcijo. Pred seboj imamo (vsaj tak vtis daje vse skupaj) neobdelano gradivo, ki nam ga ponujajo tako kot je, v bloku in iz katerega si potem lahko gledalec izbira svoje lastne prizore, v katere se lahko poglobi ali pa ostane neprizadeto zunaj dogajanja. Naj bo kakorkoli, toda svet s platna je isti kot tisti, ki je bil pred kamero. Torej gre hkrati za svobodo gledalca, svobodo predstave in še za novo objektivnost.

**MARCEL  
MARTIN**

Strinjam se z Marcelom Martinom, ko pravi da je gledališče, slabo gledališče izginilo iz filma in da v tej smeri lahko govorimo o sodobnem filmu. Toda nikakor se ne strinjam z njegovim pojmom sodobnega filma. Menim, da je sodobni film veliko starejši. Zdi se mi, da bi pri pojmu sodobnega filma morali bolj upoštevati

odločilno vlogo načel nemega filma, ki so živelja še dolgo potem, ko nemega filma ni bilo več. Za to so krivi filmski delavci, rutina, pa tudi kritiki. Popolnoma iskreno sem prepričan, da so vse »Zgodovine filma«, vse »Slovnice« in podobne publikacije zastarele. Toda ne zaradi tega, ker je prišel Antonioni, ampak enostavno zaradi tega, ker so vsi »zgodovinarji« in vsi »slovničarji« gradili na Griffithovem filmu, ne da bi ga dobro doumeli in usvojili, in na literarnem filmu »avantgardistov«.

Verjamem, da je film, ki je povsem mrtev. To je film Epsteina in Gancea, film montaže, kadraže, »ritma«. V tem se povsem strinjam z Martinom, toda tu je še Pudovkinov film, čustveni film, če hočete, film, ki naj bi nam šel do srca, v bukvalnem in v prenesenem pomenu. Tu je še lirični film, ki se mi zdi v našem času povsem zastarel in neznosen. To je film, ki je usvojil glasbo, ko je združil načela montaže z glasbenim stavkom. Prepričan sem, da je bil v nemem filmu v zametku tudi že sodobni film in zlasti francoski kritiki gre zasluga, da je znala ločiti, kaj je v nemem filmu sodobno. Murnaujevi filmi in — nekoliko manj — tudi Stroheimovi filmi so preživeli čas, zato ker so resnično sodobni. Njihovi filmi so zgrajeni predvsem na fizični prisotnosti igralca in na neposrednem pristopu k realnosti, pa čeprav zaradi precej abstraktnih in intelektualnih hotenj.

Torej, če že obstaja sodobni film, potem to ni samo Antonionijev film in »film-resnice«. Mislim, da o sodobnosti odloča predvsem nek določen pogled na svet, neka določena predstava sveta, ki jo lahko najdemo prav tako pri Bressonu, Astrucu, Premingerju, kot pri Wellesu.

»Film-resnice« se res zdi resničen, toda pravzaprav je prav tako zlagan kot najbolj obdelan in skonstruiran film in povrhu vsega je v njem kaj malo umetnosti. Vsekakor, mislim, da lahko film spontanega iskanja kot tudi tisti drugi film, enako varata in zavajata gledalca. In da je to prvemu celo lažje, vsaj v tolikšni meri, kolikor daje vtis (popolnoma sleparske) svobode in (lažne) zanemarjenosti.

**MICHEL****MAR-  
DORE**

Zakaj do izredno reakcionarnih rezultatov lahko pridemo tudi če dajemo vtis naprednih iskanj.



Iskal sem, kaj bi lahko pravzaprav bil skupni ime-  
novalec vsem tem filmom, za katere pravimo, da so so-  
dobni. Priznam, da jim nisem našel veliko skupnega,  
toda kljub temu je tu beseda, nepričakovana in precej  
nenavadna, ki jih vsaj nekoliko druží: **realizem**. Pojas-  
nil bom: zdi se mi, da v tem našem sodobnem filmu, ki  
je nedvomno najmanj angažiran, najmanj socialen, naj-  
manj političen in najmanj ideološki, kar jih je bilo v  
filmski zgodovini, da v tem filmu nastopa kot stalna  
spremljevalka želja, iskanje višje stopnje realnosti in  
tesnejšega stika z realnostjo. In to pri vseh sodobnih  
filmih. Dejstvo, da je sodobni film skušal zavreči in  
pozabiti dramaturška pravila, da je skušal ohraniti po-  
membnost mrtvih časov, da je razbil mehanizem, da bi  
prišel oziroma našel bolj neposreden in iskren stik z  
življenjem, je nedvomno ena najpomembnejših značil-  
nosti sodobnega filma. Vse to pa ima lahko samo dve  
razlagi. Po prvi bi lahko vse to pripisali samo želji, da  
bi potegnili gledalca, kar seveda v nekaterih primerih  
ni izključeno; da ga ne bi dolgočasili, tudi to verjetno  
drži, predvsem pa, da vse to početje ne sme izzveneti  
v nič, kar bi bilo lahko podobno razumskemu prizade-  
vanju. Toda po drugi, bolj splošni in bolj verjetni raz-  
lagi, pomeni ta odstop od dramaturških pravil in zako-  
nov, s katerimi vežemo ljudi in dogajanja, samo težnjo,  
da bi dali dogajanjem in ljudem večjo svobodo. Na pri-  
mer: vse tehnične novosti, zboljšave in reforme, ki jih  
uporablja film zadnjih nekaj let so tu samo zato, da  
bi dovolile bolj neposreden stik z življenjem in stvar-  
nostjo. Zbežali smo iz studijev, poiskali občutljiv film-  
ski trak, različne spremenljive objektivne in druge teh-  
nične postopke, za katere smo v večini primerov vedeli  
že dolgo, toda katere ni hotel nihče preizkusiti enostav-  
no zato, ker ni vedel, čemu bi mu ideološko ali estetsko  
koristili. Prav zaradi želje, da bi se kamera kot pijavka  
pripila na samo, golo življenje, pa so vse te spremembe  
v načinu snemanja samo zaradi težav s predračuni, za-  
radi težnje, da bi se osvobodili producentov in da bi  
lahko snemali poceni. To je sicer deloma res, toda zdi  
se mi, da je vsemu temu vzrok potreba režiserjev, da bi  
čutili neposreden stik s stvarnostjo, ki jo snemajo ali  
pa stvarnostjo, ki jih navdihuje, katero pa ni moč ustva-  
riti v ateljejih.

Nasprotno pa se ne strinjam z Gilsonom in Martinom, ko pravita, da bi sodobno v filmu lahko označili predvsem in samo kot nov način dela in pripovedovanj. Zame je po svoje tudi Bergman sodoben, pa čeprav je vnesel v filmsko estetiko zelo malo ali pa celo ničesar novega. Zakaj neverjetno se mi zdi, da bi lahko nekdo naredil ducat filmov o odnosih med moškim in žensko, kot jih je naredil on, da bi lahko tako snoval te odnose, kot jih snuje on, in da bi hkrati še vedno gojil starinski, preživeli film. Zdi se mi, da je prav sodobnost teh odnosov, žgoča satira tistega, kar je ali pa kar je bilo v teh odnosih preživelega, abotnost vsega tega in potem perspektiva in približevanja z drugimi



Clouzotov film RESNICA z Brigitte Bardot v glavni vlogi je bil nedvomno film »leta 1950«



odnosi, zdi se mi, da je vse to po svoje prav tako pomembno kot rušenje dramaturških zakonov, ali pa pomembnost mrtvih časov. No, za primer dajem Bergmana, čeprav je mogoče on najmanj poklican, da bi z njim podprl svojo tezo. Zakaj on je že izjemen primer, ob katerem bi lahko razpravljali. Toda tukaj je še Antonioni, ki prinaša novo kar na dveh področjih, saj skoraj da ne moremo govoriti o njegovih formalnih novostih, ne da bi hkrati razpravljali tudi, zdi se mi, o vsaj tako pomembnih novostih v tistem, kar izpoveduje. Vse to se mi zdi še toliko bolj pomembno, ko pomislim na Kasta, ki po svoje dela še starinske filme, vsaj v toliko, kolikor ne morem odkriti prav nič modernega v njegovi režiji filma »Mrtev čas ljubezni«, ki pa, vsaj zame, odločno sodi v sodobni film zaradi sodobnosti človeških odnosov, katere prikazuje.

Pri takem pojmovanju realizma imamo seveda vsi v glavi »novi val« in Antonionija kot dve značilni smeri. To nam je nekako vsilila njihova aktualnost, toda zdi se mi, da bi veliko lažje razumeli ta pojem realizma, če pomislimo na druge značilne primere sodobnega filma, zlasti na mlado ameriško šolo, na mladi angleški film in zlasti na dokumentarne filme »svobodnega filma«.

Zakaj nedvomno se skrivajo v načinu prikazovanja Belmonda v filmu »Do zadnjega diha« in v načinu prikazovanja v tolikih drugih filmih prizadevanja in iskanja, različna po sredstvih, toda enaka po svojih težnjah, da bi zalotili bodisi družbeno skupino bodisi posameznika v najbolj skriti intimnosti, mentalni in psihološki. In čeprav imajo vsi ti filmi zelo malo skupnega v estetiki slike, ki jo vidimo na ekranu, se mi zdi, da so izhodišča ustvarjanja za vse te filmske delavce v svojem bistvu nadvse podobna.

## **BILLARD PIERRE**

Spoštovani tovariš urednik,

vprašanje, ki ste ga zastavili, namreč vprašanje o novodobnih prizadevanjih in smereh v svetu filmske kulture, je vsak dan na novo zanimivo. Bojim pa se, da le na prvi pogled. Mislim, da je »film danes« po svojem bistvu isto, kar je bil »film včeraj« in kar »bo film jutri«. Predvsem odsev časovno in prostorno determiniranih družbenih razmer. Pod ta obči pojem spada prav tako vpliv nadarjene osebnosti na vsebinsko estetski profil

filma, kot razvoj filmske tehnike, ki — kakor vemo — ,sama po sebi' ne pomenja ,napredka umetnosti'.

Nisem zoper izraze, kakršni so realizem primitivcev, ekspresionizem, impresionizem, avantgarda, surrealizem, socialistični realizem, novi realizem, novi val... Za vsakim izmed izrazov se skriva nekaj misli, ki določajo izjemne posebnosti filmske smeri pri nekem narodu v determiniranem časovnem in družbeno političnem obdobju. Toda ti izrazi so le šibki pripomočki, ob katerih orientiramo svoja pomanjkljiva znanja, namreč pomanjkanje pregleda nad celotno, razsežno dejavnostjo, ki ji pravimo v našem primeru filmska ustvarjalnost, in ki jo s podobnimi izrazi poimenujemo na področjih ,starih' umetnosti. Obdobje polihistrov-vseznačev — je za nami (čeprav ga najbrž nikoli ni bilo). Dandanes je pogosto v zadregi celo strokovnjak za ozko področje ,kratkega' filma, kakor je v zadregi profesor za ,literaturo jugoslovanskih narodov', kajti v manj kot desetih, dvajsetih letih ne more obvladati razsežnega gradiva in biti hkrati spričo intenzivne literarno ustvarjalne dejavnosti ,na tekočem'.

Vprašanje izrazov in pojmov, ki jih izrazi ponazarjajo, postane še bolj pereče, kadar jih skušamo razmejiti. Česa vsega niso trpali in ne trpajo zgodovinarji ,starih' umetnosti pod tako klasične pojme, kot so antika, renesansa, barok...! Ali je kaj drugače na področju ,nove' filmske umetnosti? Kje začenja in kje se zaključuje obdobje novega realizma? Kaj je to: novi val? Izmišljotina filmskih kupcev, da bi pod novim reklamnim geslom bolje prodajali svoje izdelke? Ali pa je to vsebinsko estetski odsev najbolj nazadnjaških ekscesov v novodobni francoski družbi, za čemer naj bi bil s svojo ideologijo ,pougeadizem' in v zadnjem nasledku OAS?

Utegne biti oboje. In še več: razpon med deli ,novovalovcev' je po vsebinsko estetskih pretenzijah in dosežkih, da ne govorim o ,tendenci', tako neizmeren, kot je neizmerljiva razdalja med Blasettijevim in de Sicovim opusom.

Kar se tiče »filma danes« me tedaj zanima le dvoje: ali bomo zmogli jugoslovanski narodi ustvariti iz tradicije in sodobnosti svojega življenja ,zares svoj film'?





Fenomen Ingmarja Bergmanna (POLETJE Z MONIKO: Lars Ekborg,  
Harriett Andersson)

In drugič: kako naj se otresemo vsaj najslabših tujih vplivov in navlake?

Počemu se vsak hip zatekamo k 'tujim vzorom', k tujim ustvarjalnim metodam in žanrom, ko nam naše prebogato življenje 'prevrednotenja vrednot' vsak hip vsiljuje živiren izraz, nove žanre, nove filmske vrste? Ali se vam ne zdi, da bi naš film laže zaslovel doma in v tujini z estetsko čim bolj ustreznimi interpretacijami Kačurja, Hlapca Jerneja ali Samorastnikov, kot pa z deli, ki jih lepimo na rep novim realinom, naturalinom ali novovalovcem...?

S tega vidika je problem »film danes« isto, kar je bil »film včeraj« in kar bo »film jutri«: po formi in vsebini izvirna izpoved umetnika, ki intenzivno živi v — in — s svojim narodnim okoljem, pri čemer pa ne izgubi pregleda nad razsežnostmi občega družbenega in posebej umetnostnega previranja po deželah našega sveta.

Upam, da me čas ne bo postavil na laž, če rečem, da filmska umetnost doživlja dandanes enega svojih najbolj burnih trenutkov.

In prav zaradi tega, ker smo v prelomnem, v estetskem smislu revolucionarnem obdobju, je zelo težko odgovoriti na vprašanje, kaj film danes je in kaj bi moral biti.

V vsakem primeru, navzlic vsem težavam, ki ta proces zavirajo, se filmska umetnost bolj in bolj osvobaja tiranije tako imenovane široke publike in filmi začinjajo biti dela posameznikov. (Znižanje proizvodnih stroškov, ki je značilno za večje število avantgardnih filmov, igra v tem procesu zelo pomembno vlogo). To praktično pomeni, da film izgublja karakteristiko blaga in vse bolj dobiva oznake kulturne vrednosti (proces se torej razvija v smeri, ki je povsem nasprotna tisti, ki se uveljavlja pri nas). To osvobajanje filmske umetnosti spremlja, kar je povsem razumljivo, zelo živahna diferenciacija. Zaradi tega sedaj, namesto da bi govorili o stilu posameznih nacionalnih proizvodenj, vse pogosteje govorimo o stilu posameznikov, posameznih ustvarjalnih osebnosti.

Zaradi vsega tega bi bil moj odgovor na vaše vprašanje tak:



film danes mora biti iskren in resničen, biti mora izpoved, podoba življenja, zajeta v očesu posameznika, del zavesti in vesti človeka današnjega časa. To hkrati pomeni, da mora izgubiti vse bukvalno, že videno, izmišljeno in prevzeto iz druge roke. Filme moramo delati takrat, kadar čutimo, da imamo nekaj povedati in ne — kot se pri nas najpogosteje dogaja — kadar nam producent dá možnost. Film danes mora biti rezultat ustvarjalne obsedenosti, ki jo narekuje neka ideja in neka vsebina, del življenjskih izkušenj, ki je dozorel v taki meri, da zasluži umetniško upodobitev.

Torej to bi bilo tisto, kar bi današnji film moral biti, izhodišča iz katerih bi morali izhajati. — Kakšen bi moral biti, torej v kakšni obliki naj se manifestira — na to, pri najboljši volji ne morem odgovoriti. Pravzaprav splošnega odgovora sploh ni. Filmska umetnost bi morala imeti toliko oblik, kolikor je pravih filmskih avtorjev. Tako kot ima vsak človek svoj lastni svet, svoj način gledanja in svojo usodo, tako bi moral imeti vsak filmski avtor svojo estetiko, svojo filmsko umetnost. In nikakor se ne bojim tega, da bi ena nasprotovala drugi.

Naj vsakdo misli in čuti na način, ki je njemu lasten, naj to izrazi tako, kot je on videl in doživel, in, kadar bo šlo za talentiranega avtorja, takrat se bo rodil — film. Ne, nek, ne katerikoli, ne film nasploh, marveč prav ta, en sam, njegov, oseben in hkrati nas vseh — film danes.

**ALEK-  
SANDER  
PETRO-  
VIČ**

Kot vse človeško, tako se tudi film kot eminentno družbeni fenomen odraža na več nivojih, ki so relativno samostojni.

Ekonomski film je zaradi konkurence televizije in drugih zabavnih dejavnosti še vedno v krizi. Američani so to nevarnost za sedaj dovolj uspešno zavrli z dvigom umetniške kvalitete svojih najboljših filmov, s proizvodnjo vse večjega števila filmskih spektaklov, z boljšo sestavo filmskih sporedov in ugodnejšo časovno razporeditvijo filmskih predstav. Ker jim ostale kinematografije ne morejo slediti v isti smeri, oziroma lahko samo delno, se morajo zateči k staremu in dobro preiz-

kušenemu sredstvu — kar najintenzivnejši eksploataciji seksa in grobsti. Toda, ker vsaka filmska formula kmalu izgubi svojo moč, so se v zadnjem času zatekli celo k seriji filmov o seksualnih perversnostih, v prvi vrsti potencialnemu in dejanskemu homoseksualizmu. Vse to je samo nova varianta zgodbe, ki se odvija malone 60 let. Proizvodnja filmov je nenavadno draga in da bi filmska industrija vzdržala, morajo biti njeni proizvodi zanimivi za nenavadno veliko število ljudi. Ker pa je površne, cenene zabave vse več, tudi izven filma, le-ta bolj in bolj vleče krajši konec. Sicer pa, podobno se je zgodilo tudi z gledališčem. To prokletstvo filma lahko odstrani samo revolucija v filmski proizvodnji, revolucija, ki bi znatno pocenila proizvodni proces.

Če pogledamo umetniško plat, današnja filmska proizvodnja v svetu ne nudi posebno veliko. Filmska produkcija odraža splošno neustreznost današnjega časa za umetniško proizvodnjo, kar vodi k vse pogostejši partikulaciji in hermetizaciji umetniškega snovanja ter k vse pogostejšim formalističnim ekshibicijam. Nimam v mislih zgolj komercializma, stare boleznin umetniškega ustvarjanja, zlorabe le-tega, v propagandne svrhe ali ponižujočih škandalov in hrupa, ki je zajel celo najuglednejša imena, govorim v prvi vrsti o odsotnosti ustrezne atmosfere, ki bi pogojevala polnokrvna filmska umetniška dela o življenju današnjega človeka, ne oziraje se na njegovo geografsko ali politično pripadnost. »Novi val« je razočaral. Izkazal se je zgolj kot bolj ali manj umetna tvorba; Italijani so z Antonionijem bolj »krik dneva« kot resen pojav, zakaj on je popolnoma osamljen, razen tega pa v precejšnji meri omejen s svojo »eno samo, večno temo«. Nemci — nič. Američani stagnirajo, čeprav so še vedno najboljši, newyorška skupina mladih režiserjev bi morda lahko nekaj pomenila. Drobna znamenja tihe renesanse angleškega in sovjetskega filma ne dajejo dovolj dokazov in ostajamo v dilemi: ali lahko govorimo o temeljitem preobratu ali zgolj o drobni epizodi. Naš film je zašel v slepo ulico.

Na kratko. Nič razveseljivega. Prav nič.

**HRVOJE  
LISINSKI**



Sodobni film ...

Kaj je to?

Je to princip kompozicije slike?

Da — Antonioni ...

Je to princip doslednega formalizma?

Da — Resnais ...

Je to princip mladostnega antikonformizma?

Da — »novi val« ...

Je to princip nove montaže?

Da — Godard ...

Je to princip mešanja žanrov?

Da — Chabrol ...

Je to princip dolgih kadrov?

Da — Malle ...

Je to princip filozofskega koncepta?

Da — Bergman ...

Je to princip dolgih vozečih posnetkov?

Da — Kalatozov ...

Je to princip minimalnega dogajanja?

Da — Brook ...

Je to princip nenehne napetosti?

Da — Hitchcock ...

Je to princip lahkotne igrivosti?

Da — de Broca ...

Je to princip ekstaze?

Da — Kazan ...

Je to princip režijske improvizacije?

Da — Rossellini ...

Je to princip reportažno-televizijske neposrednosti?

Da — Clark ...

Je to princip surrealizma?

Da — Buñuel ...

Je to princip scenarijske improvizacije?

Da — Melville ...

Je to princip moči in brutalnosti?

Da — Losey ...

Je to princip novega akademizma?

Da — Astruc ...

Je to ...???

Da — ...

Kaj torej? — Vse da in vse ne!

Od vseh teh vzemimo samo dvoje smeri, ki sta trenutno najpomembnejši: Antonioni-Resnais in novi val.

Antonioni obravnava v svojih delih problem osamljenega človeka, njegove nezmožnosti in nemožnosti kontakta s svetom, v katerem biva. Antonioni gradi predvsem s kompozicijo slike, ter predstavlja svoje junake kot šahovske figure glede na kompozicijo kadra in na dekor. Sam je izjavil, da pomenijo zanj igralci rekvizite, katere poljubno predstavlja in ustvarja izvrstne likovne kvalitete, s katerimi skuša ustvarjati željeno vzdušje. Vse to je formalno bleščeče — a vendar ne dosega Resnaisa — predstavnika francoske formalistične smeri. Resnaisov »Marienbad« je višek stilne in formalne dovršenosti v vseh komponentah filmskega izraza, tako v kompoziciji slike, mizansceni igralcev in kamere, kostumov, glasbe, dekorja in montaže — ter vsemu temu adekvatnega scenarija in dialogov. Resnais je veliko doslednejši od Antonionija v tej formalistični filmski smeri. Pri Resnaisu kompozicija slike ne izstopa od vseh ostalih filmskih izraznih komponent — temveč je uglasena na isti ton, ter tvori celoto. Prav zaradi tega in kljub še večji formalni dovršenosti Resnaisov način gradnje kadra ne moti s svojo do detajla umetno skonstruirano kompozicijo — medtem ko je pri Antonioniju skoraj neprestano čutiti nasilje nad mizansceno igralca in kamere zaradi željene kompozicije. Pri Resnaisu se resnično vsi elementi stapljajo v celoto. Resnais se ne sramuje svojega čistega in doslednega formalizma v vseh elementih filmskega izraza, s katerimi ustvarja vizijo absolutne lepote ter niti ne poizkuša stopati na konkretna zemeljska tla. Zaradi enakega hotenja in doslednosti vseh elementov pri Resnaisu ne učinkuje kompozicija kadra in mizanscena kot nekaj nasilno tehnično skonstruiranega kot pri Antonioniju, kljub temu, da je Resnaisova slika mnogo bolj in boljše skonstruirana.

»Novi val« ima drugačna hotenja in povsem različen filmski nazor. »Novi val« je skupina mladih filmskih entuziastov, katerim je bila glavna šola filmska kritika in kinoteka, kjer so se temeljito spoznali s filmsko ustvarjalnostjo od začetkov do danes. »Novi val« predvsem ne želi ponavljati in na novo odkrivati stvari, ki jih že pozna filmska preteklost, ter smatra iskanje npr. v smeri kompozicije slike za nesmiselno in nesodobno, kajti s tem je že zdavnaj opravilo največje obdobje v filmski zgodovini — nemški ekspresionizem.



Mnogo bolj jih zanimajo montažni problemi, dramaturška zgradba scenarija, karakterji oseb, dialogi, zvočne rešitve, problemi mizanscene kamere in igralca v nekem dekorju... Glavna težnja »novega vala« je želja po maksimalni iskrenosti njihovih oseb. Osebe naj bodo na ekranu resnične — in ker se v življenju človek smeje in joka, je dober in slab hkrati, kot tudi kriv in nekriv hkrati — zakaj naj bi bil na ekranu zaradi nekih estetskih, stilnih, žanrskih... pravil drugačen. Od tod kritika žanrske in stilne nečistosti »novega vala«. »Novi val« ne priznava ustaljenih formalnih tradicij, temveč ustvarja povsem svobodno in drzno, ter pripoveduje o svojih problemih — ki so zaradi mladosti ustvarjalcev — povčini erotičnega značaja, prepleteni s kritiko meščanskega konformizma. Nedvomno je danes »novi val« najpomembnejše filmsko gibanje, ki močno vpliva na filmski izraz v svetovnem merilu.

Menim, da za nekega ustvarjalca ne sme biti zakon ne ta, ne ona smer, ne to, ne ono ime — bistveno je, da je ustvarjalec resničen in zvest samemu sebi in da intenzivno ekranizira tisto, kar hoče izpovedati in to s takim filmskim izrazom, kakršnega odseva njegovo filmsko občutje sveta, ki pa je le odraz njegove filmske in splošne kulture ter družbe, v kateri živi.

In če ustvarjalec zna svoj métier (kar je predpogoj)...

...če ima izrazito individualno čustvovanje in doživljanje sveta...

...če je filmsko kultiviran...

...če je potentna osebnost...

...če si zna priboriti pogoje in svobodo za delo...

...če ima svoj filmski nazor...

...če ima talent, ustvarjalno fantazijo...

...če intenzivno živi s svetom, ki ga obkroža...

...če je dosleden, resničen in zvest samemu sebi...

...če živi v okolju, bogatem kulturne dediščine in tradicije...

...če...

...potem bo imel vedno sodoben filmski izraz — ne glede na kaj in kako, na ta ali oni — izem, na to ali ono idejno smer.

**BOŠTJAN** V tem trenutku bo on ustvarjal SODOBNI FILM-  
**HLADNIK** SKI IZRAZ — in vsi tisti, ki imajo vsega naštetega in nenaštetega manj — mu bodo sledili.



NOVO:

# T I S T E G A L E P E G A



Stefuc (Bert Sotler) je glavni junak zgodbe, ki sega v čas prodora fašizma v Slovensko Primorje. Dvakrat je bil poročen, z dvema sestrama in — dvakrat je ostal vdovec. V filmu se trudi, da bi pridobil še tretjo sestro



## D N E

Hedviga (Duška Počkajeva se je po dolgih letih vrnila iz Milana. Ljudje so razširili precej zlonamerne vesti o njenem bivanju v tujini (slika desno). Doma jo je čakalo presenečenje. Italijani so prepovedali petje slovenskih pesmi. Toda vaščani so jih še vedno peli, na skrivaj, pri organistu Jerebu (Zlatko Šugman) (slika spodaj)





# DEVETI CELOVEČERNI FILM

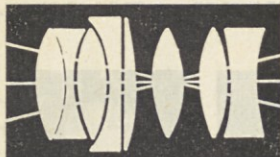
# F. ŠTIGLICA



Režiser France Štiglic in pisatelj Ciril Kosmač (sliki zgoraj). Vaške klepetulje nastavlajo ušesa, da bi ujele vsaj delček vsebine novice, ki jo je organist Jereb prinesel župniku (Jože Zupan). Župnik zasluži, kaj se dogaja pred spovednico... (slika levo)

**TISTEGA LEPEGA DNE** (delovni naslov **PESEM IN PEVCI**), po noveli Cirila Kosmača, scenarij: Andrej Hieng in France Štiglic, direktor fotografije: Ivan Marinček, scenografija: Eli Likarjeva, kostumi: Nada Souvanova, glasba: Alojz Srebotnjak, montaža: Milka Badjura, režija: France Štiglic. Igrajo: Bert Sotler, Duška Počkajeva, Jože Zupan, Zlatko Šugman, Silva Danilova, Angelca Hlebctova, Maks Bajc, Arnold Tovornik, France Presetnik, Metka Bučarjeva in drugi. Proizvodnja: VIBA-FILM, 1962.





## CENA SLAVE

Yvonne Baby je ob smrti Marilyn Monroe zapisala v *Le Mondu*, da je roka mrtve Marilyn, ki se steguje po telefonu, skorajda simbol njene večnega bega pred samoto, katere se je vse svoje življenje najbolj bala, a ki je zaznamovala vse njeno življenje. Prizor, ki izziva patetičen nekrolog igralki, ki je s svojo prisotnostjo zaznamovala — vse od »Asfaltne džungle« — hollywoodski film po drugi svetovni vojni. Nenadna smrt ponuja priložnost za razmišljanje o bolj pretresljivem pojavu kot pa je sama smrt prve zvezdnice Hollywooda. Mislim namreč na tako imenovani »star system«, ki je doživel s tragično smrtjo Marilyn Monroe svojo grozotno obsodbo.

Spomnimo se na usodo Norme Jean Baker, o kateri pač 1. junija 1926, ko se je rodila v Los Angelesu, ni nihče mislil, da bo sedemindvajset let pozneje vznemirila s svojo telesno pojavo ves svet. Tem manj, če ne pozabimo v kakšnem okolju se je rodila in v kakšnih razmerah je doraščala. Oče pijanec, mati duševno bolna, prepuščena domovom za sirote in pozneje različnim internatom, v katerih je bila pripravljena za košček šminke (s katero bi si tudi ona — kot njene bolj premožne tovarišice — lahko namazala ustnice) namesto dežurne sošolke pomiti posodo v kuhinji in očistiti

hodnike internata. Premagati občutek zapostavljenosti in manjvrednosti in biti enaka ostalim svojim vrstnicam — kompleks, ki se je pojavil že pri mladem dekletu, ki se je začela zavedati sebe in okolja, v katerem je morala živeti. Vse, kar je sledilo pozneje v njenem osebnem življenju do »Asfaltne džungle« ni bistvenega pomena, četudi bi kdo svetohlinsko zavijal oči nad fotografijami iz vojaškega koledarja in podobnimi dejanji. To so samo poizkusi, da bi se rešila neprijazne vsakdanjosti, ki dobivajo pravo vsebino in svoj pretresljivi obseg v luči njene spopada z življenjem, spopada, v katerem je bila prepuščena sama sebi tudi potem, ko jo je Hollywood »odkril«.

Res, Marilyn Monroe je po »Asfaltni džungli« postala interesantna za Hollywood, ki je prav v tistih letih preživelj svojo težko krizo. »Vse o Evi«, »Niagara« in »Moški ljubijo plavalaske« so trije filmi, ki so bili hollywoodskemu »star systemu« dovolj, da je v stilu fotografij iz tolikokrat omenjenega koledarja za vojake uveljavil »najpopolnejšo ženskost« prek filmskih platen vsega sveta med milijoni filmskih gledalcev. Primerna mera izmišljenih ali resničnih nadrobnosti iz zasebnega življenja je drugi recept, ki je vodil k istemu cilju — fabrikaciji superzvezdnice... In tu se začena tragedija Marilyn Monroe.

Za preprosto dekle, ki je že s šestnajstimi leti doživela svoje prvo grenko razočaranje v prezgodaj sklenjenem zakonu z nekim polici-

# TELEOBJEKTIV

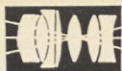
stom, je moralo biti srečanje s Hollywoodom pošastno, saj je imela posebno po »Asfaltni džungli« priložnost vsak dan znova spoznavati, da za film na njej ni nič drugega interesantnega kot njena izzivalna ženska postava in da ljudje od filma menijo, da je njihova osnovna dolžnost izzivalnost njenih telesnih lastnosti še bolj poudariti in poudariti. Širša sociološka analiza fenomena »Marilyn Monroe« v hollywoodskem zvezdniskem sistemu bi pokazala, da si avtorji tega »fenomena« nekaj

časa niso bili na čistem v kakšnem stilu naj ga oblikujejo in lansirajo. V »Niagari« so preizkušali tip predrzne, erotično izzivalne vamp-ženke, v filmu »Moški ljubijo plavalaske« so tehtali uspešnost recepta o naivki, katere nedolžna lepota se sama po sebi vsak trenutek transformira v erotične dražljaje, v »Reki brez povratka« so lansirali tip lepotic z elementi materinske toplote... Mimo vseh teh receptov in šablon pa je iz filma v film stopala v ospredje vedno bolj Marilyn Mon-



SEDEM LET SKOMIN, film, ki je dal igralskemu liku M. M. pomemben pečat. Tom Ewell in Marilyn sta na slikah iz tega filma nekajkrat obkrožila svet. Na posnetku s snemanja tega dela sta oba igralca v družbi z režiserjem Billy Wilderjem, ki je pozneje še enkrat odigral pomembno vlogo v karieri M. M. (NEKATERI SO ZA VROČE)





roe kot svojevrsten tip ženske lepote, ki je po svojem obsegu predvsem pa po svojih emotivnih dimenzijah živo nasprotje tipa Scarlet,<sup>1</sup> ki je do vstopa Marilyn Monroe v Hollywood takorekoč obvladal evolucijo ženske v ameriškem filmu.

Kaže, da je Marilyn Monroe bila v prvem hipu omamljena od uspeha, ki ga je dosegla. V svojih tihih

urah — danes vemo, da teh ni bilo tako malo, čeprav smo pogosto podcenjevali njene naravne intelektualne sposobnosti — se je gotovo (posebno ko so jo tako navdušeno sprejeli ameriški vojaki na Koreji) čudila, kako malo je treba, da »v filmu uspeš...« Filmi »Sedem let skomin« »Avtobusna postaja« in »Princ in plesalka« so ji odkrili nov



Na vrhuncu slave: zvezda v najmanj grobem pomenu besede. Se vedno dovolj seksa, toda prevladuje že šarm, privlačnost — igralke (sliki zgoraj in desno)

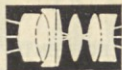


svet filma in jo vznemirili, ker je morala spoznati, da je dotlej verovala samo eni podobi filma, in da ni poznala one druge, mnogo bolj zanimive in privlačne, kjer »sposobnosti«, o katerih so ji vse dotlej govorili hollywoodski agenti, nič ne pomenijo. In v tistem začetku je bilo pravzaprav konec kratkotrajne sreče...

In začetek njenega zavestnega spopada s kompleksom manjvrednosti. Samo tako nam je razumljivo, zakaj je zapustila Hollywood, ki si jo je naredil za absolutno superzvezdnico, in zakaj je storila vse, da so jo sprejeli vsaj kot izredno slušateljico na sloviti newyorški Actors' Studio. Poroka in kratkotrajna osebna sreča ob pisatelju in dramatikumu Arthuru Millerju je samo eden izmed elementov v osebni transformaciji, ki jo je Marilyn Monroe zavestno preživljala vse do svoje nenadne smrti. Maksima njenih osebnih prizadevanj (ne ambicij) se je izpremenila po svojem bistvu. Ne več superzvezdnica Hollywooda in filmskega sveta, temveč igralka-ustvarjalka — tako je usmerila svojo pot in z njo seveda svoja osebna prizadevanja, ki so skušala z občudovanja vredno vztrajnostjo izpolniti z garaškim delom vrzeli, ki jih je odkrivala sama v sebi. »Nekateri so za vroče« je bil gotovo njen prvi uspeh v težkem delu, o katerem je že pri »Miljarderkki« in »Zgrešencih« imela priložnost spoznati, da vkljub garanju ne prinaša vedno samo uspehov, posebno ne uspehov, ki bi se po blišču in navdušenju množic lahko primerjali s tistimi iz časov »Niagare...« Prehitro se je vse odvijalo in vse, kar se je dogajalo z Marilyn Monroe v zadnjem letu, dokazuje, da je imela priložnost občutiti poleg sladkosti tudi grenkobo igralske ustvarjalnosti. Za zvezdnico, ki je bila čisto na vrhu







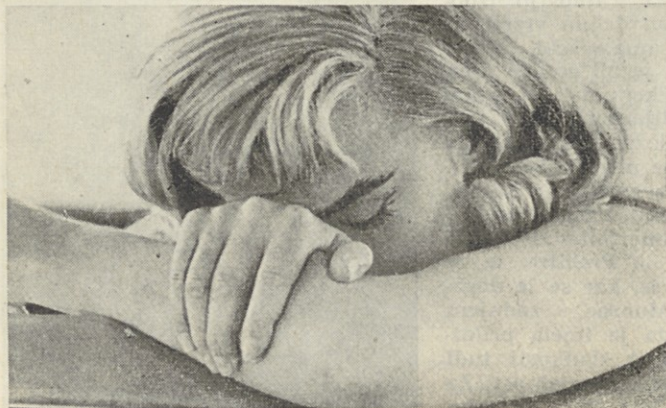
in ki je tam imela priliko okusiti sladkost uspeha brez prizadevanj, so gotovo bila srečanja z ustvarjalnostjo, ki ji pravimo igrilstvo, dvakrat težka. V igrilstvu sta si namreč uspeh in neuspeh sila blizu, vselej pa je navzoča neizprosna zahteva po vseh najboljših močeh, ki jih igralec nosi v sebi in jih mora v ustvarjalnem procesu, ki je bolj podoben lastnemu izgorevanju kot pa sladkosti ustvarjanja, dajati v največji meri. To je samo polovica bremena, ki si ga je Marilyn Monroe naložila. Drugo polovico predstavlja spopad s hollywoodskim »star systemom«, ki nikakor ni mogel preboleti, da se je dekletce, iz katerega so v hollywoodskih pisarnah »naredili«<sup>1</sup> superzvezdo, skregalo »s kruhom«<sup>1</sup> in hoče biti po vsej sili igralka... Osamljena in brez opore v človeku, ki bi ji dajal moči, je klonila pred agresivnostjo hollywoodske mašinerije in pred napori, ki so se ji zazdeli preveliki, da bi jih sama zmogla.

Igralska ustvarjalnost Marilyn Monroe je bila šele na začetku poti. Ne samo kot ženska-zvezdnica, tem-

več tudi kot igralka predstavlja v ameriškem filmu svojevrstno pojavo naivke, kakršnih danes film ni, ma in jih je imel celo v vsej svoji zgodovini malo. Tvegano bi bilo zatrjevati, da je z njo film izgubil pomembno karakterni igralko-ustvarjalko, prav pa je, da ponovim ob njeni smrti besede, ki jih je izrekel njen nekdanji učitelj Lee Strasberg: »Marilyn Monroe je že danes legenda, saj je za svojega življenja oživila mit o uspehu revnega dekleta. Za ves svet je postala simbol večne ženskosti. Mnoge druge so bile enako lepe kot ona, toda v njej je bilo toliko svojevrstne lepote in pristnosti, da so si vse druge prizadevale biti njej podobne, se pravi, da bi poleg drugega bile tudi tako otroško naivne, boječe in nežne kot je bila Marilyn Monroe.«

(mkv)

<sup>1</sup> Scarlet O'Hara, glavna junakinja filma »V vrtincu«. Njen lik je izvrstno oživila angleška igralka Vivien Leigh. Tip ženske, ki je popolno nasprotje Marilyn Monroe.



Prva žrtev sistema...? Na vrsti je — druga?



Sovjetski režiser Grigorij Kozincev

## SPET HAMLET

Znani sovjetski režiser Grigorij Kozincev, avtor številnih filmov, med drugim tudi slovite »Trilogije o Maksimu« in »Don Kihota« končuje zadnje priprave za snemanje nove verzije Shakespearovega Hamleta. Spričo izrednega vtisa, ki ga je v nas zapustil film Laurencea Oliviera, z zanimanjem pričakujemo novo filmsko interpretacijo te klasične tragedije.

Kozincev je izjavil, da je posvetil celih osem let študiju Shakespearovih del in njegove dobe. Še bolj zanimiva je njegova izjava, da je videl izredno veliko gledaliških uprizoritev »Hamleta« in da se mu je zdela najkompletnejša in najbližja predstavi o Shakespearu prav filmska verzija Laurencea Oliviera.

Glavno vlogo v filmu bo interpretiral Inoketij Smoktunovski, ki si je pridobil velik ugled z vlogo v filmu »Devet dni nekega leta« režiserja Mikaila Romma. Ta film je bil nagrajen z »Zlatim globusom« na letošnjem festivalu v Karlovyh Varyh.

## R. POLANSKI

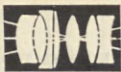
Med številnimi zanimivimi vestmi, ki prihajajo iz Poljske, vzbuja največ pozornosti filmskih strokovnjakov po svetu novica o debutu mladega (komaj 25 letnega) poljskega režiserja Romana Polanskega.

Polanski je vzbudil pozornost že leta 1956, ko je nenadoma presenetil svet s svojim prvim kratkometražnim filmom, rahlo pesimistično, poetično impresijo »Dva z omaro« in prejel za ta film nagrado na festivalu v Bruxellesu. Mladi režiser je bil star komaj dvajset let in šele na začetku študija na visoki filmski šoli v Lodzu.

Težnjo za iskanjem novih možnosti filmskega izražanja je pokazal tudi v filmu »Debeli in suhi«, ki ga je posnel za francoske producente med svojim bivanjem v Parizu in za katerega je znani francoski filmski zgodovinar Charles Ford izjavil, da je to »zanimivo in absolutno originalno delo«. Film je bil prikazan v okviru francoske selekcije na letošnjem festivalu v Oberhausenu in izzval precejšnjo pozornost, navzlic temu da ni bil nagrajen. Kot sredstvo govornice je Polanski uporabil — pantomimo in vlogo suhca zaigral celo sam.

Sredi poletja pa so prišle do nas vesti, da je Polanski končal svoj prvi celovečerni film. Rezultat je — pripovedovanju poljskih kolegov — odličen in film je celo zastopal Poljsko na letošnjem festivalu v





NOŽ V VODI:  
Leon Niemczyk in  
Jolanta Umecka

Benetkah. Prvi celovečerni film izredno nadarjenega režiserja nosi naslov »Nož v vodi« (angleški prevod: »The young lover«) in vsebuje neke izrazito osebne, originalne karakteristike kot že njegovi kratkometražni filmi. Dejanje se odvija na enem samem prostoru, na jahti na enem brezštevilnih Mazurskih jezer. Vsi trije junaki — nastopajo samo tri osebe — so negativni. Film sodi v zvrst: psihološka drama. Navzlic temu, da je bil deljeno sprejet, ker nekateri napadajo mladega avtorja zaradi pesimizma, je »Nož v vodi« film, ki bi ga morali videti tudi naši gledalci, že zaradi tega, ker bi spoznali poljski film v nekoliko drugačni luči.

Tik pred zaključkom redakcije smo prejeli obvestilo, ki potrjuje vero, ki so jo vsi privrženci nenehnega iskanja Romana Polanskega polagali vanj. Na filmskem festivalu v Benetkah je bil njegov film sicer predvajan le v informativni sekciji, toda žirija mednarodne filmske kritike je filmu »Nož v vodi« podelila svojo nagrado.

## SPEKTAKLI

Neverjetno je, če človek sliši: proračun velikega super spektakla »Kleopatra« je tolikšen kot letni proračun nemške kinematografije. Po številnih časopisih je bilo možno prebrati fantastično število: 30 milijonov dolarjev. Zakaj, čemu, ali je to ekonomsko, ali lahko producent ta denar sploh povrne?

Analize strokovnjakov v Hollywoodu in izjave šefov največjih filmskih studijev odgovarjajo z: da! Mogoče in celo več. Pri takih filmih produkcija zasluži več kot pri kateremkoli drugem.

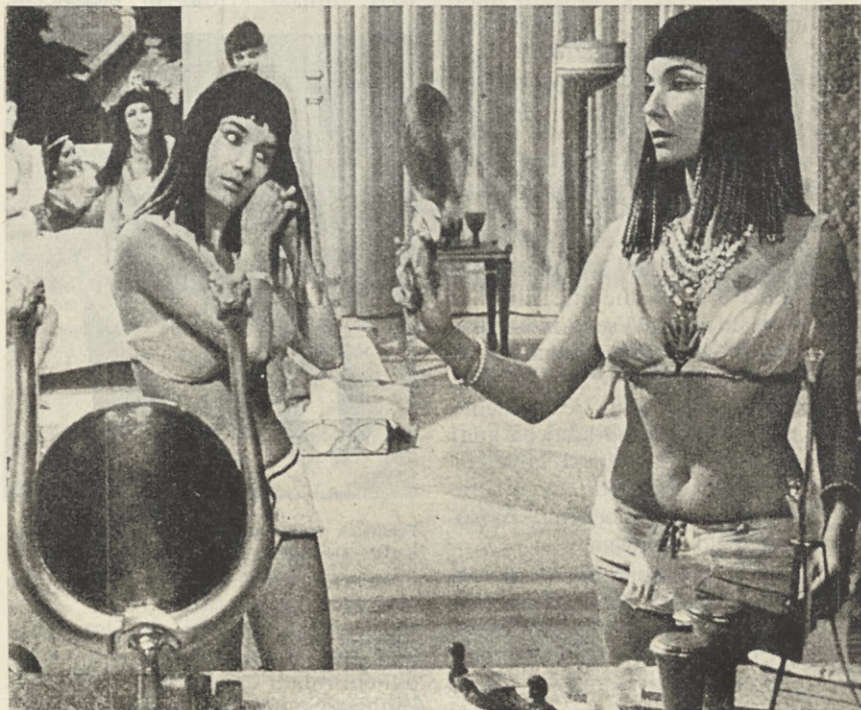
Kje so vzroki za ta neverjetni paradoks? Producenti odgovarjajo preprosto. Edino s takimi filmi smo v Evropi konkurenčni. Naše tržišče je premajhno, »navadnih«, torej filmov s pretenzijami, pa ne moremo plasirati na evropsko tržišče, včasih pa nam propadejo celo doma.

Hollywoodski šefi ne govorijo veliko in ne zagovarjajo svoje usmeritve. Preprosto, puščajo filmom in številkam, da govorijo sami zase.

Dandanes stane vsak ameriški film (torej hollywoodski, kajti filmi z Vzhodne obale ne štejejo sem) več kot milijardo in pol dinarjev. In vsi so rentabilni. Vsi prinašajo dobičke kakor po pravilu: čim več vložiš, več dobiš nazaj! Kje so razlogi za upravičenost tega pravila, ni mogoče zatrdno reči. Vsekakor pa to ni umetniška kvaliteta.

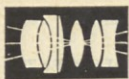
Začelo se je pravzaprav s filmom »Most na reki Kwai«, čeprav obsta-

jajo številni poskusi že prej. Film je veljal približno milijardo in tristo tisoč dinarjev. V času, ko je nastal, je bila to neverjetna vsota. Film je v nekaj letih povrnil okoli 26 milijard! Pokojni mož Elisabeth Taylor, Mike Todd, je investiral v spektakel »V 80 dneh okoli sveta« nekaj sto milijonov čez tri milijarde dinarjev. Film je prinesel trideset milijard, da o sto milijonih sploh ne govorimo. Itn. Vse do Wylerjevega »Ben-Hura«, ki je zahteval nič manj kot 8 milijard in pol in že v treh letih povrnil več kot 50 milijard dinarjev.



KLEOPATRA je končana. Ne oziraje se na kvaliteto, ga je producent MGM vpisal v zgodovino. To je doslej najdražji spektakel v zgodovini filma. Trideset milijard dinarjev. Podvigi nekaterih producentov segajo že skoraj do meja neverjetnega





Kupčija gre nezadržno naprej. Le-tošnji »kolektivni« dobitnik Oscarja »Zgodba iz West Sidea« je stal producenta dobre tri milijarde in velja za današnje hollywoodske pojme za cenejši film. V nekaj mesecih je film nabral nič manj kot skoraj 25 milijard dinarjev.

»Kleopatra«, najnovejši in najdrznejši podvig finskih mogotcev velja nič manj kot 30 milijard dinarjev. Toliko kot letni proračun celotne nemške kinematografije in — naše ne bomo niti primerjali.

Vse te izmišljotine filmskih industrialcev, ki kujejo iz filma neverjetne dobičke, počasi utrjujejo novo miselnost: kadar smo doslej imenovali besedo film, smo imeli v mislih eno samo predstavo. Poslej bomo morali imeti dve: film, »normalni«, mali, film, ki želi posredovati neko misel, izpoved, film, ki mu je ideal resnica (v skladu s tisto formulo Branka Vučičevića: hoče zabavati, nasmejati, film, ki film = resnica  $\times$  24/sek) in — drugi — film, ki resnico potvarja, ki gradi iluzije, gradove v oblake, film, ki nastaja zaradi kupčije. Nočemo trditi, da ta film ne bo kdaj pa kdaj zanimiv, da ne bo izzval navdušenja tudi pri estetih, toda, to ni film. To je industrija, moderna, najsoodobnejša. Zelo donosna.

Gledali bomo, kot smo že doslej tudi tega drugega in se zabavali, navduševali celo in — borili zoper njega. Čimbolj bo zlagan in čim manj estetsko dovršen — toliko bolj.

Čimveč nas bo — manj bo uspešna formula, ki so jo filmski trgovci spretno iznašli.

## TRIJE DOMAČI

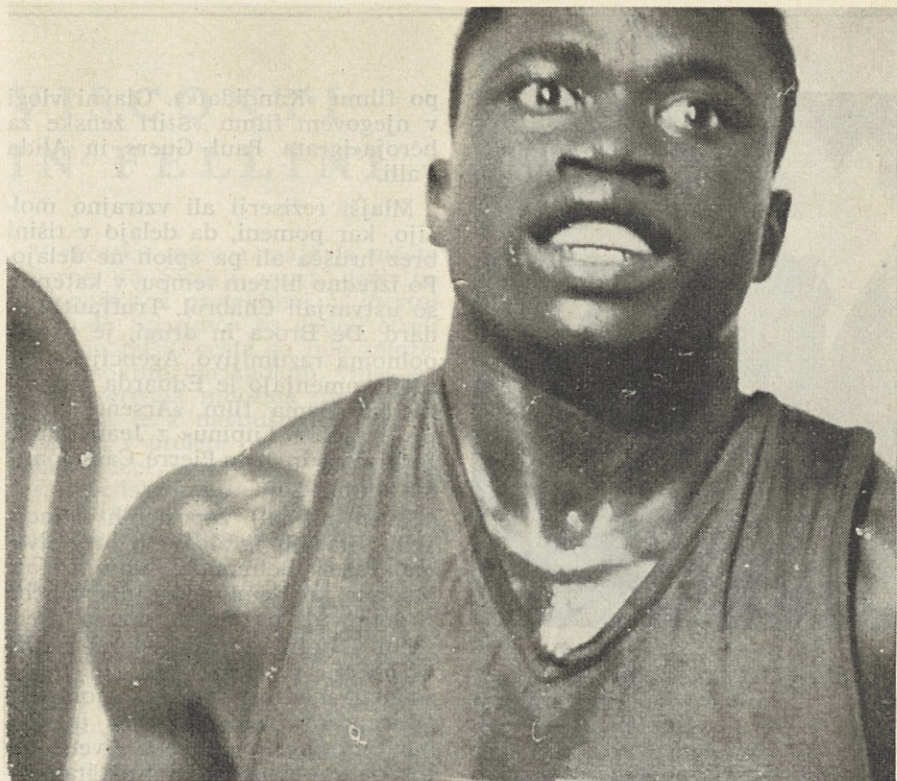
Razen Stiglica, ki je snemanje filma »Pesem in pevci« že končal, snemata ta čas še dva slovenska režiserja. František Čap (ki se je pri nas udomačil, da ga štejemo že kar za Slovence, saj je posnel pri nas več filmov kot katerikoli slovenski režiser z izjemo Stiglica) snema v Piranu komedijo »Naš avto«, medtem ko Boštjan Hladnik prav tako na morju pripravlja svoj drugi izziv filmski kritiki in gledalcem.



František Čap med snemanjem koprodukcije **KRUH IN SOL**. Eden spominov, ki jih vse preveč pozabljamo

Film ima naslov »Peščeni grad«, v glavnih vlogah pa nastopajo trije odlični mladi igralci: Milena Dravič, Ljubiša Samardžić in Ali Raner. Po Hladnikovi izjavi bo to vesel film z žalostnim koncem. Film, v »katerem so komedijski elementi uporabljeni za tragedijo.«





Iluzije pod pariškim nebom: črni boksar, protagonist Reichenbachovega filma TAKO VELIKO SRCE (Un coeur gross come ca). Film je vzbudil veliko pozornost, podobno kot prvo delo svojskega avtorja — NENAVADNA AMERIKA

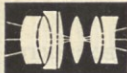
## FRANCIJA

Mladi francoski režiserji kakor da so postali utrjeni. Med poročili o novih filmih, ki nastajajo v francoskih ateljejih zasledimo predvsem imena starejših režiserjev, tistih, ki že nekaj let niso posneli nobenega filma. Ljubitelje Renéja Claira (ki pri mladem francoskem rodu ni preveč v časteh) je razveselila novica, da se je edini akademik med filmskimi režiserji lotil novega fil-

ma. Naslov »Štiri resnice« ne pove mnogo, zanimivejša je izbira igralcev. Glavni vlogi bosta odigrala priljubljeni chansonnier Charles Aznavour (ki smo ga spoznali tudi mi v Cayattovem filmu »Prehod čez Ren«) in ameriška plesalka Leslie Caron, ki ji bo to prvi nastop v francoskem filmu.

Svoj najnovejši film je končal tudi eden najslavnejših francoskih režiserjev Jean Renoir (ki nasprotno velja pri mladih francoskih režiserjih za zelo sodobnega in modernega). Po več kot 25 letih je posnel na Dunaju nekakšno novo verzijo svo-





je odlične »Velike iluzije«. Glavne vloge je zaupal mladim igralcem Jean Pierre Casselu, Claudu Brasseurju in Claudu Richu. Film sicer le v grobem spominja na omenjeno Renoirjevo mojstrovino, kajti v najnovejšem filmu »Nališpani kaporal« so starega mojstra zanimali povsem drugi problemi.

Za Francoze snema tudi najuglednejši južnoameriški režiser Leopoldo Torre Nilsson (znan predvsem

po filmu »Kandidat«). Glavni vlogi v njegovem filmu »Štiri ženske za heroja« igrata Paul Guers in Alida Valli.

Mlajši režiserji ali vztrajno molčijo, kar pomeni, da delajo v tišini brez hrušča ali pa sploh ne delajo. Po izredno hitrem tempu, v katerem so ustvarjali Chabrol, Truffaut, Godard, De Broca in drugi, je to popolnoma razumljivo. Agencijska poročila omenjajo le Eduarda Molinara, ki snema film »Arsene Lupin proti Arsene Lupinu« z Jean-Claude Brialyjem in Jean-Pierre Casselom v glavnih vlogah.

Eden najbolj zaposlenih francoskih filmskih igralcev je brez dvoma, razen Belmonda, Alain Delon. Medtem ko Belmondo žanje uspehe v domovini pa Delon snema predvsem v Italiji. S francoskimi in italijanskimi režiserji. Lani je Delon snemal, med drugim, z Viscontijem (Rocco in njegovi bratje) in Clementom (Kakšno veselje živeti), letos pa z obema vodilnima italijanskima režiserjema Antonionijem (Mrk) in Viscontijem (Leopard, ki še vedno ni končan). Med pomembnimi vlogami tega mladega igralca velja omeniti tudi vlogo Marca Pola v italijanskem spektaklu bratov Hakim v režiji Christiana Jacquesa.

Zgoraj: ARSENE LUPINE PROTI ARSENU LUPINU režiserja Eduarda Molinara: J. - P. Cassel in J. C. Brialy. Desno: ŠTIRI RESNICE René Claira. Prvi francoski film Leslie Caron



## VISCONTI IN FELLINI

V začetku meseca maja je mesto Palermo na Siciliji znova doživljala dogodke iz preteklosti. V mestni četrti »lo Spasimo« so doneli strelj topov in pušk, ceste so bile založene z visokimi barikadami, vmes pa se je prerivala množica rdečesrajčnikov, ki je z navdušenjem začela prodirati v prelepi okoliš plemiških palač. Začel se je vdor garibaldincev v sicilsko mesto in stekli so prvi metri novega filma režiserja Luchina Viscontija »Leopard« (Gatopardo), filmske priredbe znanega romana pisatelja Tomasija.

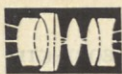
Med truščem in razgibanostjo bitke, ki so jo zapisovale hkrati kar štiri filmske kamere, je sedel nekje blizu režiserja visok, plečat tujec. Mirno, skoraj hladno je s svojimi zelenimi očmi opazoval filmsko bitko kot da ga prav ničesar ne veže na to delo in okolje. Celu navdušeno vzklikanje radovednežev ga ni prevzelo. Pa vendar je bil to igralec, ki je dobil glavno vlogo v filmu. Vlogo starega, samovoljnega in odločnega sicilskega plemiča, ki doživi ob vdoru garibaldincev svojo osebno dramo. Burt Lancaster, stari princ v filmu, nenavadno sposoben igralec in producent, ki je prišel iz ZDA, da bi na posebno željo režiserja Viscontija prvič zaigral v neameriškem filmu.

Njegova nezavzetost in hladnost pa je bila samo navidezna. Skoraj navdušeno je po končanem snemanju govoril: »V Ameriki vsaj teden dni prej pripravljamo vsak prizor bitke. Ko se začne snemanje ne menjamo enega samega giba ali položaja kamere: vse je predvideno vnaprej, vse se mora odvijati po načrtu. Visconti pa improvizira po tre-



Spet s Fellinijem: Marcello Mastroianni  
v filmu FELLINI OSEM IN POL





nutnem navdihu; ko začne s snemanjem morda celo ne ve kam bo postavil kamero. Snemanje prizora navzuje na že predhodno posneti prizor in ne na vnaprej pripravljeno snemalno knjigo. Bolj kot zakonom režiserja sledi navdihu slikarja.«



Zgoraj: Italijanski »tour« Alaina Delona: etapa Visconti. Desno: Fellini režira FELLINI OSEM IN POL

Z odkritim navdušenjem je govoril o Viscontiju: »Vedel sem, da je velik režiser, toda nisem verjel, da je tako čudovit.«

V Rimu, v eteljejih na ulici Po, že pet mesecev za zaprtimi vrati

ustvarja svoje novo delo režiser Federico Fellini. Ta debeli, lenobno zamišljeni človek, za katerega v šali trde, da bi bil že v italijanskem parlamentu, če bi ustanovil svojo politično stranko, se je po dveh letih znova vrnil k svojemu delu. Po velikem uspehu »Sladkega življenja« je njegovo delo docela zastalo. Zamisel, da bi postal producent se ni uresničila. Skupaj s producentom Rizzolijem je sicer odprl vrata bogate producentske hiše Federiz, toda vsi načrti so se izjalovili. Potem je posnel skeč za film »Boccaccio 70« z Anito Ekberg.

Zdaj dela tisto, kar si sam želi. Pripoved, ki se naslanja na njegovo dosedanje delo: o Guidu, novinarju in utrujenem intelektualcu. Guido (naslednik Marcella iz »Sladkega življenja« sodi k skupini ljudi, ki bero »L'Espresso« ali »Le Monde«, volijo socialiste, sodelujejo v borbi za mir, če pa se odločijo za vpis v politično stranko, potem se pridružijo radikalni. Ta lenobni novinar je na smrt utrujen zveze z neko žensko, zato dolgo časa živi v nekem letovišču. Tam ima čas za razmišljanje. Spominja se svojega zavoženega življenja, pomembnih in nepomembnih dogodkov, bežnih zvez in znanstev z ženskami. Ko se naveliča samote, pokliče k sebi svojo ljubico. Toda ženska, ki se mu je poprej zdela lepa in privlačna, je zdaj ob njem banalna in odveč. Samo postelja ju družijo in zato je ne pošlje nazaj v mesto.

Srečanje z dekletom z bližnje okolice pa prebudi v njem željo za novim, boljšim življenjem. Toda kot vse sanje, se tudi ta ne izpolni. Utrujen in brez navdušenja se vda, še predno bi poskusil drugače živeti.

Pravijo, da bo veliko avtobiografskega v tem novem Fellinijevem filmu. Za zdaj delo še nima naslova. Imenujejo ga kar »Fellini 8 in pol«.





## J. CRAWFORD

Znana ameriška filmska igralka starejše generacije Joan Crawford se je po nekajletni odsotnosti vrnila v hollywoodske studije. Ugledna igralka je — kakor je znano — po smrti svojega moža za nekaj časa pustila delo pri filmu ter prevzela moževe poslovne zadeve. Vodila je eno največjih ameriških podjetij za proizvodnjo Pepsi Cole. Vendar pa jo to delo — kakor je izjavila nekemu evropskemu dopisniku — ni zadovoljilo in že dalj časa je iskala primerno vlogo za svoj »come back«. Kot vse kaže, je takšno vlogo našla v filmu mladega (32 let) ameriškega režiserja Hala Bartletta »The Caretakers«. Dejanje filma se odvija na neki kliniki za duševne bolezni, glavni igralci pa so trije zdravniki — razen Joan Crawford še Robert Stack in Robert Marchall — in njihovi pacienti na kliniki.

Režiser Hal Bartlett prihaja s televizije. Na sliki ga vidimo v družbi Joan Crawfordove tik pred snemanjem enega prizorov novega filma.

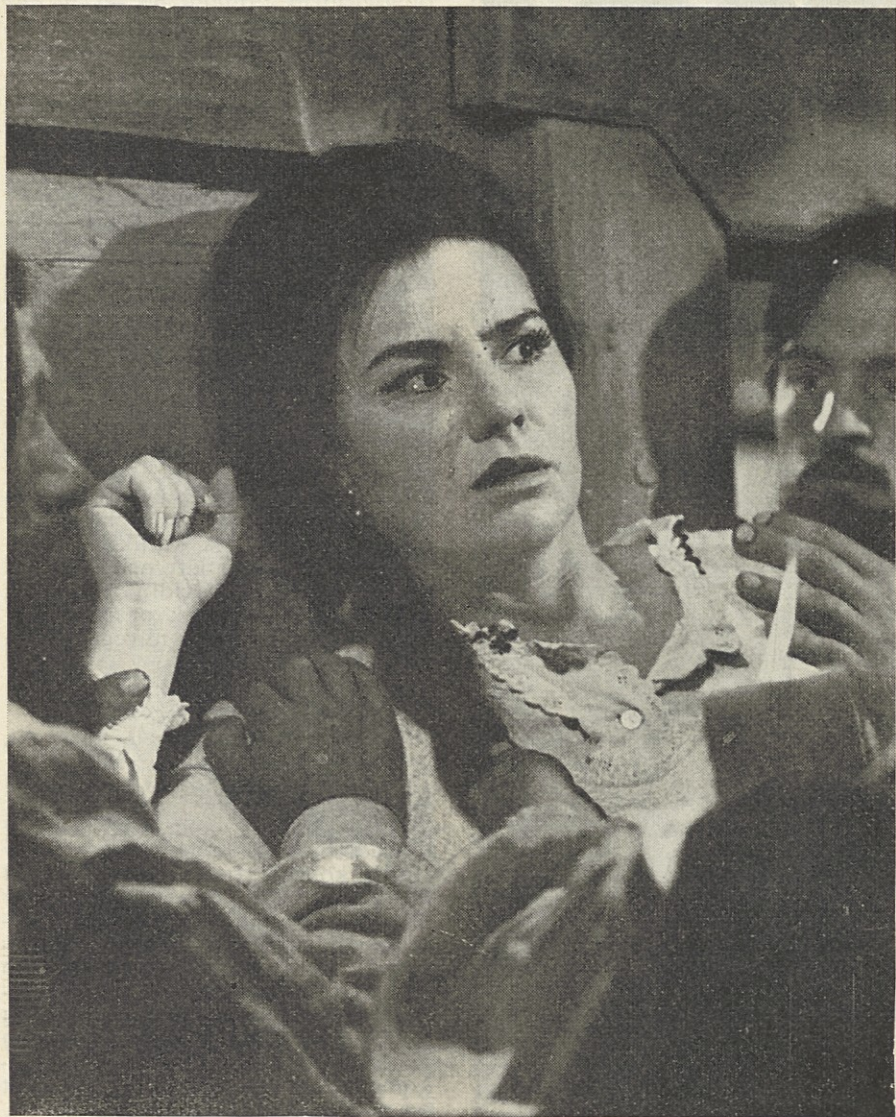
## BERGAMO

Sredi meseca se je v Bergamu v Italiji končal tradicionalni festival kratkometražnih umetniških filmov in filmov o umetnosti. V konkurenci so sodelovali tudi trije jugoslovanski filmi. Vatroslav Mimica je spet odnesel eno glavnih nagrad, tokrat za svoj najnovejši risani film MALA KRONIKA. Visoko priznanje je dobil tudi Ante Babaja za kratkometražni film PRAVICA, posnet po noveli Vladana Desnice.



TELEVISION  
J. CRAWFORD  
the board of directors...  
the board of directors...  
the board of directors...

# PULA ZA FESTIVAL-



# PROTI FESTIVALU

**TONI  
TRŠAR**

*Statistika beleži 104 jugoslovanske filme, ki jim je sodilo puljsko občinstvo in ki so doživeli svečano festivalsko projekcijo.*

*To je že impozantna številka, ob kateri se velja zamisliti. Kaj nam pravzaprav ta festival nudi, razen impozantnosti številke in grandioznih dimenzij na splošno, ki nas — kot vse kaže — tako popolnoma in zanesljivo impresionirajo!*

*Kaj pravzaprav hočemo s festivalom? Ali je festival le širok pregled najdostojnejših proizvodov jugoslovanskega filma, torej propagandna manifestacija, katere učinek se odraža na knjigovodskih tablicah zveznega fonda in deviznih računih »Jugoslavije-filma« (in v zadnjem času »Globus-filma«) — ali je festival posreden oblikovalec repertoarja, usmerjevalec proizvodnje, oblikovalec kriterijev in delovni sestanek vseh tistih sil, ki oblikujejo fiziognomijo jugoslovanskega filma?*

*Z drugimi besedami: ali je festival jugoslovanskega filma kopija tujih festivalov (bolj ali manj mondenega značaja) ali delovni sestanek jugoslovanskih filmskih delavcev v najširšem pomenu besede?*

*Festival v Puli ne more biti oblikovalec repertoarja niti usmerjevalec proizvodnje, ker razen z individualnimi nagradami ustvarjalcem z ničemer ne stimulira neke natančno in pretenciozno izoblikovane repertoarne politike (lanska težnja »Triglav-filma« je sicer naletela na izredno dober sprejem žirije in tiska, ostala pa je le — finančna avantura; po tej poti letos ni krenilo nobeno podjetje. Vprašanje pa je, kaj bi bilo, če bi »Triglav« dobil lani — denimo — 20 do 30 milijonov dinarjev producerske nagrade).*

*Kaj je festival dosegel v smeri jasnejšega izoblikovanja kriterijev? Z dvoreznim in nedoslednim sklicevanjem na sodbe desetisočglave množice v areni je ustvaril popolno zmedo, hkrati pa je s podporo in nekritičnim hvaljenjem občinstva naredil medvedjo uslugo filmski vzgoji občinstva, ki mu je dodeljena čast,*



## PULA

da reprezentira jugoslovansko filmsko publiko v celoti. Po devetih letih festivala smo dosegli stopnjo, ki je ne moremo biti veseli: občinstvo v areni navdušeno in otročje spontano ploska — umorom, surovostim, skratka sprošča vse tiste instinkte, ki smo zoper nje svojčas dvigovali toliko prahu in zaradi katerih so z naših platen malone izginili — kot primer filmov, ki najbolj podžigajo strasti občinstva — westerni. Toda, dovolimo si primerjavo, ki nam nikakor ne more biti všeč: surovost, ki podžiga nizke instinkte pri občinstvu v westernih in kriminalkah in surovost, ki jo prikazujejo nekateri naši filmi s tematiko iz NOB; bojim se, da reakcija občinstva v drugem primeru nima drugačnega idejnega ozadja kot ga je — ni — imela v prvem primeru. Ali ne



SASA R. Ostojica: Predrag Čeramilac, Kole Vančelovski, Ratko Miletić  
in Dušica Zegarac

pomeni to, da forsirana surovost, ki jo vsebujejo nekateri naši filmi sproža instinkte zoper katere se borimo in jih prav s filmi iz NOB obsojamo.

Festival je postal počitniška obveznost več kot dvesto Jugoslovanov, med katerimi bi težko našli petdeset ljudi, ki jih zanima pravzaprav vsebina tega festivala — film, predvsem vrednost in šele potem industrija. Ali ni najboljši dokaz za to tridesetorica ljudi v napol prazni dvorani med zasedanjem letne skupščine Združenja režiserjev in scenaristov Jugoslavije? Ali ni dokaz za to okoliščina, da se niti festivalski direkciji ne zdi več vredno sklicati tiskovno konferenco na začetku in koncu festivala? Da število poslovnih ljudi in žena (njihovih in nasploh) iz leta v leto narašča?

### III

V Puli so dimenzije raztegnjene na razsežnost monumentalne arene. Vse je usmerjeno navzven, to pa pomeni, da bistvo problematike niti ne more prodrati na površje. Seveda, vprašanje je sploh, če smo že dovolj zreli, da tudi o tem odkrito, jasno in brez slepomišenj govorimo, torej — ali nam nemara takšna usmerjenost festivala, ki jo narekuje že ambient sam, ni po godu!

Puljska arena je ogromno povečevalno steklo. Stanje v jugoslovanskem filmu je — izkrivljeno. V veliki meri zaradi festivala. Zaradi večnega poudarjanja na koncu o velikem napredku proizvodnje zadnjega leta. Zaradi nekritičnega poročanja dobršnega dela puljskih poročevalcev. Zaradi...

Pula boža kot veter na Ribarskih kolibah festivalske goste in vzbuja samozadovoljstvo, ki z resničnim stanjem jugoslovanskega filma nima nikakršne zveze. Ali niso letošnji festivalski razgovori dovolj močan dokaz za to.

Ne bi rad, da bi moje besede učinkovale kot vojna napoved puljskemu festivalu. Nisem zoper puljski festival, marveč le za delovni festival, ki bi dal resničnejšo podobo našega filma, ki bi pomagal izoblikovati in izostriti kriterije, da bi vendarle enkrat začeli ceniti samo resnične vrednote, festival, ki bi stimuliral kvaliteten repertoar, filmski izraz in pospeševal selekcijo.

Bojim se, da puljski festival zaradi svojih dimenzij ni sposoben opravljati takšne vloge. Pustimo torej Puljčanom in filmskim trgovcem njihov festival in borimo



## PULA

se za drugega, drugačnega, dragocenejšega. Festival, ki bo bojišče mišljenj, obračun dela, osnova novim dosežkom.

### IV

Ker: letošnji festival je znova dovolj jasno pokazal svojo nesposobnost, da bi iz avtorjev iztisnil maksimum ambicij, pretenzij in nagradil resnično najboljše, ne v stilu dedka Mraza, marveč — skopo, a bogato: tako da nagrada obrodi sad ne samo na enem polju.

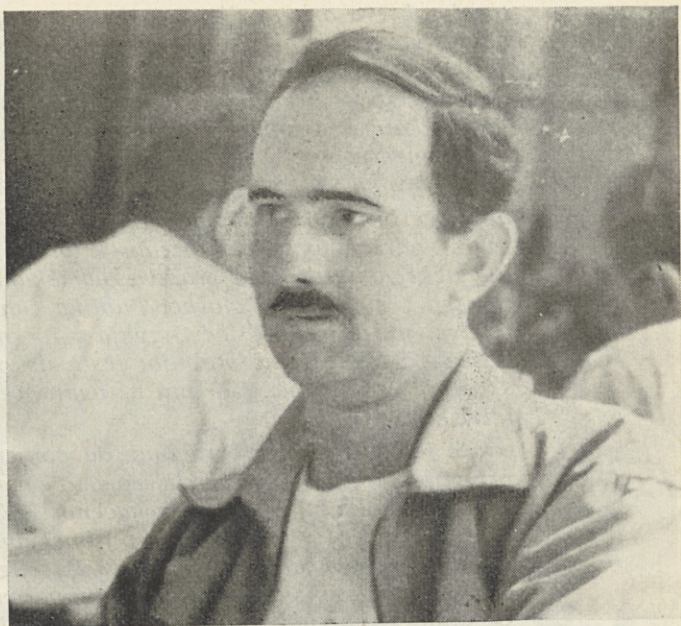
Logično bi bilo, da bi nagrajenci na enem festivalu »potegnili za seboj« ostalo resno proizvodnjo. Toda, to se doslej ni dogajalo ali pa vsaj — zelo redko.

Vzemimo najizrazitejši primer letošnjih nesporedov. Kakšna so bila vodila žirije, da je izpustila iz nerazumljivo obsežnega seznama nagrajencev film »N e n a v a d n o d e k l e«. Film, ki ni samo zanimiv poskus na spolzkem področju sodobne tematike, marveč tudi delo, ki ga odlikuje dovolj jasno izoblikovano miselno jedro (kar smo v večini ostalih filmov pogrešali, v prvi vrsti pri »S a š i«, ki je celo dobil nagrado za scenarij)



ZIVE VODE, prva zgodba amaterskega omnibusa; debutantka Snežana Lukič

in spreten, v dialogih naravnost bleščeč scenarijski okvir. Navzlic nekaterim slabostim Jovanovičeve režije, pa je naravnost neodpušljivo spregledati njene izrazite kvalitete: koncept, težnjo govoriti moderno — ne zgolj s sliko in dialogom, marveč tudi z g l a s b o in zvokom.



Zivojin Pavlović: po Truffautovi sledi?

*Spomnimo se samo izbire prizorišč, spomnimo se nekaterih problemov in problemčkov, ki jih film zastavlja. Vse to je odšlo v pozabo malone nezapaženo. In: festival ni dal priložnosti, da bi nesoglasja razčistili, da bi vzkladili misli; letošnji nesporazumi pogojujejo prihodnje.*

*Mi pa menda želimo film, ki bi govoril o današnjih problemih današnjih ljudi. Kaj pa je bolj resničnega kot problem dekleta, ki brez predsodkov leže zdaj v to, zdaj v ono posteljo, ne da bi vedela zakaj! Zaradi nekega razočaranja... (vsi imamo svoja razočaranja).*

*Kako naj festival stimulira iskanje, beg iz šablone, resnično privrženost fenomenu filma, če amfiteater zanesljivo in strastno izžvižga vse, kar ni dostopno (torej nezanimivo, dolgočasno) njegovim kriterijem. Kako more festival stimulirati neko kinematografijo, če ji dopušča predvsem razvoj v narativno smer. Težnja po ekspresiji je obsojena na žvižg desettisočglavega sodnika, ne zaradi slabosti dela, marveč zaradi nekomunikativnosti dveh strani: avtorjev in občinstva. Festival*



torej zahteva orientacijo avtorjev na stopnjo, ki jo bo občinstvo sprejelo. To pa pomeni osiromašenje filmskega izraza neke nacionalne proizvodnje, osiromašenje idej in celo — brezidejnost (kar zelo zgovorno dokazujejo nekatere stranice iz pisanega dnevnika naše filmske komedije).

Film, uspešen, konkurenčen, film, ki navdušuje, pa ne more biti samo bolj ali manj spreten, bolj ali manj zagret odraz domislice: pričam ti priču... preslikavanje nekega literarnega gradiva, načičkanega in opremljenega z zvokom in glasbo. Publika zahteva samo to, festival jo, posredno sicer, vzgaja v to smer. Vzgoja je dosegla že precejšnjo stopnjo: festivalsko občinstvo ne spoštuje več — dela. Kar mu ne ugaja, četudi je dobro, izžvižga.

Za letošnji festival pravimo, da pomeni napredek v primeri s prejšnjimi: zaradi večje izenačenosti. V čem je ta tolikanj opevana izenačenost? V kreativnosti? Prav gotovo ne! V bogatejšem filmskem izrazu? Tudi ne. Naštevali bi lahko še nekaj časa... Izenačenost res obstoja, toda imenujmo jo s pravim imenom: odraža se samo v obrtnih plateh posameznih filmov, torej v določeni industriaciji jugoslovanskega filma, kar drugače povedano pomeni tudi: v določeni uniformiranosti in šablonizaciji našega filma.

Take izenačenosti ne moremo biti posebno veseli, kolikor je ne jemljemo zgolj kot dragoceno osnovo, s katere je realnejši skok v novo kvaliteto.

Usmeritev naše kinematografije v zadnjih dveh letih pa nas opozarja na nevarnost, težnjo (ki morda niti ni zavestna, kar je pač vseeno), da bi postala šablona — pretenzija. Edina ambicija. (Poglejmo samo notranjo organizacijo gradiva »Jadranovih filmov«. Podobni so si kot jajce jajcu, čeprav tematsko precej različni).

Izenačenosti na nekem višjem nivoju ni. Dokaz za to so amaterski poskusi, ki vdihujejo festivalu svojsko barvo, in ki dajejo festivalu — okus po filmu, po pretenzijah, po drznosti in višini kriterijev. Dokaz so tudi debutanti, ki — če le obvladajo obrt — s svežino prvega dela osvajajo najvidnejša mesta in že naslednje leto ostanejo nekje na sredi, skoraj nezanimivi, pozabljeni.

Neverjetno hitro smo zadovoljni in naše želje in zahteve ne segajo posebno visoko. Slišati je celo izjave



KOZARA Veljka Bulajića: vrhunski dosežek ali le učinkovitost teme?



(še vedno): kritika ne bi smela ocenjevati domačih del z internacionalnimi kriteriji.

Zakaj pa ne! Film je mednarodna umetnost in nobeno delo, ki tudi v mednarodnem okviru nič ne pomeni, ne more biti kdo ve kako dragoceno tudi v ožjih domačih okvirih.

## VI

Na letošnjem festivalu je bilo predvajanih v konkurenci 12 filmov. Ostalih 7 je sekcijska komisija zavrnila, devet pa so jih producenti sploh zadržali v svojih bunkerjih. Ostrejša selekcija ne bi smela prepustiti v areno več kot sedem filmov. In to po naslednjem vrstnem redu:

1—4: »Kaplje, vode, bojevniki«, »Kozara«, »Nenavadno deklec«, Nadštevilna« (»Izmena mladosti«),

5: »Sibirska lady Macbeth«,

6: »Saša«

7: »Dr«.

Morda je drzno postaviti na čelo enoletne nacionalne proizvodnje amaterski film, poskus pravzaprav. Toda, če človek živi za film kot trije mladi avtorji, če film tako pozna, če se uči pri najboljših mojstrih, če si zastavlja visoke cilje in pokaže talent in sposobnost, da jih doseže, potem ta človek ni več amater, marveč sila, ki stopa v ospredje neke kinematografije. To je film, ki odklanja literaturo kot eno osnovnih sredstev izraza, film, ki postavlja pred preizkušnjo filmsko kritiko in zavrača že predolgo ustaljeno metodo obnavljanja fabule in ocenjevanj idejnih vrednosti filmske zgodbe, torej literature ter zavračanja razpravo deležu najpoglavitnejšega filmskega ustvarjalca — režiserja, z nemogočno frazo — to je obrt, formalna plat, formalizem.

Problem umetnosti je bil vselej kaj, problem posamezne umetnosti pa predvsem — kako! Ob slikarstvu to najbolj velja za film.

»Kozara« je velika tema. Film je ne dosega, čeprav je v tej zvrsti naš najboljši dosežek, v nekaterih prizorih nepozaben. Zapisal sem že enkrat: če bi Bulajićevo ime izginilo z naših platen, v zgodovini jugoslovskega filma bi ostalo na častnem mestu zaradi tiste nepozabne, veličastne, oratorijske sekvence Felbinega naričanja.

Oba naslednja filma sta zanimiva, dragocena posega v našo stvarnost. Prvi zaradi zanimivega problema, dobrega scenarija in zelo zanimive, obetajoče režije, drugi zaradi sproščenosti in neposrednosti pri obravnavanju sodobne problematike (ki se je doslej nihče ni lotil, razen zadnje leto v kratkometražnem filmu) in to na način, ki ga kaže negovati. Sicer pa je film v mejah tradicionalnega, če ne kar standardnega.

»Sibirska lady Macbeth« — širina velikega režiserja, ki je navzlic neuspehu v celoti, zanimiv, najmanj toliko kot večina jugoslovanske proizvodnje zadnjega leta.



Jovan Zivanović  
(NENAVADNO  
DEKLE)

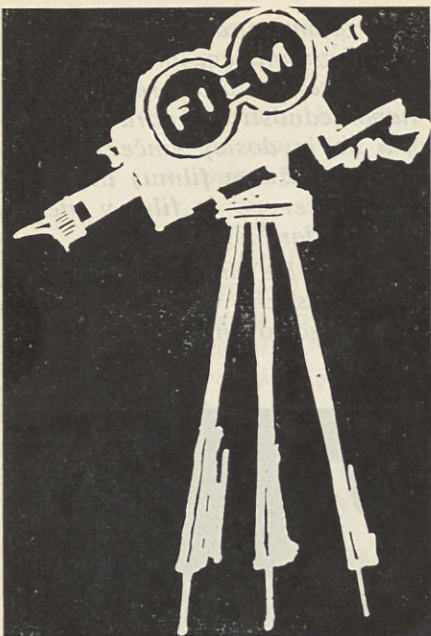
»Saša« talentiran debut, ki je ostal na pol poti. Brez izostrenega idejnega jedra ostaja zmes simpatičnih domislic in skečev.

»Dr« po tolikem času komedija, ki ji ni edini cilj zabava z besedami »štosi« v stilu veselih večerov. Soja Jovanović je brez predsodkov »vpeljala« situacijsko komiko, nagrmadila seksa kot še nihče pred njo, v marsičem uspela in na koncu precej pokvarila vtis z dobršno mero neokusa.

## VII

Podrobnejša razmišljanja o filmih letošnjega festiva la hranim za čas, ko jih bomo imeli priložnost videti v vsakdanjih okoliščinah. Svojski ambient arene in njene publike izkrivlja sliko in vtise. To kažejo izkušnje.





VITKO MUSEK  
BOŽIDAR OKORN  
TONI TRŠAR

## POLETJE Z MONIKO

(»Sommaren med Monika«) — švedski film. Po istoimenskem romanu Per-Andersa Folgeströma sta scenarij napisala pisatelj in Ingmar Bergman. Režiral Ingmar Bergman. Snemal Gunnar Fischer. Glasba Erik Nordgren. Scenograf Nils Svenwall. Igrajo Harriet Andersson (Monika), Lars Ekborg (Harry), John Harryson (Lelle). Proizvodnja Svens Filmindustri, 1952. Distribucija »Vesna film«, Ljubljana.

Harry, mladenič dvajsetih let, ki je zaposlen v trgovini s porcelanom in Monika, nekaj let mlajša od njega, ki dela v trgovini z zelenjavo, skušata iz svoje vsakdanjosti, v kateri je toliko neprijetnih in odurnih stvari, pobegniti v samoto, kjer bi lahko zaživele v sproščenosti in lepoti mlade ljubezni. Toda poletje je na švedskem kratko. Enako kratka je bila sproščenost in ubranost njunega letovanja na samotnem otoku, kamor sta se zatekla pred neprijaznim svetom. Z jesenjo in zimo so se začele oglašati dolžnosti. Tudi Harry in Monika sta bila postavljena pred neizprosno vprašanje ali sta sposobna in dovolj zrela, da bojih v svoji ljubezenski sproščenosti naložila ...

---

Že večkrat smo poudarjali, da sodi Ingmar Bergman med največje filmske ustvarjalce našega časa. Filmska ustvarjalnost je v skoraj sedemdesetih letih svojega razvoja poznala le malo tako silovitih oblikovalcev snovi, ki jih ponuja življenje na vsakem koraku, kot je Ingmar Bergman. Njegov filmski opus,

# KRITIKE



ki šteje že skoraj trideset celovečernih filmov, razpada do danes vsaj na tri velika obdobja, ki so pogojena po ustvarjalčevem interesu za problematiko našega časa. Žal, pri nas Bergmana slabo poznamo, saj smo videli doslej samo »Nasmeh poletne noči« in »Pouk v ljubezni«. Že v letošnji jesensko-zimski kinematografski sezoni pa se nam obeta več Bergmanovih filmov. Pri tem bomo doživljali neko neprijetnost, da bomo namreč gledali hkrati filme, ki sodijo v različna Bergmanova obdobja, kar bo marsikoga v odnosu do Bergmana motilo.

»Poletje z Moniko« pravzaprav zaključuje prvo fazo Bergmanove filmske ustvarjalnosti, ko je bil ves zavzet za probleme, ki mučijo mlade ljudi našega časa. Predvsem so seveda to erotični in seksualni problemi, v katerih pa — tako je Bergman zelo trdno prepričan — najbolj pretresljivo odsevajo družbeni problemi okolja, v katerem njegovi mladi protagonisti žive, pa tudi problemi njihove nezorelosti in zato tudi večkrat nesposobnosti, da bi se lahko z življenjem uspešno srečali in vanj vključili. Ustvarjalec ne sprejema in tudi ne oblikuje problemov, ki ga tako živo v tem okolju zanimajo, kot neprizadet opazovalec, temveč intenzivno živi z mladimi ljudmi ter se postavlja popolnoma na njihovo stran. Ko namreč spremlja mlade, odkriva najprej, da je svet odraslih mladim nenaklonjen in da mlade ljudi sprejema včasih celo sovražno. V filmu »Poletje z Moniko« je to svoje mnenje nekajkrat ostro podčrtal v odnosu okolice do Monike, v kateri gledajo samo dekle, s katerim bi bilo kar prijetno leči v posteljo, pa tudi v odnosu do Harryja, ki mora živeti ob dokaj čudaškem in neurejenem očetu. Drugo Bergmanovo spoznanje, ki se prav tako odraža v filmu »Poletje z Moniko«, je prepričanje, da si morajo mladi ljudje odpreti pot do osebne sreče šele v konfliktu s svetom odraslih in pogosto tudi v konfliktu z obstoječo

družbo. V filmu, ob katerem se ustavljam, je prav ta grozeči konflikt prvi nagib, ki sili Moniko do bega pred mestom, pred družino in pred okoljem v samoto, kjer bi lahko bila sama s Harryjem in kjer bi nihče ne oviral njune ljubezni.

Predvsem pa Bergman mnogo premišlja (in nato iz svojih razmišljanj tudi umetniško oblikuje) o ljubezni med mladimi. Ljubezen zanj ni nekakšen romantično privzdignjen pojem, temveč ji gleda stvarno v oči ter jo oblikuje tako kot jo je srečeval v teh svojih letih med mladimi znanci. Ta ljubezen je polna erotičnosti in senzualnosti, vendar jo polni prirodno zdravje. Ker pa imamo — kot sem zapisal — pred seboj film iz prvega Bergmanovega obdobja, moram poudariti, da je prav v slikanju ljubezni med mladimi Bergman še močno predan velikim tradicijam Sjöströma in Stillerja, saj uporablja številne simbole, v katerih nam osvetljuje ljubezen med Moniko in Harryjem. V teh simbolih nadaljuje tudi drugo zanimivo in privlačno tradicijo prvega zlatega obdobja švedskega filma, ko odkriva venomer vezi, ki se plečejo med človekom in naravo, vezi, ki vključujejo človeka posebno v njegovem čustvovanju in erotičnem življenju v obtok narave. V premišljanju o ljubezni med mladimi pa ga bolj kot v njegovih drugih filmih tega prvega obdobja vznemirja vprašanje, v kolikšni meri so mladi sposobni iz erotičnih in ljubezenskih doživetij črpati moči za svojo uveljavitev v življenju in v okolju. Četudi Bergman slovi po svojem izrednem vrednotenju ženske in po prepričanju, da je ženska veliko bolj kot moški sposobna urejati tok življenja, je Monika, kakor nam jo je naslikal v svojem filmu, zaradi svoje mladosti in nezorelosti mnogo manj sposobna nositi bremena, ki sta si jih naložila s Harryjem, kot pa njen mladostni prijatelj. Iz te nesposobnosti se poraja konflikt med njima; konflikt, zaradi katerega »Poletje z Moniko«



izstopa iz vrste Bergmanovih prvih filmov, v katerih se mladi ljudje vselej prav zaradi bogastva in lepote lastnega ljubezenskega doživljanja skupno uveljavijo v svojem hotenju. V filmu »Poletje z Moniko« je doživetje ljubezni dovolj prebudilo v Harryju moči za spopad z življenjem, medtem ko je bilo odkritje ljubezni s Harryjem za Moniko samo prebujanje radovednosti in želje po novih srečanjih, novih spoznanjih.

Po elementih, ki sem jih skušal izluščiti iz tkiva, ki prepleta ta zgodnji Bergmanov film, bo za ljubitelje filmske umetnosti srečanje tudi s takšnim Bergmanom lep dogodek. Ne samo to! Menim, da »Poletje z Moniko« odpira svojevrsten pogled na nekatere pomembne probleme našega časa, predvsem pa mladine. Morebiti se ti problemi ne kažejo pri nas ali v drugih deželah sveta v enaki podobi kot na Švedskem in pri Bergmanu, a etični, sociološki in predvsem emotivni elementi so vendarle občeveljavni in zaslužijo, da se ob filmu ne ustavimo samo kot ob enem izmed del velikega ustvarjalca, temveč kot ob pomembnem filmu, ki nas sili k premišljanju. Morebiti se motim, a imam vtis — posebno če sodim po reakcijah na nekatere tako imenovane »novovalovske« filme — da bo »Poletje z Moniko« bolj pristno, neposredno in zato tudi zdravo doživljala mladina, a da se bodo med odraslimi gledalci našli posamezniki, ki bodo zmajevali za glavo zaradi »pokvarjenosti sodobne mladine«. Mislim, da je Bergman mimogrede odprl tudi vprašanje: kdo sodi, kako sodi, ali je opravičen tako soditi kot običajno sodi...

(mkv)

## KRITIKE

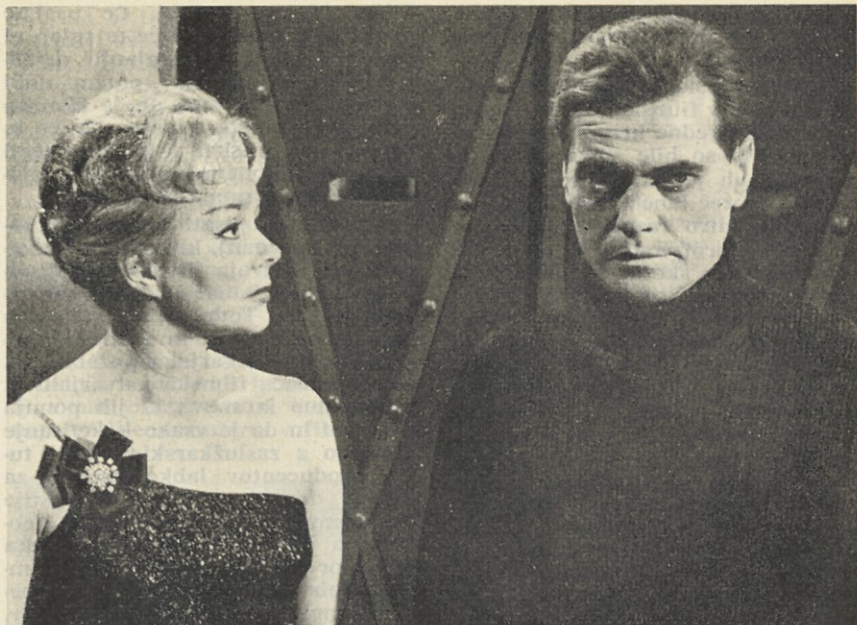
## MINUTA ZA UMOR

Po ideji Nikollća režiral Jane Kavčič. Snemal France Cerar. Glasba Jože Privšek. Scenograf Mirko Lipužič. Igrajo: Duša Počkajeva, Zlato Madunič, Lojze Rozman, Janez Skof, Vanja Drach, Jože Zupan, Demeter Bitenc, Vera Cuschle, Slavko Belak. Produkcija »Viba film«, Ljubljana, 1962.

Alfred Hitchcock, danes nesporno največji mojster filmske zvrsti, v katero sodijo detektivke, kriminalke, gangsterski filmi, posebno pa thrillerji, je takole povedal na kratko o detektivki: »Detektivka se po svoji dramaturški konstrukciji razlikuje od podobnih filmov iste zvrsti. Detektiv je v nekem smislu diagnostic. Njegova naloga je preštudirati vse tiste skromne, včasih tako zabrisane sledove, ki morajo pripeljati do končnega cilja. MOČ DETEKTIVKE JE V TEM, DA UVODNO ILUZIJO SPREMINJA V REALNOST. TO JE PRAVO BISTVO IGRE, KI JO NUDIMO GLEDALCU. TA SICER ŽE VE, KAJ SE BO ZGODILO, TODA TISTO, KAR SE BO ZGODILO, SE MORA ZGODITI TAKO, DA TEMU SKORAJ NE BO MOGEL VERJETI. To pa ni lahka naloga za režiserja, kajti vsi elementi, iz katerih bo sestavljen film, so že dani, on pa jih mora povezati v filmsko celoto. In to sestavljanje je tisti čar, ki mi je najbliže in me vedno znova očara.«

Na to zelo preprosto, pa hkrati bistveno važno premišljanje mojstra Hitchcocka sem se spomnil, ko sem gledal »Minuto za umor«, ki je po svoji fakturi detektivka, čeprav so jo nekateri skušali razglašati za kriminalno. Res zelo preproste so te stvari... ali pa ne... »Minuta za





MINUTA ZA UMOR (1962) Janeta Kavčiča: Duška Počkajeva in Lojze Rozman

umor« mi vsiljuje vtis, da so tako-rekoč vsi, ki so bili soudeleženi pri filmu, »te stvari« jemali zelo preprosto, preveč preprosto, da bi lahko prišli do količkaj zadovoljivega rezultata. Sicer pa prihranimo mnenje o filmu za konec...

Pravijo, da se iz prvih uspehov poraja moda in da se iz te mode porajajo zvrsti. Ne samo pogled na časopisne kioske po vogalih posameznih ulic, temveč tudi naša domača filmska proizvodnja vsiljuje vtis, da so tudi kriminalke postale modna zvrst našega filma. Iz mode detektivskih zgodb se je — žal, ob slabem posnemanju tistega, kar je v poplavi tovrstne literature še znosnega in užitnega vsaj kot branje za počitek in razvedrilo — razvila kaj hitro naša modna filmska zvrst. V sebi nosi usodno in tudi hudo nalezljivo klico povprečnosti in površnega ustvarjanja. Prvo sre-

čanje z »Minuto za umor« vzbuja resno skrb, ker moraš iz prizora v prizor ugotavljati, da je klica površnosti hudo okužila tudi vse, ki so sodelovali v proizvodnji enega izmed dveh slovenskih celovečernih filmov leta, ki je poteklo med lanskim in letošnjim Puljem. Nič nimam proti detektivkam in kriminalkam, saj se Aragon ni motil, ko je zapisal, da je bila literatura te zvrsti »prav tako značilna za povojno dobo, kot so bili nekdanj viteški, libertinski in preciozni romani za svojo«. Bolj me skrbita dva problema, ki izhajata v zelo ostri podobi iz tovrstne publicistične in filmske proizvodnje. Prvi je misel, ki je prišla na um našim ne preveč dalekovidnim filmskim producentom, češ da bi bilo mogoče s cenanimi kriminalkami dobro zaslužiti; drugi pa izhaja iz usodne nekritičnosti, ki sprejema »Minuto za umor« za tre-



nutno povprečno raven naše domače filmske prizadevnosti in tudi ustvarjalnosti.

Iz zgodovinskega razvoja že omenjene zvrsti v filmskem svetu vemo, da so manjvredne kriminalke in detektivke, ki so bile šibko oblikovane in ki jih je navdihoval en sam cilj — namreč lahek zaslužek — sorazmerno hitro razočarale gledalce in je zato proizvodnja v tej zvrsti za nekaj časa skoraj usahnila. Šele nenaden pojav mojstrskih oblikovalcev snovi na literarnem področju (npr. Dashiell Hammet ali George Simenon) je okoli 1948. leta znova prebudil pri producentih in ustvarjalcih poslušnost za kriminalke in detektivke. Nastalo je nekaj odličnih ali vsaj zelo dobrih filmov, ki so jih razen Hitchcocka podpisali predvsem Huston, Dmytryk, Dassin, Hathaway, Daves, Clouzot itd. Za ta pojav bi lahko našli dva razloga: zgodbe teh filmov so bile delo nadarjenih piscev, ki so se popolnoma posvetili svoji zvrsti; filmski oblikovalci pa so v prenosu literarnih predlog ali originalnih scenarijev dosegli pomembno ali celo visoko raven režije, ki je bila učinkovita in bogata na vizualni domselnosti ter se je imenitno prilegala zvrsti.

Pogoj za uspeh je bila torej nadarjenost avtorja scenarija (odnosno literarne predloge) in filmskega ustvarjalca, pri katerem je morala obsepati vsaj mojstrsko obvladanje filmskih izraznih sredstev in bogato fantazijo. Sama gradnja po principu šoka in presenečenja zahteva izredno bogastvo fantazije, kajti v nasprotnem primeru se utegne tudi najbolj izurjenemu scenaristu in najbolj skrbnemu režiserju zgoditi, da jima zmanjka dramatičnih situacij, ki naj delujejo kot sprožilci

šokov in presenečenj. Če usahne bogastvo fantazije ali če ta sploh ni bila navzoča ob nastajanju detektivke ali kriminalke, potem dobi gledalec mučen vtis, da je filmska detektivka zaprta v lastno kletko in da ne more v iskanju izhoda početi drugega kot onemoglo butati z glavno ob zid kot muha ob steklo.

Ni prijetno pisati takšnih ugotovitev in spoznanj, ki izvirajo iz dolgoletnega razvoja filmske zvrsti, obenem izmed letošnjih dveh slovenskih filmov. Toda grenak vtis, da so naši producenti in z njimi nekateri filmski ustvarjalci pozabili, da more domača filmska ustvarjalnost rasti samo iz snovi, ki jih ponuja naš svet in da je vsako koketiranje posebno z zaslužkarskimi salti tujih producentov lahko usodno za razvoj domačega filma, narekuje filmskemu kritiku dolžnost, da opozori na napake in zmote. »Minuta za umor« je zmota slovenske filmske proizvodnje in zmota določene kroga filmskih ustvarjalcev. Zmota zaradi tega, ker odvrta pot našega filma od tistih pozitivnih prizadevanj, ki so dala tako zanimive in za rast našega filma pomembne rezultate kot so bili »Dolina miru«, »Veselica«, »Balada o trobenti in oblaku« (da omenimo samo nekateri).

»Minuta za umor«, žal, ne izpolnjuje (če abstrahiramo njeno neskladnost s potjo naše filmske ustvarjalnosti) principov, ki veljajo za filmsko detektivko. Vse, kar sem iz razvoja, izkušenj in usode filmov te zvrsti v svetu omenil o usodnosti odsotnosti bogatega in razgibanega navdiha, velja za ustvarjalce »Minute za umor«. Imam vtis, da v tem primeru ni bilo niti dovolj »elementov, iz katerih bo sestavljen film« in ki bi jih režiser »moral povezati v filmsko celoto« tako, da bi nas gledalec to povezovanje vsaj kdaj pa kdaj presenetilo. Še bolj žalostna bi bila sodba, če bi temu osnovnemu merilu, po katerem filmski kritik mora meriti rezultat, dodal še drugo, namreč prizadeva-

# KRITIKE



nje, da bi tudi film te zvrsti osvetljeval s svojo žarko lučjo protagoniste. Psihologija osebnosti »Minute za umor« je še bolj skromna kot navdih v stopnjevanju dramaturške intenzivnosti dogajanja. Vemo, da ima vsak zločin svoje globoke izvore, ki jih je filmski ustvarjalec dolžan poiskati in razvozljati. V »Minuti za umor« tega ni mogoče zaslediti, zato pa me vznemirja skorajda primitivno poenostavljanje dramaturških in psiholoških principov, kakor tudi neprijetno »škripanje« v »obrtini« zgradbi filma. Predvsem pa — škoda že tako skromnih materialnih sredstev, s katerimi razpolaga naš domači film, ker so bila nepremišljeno vložena v film, ki že



Duška Počkajeva: PLES V DEZJU,  
samo leto dni prej

v svoji zasnovi ni obetal niti povprečnega rezultata. Za ta sredstva, ki so bila uporabljena brez koristi za naš film, mi je bolj žal kot za nekatere igralce, ki so talent, v katerega ne dvomim, po njihovih kreacijah v drugih filmih, po nepotrebnem tratili.

(mkv)

## ALAMO

(THE ALAMO) — ameriški barvni film v kinoskopu. Scenarij napisal: James Edward Grant. Direktor fotografije: William Clothier. Glasba: Dimitri Tiomkin. Producent in režiser: JOHN WAYNE. Nastopajo: JOHN WAYNE, RICHARD WIDMARK, LAURENCE HARVEY, FRANKIE AVALON, RICHARD BONE. Proizvodnja: Batjac, United Artists, 1960. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Leta 1836 je mehiški diktator Santa Anna vdrl na ozemlje Teksasa in si hotel prilastiti z dobro oboroženo vojsko to slabo zavarovano, toda izredno bogato deželo. Blizu mesteca San Antonio se mu je v trdnjavi Alamo postavilo v bran 187 mož, ki so se natepli v Teksas z vseh strani. Največ je bilo med njimi preprostih kmetov in pustolovskih naseljencev. Glavno besedo sta imela takrat že legendarna junaka Zahoda Davy Crockett in Jim Bowie. Pod poveljstvom komandanta trdnjave Trava se jim je junaksko zagrizli v boj z močnejšim sovražnikom. Po 13 dneh neusmiljenega vojskovanja je vseh 187 mož v trdnjavi Alamo padlo ...

Morda za vrednotenje široko zasnovanega spektakla o zgodovinskih dogodkih v trdnjavi Alamo ni potrebe, da bi kaj podrobneje vedeli o vzgibih in okoliščinah okoli samega nastanka tega dela, vendar je nekaj značilnosti, ki nam marsikaj pojasnjujejo in hkrati pomagajo pri ocenjevanju. Najprej: epsko zasnovani spektakl o junakih Alama in samih dogodkih okoli te pomembne bitke v ameriški zgodovini je bil dolga leta velika ambicija in ljubezen znanega filmskega zvezdnika Johna Wayna. Sprva je nameraval v ta filmski načrt vložiti



svoj denar in zaigrati eno glavnih vlog, dejansko realizacijo pa naj bi prevzel njegov prijatelj in učitelj, režiser John Ford. Toda Ford je zaradi starosti in boleznj opustil misel, da bi režiral tako velik filmski načrt, zato je pregovoril svojega varovanca, naj kar sam prevzame režijo. Tako je postal Wayne tudi prvič režiser. S tem je prevzel težko breme producenta, režiserja in igralca ter popolno odgovornost nad celotnim filmskim delom.

Prav zaradi Wayneve popolne ustvarjalne odgovornosti moremo govoriti ob »Alamu« hkrati tudi o oblikovnih in miselnih kvalitetah njegovega avtorja kot ustvarjalca in človeka. Wayne nedvomno sodi med tiste Američane, ki se trdno in neizprosno drže starih načel ameriške demokracije, med tiste ljudi, ki so v modernem svetu vse prevečkrat ovira za napredek. Lahko bi jih imenovali tradicionalne Američane ali pa — v političnem smislu — reakcionarje. Wayne je tak in ta svoj ozki, tipično ameriški, izolacijski pogled na svet izpoveduje tudi v svojem prvem filmu: ob zgodovinskem dogodku v trdnjavi Alamo nam predvsem govori o veličini načel ameriške demokracije, o veri v ljudi in boga.

To svojo vero in ideal nam izpoveduje v »Alamu«, prav tako kot so pred njim podobno govorili Griffith, Ford ali De Mille. Pri tem ne uporabljaj vzvišenih besed ali nepremišljenih dejanj. Vse je preprosto, iskreno in v svojih globinah plemenito. Če govori o junaštvu in fanatizmu branilcev Alama, ne pozablja na vojaško poštenost in herojstvo mehiške vojske. Svoje delo oblikuje s preprosto vero v vse, kar počenja, z izredno pridnostjo in ljubeznijo. V svoj filmski prvenec polaga krhek svet samozadovoljnega



John Wayne

Američana, izreden posluš za filmski ritem, za akcijo in robat, kmečki humor; v njem poišče pravo mero za svojo vlogo (Davy Crockett) ne da bi rušil celoto, prav tako pa se skoraj vedno izogne cenenu okusu. »Alamo« postane pod Waynevo roko skrbno pripravljena zabava v obliki velikega spektakla, kjer se premišljeno spoznavamo z vrsto legendarnih osebnosti, kjer dejansko zaživi robata preprostost prvih naseljencev, kjer si smeh in akcija podajata roke in kjer tragiko zamenjuje epska vzvišenost.

»Alamo« priča o neizmerni prepričanosti avtorja v vse, kar nam pripoveduje. V svoji osnovi je naiven, robato preprost in zaradi svoje enostavnosti tudi prepričljiv. Lepota, ki je tolikokrat zaznavna v tem delu, je plod te naivne enostavnosti in enostranskega stremljenja ustvarjalca, da nam ustvari zabavo, filmsko predstavo, brez umetniških pretenzij. Pod vso to veliko zgradbo zabave, velikega spektakla in enostavnih, ljudskih hotenj, pa živi drobna, za današnji svet neživljenska ideja, vse preveč preprosta in enostranska, da bi ji sledili kot sledimo ljudem in dogodkom, ki jo izpovedujejo. (ob)

## KRITIKE



# ČRNI NAREDNİK

(SERGEANT RUTLEDGE) — amer. barvni film. Scenarij: Warner Bellah in Willis Goldbeck. Direktor fotografije: Bert Glennon. Glasba: Howard Jackson. Režiser. JOHN FORD. Nastopajo: JEFFREY HUNTER, WODY STRODE, CONSTANCE TOWERS, BILLIE BURKE. Proizvodnja: John Ford Production, Warner Bros, 1961. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Nekajletna ustvarjalna pot znane- ga, toda že priletnega režiserja Johna Forda, je bila po mnenju mnogih kritikov v znamenju nazadovanja in krize. Po dveh filmih »Iskalca« in »Konjeniki« so pisali, da je čas Fordove ustvarjalne moči potekel in da se je stari mojster ujel v lastno past: v priljubljeni zvrsti westrna je po oblikovni in izpovedni moči zašel v ponavljanje in se samozadovoljno izživljal nad zabavno enostavnostjo svojih junakov in njihovih problemov.

Toda Fordova stremjenja v njegovem naslednjem filmu »Črni narednik« so šla dlje kot si je le kdo lahko zamišljal. Ne da bi svoja umetniška hotenja docela ovrgel ali spremenil, se je v svojem novem delu lotil problema, ki je zanj, kakor v mnogočem tudi za ameriški film, docela nov. Rasni predsodek kot dolgotrajni in vseobsegajoči vzgib za normalne, krivične in celo zločinske odnose med ljudmi različne barve kože, je Fordu osnovno gibalno za westrno podobno, toda docela osnovnemu problemu podrejeno pripoved.

O čem govori »Črni narednik«? Kmalu po končani secesijski vojni med Severom in Jugom se je v trd-

njavi Linton dogodil zločin: proti večeru so našli vojaki umorjenega majorja Dabneyja in posiljeno, zadrževano hči Lucy. Vsi v trdnjavi so si edini, da je ta nagnusni zločin storil narednik Rutledge, ki je po tem dogodku nenadoma izginil. Toda kljub sumljivemu ravnanju tega izredno prizadevnega vojaka, je prepričanost v njegovo krivdo potrjeval predvsem predsodek — Rutledge je bil črnc.

Sodni proces pred vojnim sodiščem nam razkrije pobude in vzgibe, ki so vodili ljudi, da so trdno prepričani v narednikovo krivdo, kakor tudi vztrajno in trmoglavo molčečnost samega obtoženca, ki izvira iz prepričanja, da za človeka črne kože ni pravice pred sodiščem belcev. Izredno prizadevanje njegovega branilca šele razkrije prave vzroke zločina in pravega zločinca.

Fordove namere in stremjenja v tem filmu so očitne: vseskozi si prizadeva s pomočjo skrbnega, natančnega osvetlevanja zločina spregovoriti o problemu položaja črnca v družbi, ki je obremenjena z rasnimi predsodki. Pri tem si pomaga z okoljem in družbenim razredom, ki ga dobro pozna in ki ga skoraj vedno obravnava v svojih delih: stare vojaške postojanke iz časov po secesijski vojni in predstavnike vojaškega stanu v armadi, kjer vlada še staro viteštvo, preprosta logika in osebno sovraštvo. Temu okolju in tem ljudem dodaja kot vedno nekaj svoje irske šegavosti, robustnosti in kmečke preprostosti. V takih okoliščinah, kjer ne zasledimo izrazito slabih, hudobnih ljudi, se odigrava drama narednika Rutledga, drama izrednega vojaka (Ford kot stari vojak ustvarja okoli črnca mit idealnega vojaka), čigar osnovni problem izvira iz dejstva, da je črne kože. Mimo obravnavanja osebne krize glavnega junaka, pa se Ford dotika tudi položaja črncev nasploh. Velikokrat se namreč pred nami pojavi vprašanje osebne svobode, človeškega dostojanstva, komaj osvobojenih sužnjeve, ki so po zakonu sicer že





ČRNI NAREDNIK (1961) Johna Forda: Jeffery Hunter in Woody Strode

svobodni, pa se morajo v družbi belih še vedno boriti za osnovne človeške pravice. Problem črnskih vojakov je sicer zasidran v ozkem merilu armade, toda njihove reakcije in vprašanja segajo dlje, v osnovni problem: kakšno je mesto črnca v družbi belih. Od tod pesimizem in

dvomi črncev, ki se najbolj očitno pojavijo ob smrti vojaka Mufata: »Kdaj bo res tisti ,nekoč', ko bodo ljudje različne barve kože zares svobodni?« Edini, ki ima vero v boljše čase, je prav narednik Rutledge. Navkljub dvomom v pravičnost belih, je edini, ki jasno izpoveduje svojo globoko vero v čas (v tisti »nekoč«), ko bodo njemu in njegovim bratom priznavali resnično človeško dostojanstvo in enakopravnost. Pod do takšnega cilja pa

## KRITIKE

je po njegovih besedah (in seveda po Fordovi razlagi) mogoča v nenehni borbi za lastno dostojanstvo.

Obravnavanje tega osnovnega problema v »Črnem naredniku« je marsikdaj ozko in pretresno orientirano, predvsem zaradi utrjenega in dosledno zasidranega Fordovega sveta in tolmačenja odnosov v njem, toda v zameno nam daje čudovito lestvico človeških čustev in iskrenih prizadevanj. Eden najbolj pretresljivih prizorov v filmu je prav gotovo tisti, v katerem Rutledge brani svoje človeško dostojanstvo s solzami v očeh: »Človek sem ... človek ...«

Za dosego svojih namenov si je Ford izbral znano, lahko bi rekli nemoderno obliko pripovedovanja. V retrospekcijah (v vrsti flash backov) nam umirjeno pripoveduje dramatično prizadevanje črnega narednika za dosego pravice, kakor tudi ozadje samega zločina. Pri tem se je podredil disciplini, redu in zakonitostim, večkrat na škodo spontane umetniškemu navdihu. Toda kljub temu lahko zatrjujemo, da je Ford ustvaril delo, ki ga znova uvršča med vrhove filmskih ustvarjalcev: kot smotrnega, izredno nadarjenega pripovednika, ki znova in znova pripoveduje o svojem svetu, o svojih ljudeh in junakih, o življenju, ki bo izginilo ko bo prenehal ustvarjati ... (ob)



## BETONSKA DŽUNGLA

(CONCRETE JUNGLE) — angleški film.  
Scenarij: Allun Owen. Direktor fotografije: Robert Krasker. Glasba: Johnny Dankworth. Režiser: JOSEPH LOSEY. Nastopajo: STANLEY BAKER, SAM WANAMAKER, GREGOIRE ASLAN, MARGIT SAAD. Proizvodnja: Merton Park Studios, 1960. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Johnny Banion je preživel tri leta v zaporu. V tem času je izdelal načrt za največji rop v svoji dolgoletni karieri kralja podzemlja. Ko je zapustil jetnišnico se je takoj sestel s svojim prijateljem Mikeom Carterjem. Ta mu je preskrbel moža, ki naj bi ukradeni denar kasneje vnovčil.

Prevelik odstotek, ki ga zahteva posredovalec, pa prisili Johnnyja, da spremeni svoj načrt. Naropani denar ne izroči tolpi, temveč ga zakoplje na samotnem polju. Toda ljubica Maggie, ki jo je zapustil, ga izda policiji. Aretirajo ga in nekaj bankovcev iz naropane plena poveri policiji, da je Johnny vmešan v to krajo.

Obsojen je na 15 let zopora in spet se vrne v staro jetnišnico. Policija si prizadeva, da bi zvedela kje je Johnny skrival naropani denar. Toda Johnny molči ob misli, da bo nekoč bogataš.

Tudi tolpa zunaj jetnišnice išče z vso vnemo naropani denar. Skuje prevaro in organizira Johnnyjev pobeg iz jetnišnice. Zarota uspe in Johnny nevede pelje svoje pajdaše do zakopanega denarja. Vendar ga ob spopadu za nasledovalci nekdo smrtno rani. Johnny umre na širokem polju, ne da bi izdal skrivališče na-



kradenega denarja, člani tolpe pa v brezumnem pohlepu kopljejo širom po polju...

Ob dovolj banalni zgodbi s tipično policijsko - kriminalističnim zapletom je režiser Joseph Losey kakor že v svojih delih »Čas brez usmiljenja« in »Nenapovedan sestanek«, ki ju bomo tudi kmalu lahko videli pri nas) ustvaril filmsko delo, ki po svoji izpovedni moči, idejni zavzetosti in kompleksnem obravnavanju družbenih odnosov daleč presega scenaristično osnovo ter predstavlja izredno umetniško stvaritev.

Losey je filmski avtor, ustvarjalec, ki s svojo kreativno močjo popolno in dosledno zaznamuje svoja dela. V svoji dolgoletni filmski karieri, ki je dalj časa potekala vzporedno z njegovim delom v gledališču (najbolj znan je kot gledališčnik, ki je predstavil Ameriki dela svojega dolgoletnega prijatelja B. Brechta), ni imel priložnosti, da bi si izbiral snovi za svoja dela, temveč je moral sprejemati ponudbe producentov in bil tako prisiljen, da utesnjen išče poti za uresničitev svojih filmskih stremljenj. Losey je široko razgledana osebnost z velikimi in burnimi življenjskimi izkušnjami. Svojo uspešno pot kot gledališki in filmski režiser v ZDA je moral nenadoma opustiti, ker ga je zloglasna komisija za »protiame-riško dejavnost« obsodila in izgnala iz domovine. Naselil se je v Angliji, kjer je dalj časa anonimno ustvarjal. Ko je spet lahko podpisal svoja dela, ga je Evropa nenadoma odkrila in skoraj čez noč je postal eden najbolj cenjenih filmskih režiserjev.

»Betonska džungla« je tragedija osrednje osebe, junaka filma, nekronanega kralja podzemlja Johnnija Baniona. Prav tako kot je v

svojih prejšnjih delih vedno iskal odgovora v tragičnih konfliktnih poseznika z družbo in samim seboj (v filmu »Tujec na begu« s čudaskim pritepenecem, ki ga preganja vse mesto; v delu »Čas brez usmiljenja« v osebi zapitega očeta, ki se bori proti nepravničnemu zakonu in nezlomljivi oblasti bogataša; v »Nenapovedanem sestanku« z mladim, naivnim slikarjem, ki ga skoraj zlomi nora zaljubljenost in zločinske spletke višje družbe), tako v svoji »Betonski džungli« kaže s pomočjo glavnega junaka strahotna, neolepšana pravila igre, ki veljajo v svetu, ki ga obkroža. Johnny Banion je prav gotovo do danes najbolj izdelan Loseyev junak. Po svoji moči, stremljenjih in verovanju je pravo nasprotje poprejšnjih junakov. Johnny je silak, ki slepo veruje v edino uspešno pot, pot nasilja in denarja kot sredstva za dosego miru in »poštenja«. Svoje telesne in duševne odlike uporablja, da bi v svetu, ki ga obkroža, odtrgal za sebe delček tistega, kar daje temu življenju temelj trdnosti, blagostanja in miru. Temelj tega pa je po pravilih igre, ki velja v Banionovem primeru, samo denar... Denar je v Johnnyju, življenju v jetnišnici, zunaj nje, prav povsod v dogajanju »Betonske džungle« mit... neizrekljiva sla in želja za dosego cilja. Prav uvod v film nam to pojasnjuje: trojica kaznjencev v zlovešči tišini, s slo in pohlepom igra poker... s cigaretami in vžigalicami, toda z nič manjšim poželenjem kot vsi ostali v »Betonski džungli«.

Losey je kot vedno doslej tudi v »Betonski džungli« razočaranec, pesimist. Svet, ki ga prikazuje je neusmiljen, krut in nasilen. V njem živijo strti, ponižani in razaljeni ljudje ter močni, tisti, ki imajo denar in oblast. Celo ljubezen, ki je vedno prisotna v Loseyevih delih, doživlja kruto usodo. Strastna, morda na videz vse preveč telesna ljubezen med Johnnyjem in Suzanne, je močna vez za junakova pri-

## KRITIKE



zadevanja in stremljenja ter ena najbolj pozitivnih črt njegovega značaja. Toda tudi ta ljubezen se razblini ob zasneženem polju, kjer je zakopan nakradeni denar. Le otožna balada spremlja to čustveno hrepenenje z besedami: »O, moja žalost... O, moja radost... Ker ljubila sem fanta, ki rad je kradel.«

Tragična usoda Johnnyja Bani-ona, njegova umazana smrt sredi zasneženega polja, njegovo krčevito slovo od življenja, ki je bilo tako silovito kot njegov zaključek, je torej rezultat predvsem moralnih, etičnih in socialnih norm, ki velja-jo v tem življenju, v tej družbi.

Korumpirana družba pa je rodila in izrodila Johnnyja Baniona... (ob)

---

## NAJLJUBŠI UČENEC

(TEACHER'S PET) — ameriški film. Scenarij: Fay in Michael Kanin. Direktor fotografije: Haskell Boggs. Glasba: Roy Webb. Producent: William Perlberg. Režiser: GEORGE SEATON. Nastopajo: CLARK GABLE, DORIS DAY, GIG YOUNG, MAMIE VAN DOREN. Proizvodnja: Paramount, 1958. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

»Najljubši učenec« je tipična ameriška komedija, ki je zaživela v hollywoodskem filmu predvsem v obdobju tridesetih let in katere korenine segajo v prve uspešne podvige broadwayskih gledališč. Ta posebna zvrst komedije, lahko bi jo imenovali »intelektualno obravnavo«, je prešla iz gledališča k filmu in doživela največ odmeva po svetu posebno pred zadnjo vojno. Zato ni nena- vadno, da je zaplet in komedijski razplet »Najljubšega učenca« prav- zaprav ponovitev neke zelo uspele

komedije tistih časov. Zakonski par Fay in Michael Kanin, oba znana pisca gledaliških del lažje zvrsti in različnih filmskih scenarijev, sta povzela staro jedro prvotne kome- dije in jo presadila v novejši čas. Pri tem sta seveda uporabila svoje znanje in jo predvsem popestrila z jedrnatimi dialogi, humorja polni- mi. Razen tega sta s pridom upora- bila tudi dva znana igralca, Doris Day in Clarke Gable, in celotno de- lo prilagodila njunim izraznim mož- nostim.

Osnovni zaplet komedije je zasno- van na starem spopadu v ameri- škem življenju, na različnem poj- movanju in razlaganju človekovih umskih in ostalih vrednot, ki naj bi bile potrebe za njegov osebni uspeh, predvsem za uspeh v poklic- nem delu. Gre že za tradicionalni spopad med ljudmi, ki so se nav- kljub pomanjkljivi izobrazbi pov- zpeli na visoka mesta v ameriški družbi (selfmade men), in intelek- tualci (v Ameriki jih imenujejo »eggheads« — jajčaste glave), ki imajo za seboj obilo šolske izobraz- be, pa manj praktičnih izkušenj. Temu izvoru nesoglasij je podreje- na tudi Kaninova komedija in z njo vred oba junaka: profesorica Erica je intelektuala, ki si na moč pri- zadeva uveljaviti svoje poglede na novinarski poklic, James pa je uspe- šen urednik nekega časopisa, če- prav nima potrebne šolske izobraz- be in je uspel s pridnostjo in na- darjenostjo. Oba junaka trčita sku- paj na nekem večernem tečaju za bodoče novinarje in začena se njun dvo boj, ki je vse ostrejši, čim moč- nejše je njuno ljubezensko čustvo. Med njima se seveda vse srečno konča, z ugotovitvijo, da je v živ- ljenju vse potrebno: znanje in živ- ljensjske izkušnje.

Osnovne vrednote »Najljubšega učenca« lahko najdemo v literarni predlogi in v igri obeh glavnih igralcev. Manj pomembna je sama realizacija, ki se je omejila na iz- urjeno, obrtno povprečnost starega mojstra Georga Seatona. (ob)



# TISOČ OČI DR. MABUSA

(Die 1000 Augen des Dr. Mabuse), nemški film, režija: Fritz LANG, v glavnih vlogah: Peter van Eyck, Dawn Adams, Wolfgang Preiss, Gert Fröbe, proizvodnja: 1960; distribucija: Croatia film, dolžina 102 min.

Leta 1933 je dr. Mabuse umrl v norišnici. Toda, številni zločini, ki jih policijski inšpektorji v Nemčiji rešujejo dobrih 26 let pozneje, kažejo natanko iste metode, ki jih je uporabljal skrivnostni Mabuse. Inšpektor Krach s svojimi sodelavci vstrajno išče skrivnostnega zločinca, zaide nekajkrat na napačno sled, po naključju ubeži dvema atentatoma in na koncu razkrinka pravega zločinca in njegovo metodo »znanstvenega zločina«, prav tako pa skrivnost hotela Luxor, svojevrstnega projekta, ki ga je s posebnimi nameni zgradil Gestapo.

— — —

Temo dr. Mabusa je Lang prvič obdelal že leta 1922. (»Dr. Mabuse, kvartopirec.) Zelo znana in visoko cenjena pa je zvočna verzija iz leta 1933. (»Oporoka dr. Mabusa«), v kateri si je napredni režiser dovolil celo aluzijo Mabuse - Hitler. Prav ta film pa je bil tudi razlog za režiserjev beg iz Nemčije v Francijo in pozneje v Hollywood, kjer še danes živi in dela in kjer je ustvaril vrsto odličnih del, s katerimi je

ohranil sloves iz časov, ko je veljal za enega največjih mojstrov ekspresionističnega filma (»Metropolis«, »Ešnapurski tiger«, »Indijski nagrobni spomenik« ...)

»Oporoko dr. Mabusa« pozna tudi naše občinstvo. Na svojih gostovanjih v Ljubljani, ga je predvajala Jugoslovanska kinoteka. Mabuse je norec, človek, ki v svoji zmešani glavi kuje načrte o uničenju sveta. Pomaga mu dobro organizirana tolpa, ki natančno izvršuje njegove stroge in precizno izdelane zamisli. Po idejno - vsebinski plati je ta film prav gotovo pomembnejši od sedanjega.

Med Langovimi filmi, ki smo jih gledali pri nas, velja omeniti še western »Ranč prokletih« (»Rancho Notorius« z Marlene Dietrich in Mel Ferrerjem) in pa njegova slovita remekea obeh znamenitih ekspresionističnih mojstrov »Ešnapurski tiger« in »Indijski nagrobni spomenik«.

»1000 oči dr. Mabusa« je film, ki je nastal leta 1960 na enem Langovih gostovanj v nemške ateljeje. Za vsakogar, ki je o filmu samo slišal in ki cení tega velikega režiserja, je film precejšnje presenečenje.

Najprimernejša oznaka zanj je thriller. Toda ne hitchcockovski! Langov prijem je drugačen in vsebuje na eni strani elemente ekspresionizma, na drugi strani pa elemente, ki so postali režiserju priljubljeni v njegovem ameriškem obdobju, elemente črnega filma, ameriške kriminalke in detektivke (znani in cenjeni so njegovi tovrstni filmi, npr. »Rožnata ulica«, »Zenska s portreta« idr.).

Langu je uspelo, kar uspe redkim — ostal je moderen. V tem je njegova veličina. Njegov izredni občutek za mizansceno, za ritem, ki ga zahteva zvrst, izredno bogastvo idej, popolno spoštovanje pravil žanra, vse to vzdiguje njegov najnovejši film na temo Mabusa nad običajno serijsko kriminalko, postavlja ga celo med najboljše dosežke te zvr-

# KRITIKE



sti v zadnjem času. Mabusovih 1000 oči je prispodoba, zamisel, ki je vse prej kot neaktualna (neonacizem).

Kako spretno in zapleteno je organizirano gradivo v filmu in kako natančno, inventivno ga režiser posreduje, kako oblikuje karakterje, kako zavaja na stranpota, ne samo enega glavnih junakov - inšpektorja, marveč celo dvorano, kako dalekoviden je vsak njegov postopek, vsak najkrajši posnetek in kako čist izraz je dosegel s kombinacijo dveh tako raznolikih sestavin — vse to zmore samo pravi mojster — Fritz Lang.

In še: Lang je v filmu pošten. Hotel je thriller in tega se je ves čas zavedal; ni zabredel v vode psevdopsihologiziranja in nasilnega, konstruiranega »poglabljanja«.

Nekateri naši kritiki mu to zamerijo.

(tt)

---

## SENCA SLAVE

**Scenarij:** Vitomil Zupan, **kamera:** Branko Ivatović, **scenografija:** Duško Jeričević, **glasba:** Bojan Adamič, **režija:** Vanja Bjenjaš. — V glavnih vlogah: Miha Baloh, Ingrid Lotarijus, Boris Dvornik, Milan Srdoč. — **Proizvodnja:** Jadran-film, Zagreb

Java, nekdanji motociklistični as je moral zaradi neke nesreče zapustiti stezo, na kateri je dolgo blestel. Zaradi še nekih momentov v življenju, po vsej verjetnosti — razočaranja, se Java vedno bolj odmika svetu in zapira vase, postaja zadržan in ciničen.

Po naključju sreča Tomi, mlado deklo, živahno in temperamentno, ki mu bolj pristojajo hlače kot kriolo. Dekle se je sprlo s svojim fantom, obetajočim mladim dirkačem Bazijem. Na skupni poti se oba protagonista zbližata, Java postaja mehkejši in počasi spozna, da je Tomi lahko smisel, da je zaradi nje, njene mladosti in neposrednosti vredno poskusiti znova, od začetka. Toda, Tomi je zaljubljena v Bazija, Bazi je mlad, zaletav in zaljubljen. Drama tega trikotnika se razpleta na dikališni stezi...

To naj bi bila v grobih potezah, fabula Zupan-Bjenjaš-Jadranovega filma.

\* \* \*

Če omenjam vso trojico »avtorjev«, ni to le domislica. Jadranov dramaturški oddelek resnično igra vlogo nepodpisanega avtorja svojih filmov, kar najbolje dokazuje velika podobnost vseh filmov, ki so v zadnjem letu izšli iz te producent-ske hiše.

Tema tega filma v osnovi spominja na odlično delo francoskega mojstra Jeana Gremillona »Lomilec src« (Gueule d'amour, 1937 Jean Gabinom v glavni vlogi). Glavni junak tega filma, Lucien je bil oficir, v bleščeči uniformi. Blestel je in sijal in noben njegov podvig ni ostal brez krone. Potem — bil je demobiliziran. Vse se je začelo obracati. Bil je navađen zemljan, brez zaslepljujočega bleśka častniške uniforme. Bil je vreden samo toliko, kolikor so odtehtale njegove človeške kvalitete.

Zupan je izbral drugo pot kot scenarist omenjenega filma. Medtem ko se Lucinov lik pred nami razrašča, naredi zaokroženo razvojno pot od junaka do delikventa, kar dá drami prepričljivost in učinkovitost, pa Java deluje kot misteriozna figura z določenimi življenjskimi izkušnjami in preteklostjo; nov čustveni dražljaj, ki ga vzbudi v njem pojava mladega dekleta, sproži kopicu običajnih protislovij in zapletov, toda drama nastaja zgolj v njem samem,



ne pa kot rezultat odnosov med protagonististi. To seveda naredi njegov lik še bolj skrivnosten in neprepričljiv, posledica tega pa je tudi neprepričljivost zapleta v odnosih: Java—Tomi—Bazi. Dejanje dobi izrazit melodramatski značaj, tako da celo Javina tragična smrt na koncu ne učinkuje pretresljivo, marveč komaj — sentimentalno.

Skoda, da avtorji niso izbirali med akcijsko dramo v zanimivem in za nas novem ambientu dirkališča, in med osebno dramo v stilu na začetku omenjenega filma: drama človeka v »senci slave« in nesposobnost uživanja v novonastalo stanje; posledice tega itn.

Vanja Bjenjaš je kot dolgoletni vodilni jugoslovanski montažer (v narativni montaži) dodobra spoznal skrivnosti filmske obrti. To odraža njegov film v celoti. Kaj več je dosegel samo v nekaj prizorih. Njegova druga samostojna režija (po filmu »Rafal v nebo«) ne pomeni — vsaj v kreativnem smislu — posebno vzpona.

(tt)

---

## GROBA SILA

(The Brute Force), ameriški film; scenarij: Richard Brooks po romanu Roberta Patersona; režija: Jules DASSIN; fotografija: William Daniels; glasba: Miklos Rozsa; v glavnih vlogah: Burt Lancaster, Hume Cronyn Charles Bickford, Yvonne de Carlo, Anita Colby, Whit Bissel, Art Smith; proizvodnja: Universal (Mark Hollinger) 1947.

## KRITIKE

Kaznilnica v eni ameriških zveznih držav. Država v malem. Njen nekronani kralj je mali, bolestan ambiciozni, kruti nadzornik paznikov Munsey. Skupina kaznjencev se upira njegovi strahovladi in pripravlja celo pobeg. Načrt je do potankosti izdelan. Toda — nekdo iz skupine zamisel izda. Ubežnike pričaka strojnični ogenj. Nihče ne ostane živ. Tudi Munseyevo kraljevanje je prekinjeno. Za nekaj časa, dokler se na njegovem mestu ne vzdigne in razbohota nekdo drug.

— — —

Ameriški »črni film« je pri nas skorajda neznan, čeprav smo gledali precej del te smeri; največkrat ga vrednotimo celo kot povsem navadno kriminalno serijskega tipa. Zvrst se je oblikovala na temeljih socialnega realizma kot nekakšna opozicija tradiciji interiera, snemanja v ateljeju, ki v grobih potezah najpopolneje karakterizira del zgodovine Hollywooda (tovarne iluzij). Drugi element, ki je pogojil nastanek črne serije, so prav gotovo ameriške ekonomske in politične razmere ter kot odraz le-teh duhovna klima, ki je vladala v ZDA po drugi svetovni vojni, v dneh ko je Mac Cartyjev odbor za državno varnost koval usodo številnih umetniških del. In slednjič: bogata tradicija ameriškega gangsterskega filma, kriminalke in detektivke, prav tako pa ustrezne literarne predloge, ki jih je v tistem času nudila ameriška literatura (Wald, Penn Warren, Cheyney, Brooks) in po katerih so režiserji »črnega filma« zelo pogosto segali.

Režiserji nove smeri so pogumno stopili na ulice velikih mest, pogumno so spregovorili o žgočih problemih dobe: o korupciji v ameriškem političnem življenju (»Vsi kraljevi norci« Roberta Rossena, 1949 z Broderickom Crawfordom v glavni vlogi), o surovem boju za prestiž, za ugled in mesto v družbi (»Groba sila«), o kriminalu kot posledici družbenih protislovij — podobi, ki



dobiva zastrahujoče dimenzije («Golo mesto»). Ali je po vsem tem sploh še nenavadno, če se je tovrstni tematiki naravnost vsiljevala forma, ki temelji na gangsterskem filmu, kriminalki in detektivki! Razen tega pa: dinamičnost in ritem te zvrsti je filmom — neoziraje se na njihovo resnično vrednost — zagotavljala naklonjenost občinstva in s tem — producentov (kar nikakor ni nepomembno).

»Groba sila« je eden najbolj znanih filmov črne serije, čeprav ne najbolj tipičen zanjo. Dassin v nobenem svojih filmov iz tega obdobja ni bil tako neposredno družbeno angažiran kot prav v »Grobi sili«. Njegova izpoved je jasna, žgoča, celo deklarativna, tako da ne pušča nikakih dvomov.

Njegova kaznilnica, pazniki in kaznjenci v njej so zgolj prispevajoča, družba v malem. Zakoni, ki vladajo v tem ambientu so enaki tistim zunaj kaznilniških zidov. Popolna korupcija, zanikanje in izigravanje osnovnih etičnih vrednot, nehumanost; edini cilj je uspeh, zadostitev ambicijam, najpogostejše sredstvo — sila. Groba, brutalna sila. In na drugi strani: strah, obup in — izdaja. Konec filma ne more biti drugačen, navzlic temu, da si občinstvo to želi in navzlic temu da bi Dassin moral — v skladu s pravili običajne serijske kriminalke — film zaključiti s happy-endom. Vsak poskus upora zoper to družbo, zoper njena kruta pravila igre, zoper ljudi, ki »s sposobnostjo opravičujejo silo« (kot pravi zdravnik v filmu) je obsojen na propad. Dassin je to lahko okusil na lastni koži. Munsejev konec ni konec zla; le premirje dotle, dokler se na njegovem mestu ne razbohota drug (Monkey).

»Groba sila« je prav gotovo eden najpomembnejših Dassinovih filmov — navzlic temu, da je leto pozneje nastalo »Golo mesto«, privlačnejše in bolj izbrušeno — ker je prav v tem filmu najdosledneje izpovedal svoj umetniški credo.

(vltm)

(tt)

## IGRE LJUBEZNI

(«Les jeux de l' amour») — francoski film. Po ideji Geneviève Cluny sta scenarij napisala Philippe de Broca in David Boulanger. Režiral Philippe de Broca. Snemal Jean Penzer. Scenografa Jacques Saulnier in Bernard Evein. Glasba Georges Delerue. Igrajo: Geneviève Cluny (Suzanne), Jean-Pierre Cassel (Victor) in Jean-Louis Maury (François). Produkcija: Claude Chabrol-AJYM FILMS, 1959. Distribucija »Vesna film« Ljubljana.

Claude Chabrol je svojemu asistentu Philippu de Broci omogočil snemanje filmske zamisli, ki jo je Broca lep čas nosil v sebi in s katero je povezoval skorajda nepoznane igralca Jean-Pierra Cassela. Zamisel za film o dekletu in fantu, ki preživljata takorekoč ves svoj čas v ljubezenskih igrah, dokler si dekle ne zaželi otrok in poroke, je dala pravzaprav igralka Geneviève Cluny. Philippe de Broca je nato zamisel obdelal za filmsko upodobitev. S svojim prvim filmom se je uvrstil na posebno mesto med francoskimi novovalovci. Doslej je namreč edini, ki med mladimi francoskimi filmskimi ustvarjalci goji plemenito zvrst filmske komedije. »Igre ljubezni« so tako kot de Broca tudi razveseljiv pojav v sodobni filmski ustvarjalnosti, kjer čutimo pomanjkanje duhovitih komedij. Komedija je res težavna zvrst filmskega ustvarjanja, saj se v pomanjkanju sodobnih del te zvrsti filmska publika zateka v svoji potrebi po komediji k oživljanju starih komedij nemega obdobja (kar potrjuje med drugim izreden uspeh filma »Ko je kraljevala komedija).



Ob »Igrah ljubezni« kaže predvsem poudariti, da so nastale pod plodnim vplivom ameriškega filmskega musicala, posebno tistega, kateremu je prispeval svoj veliki delež Fred Astaire, odnosno katerega sta tako mikavno oblikovala nekaj časa Vincente Minnelli in Stanley Donen. Nočem pa s tem reči, da je de Broca oponašal ameriški musical, temveč je ostalo samo pri navdihu, ki je zapustil največ sledov v metriki ritma njegovega filmskega prvenca. Enako je opazen tudi vpliv commedie dell'arte, posebno v tistih elementih veselega razpoloženja, ki so se pojavili že pred de Broco v francoskem filmu po Renoirjevi zaslugi. Ob navdihu pri dveh tako bogatih in še vedno svežih virih je nastala komedija, ki prijetno razveseli gledalca. Ton ji daje vrsta duhovitih improvizacij koreografskega značaja, katere nosi centralna osebnost filma — Cassel. Improvizacije, ki so sad iskrive de Brocove fantazije ter obsežnega registra igralske kreativnosti Jean Pierra Cassela, so rahlo obarvane z elementi parodije, ki se izraža še prav posebno v duhovito uporabljenih pantomimičnih sestavnih delih celotne filmske kompozicije. Režiser Philippe de Broca je imel posebno srečno roko v izbiri centralnega protagonista, kajti v Jean-Pierru Casselu nam je predstavil kreativno nenavadno bogatega igralca, ki predstavlja nov lik med filmskimi komiki. Kaže, da je Cassel svojo igralsko ustvarjalnost oblikoval resda ob največjih virih filmske komedije, vendar so mu bili ti samo impulsi za originalno oblikovanje novega lika-komika, ki ga ni mogoče primerjati ne s Chaplinom ne s Tatijem. Spominjam se, da je Doniol Valcroze že pred leti na študijskih dneh, ki so bili posvečeni film-

ski komediji, z odlomki iz nekega amaterskega kratkega filma opozoril na Cassela in se čudil, da ga francoski film še ni odkril in uporabil. Kaže, da je bil potreben vstop mladih filmskih avtorjev v francosko proizvodnjo in da so šele ti poleg vrste novih igralcev in poleg ponovnega odkritja senzibilne Anouk Aimée ali Jeanne Moreau dali prostor tudi Jean-Pierru Casselu ter z njim obogatili galerijo tako redkih filmskih komikov. Režiser de Broca je prenesel težišče svojega filma na Casselove »točke« in v njegovem vključevanju v razplet vedre zgodbe tudi lahko iščemo paralelo z ameriški filmskimi musicali.

Marsikomu se bodo »Igre ljubezni« zdele preveč droben film, da bi se kazalo pobljže ob njem ustavljati. Zdi se mi pa, da je takšno mnenje zgrešeno, kajti »Igre ljubezni« nosijo v svojem nežnem tkivu brez števila nenavadno lepih, optimistično, včasih pa tudi žalostno obarvanih misli o življenju in človeku v našem času. Philippe de Broca ni imel nobene ambicije razpletati kakšnih posebno globokih psiholoških traktatov o življenju in sodobnem človeku, temveč je pripovedoval preprosto in iskreno, predvsem pa s svojevrstno čustveno poudarjeno navezanostjo na vsak dan, ki ga preživljamo in v katerem je mogoče tudi v drobnih stvareh odkriti lepa doživetja. Morebiti je prav zaradi tega optimističnega veselja nad življenjem marsikomu ob enem samem ogledu film preveč enostaven, »premalo globok« in preveč droben. Osebnost pa imam vtis, da nam je de Broca daroval zelo lepo sodobno poezijo o življenju in ljudeh, ki jo bodo z užitkom — razen snobov seveda — sprejemali mladi in stari, ki se vesele življenja.

(mkv)

## KRITIKE

FILM  
ŠOLA  
KLUBI

# SPOZNANJA IN DOLŽNOSTI



Oblikovanje filmske kulture oziroma filmske vzgoje še nima častitljive tradicije niti dovolj priznanja, recimo uradnega priznanja, v sistemu nereformiranih in reformiranih vzgojno izobraževalnih procesov pri nas in po svetu.

In vendar že desetletja poznamo vrsto razlogov, ki nas ob odnosih »film - gledalec« ne morejo puščati ravnodušne, posebej ne ob misli na mladega gledalca, naj bo otrok ali doraščajoči mladostnik.

Vplivi filma na gledalca so raznoliki, kakor so raznoliki nameni, ki jih imajo proizvodne hiše in posamezni ustvarjalci filmov, oziroma moramo pomisliti, kako te namene in ob njih realizaciji sprožene vplive absorbira otrok, mladinec, zrel človek, z različno pogojeno izobrazbo ter intelektom, ali starec.

Umetnost ali obrt, iluzija ali realnost, vsiljena tendenčnost ali nevsiljiva etičnost, preprosta lepota življenjske resnice ali ponarejena zlaganost, čistost ali spolzkost, analiza družbenega zla ali koketiranje z nizkimi nagoni patoloških tipov — kdo ve, koliko takih nasprotij bi še in še lahko naštevali ob ostrem primerjanju negativnega in pozitivnega, kar se skozi projektor projicira na filmsko platno in od tam v duševnost gledalca. Seveda, tudi sredine je mnogo, kompromisov in odstopanj od zahtevnosti umetniškega izraza, kakor odstopanj od neumetniških, zgolj na komercialne učinke preračunanih hotenj.

Priznajmo, ni se lahko znajti v tem vrvežu, kjer ima možnosti obstoja ali največja umetnina ali tudi bedna cenena plaža.





Kakor da tega ni v glasbi, literaturi, slikarstvu, plesu. Vendar ponatiskujemo Balzaca, Dostojevskega, Rilkeja; kupujemo Bacha, Beethovna ali Čajkovskega muziko, konservirano na nezlomljivih ploščah; hrepenimo vsaj po reprodukcijah Modiglianija, Van Gogha, Tiziana, čeprav...

Čeprav segajo naklade magazinov in črno-belih serij šund romanov v tisoče in deset tisoče izvodov, seveda prodanih, razgrabljenih.

Čeprav ugotavljamo, da je pri pultih, kjer prodajajo popevke kratkotrajnega slovesa, prava gneča v primerjavi s pulti ob katerih slone prodajalke plošč klasične glasbe dostikrat brez dela. (Twist, twist again. Imate? Nimate??? Kako je to mogoče, da nimate twista!)

Čeprav kupujejo mnogi ljudje krajine osladnih barv in zlagane poezije za svoja nova stanovanja in čeprav seže prenekatero roka po serijsko izdelanih ležečih psih, sedečih mačkah in po vazah ali drugih okrasnih predmetih, za katere ne najdemo opravičila pri proizvajalcih...

Četudi je tako, da se okusi ne ujemajo, da se preHITEVAJO in zaostajajo med seboj, da so navsezadnje tudi leta zorenja in ostrenja posluha, estetskega okusa in sposobnosti vrednotenja vpletena v procese reakcij ob umetniških in neumetniških delih, se s primerjavami, podobnimi našim primerjavam v literaturi, slikarstvu, glasbi ob pojmu FILM ne smemo in ne moremo ne ustaviti ne zadovoljiti, se tolažiti ali celo zamahniti z roko brezbržnosti.

Film izžareva izredno sugestivno moč s svojo govornico živih slik, glasbe, igre, vzdušja, ritma, barv, tehnike snemanja — z vsem, kar ga je od prvih skromnih uspehov tehnične iznajdbe ohranilo skozi desetletja živega, močnega, novega in iščočega. Preglasil je privlačnost gledaliških hiš in zabavišč, koncertnih dvoran in spoštljivih galerij ter muzejev. Preglasil jih je, ker se je znal približati množici na svojevrsten način.

Tega približevanja ni vselej možno označiti kot kulturno gesto za svoj obstoj se borečega, svojo plodnost naznanjujočega medija.

Tisk lahko povečuje zvezdnitvo, plakat lahko obeta užitke, ki si jih želi osamljen človek, ali tak, ki potrebuje čutnega draženja, ali tak, ki bi bil rad popolnejši gangster ali popolnejši avanturist.

Služabniki filma so pogosto okrutnejši od najbolj okrutnih filmov in bolj spogledljivi z okusom publike kot najbolj spogledljiva koketa.

Je ob vsem tem res možno ostati v neprizadeti mirnosti in ob pripombi:

— To je pač življenje v norem atomskem veku.

Vem, včasih smo bili podobni gorečim pridigarjem iz srednjega veka; včasih smešnim idealistom, včasih večnim optimistom, ki na skrivaj, samo na skrivaj potočijo solzo ob priznanju:

trudimo se, trudimo, uspeha pa malo. Tudi lažni humanisti so nam že rekli, češ da je pojem današnjega humanizma v brezobzirnem priznavanju resničnosti in resničnost da dandanes nima zveze s humanizmom kakega Bondarčuka v Clovekovi usodi ...

Potemtakem bi ne bilo vredno nikjer, tudi v glasbi ne in ne v literaturi, kaj šele v filmu opozarjati na minljive trenutke cenjenih užitkov in na trajne lepote umetnosti.

Pa je vredno, boriti se za rast človekovega duha, za razvoj zdrave in ustvarjalne osebnosti. Ne le vredno. To je dolžnost.

Kakor gradimo od majhnih spoznanj in poti do lepote čustvenega doživetja, razumskega spoznanja in kritične misli otrokov svet ob slikanici, igrački, knjigi, spomeniku stare kulture, maketi spremenjenih mest prihodnosti, tako je možno vzgajati in oblikovati tudi odnos do filma, s tem pa oblikovati temelje tako potrebne filmske kulture.

Toliko bolj pri nas, ko vemo, da smo Slovenci po številu obiskov v kinematografih menda na tretjem mestu v Evropi in ko vemo, da je tri četrtine teh obiskovalcev mladih ljudi.

Bilo je tako, da smo se filma bali ali smo mu teoretično in praktično kazali hrbet v celotni šolski in izvenšolski vzgoji. Le tu in tam, po zaslugi prizadevnega posameznika, so filmu odprli vrata v razred, k uri slovenščine, zgodovine, k razrednikovi uri. Sicer pa smo ga odrivali v krožke, češ: kdor se zanima za film, naj gre v krožek. Sicer pa, smo rekli, nam kvari uspešno izvajanje učnih načrtov in nas samo ovira ter moti.

Krožki. Dejavnost Svobod, Zveze prijateljev mladine. Izvenšolski čas.

Da, v krožke sodijo entuziasti filma. Vsi taki, ki žele spoznati film поблиže in so pripravljene zanj žrtvovati mnogo prostega časa, voljni so preštudirati kako obširnejše delo kot je filmski kotiček v tedniku, reviji ali mesečniku. Delo v krožkih zahteva reden program, zavzete in aktivne člane ter sposobne voditelje. Res lahko postane dober krožek na neki šoli žarišče usmerjanja filmskega okusa, živahnih razprav in iz nasprotujočih se mnenj porajajoče se resnice.

Toda ali lahko pričakujemo v bližnji prihodnosti na naših srednjih šolah, predvsem na učiteljskih, gimnazijah in strokovno izobraževalnih zavodih dovolj razgledanih in aktivnih krožkov, ki bi izžarevali svoje znanje in svoja, včasih morda malce pregoreča mlada stališča na svoje sošolce, na celotne kolektive mladih ljudi? Ti namreč tvorijo omenjeni odstotek obiskovalcev filmskih predstav in ostajajo pasivni gledalci, brez posebnih teženj, dokopati se do resnic, osvoboditi se vplivov, poiskati sijajne možnosti za spoznavanje človeka, soljudi, življenja, zgodovine, umetnosti, laži, hinavščine, kriminala, perspektivnosti in brezperspektivnosti. Vse to jim film namreč lahko odkrije, če jih le spomnimo in popeljemo k tem možnostim.



Ne. Ne moremo še vnaprej trditi, da bi naj ostala prizadevanja za oblikovanje filmske kulture mladega gledalca samo stvar filmskih krožkov in klubov ter prizadevanja družbenih organizacij!

Ti činitelji naj postanejo opora in spodbuda širših prizadevanj, ki bodo ustrezala potrebam naših družbenih vzgojnih smotrov le tedaj, če bodo postala množično, dotikajoča se slehernega učečega se mladega človeka.

Zato smo si zadnja leta tolikanj prizadevali, da si utre filmska vzgoja pot v šolo, k rednemu pouku. Da ne ostane še leta in leta izločena iz kompleksa najširših in osnovnih potreb po oblikovanju mlade osebnosti v smereh sodobnih vsebin in metod, ki se uvrščajo ob klasične vsebine in metode.

Zdaj smo, sicer z veliko zamudo v primerjavi z Nemci, Svici, Francozi, Poljaki ali drugimi evropskimi narodi, končno le tako daleč, da imamo osnutek programa filmske, gledališke in televizijske vzgoje za šole druge stopnje. Z jesenjo naj bi si posamezne šole prilagodile programe ustrezno svojemu načinu in svojim možnostim dela.

Ne bil bi potreben obširen uvod k temu skromnemu podatku, če bi ne slutili mnogih prigovorov in ugovorov:

— Nova bremena nam nalagate. Nismo usposobljeni za razlago filmske problematike. Nismo strokovnjaki za film niti posebni ljubitelji filma. Bomo zdaj morali študirati filmsko literaturo, ki je navedena ob načrtu? Se to, saj še za kako dobro leposloplje ni časa...

Upoštevanja vredni ugovori. Poznamo jih že in še jih bomo srečali.

Toda tudi naši razlogi so vredni upoštevanja. In tako upamo na tovariško razumevanje ter medsebojno pomoč, izvirajočo iz dobre volje, nekoliko preusmerjenih urnikov svojega prostega časa in veselja ob prvih uspehih novega dela.

Na šolah druge stopnje bo neprimerno lažje delati kakor na osnovni šoli.

Zakaj?

Ker so metode filmsko vzgojnega dela precej različne na stopnji otroštva zgodnje pubertete kot delo z odraslo mladino.

Naredili bomo programe, ustrežajoče nižji, srednji in višji stopnji osemletke osnovne šole. Bojazen pred prevelikim obremenjevanjem otrok in šolnikov je odveč! Mislili bomo na delo v mejah naših sedanjih možnosti, zato bomo predlagali:

— filmsko oziroma jezikovno in estetsko začetnico filmske vzgoje ob Malem kinu (projekcija pravljicnih diafilmov s posebnimi metodami posredovanja besedila, njegove reprodukcije, razširjevanja, krčenja, fantazijskega dodajanja pravljicnih elementov itd.).

Ta način dela je primeren za predšolsko obdobje in za prve tri razrede.



— minimalno znanje o filmu v 4. in 5. razredu, recimo razlika med fotografijo in filmom; živali v filmu; kako nastajajo triki, otroci pred kamero, itd.;

— kako nastane film; filmske zvrsti; snemanje zvoka; razlika med gledališčem in filmom in podobne teme bodo zanimale otroke od 6. razreda naprej;

— v 7. in 8. razredu pa bomo obravnavali že nekoliko zahtevnejše teme s končnim ciljem: Otrok naj ima ob odhodu z osnovne šole že neko lastno stališče do tega, kar vidi! Naj ima že oblikovan posluš za pravilno ali za nepravilno ravnanje filmskih junakov in naj že pozna značilnosti posameznih zvrsti, v katerih najdemo izredne priložnosti za utrjevanje etičnih in moralnih osnov naše vzgoje. Tudi za vzgojo odnosov med spoloma bomo izkoristili kak film in s tem obogatili otrokovo spoznanje.

Obrise vsebine in metod bodo obsegali načrti, ki bodo z novim šolskim letom predloženi šolan kot priporočilo, ne kot stroga obveznost. Bolje ne pričeti, kakor na silo in brez posluš začetni z delom, ki ne bi našlo pravega odmeva v zboru pedagogov kake šole. Pozitivni odmev pa naj bi se čutil v premišljeni porazdelitvi tem na posamezne predmete od materinščine do likovnega pouka in tudi v premišljeni skrbi za občasne, dobro pripravljene šolske filmske predstave. Bodisi na šoli bodisi v rednem kinematografu v domačem kraju ali v dosegljivi okolici.

Pomagali bomo s seminarji razčistiti poglede, utrditi metode in pripraviti ljudi na to, da se bodo mnogi pedagogi novim temam približali brez oklevanja, bojazni ali celo odpora.

Sicer pa se moramo hočeš nočeš pridružiti mnenju tujih strokovnjakov za probleme filmske vzgoje v šoli, ki pravijo, da filmska in televizijska vzgoja — o slednji moramo v naših razmerah spregovoriti še posebej! — ni pravzaprav nobena nova pedagoška disciplina, samo naravni in bistveni sestavni del splošne sodobne vzgoje v našem stoletju!

Svoje spodbude in naloge dobiva tako filmska kot televizijska vzgoja preprosto iz navzočnosti, t. j. obstoja filma in televizije.

Obstoj in navzočnost recimo filma imata, kot smo ugotovili že v uvodu, neubranljivo sposobnost in moč, da kakor koli že vplivata na oblikovanje razvijajoče se osebnosti.

Vzgojitelju pa smer vplivov filma in moč teh vplivov ne more biti nepomembna zadeva, zato pričakujemo od njega ne odklonilnih, pač pa spodbudnih stališč in razumevanja v novem obdobju naših prizadevanj na področju filmske vzgoje.

Zato uvajamo filmsko vzgojo v naše osnovne šole in v šole druge stopnje, ne meneč se za morebitne začetne neusphe z optimizmom, ker smo prepričani, da spoznanja ne bodo rodila odpora do novih nalog in dolžnosti, izvirajočih iz spoznanj o potrebnosti množičnega oblikovanja filmske kulture mladih.

JOVITA PODGORNIK



# LEKSIKON

## AVANTGARDA

V skoraj sedemdesetletni zgodovini filmske umetnosti pojem avantgarde zelo natančno omejuje dve obdobji v razvoju francoske filmske ustvarjalnosti, ki sta velikega pomena tudi za razvoj filmske umetnosti in teorije v svetu nasploh. Zato govorimo o prvi (sodi popolnoma v obdobje nemega filma) in drugi avantgardi. (Ko govorimo na drugem mestu o Luisu Bunuelu in njegovem filmskem nastopu v Parizu, ima avtor v mislih drugo avantgardo, ki pa je dedič ustvarjalnih prizadevanj prve.)

Prva svetovna vojna je zavrila razvoj filmske ustvarjalnosti v večini evropskih dežel, posebno še v Franciji, kjer so npr. Mélièsov atelje izpremenili v vojaško skladišče in ob tej priliki uničili mnogo filmov prvega »čarovnika filmske kamere«. Težišče ustvarjalnih prizadevanj se je preneslo v ZDA. Vemo, da je tam Griffith oblikoval v svojih filmih »Rojstvo naroda« in »Nestrpnost« gramatiko filmskega jezika, ki pomeni osvobajanje filmskega ustvarjanja iz spon gledališča in literature. Rezultati ustvarjalnosti tako pomembnih umetnikov kot so poleg Griffitha bili še Thomas Ince, Erich von Stroheim, Charles Chaplin itd. — so neposredno po prvi svetovni vojni razgibali mladi francoski krog ljubiteljev filma, ki so ga sestavljali Germaine Dulac, Louis Delluc, Laurence Myrge in Armand Tallier in katerim se je pri-

družil italijanski novinar, pesnik in kritik Ricciotto Canudo. V Ciné-Club de France, Club des Amis du Septième Art, v Studio 28, predvsem pa v Vieux-Colombier in v Studio des Ursulines, so se mladi ljubitelji filma zbirali in razmišljali o usodi francoskega filma. Novinarka Germaine Dulac je s svojimi tehtnimi teoretičnimi razpravami dokazala, da mora film, ki ga je vistem času Canudo krstil za »sedmo umetnost«, zaživeti kot samonikla umetniška ustvarjalnost, ki mora stopati v korak z ostalimi umetnostmi, predvsem s sodobno literaturo in dramatikom, pa pri tem vendarle nikoli pozabljati, da se po svoji izpovednosti in poeziji uvršča kot »enakovredna med enakovrednimi« v svet človekove umetniške kreativnosti. Posebno Germaine Dulac, ki jo radi imenujejo »srce francoske filmske avantgarde«, in Ricciotto Canudo sta imela s svojimi tehtnimi teoretičnimi razpravami ter s svojim konkretnim sodelovanjem v filmski ustvarjalnosti izreden vpliv na generacijo mladih ustvarjalcev, ki jih šteje mo v prvo avantgardo: Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, René Clair, Alberto Cavalcanti in Jean Grémillon.

»Storimo vse, da francoski film zopet postane film!« je bila osnovna maksima, ki jo je v imenu celotne avantgarde zapisal Louis Delluc. Pravkar omenjeni režiserji so se potrudili, da so izpolnili spoznanje in klic tedanje francoske filmske kritike in teori-





Luis Buñuel: ANDALUZIJSKI PES (1928)

je. Delluc pa je zaradi agresivnosti ameriškega filma, zaradi nenavadno visoke umetniške moči švedskega filma, zaradi eksperimentalno zanimivega in vabljivega nemškega ekspresionističnega filma in deloma tudi zaradi privlačnosti pompoznega italijanskega filmskega spektakla enako odločno podčrtal še drugo poslanstvo francoske filmske avantgarde z besedami: »Storimo vse, da postane francoski film zopet francoski!« Ta klic mu je narekoval pojav različnih tujih vplivov, ki so se

začeli oglašati v filmih prvih avantgardistov, predvsem pa v filmih mlade generacije, ki je vstopala v francoski film kot druga avantgarda s Clairrom, Renoirom, Buñuelom, Lacombeom, Dreyerjem in najbolj samoniklim med njimi, Jeanom Vigojem, na čelu.

Ce je generacija prve avantgarde negovala psihološki in poetični realizem kot stilno vrednoto, ki naj zaznamuje francoski film neposredno po prvi svetovni vojni, so mlado generacijo mikali mnogi vzori iz filmskega sveta



okoli tedanje Francije, predvsem nemški filmski ekspresionizem in tako imenovani »caligarizem«, enako pa so v njej odmevali pretresi in pojavi, ki so značilni za tedanji literarni, likovni in gledališki svet, predvsem surrealizem. Renéja Claira »Medigra« v prvi vrsti pa Buñuelova in Dalijeva filma »Andaluzijski pes« ter »Zlata doba« so najbolj tipične afirmacije umetniških težnjav prvega poleta druge avantgarde. Čeprav so Hans Richter, Walter Ruttmann in Viking Eggeling skušali vplivati na avantgardo s svojimi abstraktnimi filmi, vendarle ta prizadevanja niso vzbudila drugega kot galsko duhovitost in ironijo, ki jo je v »Mehaničnem baletu« mojstrsko demonstriral slikar Fernand Léger. Centralna osebnost druge avantgarde ostaja Jean Vigo, čeprav je v svojem kratkem življenju lahko ustvaril samo tri filme. »Zaradi Nice«, »Atalanta« in »Nezadostno iz vedenja« — trije filmi, ki so bili dovolj, da je generacija druge avantgarde odločno preusmeril od eksperimentiranja pod najrazličnejšimi vplivi k družbeno poudarjenemu realizmu in kot dedič najboljših rezultatov prve avantgarde začel tisto obdobje francoskega filma med obema vojnama, v katerem se francoski film ob sovjetskem revolucijskem filmu uvršča na prvo mesto v svetu. Clair, Renoir, Carné, Cocteau, Duvivier, Pagnol, Marc Allégret, Léonide Moguy, Gremillon in Louis Jouvet so v prvi vrsti ustvarjalci, ki so v tako pomembnih delih kot npr. »Velika iluzija«, »Obala v megli«, »Pod strehami Pariza«, »Milijone«, »Florentinski klobuk«, »La bandéra«, »Ob zori«, »Zločin gospoda Langea«, »Tonik«, »Človek zver«, »Remorker« itd. uresničili pot, ki jo je zastavil Vigo, poleg tega pa povzeli najbolj zlahtne sadove iskanja tako nemirnih ustvarjalcev kot je bil npr. Luis Buñuel.

Na kratko povzeto: francoska filmska avantgarda pomeni oživitev francoskega filma, rojstvo filmske teorije, orientacijo k realizmu s tako odločnim poudarkom, da so bili po drugi svetovni vojni rezultati teh umetniških prizadevanj neposredna pobuda italijanskemu neorealizmu.

(mkv)

## • VODNIK •

### PROGRAM LJUBLJANSKE TV

Ljubljanski televizijski studio bo tudi v jesenski sezoni predvajal v okviru svojega programa nekatere zanimive filme. Do zaključka redakcije nam je uspelo dobiti del filmskega programa ljubljanske TV.

**7. oktobra:** angleški film: **PODAJ ROKO HUDIČU**

**28. oktobra:** jugoslovanski film **PET MINUT RAJA**, režija: Igor PRETNAR, scenarij: Vitomil ZUPAN, glavni vlogi: Stevo ŽIGON in Lojze ROZMAN

**18. novembra:** francoski film **PREVARANTI**, režija: Marcel Carne, glavni vlogi: Pascale PETIT in Jacques CHARRIER

**9. decembra:** jugoslovanski film: **PARTIZANSKI ZGODBI**, režija Stole JANKOVIĆ, glavne vloge: Milan MILOSEVIĆ, Janez VRHOVEC, Spela ROZIN, Branko PLEŠA, Boris BUZANČIĆ (omnibus film)

### LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

V septembru so bili in v oktobru bodo na sporedu v ljubljanskih kinematografih nekateri zelo kvalitetni filmi. Omenimo naj samo AVANTURO M. Antonionija, Viscontijevega film **ROCCO IN NJEGOVI BRATJE**, Buñuelova zadnja filma **NAZARIN** in **VIRIDIANA**, Čuhrajev zadnji film **CISTO NEBO**, Hitchcockov thriller **SEVER - SEVEROZAHOD**, češkoslovaški film **CLOVEK Z DVOJNIM OBRAZOM** itd. V tem času bo na programu — po podatkih s katerimi razpolagamo — en sam jugoslovanski film in sicer delo debutanta Radenka Ostojčiča **SASA**. Ta film so v Pulji nepričakovano dobro sprejeli. Puljski zmagovalec **KOZARA** bo v Ljubljani na sporedu po 29. novembru (verjetno v novi kinodvorani v Siški).



## REVIJE

**CINÉMA 62.** Med podrobnejšimi obvestili o pomembnih filmskih publikacijah v svetu, ki bodo vsakomur v koristno pomoč pri spoznavanju filmske umetnosti in delu, moramo najprej opozoriti na ugledno francosko revijo **CINÉMA 62**, ki jo izdaja Federacija francoskih filmskih klubov (naročila pri upravi, ki ima naslov: 7, rue Darboy, Paris 11 — naročila pa sprejemajo tudi naše centralne knjigarne, letna naročnina za deset številk je 24 NF). Revija bo dragocen vir informacij, napotkov za delo v krožkih in šolah, nasvetov o najnovejših filmih svetovne filmske proizvodnje itd. vsakomur, ki ga filmska umetnost in oblikovanje filmske kulture človeka v našem času zanimata.

Pred nami je sedem številk letošnjega letnika, med katerimi posebej opozarjamo na posebno 68. številko (za julij in avgust), ki je skoraj v celoti posvečena westernu. Med avtorji zanimivih sestavkov, kot npr. J. L. Rieupeyrouta »Zgodovina in legenda«, odkrivajo popolnoma nove poglede na western, so najbolj ugledna imena mlajše francoske filmske teorije.

Vsaka številka objavlja poglavje »Vodnik za gledalce«, v katerem prinaša tehtne ocene o novih filmih, ki jih prikazujejo v francoskih kinematografih. Ker so to najbolj pomembna dela sodobnih ustvarjalnih prizadevanj v svetu, so ocene znanih kritikov hkrati dragocena informacija o dogajanju v svetovni filmski proizvodnji.

O pomembnih dogodkih v sodobnem filmskem dogajanju ter o osebnostih, ki so z njimi tesno povezane, govori posebno poglavje

skrbno pripravljenih sestavkov pod skupnim naslovom »Perspektive 62«, a poglavje »Film danes« objavlja tehtne sestavke o estetskih, vsebinskih, idejnih in drugih teoretičnih problemih sodobne filmske ustvarjalnosti. Vsakomur je dragoceno tudi poglavje »Portret filmskega ustvarjalca«, ki v vsaki številki predstavi novo pomembno osebnost mlade filmske generacije. Že drugo leto prinaša revija zelo zanimive razprave o praksi pouka o filmu v šolah po različnih deželah sveta. Poročila o delovanju francoskih filmskih klubov dopolnjujejo bogato vsebino revije, ki zadnji dve leti občasno posega tudi v problematiko televizije.

Kolikor poznamo filmsko publicistiko v svetu bi med časopisi težko našli revijo takšnega značaja kot je »Cinéma 62«. Četudi so po svetu še pomembne filmske revije in časopisi (o katerih bomo poročali), se verjetno ne motimo, če izrazimo mnenje, da je »Cinéma 62« najbolj priročna za filmskovzgojno dejavnost, ki se razvija pri nas.

V tej rubriki bomo seznanjali bralce z novimi knjigami s področja filma, opozarjali bomo na nekatere posebno zanimive televizijske oddaje in na filme, ki bodo v kratkem na sporedu. Objavljali bomo bibliografijo že obstoječih knjig o filmu in posebno zanimivih člankov o filmski problematiki, ki bodo izšli v dnevnem in periodičnem tisku.



»FILM CULTURE«, znana ameriška filmska revija je pričela izhajati na novem formatu. Revija izhaja četrtletno. Letošnja spomladanska številka (k nam je prišla sredi poletja) objavlja zanimive prispevke o »novem ameriškem filmu«.

**CAHIERS DU CINEMA** — Najuglednejša — vsekakor pa najbolj ekskluzivna filmska revija ne samo v Franciji, prinaša v svojih številkah nekaj izredno tehničnih prispevkov. Tako objavljajo v januarjski številki temeljit intervju z Nicholasom Rayem (pri nas poznamo njegov film »Grenka zmaga« z Richardom Burtonom in Curdom Jürgensom v glavnih vlogah). Marčna številka te revije prinaša izredno zanimiv sestavek o delu Rogerja Planchona, gledališkega režiserja, po mnenju mnogih kritikov — prve osebnosti sodobnega francoskega gledališča. Majska številka je v celoti posvečena italijanskemu filmu. Zaradi izredno zanimivih prispevkov in bogatih informacij zasluži številka posebno pozornost. V julijski številki posvečajo posebno mesto Robertu Rosselliniju, v avgustovski številki pa zaključujejo »Spomine« znanega filmskega režiserja Maxa Ophülsa. Izredno zanimive beležke starega mojstra so objavljali od julija lanskega leta.

## BIBLIOGRAFIJA

Bibliografijo knjig s področja filma je v slovenskem in srbohrvatskem prevodu priobčil prof. France Brenk v svojem dodatku Sadoulovi knjigi »Zgodovina filma«. Podobno, le obširnejšo, bibliografijo pa objavlja zagrebška »Filmska kultura«. Posebna bibliografija, kateri bodo priključeni tudi podatki o posameznih pomembnejših člankih, pa bo izšla koncem tega leta pri »Prosvetnem servisu« v Ljubljani (v redakciji M. Maherja).

## KNJIGE

Djavalens Ansikte: Ingmar Bergman Filmer (Založil Bokforlaget Aldus, Stockholm), (v švedskem jeziku).

Peter Bogdanovich: The cinema of Orson Welles (Založil Museum of Modern Art, New York, cena 6,95 dolarjev), (v angleščini).

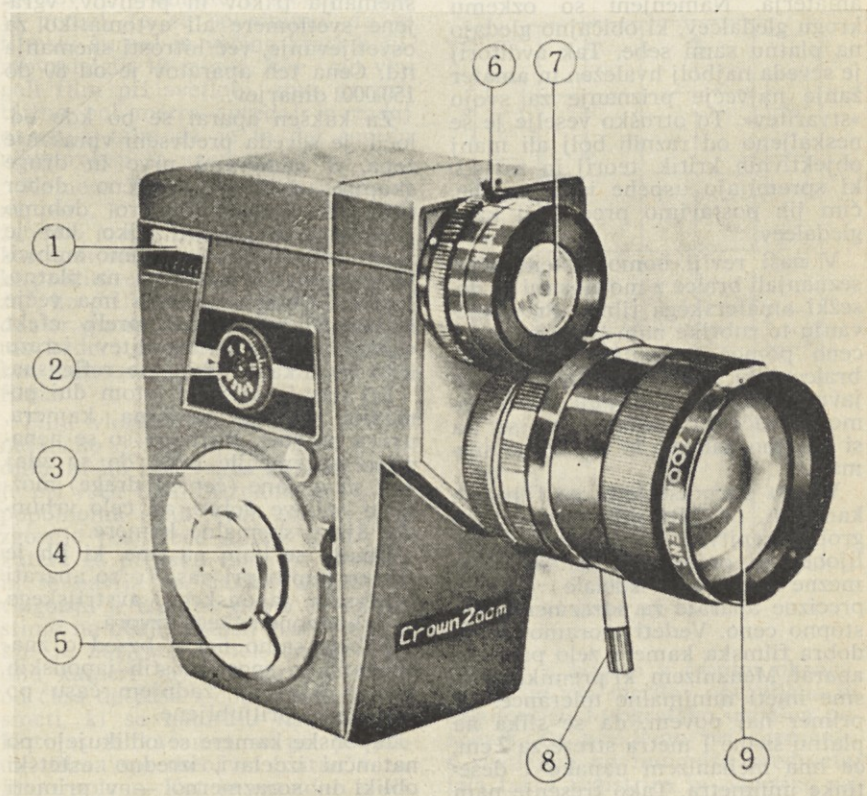
Knjižna zbirka *Première plan* (Bernard Chardere, B. P. 3, Lyon-Prefecture, Francija) je izdala obsežne študije o naslednjih filmskih ustvarjalcih: Jean Gremillon (št. 5), John Huston (št. 6), Gerard Philipe (št. 8), Federico Fellini (št. 12), Luis Buñuel (št. 13), Jacques Prevert (št. 14), Orson Welles (št. 16), Luchino Visconti (št. 17), Alain Resnais (št. 18), Jean Vigo (št. 19), Humphrey Bogart (št. 20). V enajsti številki objavljajo zanimivo razpravo pod naslovom »Jazz au cinéma« (jazz v filmu). Vsak zvezek obsega okoli 100 strani običajnega knjižnega formata. Cena posameznemu zvezku je 4,5 novega franka. (V francosčini).

Zvane Črnja: Filmska umetnost; priručnik za filmski odgoj (Izdala Školska knjiga v Zagrebu, 1962. Cena 480 dinarjev). Zaradi zelo skromne založniške dejavnosti pri nas je knjiga vredna vse pozornosti, navzlic temu, da avtorju zamerimo nekatere spodrsiljave. Knjiga bo dobrodošel priložnik članom filmskih klubov, prav tako pa širšemu občinstvu, ki ga filmska problematika zanima.

Georges Sadoul: Moč filma (založila Mladinska knjiga, Ljubljana, Prevedla Djurdica Fleré). Knjigo je avtor obsežne zgodovine filma (imamo jo tudi v slovenskem prevodu — C. Z. leta 1961) napisal lani in jo je namenil predvsem mladini. Knjiga bo zelo dobrodošel pripomoček za delo v mladinskih filmskih klubih; v bogato ilustrirani publikaciji je mnogo tehnično zelo uspehli reprodukciji. (Zelo priporočamo).

... za amaterje

# OSNOVA: KAMERA



Kino kamera 2 × 8 mm CROWN Model EZS: 1. števec osvetljenega filma; 2. nastavek brzine snemanja; 3. zapora; 4. gumb za sprožitev kamere; 5. ključ za navijanje kamere; 6. številčnica za nastavek občutljivosti filma; 7. fotometer; 8. ročica za zoom in 9. zoom optika



Amatersko snemanje na ozki trak se je v povojnem času silno razmahnilo. Množica najrazličnejših kamer in sorazmerno nizke cene 8 mm traku sta postavila filmanje v isti položaj, v kakršnem je bila včasih fotografija. Čar premikajoče se slike, ki nam oživi na platnu znance, družino, pričara zopet lepe dni dopusta ali potovanja, osvoji vsakogar, ki je to vsaj enkrat pozkusil.

Družina, osebna dokumentacija, izleti, razna slavlja v krogu prijateljev in sorodnikov, otroci, to so prvi motivi vsakega začetnika kinoamaterja. Namenjeni so ozkemu krogu gledalcev, ki običajno gledajo na platnu sami sebe. Tak avditorij je seveda najbolj hvaležen in amater žanje največje priznanje za svojo »stvaritev«. To otroško veselje je še neskalsjeno od raznih bolj ali manj objektivnih kritik, teorij in zavisti, ki spremljajo uspehe in neuspehe, čim jih postavimo pred širši krog gledalcev.

V naši reviji bomo sistematično seznanjali bralce z možnostmi in dosežki amaterskega filma. Pri urejanju te rubrike nam bodo v drago ceno pomoč sugestije in predlogi bralcev, ki jih kinoamaterska dejavnost kakorkoli zanima. Pričenjamo na začetku; odločili smo se, da si kupimo kamero in pričnemo snemati.

Veliko povpraševanje po filmskih kamerah, (v ZDA jih trenutno po grobih cenitvah kroži okoli 4 milijone) je omogočilo, da so posamezne tovarne izdelale izredno precizne aparate za sorazmerno dostopno ceno. Vedeti moramo, da je dobra filmska kamera zelo precizen aparat. Mehanizem, ki premika film, sme imeti minimalne tolerance. Za primer naj povem, da se slika na platnu širine 1 metra strese za 2 cm, če ima mehanizem napako 1 desetinke milimetra. Tako tresenje nam seveda popolnoma onemogoči predvajanje filma. Razen tega mehanizma, ki je srce kamere, imamo še stekleno oko — optiko, ki je danes

tudi visoko kvalitetna stvaritev. Razumljivo, da je zaradi teke dobra kamera občutljiva, natančna in kljub temu, da je masovno proizvajana, še vedno dosti draga.

Amaterske kamere lahko delimo v dve veliki skupini.

Prva (cenejša) skupina obsega aparate, ki so zadovoljivo natančni, enostavni v uporabi in z enostavno fix fokus optiko. Cena se jim suče od 20 do 50.000 dinarjev.

Druga skupina je dosti dražja. Aparati so precizni do skrajne meje, imajo dve ali tri optike ali takoimenovano zoom optiko, možnost snemanja trikov in prelivov, vgrajene svetlomere ali avtomatiko za osvetljevanje, več hitrosti snemanja itd. Cena teh aparatov je od 80 do 150.000 dinarjev.

Za kakšen aparat se bo kdo odločil, je seveda predvsem vprašanje žepa. S kamerami prve in druge skupine dobimo tehnično dober film. Z dražjo kamero dobimo predvsem bolj ostro sliko, kar je zlasti dobrodošlo, če imamo ambicije predvajati 8 mm film na platno, široko 2 metra; kamera ima večje izrazne možnosti (trik, preliv, efekt vožnje, hitro prilagoditev izrezu itd.) in slika je običajno refleksna.

Pri nas je še pred letom dni pomenila dobra, moderna kamera, pravo redkost. Razmere so se nenadoma spremenile tako, da so zdaj tudi nam dane (čeprav drage) možnosti nabave dobre, ali celo vrhunske 8 mm snemalne kamere.

Omejil se bom na tipe, ki jih je možno kupiti pri nas. To so aparati predvsem japonskega, avstrijskega in vzhodnonemškega izvora.

Tokrat samo nekaj besed o značilnostih in sposobnostih japonskih kamer, ki so v zadnjem času po svetu zelo priljubljene.

Japonske kamere se odlikujejo po natančni izdelavi, izredno estetski obliki in sorazmerno — v primeri z enakimi kamerami evropskega in ameriškega izvora — nizki ceni.

Najbolj znane kamere so: Yashika, Sekonic, Canon in Crown.



Po kvaliteti so enake, zato bomo opisali enega zadnjih modelov kamere Crown, Model EZS.

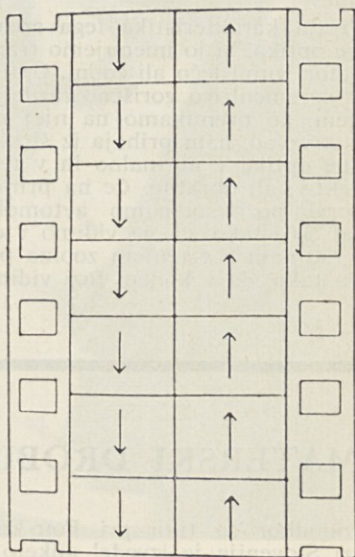
Kot večina ostalih, uporablja tudi ta aparat tako imenovani  $2 \times 8$  mm film. Ta film je dolg 7,5 m in je navit na kovinski kolot tako, da film vlagamo v kamero pri dušeni dnevni svetlobi (po možnosti v senci). Ko film posnamemo do konca, je posnet le na prvi polovici. Kolot snamemo s spodnje osi, ga vložimo zopet zgoraj in posnamemo še drugo polovico. Pozneje, po razvijanju, film prerežemo in dobimo tako imenovani  $1 \times 8$  mm film v dolžini 15 metrov tj. 4 minute projekcije, kar je precej, če se spomnimo, da je filmski žurnal in večina kratkih filmov, dolgih 10 minut. Ker smo vlagali film pri svetlobi, smo ga približno pol metra spredaj in zadaj osvetlili, tako da je ta del seveda neuporaben za snemanje.

Kamero žene močan mehanizem na pero, ki ga navijemo ročno. Pohenemo jo s pritiskom na gumb, nakar nam motor povleče film. Po vsaki prekinitvi snemanja, (posnet prizor, ko pritisnemo na gumb, pa vse dokler gumb ne spustimo, imenujemo kader) pero ponovno navijemo, ker nam transportira le 2–3 metre filma.

Film vložimo na običajni način, natančno opisan in narisano v navodilih, ki jih ima vsaka kamera in ki je pri vseh tipih in znamkah skoraj popolnoma enak. Film se odvija z zgornje role, teče mimo vratice, na katere ga pritiska vzmetna ploščica in se navija na spodnji kolot. Pri vlaganju je izredno važno to, da pustimo na obeh straneh vratice zanko, kot je narisana z belo puščico na dnu kamere in da odprtino vratice od časa do časa s čopičem očistimo smeti, ki se nabirajo na robovih. Kot las tanka smet se pri projekciji filma spremeni na platnu v zajetno poleno. Kot je razvidno s slike, ima kamera več hitrosti snemanja. Normalna hitrost je 16 slik na sekundo, (kar ustreza osvetlitvi  $1/30$  sekunde) razen tega pa imamo tudi

večjo hitrost, ki nam daje poznejše pri projekciji počasnejše gibanje (športne scene) ali manjšo hitrost, ki nam da pospešeno gibanje (komični efekti). Če število slik na sekundo pomnožimo z 2, dobimo čas osvetlitve, ki je pri vsaki brzini različen ( $8=2 \times 8=1/16$  sek,  $16=2 \times 6=1/32$  sek,  $24=2 \times 24=1/48$  sek. itd.)

Kamera ima vgrajen svetlomer, ki je prirejen za hitrost 16 slik/sek. Na številčnici (6) naravnamo občutljivost filma in ko pogledamo skozi iskalo, odpiramo ali zapiramo zaslonko na optiki toliko časa, dokler se premikajoča igla fotometra ne



Film  $2 \times 8$  mm

pokriva s konico v sredini okenca. S tem je vsa meritev opravljena in zagotovljen fotografsko uspešen posnetek. Če preidemo pri snemanju s svetlejših na temnejše predmete, igla takoj registrira in odprtino zaslonke lahko korigiramo med samim snemanjem.

Predvsem moramo omeniti še najvažnejšo lastnost te kamere tj. da



je refleksna. To pomeni, da pri snemanju gledamo skozi optiko tj. vidimo natančno isto sliko, ki bo posneta. Kot je — zaradi avtomatike za eksponiranje — osvetlitev filma otroško lahka zadeva, je s pomočjo refleksnega iskala — drugi važni pogoj za uspešen film: ostra slika — tudi ostritev oziroma nastavitev pravilne razdalje — silno preprosta.

Nič več ni potrebno ocenjevati ali meriti razdalje in jo pravilno nastaviti na številčnici z razdaljo na optiki. Pravilo je: Čim vidimo v iskalu ostro sliko, je slika ostra tudi na filmu.

Tretja karakteristika tega aparata je optika, ki jo imenujemo transformator, gumi lečo ali zoom. Optika ima spremenljivo goriščno razdaljo. S tem, ko premikamo na njej poseben vzvod, nam prihaja iz širokokotne optike v normalno in v teleobjektiv, ali obratno. Če na primer v prvi pozi snemamo avtomobil (Fiat 600) tako, da ga vidimo v celoti, se nam z vrtenjem zooma približa tako, da v končni fazi vidimo

samo glavo voznika. Na dlani je, da nam nudi taka optika izredne možnosti. Ni nam treba letati za predmeti, preprosto jih približamo, ne da bi se ganili z mesta. Imitiramo lahko isti efekt, ki ga dobimo pri vožnji kamere, lahko preidemo s splošne slike na zanimiv detalj itd. Skratka, dosežemo lahko vse tiste efekte, ki jih vidimo dnevno pri televizijskih oddajah, ki pogosto uporabljajo tako optiko.

Kamera ima razen tega še poseben ročaj v obliki pištole, ki nam omogoči dobro in stabilno držanje aparata pri snemanju, kar je za dober končni rezultat izredno pomembno.

Ob vseh teh izvrstnih lastnostih ima kamera »Crown« še možnost snemanja posameznih slik, kar je zlasti dobrodošlo pri snemanju trikov (napisi, risani, lutkovni film). Ta efekt dosežemo s tem, da gumb za sprožitev kamere potiskamo navzgor.

Prihodnjič o kameri Pentaflex.

Marjan Cilar

## AMATERSKI DROBIŽ

Pododbor za film pri Foto-kino zvezi Slovenije je izvedel anketo o kinoamaterstvu v Sloveniji. Rezultate in analizo te ankete bomo objavili v eni prihodnjih števil.

— — —

V Ljubljani delujejo kar trije aktivni klubi kino-amaterjev: Kinoklub Ljubljana, Kinoklub Elektra in Eksperimentalni kino klub Unikal.

— — —

TV Beograd je uvedla v oddaji »Ljudi, vreme i dogadjaji« rubriko »Kamera TV gledalaca«, ki bo prikazovala uspešna dela amaterjev.

Ljubljanska televizija je predvajala doslej v svojem programu 5 slovenskih amaterskih filmov. Če bi obstajala tudi možnost oddaje 8 mm filmov, kot je v večini evropskih in ameriških TV studijih, bi lahko naša TV popestrila svoj program, občinstvo pa seznanila z uspešnimi deli amaterjev.

Trgovina »Fotomaterial« v Ljubljani ima kamere Crown, Pentaflex in filme: Agfa 2 × 8 in Kodachrome 2 × 8.

— — —

Letos bodo slovenski kinoamaterji pokazali svoja najnovejša dela na III. republiškem festivalu, ki bo oktobra v Ljubljani in na zveznem festivalu, novembra v Sarajevu.

Monica Vitti  
(naslovna stran  
novembrske števil-  
ke »EKRA NA 62«)

Na strani 5:

Louis Buñuel

Na strani 20:

Obraz prostora:  
MATI IVANA  
ANGELSKA

Jerzy Kawalerczyca  
(Lucina Winicka)

Na strani 56:

Olivera Marković —  
SIBIRSKA LADY  
MACBETH  
Andrzejaja Wajde

Na naslovni strani:

Milena Dravič  
v drugem filmu  
Boštjana Hladnika  
PEŠCENI GRAD



**IZ VSEBINE DRUGE ŠTEVILKE:** Antonioni med Avanturo in Mrkom — Odlomek iz scenarija filma NOČ — André Malraux: Psihologija filma — Žika Bogdanović: Benetke 1962 (dopis posebej za EKRA NA 62) — Jean D' Arcy: Kaj je televizijska režija? — Stalne rubrike: Leksikon (osebnosti novega vala) — Kritike (deset filmov tekočega sporeda) — Pisma bralcev — Za amaterje — Teleobjektiv





# ekran 62

doma ... ta mesec doma ... ta mesec doma ...

F. Štiglic je končal svoj deveti celovečerni film *Tistega lepega dne*. Režiser Štiglic (ob reflektorju), ob njem igralka A. Hlebecetova, na desni pa Bert Sotlar

