

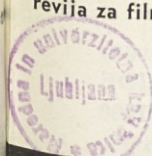


# ekran 64

revija za film in televizijo, leto III, junij 1964

18

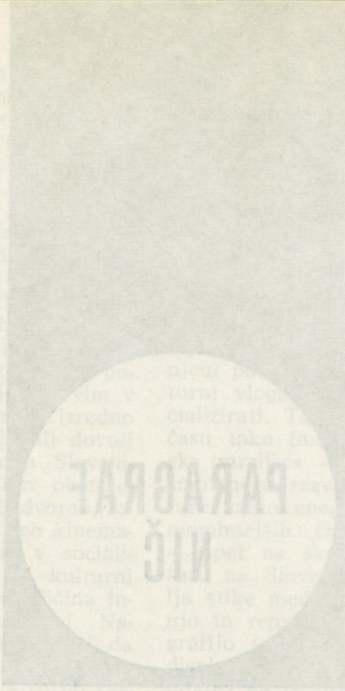
Filmska kultura  
Družba — film — družba  
Heroji filma  
Film in kriminaliteta  
Beograjski festival



# ekran 64

IZDAJA svet za film in TV pri Svetu Svobod in prosvetnih društev SRS. IZIDE desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Posamezna številka 100 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, grafična oprema Andrej Habič. Ureja uredniški odbor. UREDNISTVO Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 30-033. UPRAVA Prosvetni servis Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 600-14-603-7. Poština plačana v gotovini. — Tisk in klišeji Časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

1592	Sveta Lukić	Ocena vrednosti našega filma
1600		Film in kriminaliteta
1610	Toni Tršar	Ob letošnjem Beogradu
1628	Nikola Majdak	»Omnia labor vincit«
1634	Teleobjektiv	Novo, Razgovor z Raoulom Coutardom, Umrli je Peter Lorre,
		Iz časopisov in revij
1660	Kritike	Dve noči v enem dnevu, Hudičevo oko, Upor na ladji Bounty
1670	Film, šola, klubi	Poglejmo k sosedom
1678	Televizija	
1689	Za amaterje	Pet dobrih razlogov



VITKO MUZEJ

RAZMIŠLJANJA  
OB IV. KONGRESU  
ZVEZE  
KULTURNO-PROSVETNIH  
ORGANIZACIJ SLOVENIJE

Ena od posledic identifikacije, ki ji je treba posvetiti določeno mero pozornosti, je moč filma, da gledalca omami, zapelje v sanjarjenje in mu odvzema energijo za kljubovanje resničnim življenjskim problemom. (Naša kritika je, zlasti pred časom, razglašala, da je to namen bleščečih spektakularnih filmov, izdelanih v kapitalističnih državah.) Čeprav navedena anketa med slovensko mladino ne daje povsem jasnega odgovora, se mi vendar zdi, da na omejen način dokazuje te trditve.

(Vojin Dimitrijević: Zapiski o tako imenovani sociologiji filma)

ekran  
64

VITKO MUSEK

PARAGRAF  
NIČ

RAZMIŠLJANJA  
OB IV. KONGRESU  
ZVEZE  
KULTURNO-PROSVETNIH  
ORGANIZACIJ SLOVENIJE

# FILMSKA KULTURA

Bela Balazs je s svojo znano formulacijo o duševnem zdravju ljudi, ki je po njegovem odvisno od stopnje njihove filmske kulture, sicer formuliral funkcijo filmske kulture, vendar jo je hkrati zožil. V glavnem je namreč poudaril en sam vid (filmske vzgoje ljudi), dialektični vpliv, s katerim medsebojno učinkujeta umetniška ustvarjalnost in človekova kulturna stop-

1578

nja. Načelno se na tej relaciji res odigrava večina procesov, ki neposredno ali posredno vplivajo na človekovo filmsko kulturo. Zdi se mi pa, da gre vselej, ko je govora o filmski kulturi za mnogo širši kompleks in procese, ki potekajo še v drugačnih, mnogo širših dimenzijah.

Razumljivo, da je 20 milijonov gledalcev v slovenskih kinematografih vsako zadnjih let izredno važen faktor. Toda za slovensko filmsko kulturo ni nič manj pomemben drugi, ki je s prvim v neposredni zvezi in je izredno kompleksen: premalo ali dovolj intenzivna kinofunkcija Slovenije, materialna ureditev obstoječih kinematografskih dvoran, repertoarna politika v teh kinematografih, njihov status v socialistični družbi in njeni kulturni politiki, kvaliteta in količina informacijskih sredstev itd. Našeti problemi so tako odprti, da bi bilo mogoče o vsakem izmed njih obširno in zelo stvarno razpravljati. Ko govorimo o problemih filmske kulture na Slovenskem, se poleg razprave o njih neodloljivo zastavlja vprašanje njihovega smotrnega reševanja. Nedvomno se vse začenja pri statusu kinematografa. Prepričan sem, da ta ni nerešljiva enigma, četudi smo v vsej povojni praksi glede reproduktivne kinematografije skušali ustvarjati vtis, da je tako. Kaže, da problem kinematografa najbolj komplicira tako imenovano ekonomsko vprašanje.

S tega zornega kota postaja naš kinematograf vedno bolj tesno povezan s filmsko proizvodnjo. Materialna baza, iz katere naša filmska produkcija črpa in raste, je namreč v pretežni večini odvisna od prispevkov, ki se za prodane vstopnice stekajo v republiški sklad za pospeševanje domače filmske proizvodnje in razvoj kinematografije. Nihče ne zanika, da od tu mora pritekati del sredstev, ki se vrača v filmsko proizvodnjo; hkrati pa je tudi res — in to je dovolj jasno ugotovila Ekranova okrogla miza o problemih slovenskega fil-

ma (objavljena v 16.-17. številki Ekрана) — da je v sorazmerju s podporo drugim področjem slovenske umetniške ustvarjalnosti in kulturnega življenja tudi za slovenski film treba poiskati materialna sredstva še drugod. Sedanja praksa, ki je skrčila republiško dotacijo filmski proizvodnji na simboličen minimum, ustvarja videz, da hočemo reproduktivno kinematografijo kljub platoničnim izjavam o njeni pomembni vzgojni in kulturni vlogi popolnoma komercializirati. To pa — posebno v času tako imenovane »televizijske mrzlice« — ne izločuje iz smotrnega razvoja filmske kulture samo enega izmed najpomembnejših faktorjev, temveč — spet na škodo filmske kulture na Slovenskem — postavlja stike med filmsko proizvodnjo in reproduktivno kinematografijo (a to v končnih posledicah pomeni tudi filmsko publiko!) na nezdrave in škodljive temelje.

Filmska ustvarjalnost in z njo filmska proizvodnja namreč ne moreta polno živeti brez globokega in tesnega stika z reproduktivno kinematografijo. Sele v kinematografu zaživi slovenski film svoje resnično življenje. Za filmsko kulturo na Slovenskem ni nepomembno, ampak je osnovno vprašanje, kakšno je to življenje: anemično vegetiranje, ki si po vsej sili utira pot do gledalcev po tistih kapljicah, ki jih predpisujejo uredbe o obveznem prikazovanju domačega filma — ali pa zavzet in soodgovoren sprejem vsega, kar naši filmski umetniki ustvarijo v takšnih ali drugačnih organizacijskih oblikah filmske proizvodnje. Sedanji položaj vzbuja v skrbnem opazovalcu vtis, kot da film »gibčni podjetniki vodijo za roko po ulici« in »zbirajo denar tako, da dražijo srca s cmeravimi vsebinami« (tako je 1929. leta ugotavljal Majakovski). Pri tem pa nočemo niti pomisliti, da je filmska ustvarjalnost neločljiv del nacionalne kulture, posredovanje filma gledalcem pa

samo nadaljnje dejanje, ne samo v okvirih nacionalne filmske kulture, temveč kulturnega življenja naroda sploh.

Po bežni presoji živi samo na robu tistega, kar navadno razumemo kot film, ljubiteljsko (če hočete tudi amatersko) filmsko ustvarjanje. Zaradi popolnoma napačnega pogleda nanj smo prezrli, da naj bi bilo ljubiteljsko filmsko ustvarjanje nekaj več kot poigravanje z zanimivo tehnično igralko ali hoby. V dimenzijah ljubiteljstva naj bi bilo izraz kreativnih prizadevanj ljudi, ki ljubijo filmsko umetnost. V kompleksu manifestacij filmske kulture naroda dobiva tako razumljeno amatersko snemanje filmov čisto novo podobo. Zgodovina filmske ustvarjalnosti neizpodbitno dokazuje, da so prav iz teh vrst v vseh deželah dotekali novi talenti, saj je bilo vse do novega vala ljubiteljsko filmsko ustvarjanje bogata šola. To pa seveda ne zmanjšuje velike vloge filmskih šol, ki v svojem vzgojnem procesu oblikujejo talente. Talent je predpogoj! Administracije niso še nikoli in nikjer producirale ustvarjalcev — tudi v filmu ne!

Razumljivo je, da filmska kultura naroda ni povezana samo z nacionalno filmsko ustvarjalnostjo in proizvodnjo. Brez dvoma je treba obema ustvariti takšno ozračje, v katerem se lahko najbolj ugodno razvijata in smelo rasteta. Eden izmed najpomembnejših elementov takšnega ozračja je ljubezen do filma na vseh stopnjah, predvsem pa v tistem organizacijskem aparatu, ki odgovarja za proizvodni proces. Ta ljubezen do filma v širšem smislu (segati mora tudi do gledalca) je ena izmed sila pomembnih komponent filmske kulture. Poleg domačega filma jo pri gledalcu posebej prebujajo, oblikujejo in poglobljajo nenehen stik s filmskim dogajanjem po vsem svetu. V kompleks filmske kulture vstopata torej kot izredno važna elementa distributivna kinematografija in filmska

publicistika. Prva se v proces oblikovanja filmske razgledanosti človeka vključuje preko reproductivne kinematografije, kateri je dolžna posredovati kar najboljša dela svetovne filmske ustvarjalnosti, s svojo repertoarno politiko (v kateri se zrcali vrednotenje oziroma pojmovanje njene funkcije) pa živi kot eden izmed elementov nacionalne filmske kulture.

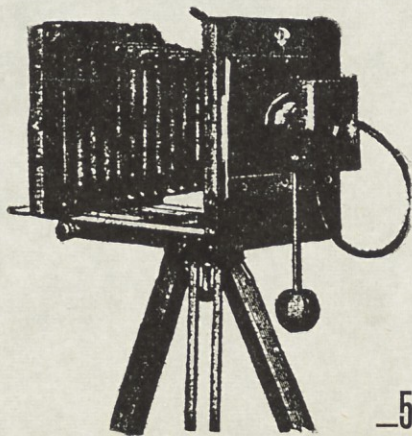
Funkcija filmske publicistike je v okvirih nacionalne filmske kulture dvojna. Na eni strani deluje v določenem smislu filmskovzgojno, saj gradi mostove med filmskimi umetninami in gledalci. Na drugi pa z znanjem o filmski umetnosti pogloblja ljubezen do nje in ji hkrati daje kot bistveno važen element nacionalne filmske ustvarjalnosti strokovno-teoretične dimenzije. Ne verjamem frazi, da je filmska publicistika naroda takšna, kakršna je njegova filmska ustvarjalnost. Če upoštevam resnico, da je filmska publicistika samo del filmske kulture naroda, moram verjeti v nauk, ki ga daje zgodovina filma in teorije o filmski umetnosti v svetu — namreč, da je filmska publicistika v svojih najdragocenejših rezultatih navadno stopala korak pred filmsko ustvarjalnostjo, kakor je bila na drugi strani najbolj senzibilen instrument, ki je kritično meril vse dogajanje znotraj domačega filma. Zato smotrna skrb za filmsko kulturo naroda ne more prezreti razvoja in rasti filmske publicistike, temveč jo mora nenehno vzpodbujati in prizadevno oblikovati.

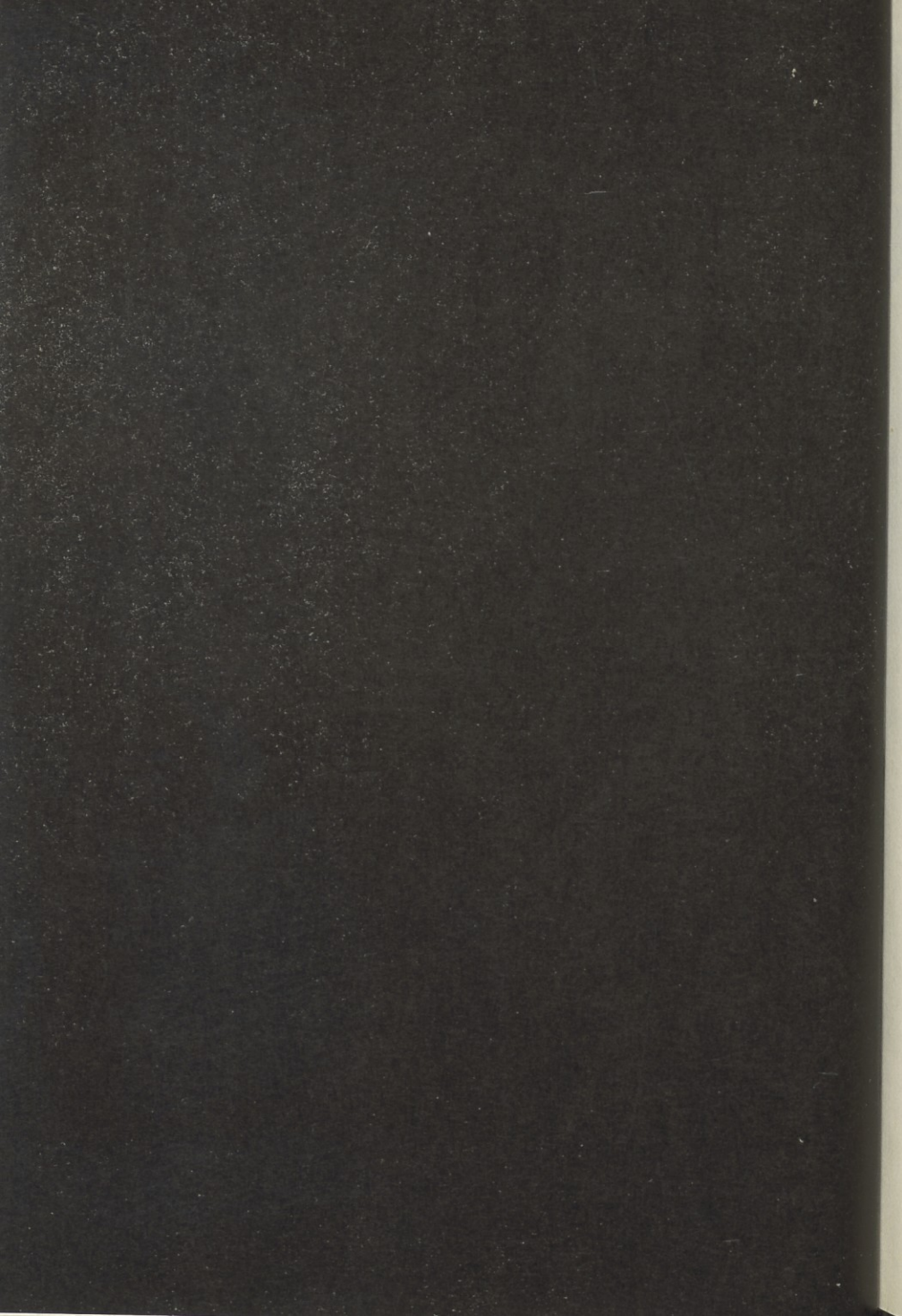
Kajpak je razvoj filmske kulture odvisen od stopnje dovtetnosti ljudi za filmsko umetnost. Ta je v največji meri odvisna od tako imenovane filmske vzgoje človeka. Zato kompleks filmske kulture vključuje vse, kar je tej vzgoji posvečenega. Pouk o filmu v okviru rednega šolstva in sistema izobraževanja je gotovo najvišji dosežek tovrstnega dela. Z začetki dela na tej ravni se

med redkimi deželami sveta lahko ponašamo tudi Slovenci. Vendar to ni vse. Ljubitelji filmske umetnosti — statistike vsega sveta, tudi naše, dokazujejo, da jih je silno veliko — sami od sebe čutijo potrebo po nenehnem poglobljanju svojega stika in doživljanja filmske umetnosti. Iz te potrebe rastejo filmski klubi, filmski krožki, filmska gledališča in vse druge pestre oblike filmskovzgojnega dela.

Omenil sem že materialno tisto, ki je potrebna posameznim filmskim področjem, da bi se mogla kar najuspešneje vključevati v filmsko kulturo naroda. Sem sodi zaradi posebnega značaja proizvodnega in reproduktivnega pa tudi vzgojnega procesa vrsta tehničnih sredstev, od filmske tehnike preko projektorjev do avdiovizualnih sredstev. Brez dvoma pa je za skladno rast filmske kulture naroda neobhodno potrebno, da so ta tehnična sredstva na ravni, ki v največji možni meri omogoča ustvarjalnost, proizvodnjo, reprodukcijo in pouk na stopnji sodobnega civiliziranega sveta.

V tem smislu danes pojmuje mo filmsko kulturo na Slovenskem in si jo prizadevamo oblikovati. Ta proces pa seveda zahteva tesno povezanost vseh, ki so za razvoj in rast filmske kulture neposredno ali posredno odgovorni.







VOJIN DIMITRIJEVIĆ

## DRUŽBA - FILM - DRUŽBA

Na vprašanje, »navedite kulturno-umetniška dela, ki so vam bila v tem šolskem letu (1960/61) najbolj všeč«, je 32,5% anketiranih dijakov srednjih šol v Srbiji navedlo film, a šele 23,6% popevko. V Lodzu na Poljskem in 31,5% vprašanih delavcev in delavk odgovorilo, da jim je film najbolj priljubljeno razvedrilo (športne prireditve 11,6%). V ZDA sicer le 6% mladine izbere kino kot najbolj priljubljeno zabavo (šport 70%), vendar pa ga zato 43% postavlja na drugo mesto med razvedrilo. Anketa Inštituta za sociologijo univerze v Ljubljani je pokazala, da je med slovensko mladino v starosti od 14—27 let, 17% »kinomanov«, to je takih, ki so bili v zadnjih štirinajstih dneh pred anketiranjem najmanj dvakrat v kinu.

Čeprav so te ankete vodili različno in v njih vpraševali o različnih in celo pre malo opredeljenih pojmi (kaj je »kulturno-umetniško delo«?) pa vsekakor lahko trdimo naslednje: film je danes v večjem delu sveta, tudi pri nas najbolj razširjena umetnost in eno izmed najbolj priljubljenih razvedril. Ko to vemo, se takoj zaostri staro vprašanje, zvezano z vsako umetnostjo, posebno še v njeni »množični« fazi: kakšna je zveza med filmom in družbo, v kateri se ustvarja — ter kakšen vpliv ima družba na film in obratno.

To temeljno vprašanje mnoge vzpodbuja, da razmišljajo o filmu v okviru družbenih ved. Sociologija filma, kot se taka razmišljanja navadno imenujejo, se zlasti pri nas pojavlja v vsaki časopisni oceni. Prepričani o vplivih, o katerih razpravljajo vsi ljudje, ki filme ocenjujejo, si prizadevajo z opisom položaja v okolju, v katerem je film nastal, razložiti film, medtem ko po drugi plati predvidevajo njegove posledice v okolju, kjer se prikazuje. Treba pa je takoj pripomniti, da pri takem obravnavanju grozi nevarnost precenitve moči sociološke metode in na njeni podlagi oblikovanja kriterija za vrednost dela. Tako filme, ki ne zrcalijo dosledno stvarnosti, kot jo pojmuje kritik, proglašajo za slabe, prav tako kot tudi tiste, ki bi po njihovem mišljenju lahko škodljivo vplivali na publiko, praviloma na mladino. Primer Griffithovega Rojstva naroda na eni strani in Riffifija ter Džungle na asfaltu na drugi pričajo, da tako stališče ni popolno. Sociologija filma si ne sme zastavljati nalog, ki jih ni poklicana reševati.

## KOLIKO SPLOH MORE BITI FILM FOTOGRAFIJA DRUŽBE?

Mnogostransko pojmovanje besed »film« in »kinematografija« že samo govoriti o zlitju elementov, ki niso vsi umetniški, v en sam pojem. Film je, vsaj kronološko, predvsem tehnika, izpopolnjevanje strojev, iznajdba. Ker taka tehnika omogoča registriranje vizualne stvarnosti brez posredovanja človeka, torej objektivno, je prišlo do zamisli, da se film sprejme v službo znanosti, posebno družbenih ved. Sociologija in etnografi so posneli številne filme (iz teh potreb so nastala tudi dela, kot sta Flahertyjev Nanook s severa in Moana) prepričani, da so z njimi prenesli na filmski trak neponarejeno resničnost. Za tiste, ki jim je točno slikanje (fotografiranje) stvarnosti edini in pravi cilj umetnosti, je bil to umetniški postopek. Znani manifest Dzige Vertova film proglašja za objektivno »oko«, ki bo resnično prikazalo družbena dogajanja.

Na žalost se je pokazalo, da je število dogajanj, ki jih kamera lahko na ta način registrira, zelo majhno in da se omejuje na navadno tematično filmskih žurnalov — družbeni rituali, slavnostna zborovanja, svečanosti, pogrebi itd. Mnogih važnejših človekovih aktivnosti ni bilo mogoče posneti, ne da bi se ljudje zavedali, da te dejavnosti v resnici ne uporabljajo, ampak jo le predstavljajo in

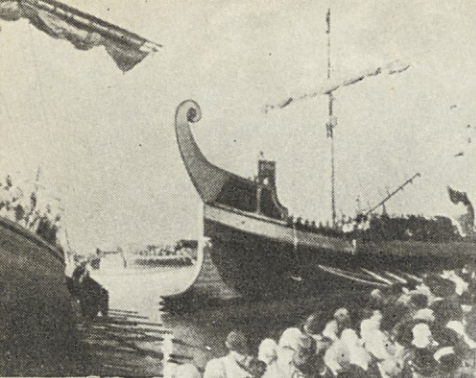


## FILM KOT INDUSTRIJA

Delitev dela je privedla do tega, da pri izdelavi filma razen umetniškega osebja sodeluje še veliko drugih ljudi. Organizacija, velika denarna sredstva in možnost, da prinesejo dobiček, so ustvarili pomembno industrijo. Čeprav pogosto predstavlja monopol (povezan celo z »verigami« kino dvoran), je proizvodnja filmov vendarle bolj tvegana gospodarska dejavnost kot mnoge druge. Plasman proizvodov še zdaleč ni zagotovljen. Od tod, kot je dobro pripomnil francoski sociolog Georges Friedman, posledica industrijske proizvodnje ni samo standardizacija filmov, ampak tudi njihova individualizacija. Poleg večnega ponavljanja tipiziranih situacij, obnašanja in osebnosti mora film vsebovati — celo za industrijske potrebe — edinstveno, novo posebnost nekega dogodka, osebe ali krajev. Filmi, zlasti nekateri žanri imajo zaradi tega lastnosti mita, ki vsebuje znane arhitipe, vendar je v končni zgradbi vedno različen.

Obče znan primer je western. Da bi bil film te vrste dobro sprejet, mora vsebovati nekatere od predpisanih karakterjev (junaka z dvomljivo preteklostjo, zločinca, lahko žensko dobrega srca, nedolžno žensko — heroja), določene situacije (oborožen obračun, žrtvovanje lahke ženske itd.), določen konec (zmaga dobrega), obenem pa imeti neki nov zaplet, po katerem se bo razlikoval od predtisti, ki snema, ne odbira, kaj naj snema in ne redigira posnetega materiala. Zdi se mi, da skrite kamere in mikrofoni niso bistveno spremenili položaja.

Jeanne Moreau v novem filmu  
Luisa Buñuela SOBARIĆIN DNEVNIK



Zgoraj: Prizor iz italijanskega psevdozgodovinskega spektakla SCIPIO AFRIKANEC

Zgoraj: Posnetek iz filma SIMFONIJA DONBASA, sovjetskega mojstra Dzige Vertova

Spodaj: Jean Gabin in Aimos v filmu LA BANDERA Julienu Duvivieru. Vzdušje razgibane napetosti in zagnanosti

Spodaj: Annabella in Jean Gabin v Duvivierovem filmu LA BANDERA. Ritem in vzdušje intimnega ljubezenskega prizora

hodnika. Razumljivo je, da industrijska proizvodnja in prepričanje, da je film trgovsko blago, vedno bolj pritiskata v standardizacijo, kar vodi do značilne previdnosti in brezbarvnosti. Tako se od časa do časa dvigajo novi samostojni »mali« producenti, dosežejo zaradi svoje drznosti finančni uspeh in večkrat ustvarijo nov kanon, ki temelji na novosti njihovega filma.

Prav tako je treba imeti pred očmi, da so na filmsko vezane tudi druge industrije. Dovolj je, če povemo, da so razna podjetja po prikazovanju Disneyjeve Sneguljčice zaprosila 117 licenc za 2.183 proizvodov, ki predstavljajo like oseb ali predmetov tega filma.



Grozljiv prizor iz nemškega ekspresionističnega filma KABINET DOKTORJA CALIGARIJA

## SREDSTVO ZA KOMUNIKACIJO Z MNOŽICAMI

Ker mnogi ljudje radi hodijo v kino, je film mogoče uporabiti kot sredstvo, da se določene vsebine in sporočila prenesejo na gledalce pod pogojem, če nanje lahko vpliva, ali jih vsaj prepriča, da je to, kar vidijo na platnu, povsem resnično. Da bi torej film uporabila za obveščanje, a tudi za propagando, skuša družba doseči, da obvestila preko filma niso samo osebna ali celo nehotena, ampak da so v skladu z interesi tistih, ki tudi sicer kontrolirajo družbo ali jo želijo kontrolirati.

Da se družba s filmom ne more preslikati v celoti, smo že rekli. Kolikšen naj bi bil odstop od stvarnosti in v katero smer naj bi

krenil, je odvisno od cilja, ki naj bi ga dosegli. Sile, ki zahtevajo spremembo družbenega reda, se bodo osredotočile na slikanje pomanjkljivih in slabih strani stvarnosti, medtem ko sile, ki si prizadevajo obdržati obstoječe stanje, slabih strani stvarnosti ne prikazujejo, ali pa jih olepšavajo. To lahko ilustriramo z dvema fazama italijanskega filma — z mussolinijevsko: polno prizorov vojaške veličine, dviga moči in salonskih dogajanj med premožnimi ljudmi, ter s povojno, polno socialne bede in brezimnega životarjenja »malih ljudi«.

Razgledanost publike predstavlja mejo, do katere lahko gremo. Znane so tegobe jugoslovanskega filma okrog »sodobne teme«, ki pričajo o velikih zahtevah gledalcev, ko gre za njim poznane stvari. Kadar pa film izkoriščajo za mednarodno propagando, tedaj producenti do največje mere igrajo na nepoznavanje, posebno pa na predsodke. Film je na veliko mešetaril z zaljubljenimi in strahopetnimi Italijani, divjimi Afričani, frivolnimi Francozinjami, zvižčnimi pol Indijanci, blaziranimi in nedostopnimi Amerikanci kot tudi z ljudmi iz Sovjetske zveze, ki so prikazani kot disciplinirani diplomati ali brezdušni konspirativni šefi. Kdorkoli je gledal Poslednji most, se spominja brkatih, stasitih jugoslovanskih partizanov, ki so bili v primeri z nemško zdravnico videti kot dobrodušni primitivci. Njihov kodeks časti je prej tradicionalno plemenski, kot pa plod novega pogleda na življenje. Razen v redkih izjemah je pripadnik lastne nacije v nečem superioren, s čimer film doseže zelen efekt samozadovoljnosti med gledalci.

## USTANOVE

Značaj filma, ki sem ga skušal orisati, je prisilil družbo, da ga povrh vsega uravnava še s pravnimi predpisi in da organizira ustanove, ki se bodo brigale zanj. Pogostokrat so vezane na državni aparat, lahko pa so celo posebna ministrstva za film. Tudi tam, kjer je intervencija ustanov prav majhna, se njihova vloga izraža vsaj v financiranju filmov (z nagradami za uspela dela) ali v dovoljenju za prikazovanje (cenzura). Da bi dobil sredstva, ki so potrebna, ali da mu ne bi zapadla že vložena, mora ustvarjalec s temi ustanovami računati. Ne bomo govorili o še drastičnejših primerih, kjer tvega več kot samo materialno izgubo.

## OSEBNI IN MEDNARODNI FAKTOR

Dosedanji prikaz je imel namen, da vsaj površno oriše poti, po katerih družba lahko vpliva na film. Njim je treba prišteti še avtorjevo stališče do družbe. Ta splošno znana resnica je v tem primeru naglašena še s tem, da umetnik ni sam. Veliko število umetniškega osebnja napravi iz filma kolektivno stvaritev, pri čemer mora v zajedni dejavnosti vsak udeleženec svoje osebne poglede podrediti skupnim ciljem. Vendarle nekaterih od njih dajo filmu odločilni pečat. Kljub podrejanju doprinašajo filmu osebno mero svojega talenta in hrabrosti. Njihova analiza se izmika sociologiji. Zato so pogosto najbolj standardni, najmanj izraziti in estetsko skoraj brez-

pomembni filmi mnogo bolj zanimivi, če jih gledamo z družbenega stališča.

Filmska industrija mora posebno v majhnih državah računati z zunanjim tržiščem. Ker so preveč lokalno obarvani filmi v inozemstvu nerazumljivi ali celo smešni, morajo biti tisti za izvoz uglašeni na splošne strune, to je na psihološke in antropološke vsebine, skupne vsem ljudem. Vsakdo pozna te »univerzalne teme«, od katerih so zlasti v modi ljubezni in njen spopad z dolžnostjo.

Pri tako imenovanem vohunskem filmu je zlasti pogosta ljubezenska spletko, ker bi sicer tuja publika mogla biti povsem ravnodušna do junaka, ki zanjo ni »njen« (Noč vohunov, Mata Hari itd.). Po velikih vojnah se želja za mirom prav tako začne izražati z zблиževanjem spolov (Velika iluzija, zgodba iz francoskega omnibusa Vrnitev, Prehod čez Ren, Paissa). Taka prilagajanja zunanjemu trgu izrinejo iz filma posebnosti ožje družbe, kjer so nastale in sprejmejo vase stvari, ki jih v tej družbi sploh ni.

## POVRATNI VPLIV FILMA

Družba se torej trudi, da vpliva na film, ker se zaveda njegove velike moči. To prepričanje je brez dvoma zelo močno. V vpliv filma verjamejo tudi države, ki z njegovo pomočjo dvigajo moralo vojske, kot tudi tekstilne tovarne, ki so Jamesu Deanu plačale za to, da je nosil njihove majice.

Cprav verjetno to prepričanje o vplivu filma izvira iz nagrmadenih izkušenj in je torej pravilno, mehanizem delovanja filma na gledalca vendar še ni dovolj raziskan. Psihologija, posebno otroška, se je že ukvarjala z neposrednimi reakcijami gledalcev ob filmih, ni pa dala odgovora na vprašanje, ki zanima družbeno vedo; kako in v kolikšni meri film trajno spreminja gledalčeve življenjske navade? Identifikacija, ki predstavlja »zadovoljitev in srečo ob uspehih drugih, na katere gledamo kot na svoje« (Hans Thomae) in ki v filmu lahko pomeni istovetenje z junakom ali s kamero, razlaga človekovo doživljanje v kinu in privlačnost filma. Nekateri mislijo, da se z identifikacijo lahko dokaže nezavedno posnemanje še potem, ko gledalec zapusti dvorano. Raziskave niso trdno podprle trditve o aktivnem posnemanju.

Britanski sociolog J. P. Mayer je zastavil bralcem neke filmske revije vprašanje: ali je film kdajkoli vplival na vaše osebne odločitve ali ravnanje (ljubezen, ločitev, navade, moda itd.)? Cprav izbira oseb, ki so odgovarjale, ni bila ravno reprezentativna, v odgovorih ne moremo čutiti, da bi bili gledalci prepričani o pomembnem vplivu filma nanje, razen primerov navadnega kopiranja kroja obleke ali navad. Pri tem so anketiranci povedali, da bi njihove prejšnje predispozicije odločale o tem, koga bodo posneli. Podobne raziskave v ZDA so pokazale, da so morebitne moralne odločitve (da bo postal boljši, bolj pošten itd.) trajale samo kratek čas po projekciji.

Seveda pa ni nujno, da se gledalec posnemanja zaveda. Zato bi morali to raziskati po resničnem ravnanju, ne pa po tem, kaj sam o tem misli. Stevilne raziskave so pripravljene največ s stališča pregleda tržišča in imajo namen ugotoviti, koliko ljudi gre v kino, kaj jim pri tem pomaga in kaj jih moti, kateri filmi so jim všeč in zakaj itd. Rezultati potem omogočajo podroben opis filmske publike, njenega socialnega sestava nivoja izobrazbe, naklonjenosti drugim rečem itd. Nesmiselna bi kajpak bila trditve, da je publika



Prizor iz Flahertyjevega filma NANOOK S SE-VERA Greta Garbo v filmu NINOČKA

taka zato, ker gleda filme. Razen tega, gre za gledanje filma na splošno, vpliv pa bi se moral meriti po določeni vrsti filmov s podobno tendenco. Neka raziskava, ki jo je že leta 1934 v svetovnem merilu opravil Mednarodni inštitut za vzgojni film, je dala porazen rezultat o možnosti, ali je mogoče s filmom mladino »poboljšati«. Po ogledu serije protivojnih filmov (takrat v modi) je bilo 86,06 % anketiranih otrok navdušenih za vojsko, a le 13,94 % proti njej. Pri tem je treba biti previden, ker so morebiti filmi vplivali v prid vojni prav zato, ker iz patriotskih razlogov in da bi jih raje gledali, niso mogli prikazati vse groze in nesmisla vojne. Nasprotno, v njih so podvigi, tovarištvo, poveljevanje lepim lastnosti, a glavni junaki, s katerimi se gledalec istoveti, največkrat ostanejo živi.

## FILM — OPIJ

Ena od posledic identifikacije, ki ji je treba posvetiti določeno mero pozornosti, je moč filma, da gledalca omami, zapelje v sanjarjenje in mu odvzema energijo za kljubovanje resničnim življenjskim problemom. (Naša kritika je, zlasti pred časom, razglašala, da je to namen bleščečih spektakularnih filmov, izdelanih v kapitalističnih državah.) Čeprav navedena anketa med slovensko mladino ne daje povsem jasnega odgovora, se mi vendarle zdi, da na omejen način dokazuje te trditve.



# KAJ PRIČAKUJE MLADINA OD FILMA

Stopnja	Pričakuje od filma	Od skupno anketiranih
1	Razvedrilo	80 %
2	Sportne dogodke	48 %
3,5	Ljubezenske prizore	39 %
3,5	Prikazovanje neznanih krajev	39 %
5	Junške prizore	34 %
6,5	Razburljive dogodke	32 %
6,5	Pozabo vsakdanjosti	32 %
8	Umetniško kvaliteto	26 %
9	Prikaz perečih problemov	16 %

Podobno je sklepanje, da film človeka osami, ker se v temni dvorani ne zaveda svoje okolice in mu niti ni potrebna in da še po končani predstavi sanjari in se izogiba ostalih. Anketa v Lodzu je osvetlila tudi to vprašanje. Pokazalo se je, da samo 13 % obiskovalcev hodijo v kino sami, 87 % jih hodi v kino z družino ali s prijatelji in znanci. Poljski sociologi so poudarili, da mnenje o antisocialnem delovanju filma izhaja iz pretiranega vpliva psihoanalize na raziskovalce.

## POSREDNO DELOVANJE

Zaradi velikega poudarka na posnemanju so dosedanja proučevanja zanemarila drugo pot delovanja filma, ki je bolj vezana na njegovo lastnost komuniciranja. Niso ugotavljali, katera dognanja, katere predstave o družbi in svetu sodobni človek črpa iz filma.

Povsem pravilno je mišljenje, da človek zaradi »objektivnosti« filmске kamere bolj verjame tistemu, kar vidi na platnu, kot onemu, kar zve na drug način. Mogoče je torej, da gledalec praznine v lastnih izkušnjah izpolnjuje s filmskimi. V trenutku, ko se je treba za nekaj odločiti, se odloči po premisah, ki jih je videl v filmih. Pri tem se niti ne zaveda vpliva filma in ne bi mogel pritr-dilno odgovoriti na vprašanje, kot je Mayerjevo. Ker nimam zanesljivih podatkov, lahko povem le to, kar sem sam opazil: pri nas je mnogo ljudi, ki niso pravniki in niso bili nikdar na sodišču, sodni postopek pa si predstavljajo na način, kakršen vlada v anglosaksonskih deželah. Mislijo pač, da je pri nas prav tako. Verjamem, da je to zasluga mnogih britanskih in ameriških filmov, ki se »razpletajo« v sodnih dvoranah.

Povratno delovanje filma je vsekakor nedvomno. Zaradi svojega vpliva film izvablja še močnejši organizirani vpliv družbe nase. V filmu, ki gre skozi mnogostransko družbeno kontrolo, ni treba gledati dokumenta o družbeni stvarnosti v smislu slike.

Podoba je posredna, pripoveduje tudi s tistim, česar ne želi prikazati, več govori o željah, prepričanjih in iluzijah, kot pa o obstoječem stanju. Vse te težnje je treba prenesti na publiko in jih uskladiti z njenimi. Filmi morajo biti gledalcem všeč, celo kadar niso naprodaj in so namenjeni izključno samo pouku. Tako morajo dušebrižniki popuščati publiko. Tako se tisti, ki naj bi spremenili druge, tudi sami spremenijo, in tako nas je krog, po katerem smo šli, spet pripeljal na svoj začetek.

# OBJEKTIVNI FAKTORJI IN OCENA VREDNOSTI NAŠEGA FILMA

## ODLOMEK IZ KNJIGE »UMETNOST IN KRITERIJI« — SVETA LUKIĆ

Ce upošteevamo manj relativna, strožja estetska merila, tedaj je jugoslovanski film vsakakor treba jemati »po zvrsteh«, držeč se kriterija tako imenovane zunanje, tehnične oblike: kratki — dolgi film, risanka — dokumentarec in podobno. V okviru teh zvrsti je človek prisiljen, da tudi nadaljnje klasifikacije postavlja na osnovi tematskih razlik in žanrov, celo na osnovi števila gledalcev oziroma uspeha pri publiki. Tako je s tem ocenjevanje že skoraj izčrpano, posebej še zato, ker naša kinematografija še ni doživela stvarnejše estetske diferenciacije tokov, smeri in osebnosti. V celoti nam ni uspelo priti do resnejše asimilacije današnjih svetovnih izkušenj v filmski umetnosti. To je že preprič-

ljiva, čeprav indirektna ocena vrednosti našega filma.

Po moči govornice in tudi sicer je najdalj dospel kratki film, predvsem risani. »Zagrebska šola« je pogojni termin, če pričakujemo obveznejšo stilno enotnost v delih te desetine ustvarjalcev. Vendar jim je zanesljivo skupna vsaj ena pomembna, osnovna značilnost: razgiban urbani ritem. Pri večini teh ustvarjalcev najdemo tudi nagnjenje k čistemu filmskemu jeziku v obravnavanju slikarske materije. Likovno so najboljši zagrebški filmi, so moderni ali vsaj pretežno zanesljive kulture. Glede na končno opredelitev se morda eklektični, vendar njihova inscenacija očitno nadkriljuje sentimentalni »realizem« vsemo-gočnega Disneyja. Na poti osa-



mosvojitve glede na klasični risani film so eliminirali dialog. In ne samo to. Fabula je pri njih skrčena, »junak« je relativiziran, prav tako tudi celoten tradicionalni »scenarij«.

Zagrebski risani film je dal avtentičen, prepričljiv prispevek k razbijanju klasičnega kriterija. Kakšni pozitivni rešitvi v prid? Skratka, njegova stilizacija ni radikalno opustila figurativnega območja, ostala je, formalno in vsebinsko, v mejah normalne konkretности. Po kategorijah, s katerimi je Eisenstein opredelil razliko med Griffithom in sovjetsko šolo, nam je zagrebška »slikovitost« videti sugestivnejša od globlje »likovnosti«. To je morda osrednji paradoks v tej pomembni umetniški vrsti pri nas.

Tudi brez podrobnejše analize risanege filma, če pustimo ob strani sliko našega dokumentarizma, so naši celovečerni igrani filmi brez dvoma zaostali za kratkimi. Večinoma so v »obrtiškem« pogledu komajda korektni, o prefinjenosti ali mojstrstvu pa raje ne govorimo. Točneje rečeno, to, kar je uspelo kratkemu filmu, celovečerni dolgi ni dosegel: ne obvlada svojega jezika. Le kdaj pa kdaj parcionalno zasledimo vizualno dinamiko, gibanje, ritem — ki jih imajo mnogi za osnovna »pravila igre« v sedmi umetnosti. Torej se nismo naučili tistega edinstvenega, z ničimer nadomestljivega mišljenja skozi menjavo planov, montažnega načina mišljenja.

Iz zagrebškega risanege filma  
TROBENTA (režija: Ante Zaminović)

Človek išče ob relativiziranju meril vsaj filme, ki jih vodi neka velika tema iz sedanjosti ali preteklosti, kakršnih imam pri nas na pretek in se kar same ponujajo filmskemu slikanju. Toda tudi tega ni. Na splošno ostajajo poskusi v našem celovečernem filmu večkrat nekje na sredini in so tudi sicer povprečni, sramežljivi, omejeni na skoraj diletantski način. Zakaj? Razlaga stanja nam daje priložnost, da same najsplošnejše estetske kriterije bolj podrobno raziščemo in priredimo za povprečna filmska dela.

Mnogo težav jugoslovanske kinematografije v resnici izhaja iz dejstva, da je področje filma že od nekdaj in povsod objektivno determinirano — in to naravnost, »od zunaj« — kot skoraj nobena druga umetniška veja. Kolektivna umetnost, delo skupine ljudi, ki »v malem« predstavlja vse sloje nekega družbenega okolja, se film lahko le izjemno (kar je v našem primeru enako genialnosti) dvigne nad tehnični in splošno kulturni nivo okolja, v katerem se poraja. V film vlagamo tudi mnogo večja materialna sredstva kot v katero koli drugo umetnost. Z ozirom na to, da je film ob športu edina umetniška zvrst, ki ohranja relativno stalen in tesen stik s tako imenovano »širšo« publiko in brez ozira na svojo pravo vrednost na neki način le deluje aktivno, ni čudno, da je podvržen cenzuri in sploh neki uradni kontroli. Torej filmska umetnost nima lahke poti, ko si skuša priboriti bolj samostojen družbeno-politični status ali nivo. Drugače rečeno, na tem področju so meje ožje. Seveda so mogli Eisensteina v njegovi polni moči tako na Zahodu kot na Vzhodu le prepovedati, cenzurirati in obrezovati. Po drugi plati, in to naj bo poduk našemu, jugoslovanskemu estetskemu izolacionizmu — pa filmu OKTOBER prav nič ne škoduje napis na njegovi špici, da je film izdelan po naročilu Agitpropa CK Partije. Tako je bilo

vse do BEŽINEGA LOGA. Po tem drastičnem primeru je tudi Eisenstein sam popuščal, »se kesal« in padal v kompromise. V tej umetnosti je osebna moč brez dvoma bolj pogojna in pogojena kot v individualnih umetnostih.

Družbena domneva in »pedsodki«, nujni ob vsakem svobodnem ustvarjanju, so vezani še na stanje vrhunske kulture v nekem okolju. Skoraj ponuja se pravilo: »sprostitve duhov« bo nastopila z manjšimi motnjami in lažje bo doseči dobre rezultate v državah, ki imajo starejšo kinematografijo in sploh višjo kulturno tradicijo kot Jugoslavija. Dokaz za to so nekatere zahodne države, med njimi celo Španija, katere katoliški fašizem ni mogel zadržati ostrega, vedno zavzetega Buñuela, da bi ne ustvaril svojega filmskega upora proti bogu in kapitalistični sedanjosti; podobno je z Bardemom.

Posebno poučen je primer Poljske. Filmski esejist Teplitz razbija pričanje, ki ga razširjajo na Zahodu bolj iz političnih razlogov kot iz neznanja, in uspešno dokazuje, da se poljski film ni rodil šele po letu 1956 in da se tudi ni mogel roditi samo iz nekakšne antiždanovske vstaje. Že leta 1932 se je ustanovila skupina naprednih mladih cineastov Start, ki je do vojne ustvarila nekaj filmov. Po osvoboditvi ti ljudje (Ford, Bossak, Jakubowska in nekoliko kasneje Rybkowski) vodijo poljsko kinematografijo, učijo kot profesorji na filmski šoli v Lodzu in sami ustvarjajo dobre filme, ki izhajajo iz kanona socialističnega realizma in skušajo jemati stvarnost problemsko. To so: ZADNJA ETAPA, MEJNA ULICA, PETORICA IZ BARSKE ULICE, Bossakovi dokumentarci in nazadnje Kawalerowiczeva CELULOZA, ki je tudi še vezana na to dobo. Sam Kawalerowicz, Wajda, Munk in ostali (Kutz, Hass, Konwicki, Morgenstern, Passendorfer, Polanski, Lenica in drugi v kratkem filmu) so asi-



stenti ali lodzski dijaki teh starejših režiserjev. Imeli so dobro šolo in so že briljantno začeli samostojno delo, čeprav v neugodnih družbenih razmerah.

Karakteristično je, da je na primer Wajdin film **POKOLENJE** obenem tudi njegovo diplomsko delo v Lodzu in da je ta film — čeprav tak — mogel posneti in zanj izposlovati odobritev v letu 1954. Do tega bi ne prišlo, če bi poljska kultura ne bila tako samozavestna, kar jo vodi včasih celo v absurd, pa vendar jo vodi in privede do — rezultatov. Leto 1956 je le sprotilo nakopičene velike moči, jih zbralo v žarišče, samim filmskim delom pa dalo praktično politično reklamo. Do neke obilgatnejše »poljske šole« vendar ni prišlo; morebiti največ je je v določeni vrsti črnega dokumentarnega filma naslednjih let. Je pa nekaj izjemnih stvaritev in nekaj osebnosti. V zadnjih letih vlada v poljskem filmu žal resna stagnacija: eksperimentiranju se izogibajo; sodobna nacionalna, družbena tema ne prode do ekranskacije. Prevladujejo nevtiralne psihološke drame, tako rekoč skraja obsojene na poprečnost (Hassov film **KO BI BILA LJUBLJENA**); polkrimi-

nalke (**RES VCERAJ** Rybkowskega) psevdohitchcockovske komedije (**POSLEDNJA LEKCIJA** Batorija). Najpomembnejše ustvarjalne osebnosti se zatekajo k zgodovinskim romanom: Wajda k **PEPELU** Żeromskega, Kawalerowicz k Proustu.

Seveda pa ni vse v objektivnih podatkih. Zanimiva filmska diskusija v beograjskem časopisu *Delo* leta 1961 je vendarle nezmerno insistirala na njih. Nekaj podobnega dokazuje tudi stanje v Poljski. Kajti poljski film stagnira, potem ko je nekaj dosegel. Ali, da bom povsem jasen, bom spet navedel primer Wajdinega **PEPELA IN DIAMANTA**. Ta še danes najpomembnejši protistalinistični film je namreč nastal po izvrstnem romanu Jerzyja Andrejewskega — ki je v času stalinizma spadal med obvezno šolsko čtivo!

Velja torej zapisati, da je na koncu umestno vprašanje ustvarjalnega navora ali tveganja, ki ga je treba včasih izenačevati s samim ustvarjalnim povodom. Če ga ni, je to dejstvo, ki v kopici ostalih, omenjenih v tem članku in še nekaterih drugih vseeno odloča o današnji ravni jugoslovanske kinematografije.



# HEROJI FILMA

## OSNOVNE TEME FILMSKIH DEL

Vsi poizkusi, da bi uvrstili osnovno nit, to je vodilno idejo vsakega filma, v eno izmed kategorij, ki so bile navedene v anketnem listu pod imenom »Značilne filmske teme«, so dali klasifikacijo:

Vrsta filma	št. filmov	%
Vojna in vojni problemi	9	42,85
Družbeni problemi	4	19,04
Denar in materialne dobrine	4	19,04
Otroci in njihova problematika	2	9,52
Zločini in prestopki	1	4,75
Prepričanja, ideologija	1	4,75

Če upoštevamo dejstvo, da je pretekla vojna terjala od naših narodov milijonske žrtve ob najtežjih moralnih preizkušnjah in ekonomskih pustošenjih, potem je tak razpored in razmerje filmskih tem (na prvem mestu vojni, a zatem socialni in ekonomski problemi) popolnoma logičen. Medtem pa se tisto, kar se s to logiko ne ujema, manifestira v izrazitem pomanjkanju biološkega faktorja,

ki bi ga tu pričakovali. Res, v teh filmih ni niti osnovnih niti značilnih tem, ki bi obravnavale ljubezen, erotiko, seks ali pa družino in družinsko problematiko (zakon, otroke itd.). Se več: v večini analiziranih filmov sploh ni scen, ki bi prikazovale seksualne odnošaje (na primer poljubljanje in podobno), kar prinašajo sodobni tuji filmi v naš kinematografski repertoar. Situacij ob samem seksualnem aktu se sploh ne prikazuje (zelo poredko so situacije, po katerih bi lahko sklepali, da je akt sploh bil in te so podane na način, ki ne sugerira, da je bil akt tik pred tem).

Naj poudarimo na koncu tega sestavka, da nobeden izmed analiziranih filmov ne obdeluje teme o profesiji in problemov ob njej, kar je zelo zanimiv pojav in je lahko povod za posebno anketo. Zanimivo je, da v večini analiziranih filmov ni z ničimer nakazana profesija glavnih junakov, pa tudi če se za profesijo ve, potekajo življenje in akcije junakov v filmu popolnoma izven okvira te profesije.

Značilen prizor iz serijske proizvodnje ameriških westernov, ki vsebuje vse značilnosti tovrstnega hollywoodskega vzorca (levo)

# TIPOLOGIJA JUNAKOV

Najprej pojasnilo:

Po mednarodni anketi »Film-ski junaki« sam termin junak pomeni osebnost, ki nosi glavno vlogo v filmu in preko katere se manifestira glavna ideja filma. Kako velik junak je kdo po svojih moralnih in drugih kvalitetah, je razvidno iz vsakega konkretnega primera, po njegovih karakternih in drugih črtah, ki so registrirane v vprašalnem listu. Junaki se v anketi razlikujejo po svoji pomembnosti. V istem filmu je lahko več junakov iste ali različne pomembnostne stopnje.

Junaki v vseh analiziranih filmih so človeška bitja, ki se v ničemer izrednem ne ločijo od večine ljudi iz svoje okolice. So heroji edino zato, ker nosijo in rešujejo zastavljeni problem v filmu, nikakor pa ne zaradi nenavadnih, ali še manj nadčloveških kvalitet. V naših analiziranih filmih sploh ni junakov, ki bi bili grajeni po standardnih obrazcih, obdarjeni z izrednimi kvalitetah.

Če upoštevamo najpogostejše kriterije, po katerih grade v svetovni kinematografiji standardne tipe junakov in jih primerjamo z junaki v analiziranih filmih, bomo opazili pri naših sledeče:

Predvsem so naši junaki že po svojem poreklu, družbeno-ekonomskem okolju in po svojih funkcijah v mejah povprečnih človeških zmoglosti. O višjem, elitnem, aristokratskem itd. poreklu, o takem okolju ali položajih — ni scen niti govora. Junak je predvsem človek skromnega ekonomskega in kulturnega okolja. Enakega obsega so njegove ambicije, to pomeni, da so v okviru splošnih človeških zmoglosti.

Junaki v naših filmih so tudi v pogledu moralnih, intelektualnih in fizičnih kvalitet navadni ljudje. Nimajo niti svojih niti

kakih izredno potenciranih vrlin in talentov, ki bi jim omogočili na nenavaden način obvladati situacijo, zapreke in težave, v katerih so. Sploh se ne oprimejo nerealnih in čudežnih podvigov, ne kažejo genialnosti, čarobne moči, večine, ki bi jo morali občudovati, niti spretosti ali lepote. Naši junaki niso junaki klasičnih oblik, pri katerih prevladuje izjemnost, narajenost in izumetničenost kot faktor reševanja kompliciranih zapletov in vzbujanja domišljije gledalcev. Naši junaki rešujejo svoje probleme človeško in s človeškimi sredstvi in to vedno v mogočih in verjetnih situacijah. Temu zaključku ne nasprotuje dejstvo, da morajo heroji velikokrat reševati zelo težke probleme in utrpe pri tem tudi velike osebne žrtve. Kot ljudje iz mesa in krvi, v pravem pomenu besede, junaki ne težijo nelogično k temu, da bi se grobo izpostavljali s pomočjo svoje zunanosti. Tudi niso podložni manierizmu, trikom, izredni strasti ali nasladi — kar bi jih eventualno uvrstilo med patološke primere. (V tem pogledu je izvzet le primer junaka — alkoholika; toda tudi v tem primeru alkoholizem ni glavna tema filma.) Tistega, kar mora pritegniti gledalčevo pozornost, ni mogoče reducirati le na zunanji videz ali na čudako junakovo obnašanje.

Sredstva, katerih se junaki v svojih akcijah poslužujejo, nam ne dajejo vtisa, da njihova dejanja silijo izven okvira legalnosti in ne moremo jih kvalificirati kot zločin, razbojništvo, nemoralno nasilje, izdajo, zvodništvo in podobno. Take kvalifikacije, ki v nekaterih filmih so, veljajo le za določene osebnosti, katerih sodelovanje v filmskem delu je za samo osnovno temo drugotnega značaja. Isto velja za osebnosti, ki ne predstavljajo naših nacionalnih junakov (npr.: primer fašističnega komandanta, enakovredne osebnosti v dramskem delu filma, ki se bori proti oseb-





nosti, ki je nosilec tendence osvobodilnega gibanja).

Če so junaki teh filmov skoraj v vsakem od navedenih aspektov v polnem smislu navadni umrljivi ljudje, navadno niso v zvezi z zapletom in s svojo akcijo, kadar gre za reševanje zastavljenega problema, s čimer vznemirjajo, ustvarjajo napetost in osvajajo gledalca. Njihove reakcije so največkrat v zvezi s konfliktnimi situaci-

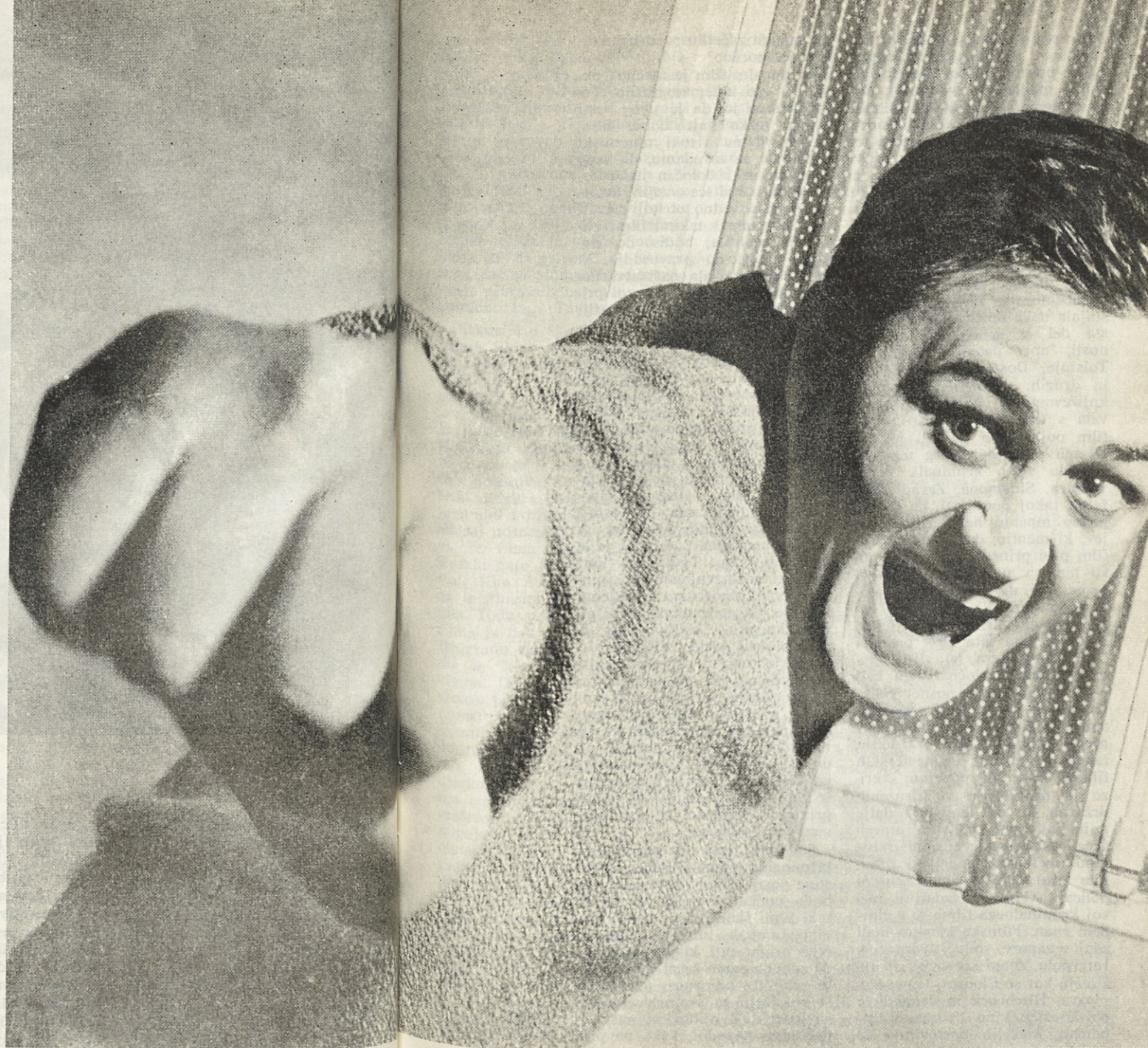
jami in dilemami, tj. z njihovimi notranjimi doživljanji. V trinajstih filmih (61,90 %) se osnovni problem rešuje z akcijo, ki spremlja borbo motiva ali imperative (diktate) zavesti. Ali pa se osnovni problem rešuje s patriotskimi, človeškimi občutki za dolžnosti, humanost in pravičnost — kar nam nudi priložnost, da opazimo specifične razlike, ki difirencirajo njihovo intimno osebnost.

# FILM IN KRIMINALITETA

Ko sta brata Lumière prvokrat pokazala svoje »gibljive slike«, nista niti slutila, da bo nekega dne ta njuna iznajdba izzvala razpravljanja celo med kriminologi. Vrsta anket in študij, ki so proučevale odnos med delinkventnostjo in filmom, je dala kaj različne rezultate. Tako pri nekaterih naletimo na mišljenje, da je film vzrok za številne primere kaznivih dejanj, pri drugih so ocene v tem pogledu nekoliko bolj zadržane, medtem ko pri tretjih ne najdemo zaključkov in rezultatov, ki bi potrjevali tezo o škodljivosti filma. V neki anketi iz leta 1961, ki je bila izvedena v Srbiji na 21 srednjih šolah, se je izkazalo, da je na splošno najbolj gledana kriminalka (13,1%), pred filmi s sodobnimi in socialnimi temami (12,5%) in pred zgodovinskimi filmi (12,4%). Toda če pogledamo rezultat te ankete na vsaki posamezni šoli, vidimo, da je kriminalka najbolj gledana na nižjih strokovnih šolah (19,3%), pri gimnazijskih dijakih je ta odstotek znatno nižji (12,4%). To nedvomno dokazuje, da igra oblika pouka v šolah znatno vlogo, tako v oblikovanju estetskega okusa kot tudi v oblikovanju odnosa mladine do filma nasplošno.

---

Prizorov te vrste srečamo več kot dovolj v kriminalkah in detektivkah: Roger Hanin v filmu VALCEK GORILE, režija: Bernard Borderie



Ko raziskujemo odnos delinkventnosti in filma, vzbujajo navadno posebno pozornost kriminalni, policijski, vohujski in njim tematsko podobni filmi. Zato se bomo na kratko zadržali na zgodovinskem razvoju te vrste filmov.

Kriminalni film se je razvijal po neki določeni poti, tako tematsko kot tudi v obrtnem in umetniškem pogledu. Poudariti pa je treba, da kriminalni film ni prvi, ki se ukvarja s problemom zločina. Med umetnostjo in zločinom je že od davna obstajala neka določena zveza. Vrsta del iz zgodovine književnosti, npr. dela Shakespeara, Tolstoja, Dostojevskega, Zolaja in drugih, dokazuje, da se je književnost že od početka srečavala s temo zločina. Ko se je film pojavil, so posneli mnoge od teh romanov, poleg tega pa še celo vrsto kriminalk Poea, Wallaca, Simenona. Zaradi tega želim takoj poudariti, da je napačno mnenje nekaterih avtorjev, ki menijo, da je kriminalni film prvi prinesel zločin kot novo temo v umetnost. Zanimivo je namreč, da so prvi filmi vendarle prikazovali, gotovo po nekem pravilu, kriminološke teme. Tako je bila leta 1899 posneta Dreyfusova afera, leta 1901 Zgodovina nekega zločina, leta 1903 pa je Edvin Porter posnel Veliki napad na vlak, prvi resnejši ameriški film, kjer pobegli kaznjenci oropajo vlak. Po razdobju tako imenovanih gangsterskih filmov, ki so bili povezani s krizo in prohibicijo v Združenih državah, se od leta 1937 dalje pojavljajo pod vplivom ameriškega pravosodnega ministrstva tako imenovani policijski filmi, kjer igrajo glavno vlogo izkušeni policaji (G-men). Nadaljnji razvoj kriminalnega filma je v glavnem znan. Filmska kamera hodi zdaj v zapore, sodne dvorane, k Interpolu, znani scenaristi in režiserji, kot so Clouzot, Lang, Kurosava, Hitchcock in drugi drže obiskovalce kino dvoran v napetosti, ker jih postavljajo že

na samem začetku pred uganko: kdo je morilec?

Kriminalni film je močno vplival na vso kinematografijo. Toda dejstvo je, da je v tej vrsti filmov težko najti dober film, ki bi bil na visoki umetniški ravni. Če se zavedamo, da vsak film na neki določen način izraža tudi stališče svojih avtorjev, potem vedno obstoji nevarnost, da nam s takimi filmi vsiljujejo stališča, bodisi do zločina, bodisi do pravosodja, ki ne bi odgovarjala naši stvarnosti. Do tega, na žalost, tudi prihaja, kajti naši kinematografiji še ni uspelo ponuditi nam boljše filme te vrste.

Današnji razvoj kinematografije je ustvaril, kot smo že rekli, po vrsti, obsegu, vsebini in po drugih vidikih različne filme. Toda, ko proučujemo odnos kaznivih dejanj in filma, se ostrina kritike zadržuje v glavnem na kriminalnem filmu; ta pa je zanjo vsak film s temo zločina. Lahko predvidevamo, da obstoji neka vrsta filmov, katerim ta tema ni osnovna, pač pa se je le delno dotikajo. Tudi taki filmi na neki način vplivajo na delinkventnost. Mnogokrat srečujemo mnenje, da gangsterski filmi niso tako zelo škodljivi, ker v njih pravica vedno zmaguje. In vendarle tudi to ni točno, kajti ne glede na to, da pravica na koncu zmagaja, se marsikdaj simpatije gledalcev navežejo ravno na gangsterje; pravica pa, ki jih na koncu vendarle doseže, ni dovolj močna, da bi se oslabilo istovetenje z gangsterji, posebno še zato, ker so policaji v večini primerov prikazani le kot neintektivne osebnosti.

Sodobni filmi s popolnoma kriminalno vsebino vedno pogosteje nosijo v sebi nevarnost, da bodo poučni. Gotovo je, da so taki filmi škodljivi ne le za mladino, ampak tudi za odrasle. Njih producenti, ki jim je jasno, da zgodba sama še ni dovolj, da bi vzbudila pozornost gledalcev, si pokličejo za svetovalce bivše gangsterje. Z njihovimi nasveti, poučnimi navodili, kako na pri-

mer pritrrditi na revolversko cev dušilec poka, kako odpreti blagajno s pletilklo in podobnim, izpolnjujejo večino filma, ki se polagoma spreminja v »ilegalni večerni tečaj«. Nevarnost takih filmov je ravno v tem, ker na tako poučen način prikazujejo vrsto izmišljenih kaznivih dejanj; s temi pa se bogati seznam kriminalcev, obenem pa jim to pomaga pri izbiri oblike zločina. Znano je, da je način vloma iz filma Riffifi privedel do istovetnega načina vloma in odstranjanja alarmnih naprav v Trstu, Londonu in v Tanganjiki.

Diskusija o škodljivosti kriminalnih filmov se navadno začne na pobudo tiska po nekem dogodku, ki je v bližji ali le daljni povezavi z nekim kaznivim dejanjem, katero spominja ali je le posledica nekega prizora s filmskega platna. Spominjamo se še, da se je leta 1951 tako začela polemika, ko je neki enajstletni deček z očetovim revolverjem ubil svojega sošolca, ker je skušal posnemati glavnega junaka iz filma Otrok Oklahome. Kmalu nato je prišel na spored tudi film Asfaltna džungla, ki ga je filmska kritika dobro ocenila. Toda, po prikazovanju tega filma je tisk objavil, da so se v Beogradu zgodili trije težki vlomi in štirje neuspeli poskusi vloma. Od teh je bil en uspel vlom popolnoma istoveten z onim iz filma. Film Ob treh temnih ulicah ravno tako ni šel, po mnenju tiska, neopažen mimo. Neka skupina beograjskih dijakov je pod vplivom tega filma izsiljevala starše neke svoje vrstnice na isti način, kot se to dogaja v filmu itd. itd. Senzacionalni naslovi v časopisih so ustvarjali vzdušje, ki je privedlo do vrste nepravilnih sklepov. Ko bi sprejeli stališče, da je vsak film, ki kogarkoli navdihne, da izvrši neko kaznivo dejanje, že škodljiv, bi kino dvorane kaj kmalu ostale brez filmov. Nikolai namreč ne moremo vedeti, razen v zelo redkih primerih, kateri prizor katerega filma bo nekoga pripripravil do zločina.

Na koncu naj poudarimo, da odločujoči vpliv filma na delinkventnost ni potrjen, čeprav drži dejstvo, da film v zvezi z ostalimi pogoji lahko privede do zločina, saj deluje predvsem na duševnost ljudi, še posebno mladine. Vendar moramo naglasiti, da so raziskovanja do zdaj ugotovila tako pozitivni kot tudi negativni vpliv. Ravno tako je treba poudariti, da je potrebna vrsta notranjih predpogojev in zunanjih pogojev, če naj bi nekdo krenil na kriva pota pod vplivom filma. Kot so nekatere ankete pokazale, so ti filmi v veliki večini pustolovske vsebine. Če vidimo pozitivni vpliv filma predvsem v njegovem vzgojnem delovanju, pa so oblike negativnega vpliva v glavnem: podpihovanje k zločinu, združevanje v ta namen, kakor tudi izpopolnjevanje načinov kaznivih dejanj.

Popolnoma opravičeno se torej postavlja vprašanje, kaj bi morali napraviti, da bi preprečili negativni vpliv filma. Tako bi namreč film lahko postal ena od oblik za doseg kulture. Vse, kar je bilo do zdaj storjenega, bi lahko razdelili v dve skupini. V prvo bi prišle razne administrativne prepovedi, s svojimi že znanimi težavami, ki jih vsebujejo ali pa povzročajo. V drugo skupino pa bi prišli ukrepi, katerih namen je dviganje ravni naše filmske kulture. Kot najprimernejšo obliko naj omenim filmske klube, kinoklube in podobno. Namen vseh je, da čim bolje organizirajo prosti čas, predvsem mladine, in tako ustvarijo okolje, ki bo privlačnejše kot ulica in druge sumljive oblike zabave. Sodelovanje mladinskih in družbenih organizacij bi nedvomno pripomoglo k uresničenju tistega, kar je med drugim rekel tovariš Tito uredniku časopisa »Mladost«, da mora biti film eden od važnih postavk v vzgoji naše mladine in da pri izbiranju tujih filmov ne smemo gledati le na njihov komercialni uspeh, ampak tudi na njihov vzgojni vpliv.

# RUSI V OČEH HOLLYWOODA

Za Američane so Rusi v resnici ljudje »izven sveta«. Obe deželi nimata prav nikakih skupnih tradicij in njuni rasi se nista nikdar pomešali, kot se je to zgodilo z Angleži. Prepad, ki ju loči, se je še poglobil zaradi nasprotij v njihovih režimih. Ta nasprotja so tako težka in grozljiva, da navadno narekujejo vse predstave, ki si jih ustvarjajo Američani in Rusi drug o drugem, so pa čisti klišeji, saj ne temeljijo na nikakršnih izkušnjah in predsodki jih nujno deformirajo. Tako si je dopolnil povprečni Američan zbirko svojih stereotipnih ljubljencev tudi z »norim Rusom«; ve le to, da imajo Rusi zelo radi glasbo, ples in vodko. Nešteti članki in druge publikacije so mu, v duhu seve, tudi dokončno utrdili predstavo o boljšeizmu, ki pomeni kolhoze, tajno policijo in čistke. Domala vse to, naj je res ali ne, je prodrlo v zavest le preko govoric.

Hollywood, ki vedno rad izrablja splošnoveljavne klišeje, nima najboljših pogojev, da bi jim vdihnil življenje. Menda ni treba posebej povedati, da snemajo ameriške filme o Rusiji v ateljejih; ker je v Združenih državah malo ruskih igralcev, navadno v vlogah Rusov nastopajo hollywoodski umetniki ali nemški igralci, ki se zde pravšnji za posebljanje Rusov. V filmu *The last command* (1928) je bil Emil Jannings prav verodostojen general caristične armade. Opazil sem že, da lahko zbudajo celo filmi, kjer igrajo angleški igralci, krivo sliko o Angležih; prav tako tudi v nasprotnem primeru, kadar predstavljajo igralci tujce, ni nujno, da izkrivijo njihove bistvene poteze. Vendar je enako res, da zasedba igralcev v vlogah tujcev v umetnih dekorih prej otežkoči, kakor objektivno omogoči predstavljanje drugih narodov.

V tistih nekaj filmih, ki jih je Hollywood lahko posnel o sodobni Rusiji med leti 1927 in 1934, je kazalo, da gleda na Sovjetsko zvezo s težko zaskrblje-



nostjo. Dejanje se je navadno odvijalo v prvih dneh ruske revolucije, ali pa se je vsaj nanašalo na čas, ko je bilo še vse v nastajanju. Ne da bi opravičevali težke zlorabe carističnega režima — le kako naj bi tudi jih — so ti filmi navsezadnje vselej zbujali strah, da je mogla zmagati stvar, ki je tako očitno barbarska. V mislih imam sledeče filme: *Mockery* (1927), *The tempest* (1928), *The last command* (1928) in *British agent* (1934). Razen Sternbergova *The last command* so se vsi končevali z ljubezenskim romanom, kjer sta prišla junaka vsak v nasprotni tabor, kar naj bi dokazalo, kako usodne so posledice razrednega sovraštva. Film *Forgotten commandment* je bil »pridiga o bolečinah sovjetske dežele« (1932) in obtožba Rusije, ker je zanikala krščanstvo. Od vseh teh filmov imata nekaj vrednosti le Sternbergov in morda še *British agent*. Beard ima prav: »Rusija je daleč...«

Prav tako daleč je ostala tudi konec leta 1933, ko jo je priznal predsednik Roosevelt. Vendar so se Američani spremenili v odnosu do nje. Po daljšem molku, v katerem so nastali le zgodovinski filmi o Katarini Veliki pa adaptacija Tostojeve *Ane Karenine* in Dostojevskega *Zločina* in kazni (podobno kot običajni filmi o zgodovini Anglije so morda tudi ti v vpljudni obliki izražali nezadovoljstvo nad trdoživostjo ruskega komunizma) se je pokazal spremenjeni odnos Hollywooda v tem, da so prešli od resne kritike k satirični komediji. Če se ne motim, je prvi upošteval politično potrditev film *Tovarich*; tu ni več težkih napadov, tu so le še praske. Sovražnosti so se sicer nadaljevale, vendar so se prilagajale izboljšanim odnosom s Sovjetsko zvezo, ki jo je bilo treba priznavati. Tudi Lubitschev film *Ninotchka* z Greto Garbo v glavni vlogi je nastal kot podoba trenutnega življenja. V tej zabavni

satiri, ki je kazala, kako pravoverni ruski marksisti podlegajo puhlim skušnjavam Zahoda, se je zdelo, da spremljamo sovjetsko življenje s prizanesljivostjo odrasle osebe, ki opazuje male razgrajače. Bilo je, kakor da jih ljubeznivo treplja po rami in jih s filmom sprašuje: »Se ne boste končno spametovali?« Uspeh, ki ga je požel, je spodbudil nastanek drugih podobnih filmov: *He stayed for breakfast*, ki veselo karikira cvetoče komunistično tovarišтво v predvojnem Parizu, pa *Comrade X*, ki se odigrava v Moskvi in se prav tako norčuje iz spreobrnitve zagrizenega komunista. Oba filma sta šla v promet leta 1940. Vendar jima ni manjkala le Lubitscheva subtilnost, marveč ju je označeval celo rezko zajedljivi ton, o kakršnem v *Ninotchki* ni sledu. Bosley Crowther piše o filmu *Comrade X* takole: »...Le redki filmi so... tako strogo in okrutno osmešili kako deželo in njen politični režim...«

## ■ RUSI MED VOJNO

Medtem ko so bili Angleži v ameriških vojnih filmih o Angliji vedno nekoliko podobni Angležem iz filmov pred nekaj leti, ni nikake podobnosti med junško rusko bojevnico, ki jo je slavil Hollywood med leti 1942 in 1944, pa med šibko *Ninotchko*, ki je bila malo prej tolkanj priljubljena. Tu ni šlo le za nekoliko spremenjen pogled kot pri Angležih, temveč za docela izmenjano mnenje: Stalin je postal stric Joe in kolhoz se je spremenil v vir sreče. Odveč bi bilo, če bi na široko razpredal o osebah in prizorih v filmih *Mission to Moscow*, *The north star* itd. Vsi ti filmi so se rodili iz prevladujoče želje na naši fronti, da bi obdržali na naši fronti, da bi obdržali Russe v vojni. Presenetljivo je predvsem to, da se niso niti najmanj menili za kontinuiteto: zdaj so

občudovali to, kar so v mirnem času obsojali, ali nesramno zapirali oči, da jim ni bilo treba gledati, česar niso hoteli. Preobrat je bil popoln.

Ob tem koketiranju z Rusijo, ki ga je narekoval izključno nacionalni interes, se je Hollywood izneveril svojemu sicer stalnemu pravilu, ki zahteva, da se ne sme nikdar lotevati kočljivih vprašanj. Vendar je bilo nasprotovanje sovjetskemu režimu pretrdno zasidrano v ameriškem javnem mnenju, da bi ga mogla vojna nuja preobrniti. Zadušiti se ga je dalo le trenutno, toda telo je naprej. To nam razloži kritike različnih krogov, ki so doletele zlasti film *Mission to Moscow*, ko je prizanesljivo namigoval na moskovski proces. O filmu *The north star*, ki je v prvih prizorih hvalil brezskrbno življenje ruskih kmetov pred letom 1941, je pisal *Daily news*, da je bolj komunističen »kot Rusi sami, ker niso nikdar pokazali predvojnne Rusije kot operetni paradiz«.

## ■ IN RUSI DANES

Amnezija, ki je zajela Hollywood v prvih povojnih letih, je minila in zdaj smo priče novega preobrata. Nič več ni junaških ruskih bojevnikov, ne srečnih kmetov, ne človekoljubnih voditeljev. Zamenjali so jih mrki birokrati, ki spominjajo na naciste in povsod ustvarjajo vzdušje zatiranja. Takšni vsaj so sovjetski funkcionarji v filmu *The iron curtain*: zde se kot neusmiljeni totalitaristi, ki jih sužnji vneta ubogajo. »Dober« je samo Rus, ki je tako trdno prepričan v superiornost zahodne civilizacije, da opusti komunizem in izda svojo domovino. Podobne tipe so udomačile že predvojnne ameriške komedije; toda v razliko z *Ninotchko* ni v *The iron curtain* niti ene komične poteze, ki bi omilila silo-

vitost obtožb. Tudi drugi najnovejši filmi enako odločno izrabljajo protikomunistična čustva ameriškega občinstva. V filmu *The fugitive* (konec 1947), ki je vseskozi fantazijski in ki se dogaja v eksotičnem okviru, z naslodo preganjajo skromne duhovnike vsemogočna bitja, v katerih vsakdo zlahka prepozna komuniste. Tudi ruski črnoborzižanec v filmu *To the victor* (april 1948) še zdaleč ni simpatična oseba. In možno je, da bomo kmalu videli še druge protisovjetske filme; snemanje dveh ali treh je že v načrtu. Vendar to splošno težnjo k strogoosti rahlo blaži strašna perspektiva nove vojne. Filma *Berlin express* in *A foreign affair* (junij 1948), katerih dejanja se odvijata v Nemčiji, kažeta ruske osebe v relativno ugodni luči in nas s tem prepričujeta, da ne smemo zgubiti vseh upov za sporazum.

## ■ NADVLADA SUBJEKTIVNEGA ELEMENTA

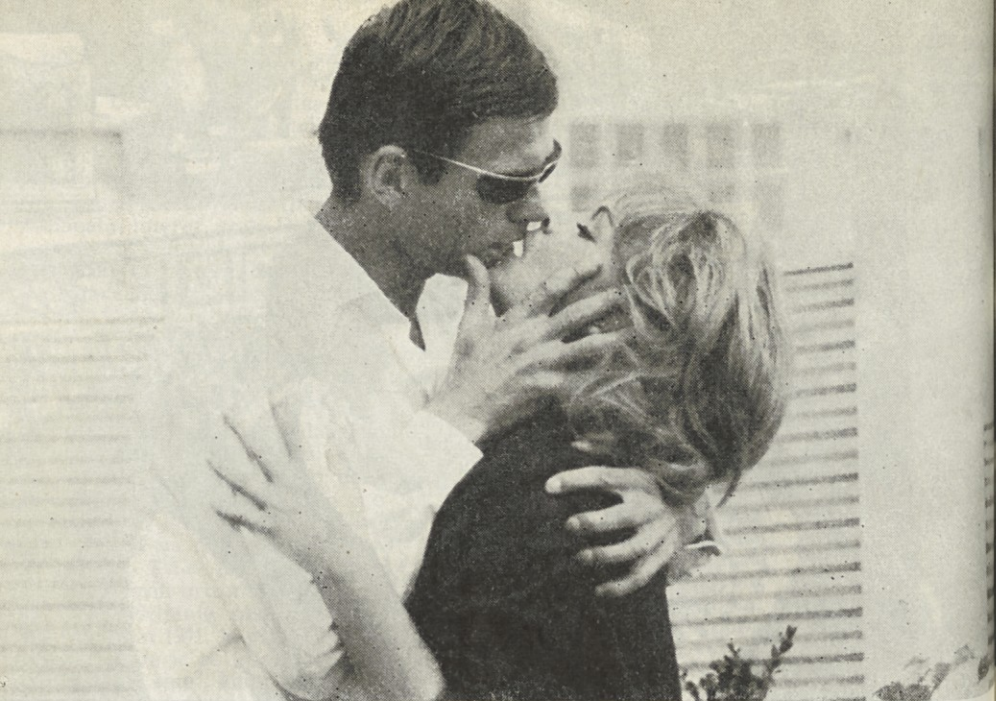
Vse to kaže, kako malo se meni Hollywood za rusko resničnost. V razliko z vlogami Angležev, ki delajo v hollywoodskih filmih vsaj medel vtis pristnega življenja, ustrežajo Rusi, ki jih kažejo v istih filmih, le predstavi, kakršno si ustvarjajo Američani o njih iz daljave. Celotni igralci ruske narodnosti so neverjetno blede, kadar interpretirajo tako subjektivno zamišljene scenarije.

Osebe Rusov v ameriških filmih so bolj konkretizirane »projekcije« mentalnih slik, kakor resnični portreti. Ker so imaginarne, jih spreminjajo brez oklevanja, da jih lahko prilagodijo trenutnim političnim potrebam. Rusija je daleč.

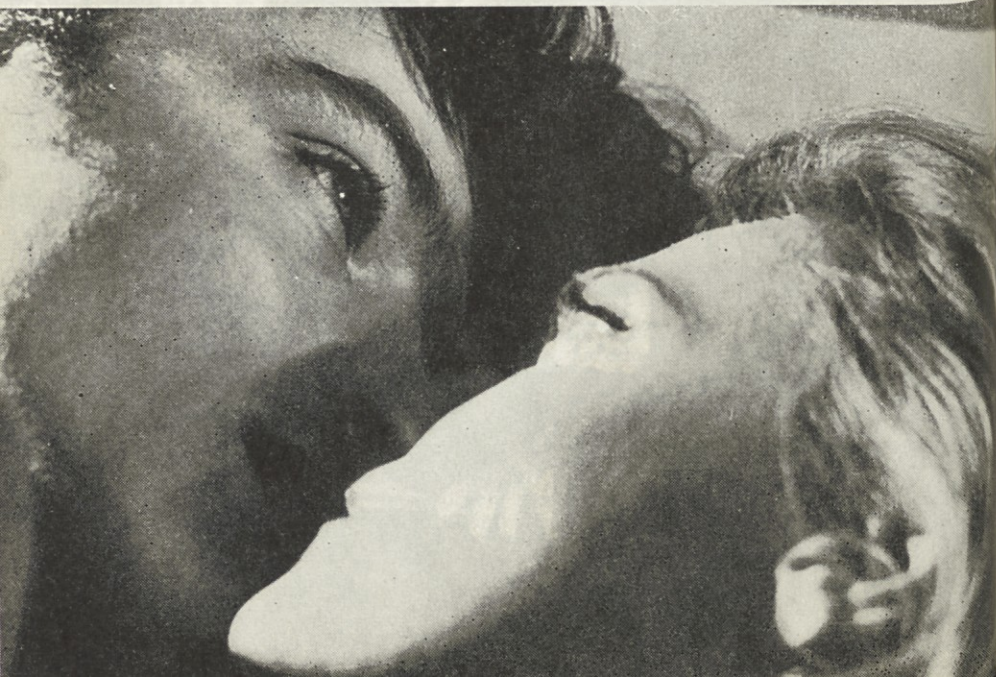
Prizor iz novega francoskega filma *LA RONDE* (režija Roger Vadim), ki je ponovitev slovitih mojstrovine pokojnega Maxa Ophülsa.  
Na sliki Jane Fonda in Jean-Claude Brialy







V Franciji so zopet priljubljeni filmi, ki združujejo okoli iste teme ali problema več kratkih filmskih interpretacij skupne snovi. Stirje mladi ustvarjalci so pred kratkim dokončali





film z naslovom POLJUBI, v katerem je vsak izmed njih skušal povedati s svojega zornega kota nekaj o poljubu v različnih situacijah



FESTIVALI

TONI TRŠAR

# OB LETOŠNJEM BEOGRADU

Narava je umetniku samo slovar  
(Delacroix) . . .

Toda slovar nikakor ni literarna mojstrovina — tako tudi serija fotografskih posnetkov, četudi samih zase lepih in učinkovitih, ni dokumentarni film (Paul Rotha: Documentarny Film)

Gornji citat sem izbral morda bolj zaradi prepričanja, da nakazuje vrsto problemov in nesporazumov, o katerih bi rad govoril, kot pa zato, ker bi verjel, da lahko sam zase dovolj uspešno brani neko tezo. Rothova misel pa vendar opozarja na dva pomembna problema jugoslovanskega (kratkometražnega in dokumentarnega) filma:

— vrednost in vlogo dokumenta, torej nekega nasilnega posega v živo, vendar pa predvsem zunanjo realnost in

— problem kriterijev pri vrednotenju dokumentarnega prav tako igranega filma, se pravi neke zaključene celote, ki ji je dokument predvsem — sredstvo izpovedi.





Prizor iz nagrajenega filma Milenka Strbca DEZEVJE MOJE DEZELE

Pojmovanje, da je avtentična slika, torej dokument o nekem dogodku, situaciji ali človeku, resnična (vsaj v smislu objektivne ali celo absolutne resnice), je zmota. Fotografiran dokument (če vzamemo sliko kot osnovno enoto nekega posnetka) je v osnovi zgolj konserviran trenutek, iztrgan iz časovnega, družbenega in celo posamičnega konteksta, in je največkrat sposoben zabeležiti zgolj zunanjo, kar pravzaprav pomeni nepopolno in morda celo lažno, resnico. Dokument v tem smislu služi lahko zgodovinarjem, sociologom itd., ko govorimo o filmu, pa je njegova vrednost minimalna. Kajti — spričo tega, da govorimo o umetnosti — v tem trenutku je zgolj mrtva surovi-

na, katere življenjskost, prepričljivost in resničnost avtorjevo idejno — estetsko izhodišče, njegov odnos do realnosti, ki jo upodablja, in mrtve surovine, ki mu je sredstvo izpovedi. Dokumentarni film je potemtakem prav tako fikcija, ki za razliko od, denimo, igranega filma izhaja iz neke konkretne (dokumentirane, avtentične) realnosti. André Bazin se posredno dotika tega vprašanja, ko govori o problemu realizma: »... Spor zaradi realizma v umetnosti izvira iz tega nesporazuma, iz zmede med estetskim in psihološkim, med pravim realizmom, ki je potreba po izražanju hkrati konkretnega in bistvenega sveta, in psevdorealizma očesne (ali duhovne) prevare, ki se zadovoljuje z ilu-

zijo oblik.« Ugotovimo lahko, da surovina dokumentarnega filma, mehanična reprodukcija realnosti ali iluzija oblik ne le da ne zmoreta izpovedati umetniške resnice o neki realnosti, marveč jo pogosto celo potvarjata s samim tem, ko izključujeta osnovni element umetniškega ustvarjanja — interpretacijo. V tem kontekstu lahko celo negiramo kakršno koli vrednost dokumenta (navzlic temu, da je ta problem veliko bolj zapleten).

Ce poskusim aplicirati to razmišljanje in nadaljujem v okviru snovi, ki jo je nudil XI. festival domačega dokumentarnega in kratkometražnega filma, moram ugotoviti marsikaj, kar preseneča, spričo velikega mednarodnega ugleda našega kratkometražnega filma.

Po večletnih moledovanjih kritike se je v zadnjem letu vendarle program bistveno preusmeril. Medtem ko so prejšnja leta v precejšen odstotek proizvodnje štel tako imenovani dokumentarni filmi s tematiko iz NOB, je letos prevladovala — sodobna tematika. Žal pa moramo ugotoviti, da je bila preusmeritev predvsem tematska, medtem ko so nekatere estetske in šablonske zakonitosti prejšnje zvrsti ostale: fotografija, kot osnovno izrazno sredstvo v filmih iz NOB ni imela tiste učinkovitosti in moči, da bi lahko sama zase posedovala gledalcu neko izpoved. Avtorji so postopoma iznašli kot odrešilni element spikerski tekst, ki je širokosrčno nadomeščal izpovedne težnje v organizaciji materije in smiselnem vedenju kamere. Postopno grajena »estetika« se je počasi uveljavila, v veliki meri zaradi popuščanja zvrsti zaradi tematike same, tolikanj zelena tematska preusmeritev pa je avtomatično zrasla na ustaljenih temeljih. Dobili smo dokumentarne filme s sodobno tematiko, filme, ki so v večini primerov avtentični (po surovini), nezanimivi (kot filmi)

in zgovorni v tekstu (kot radijska igra).

Ob analizi dokumentarnih filmov zadnjega beograjskega festivala dobi uvodno razmišljanje o vrednosti dokumenta svoj pravi namen. Navdušeni, opiti celo nad dražjo avtentičnega dokumenta, izbirajo številni avtorji najlažjo in nesmiselno pot: prikazujejo reportažno ujete prizore iz nekega okolja in jih komentirajo s spikerskim tekstom. Osnovni idejni pristop avtorjev je podrejen šablonski ugotovitvi: staro je preživelo in nazadnjaško, novo je napredno. Novo so seveda novi objekti, stolpnice in tovarne, staro pa kasabe in stare kafane. Znotraj te šablone ni nikakršnih problemov, ljudje — edini nosilci obeh pojmov, postanejo statisti (avtentični sicer, ker jih je snemalec ujel s skrito kamero), vsemogočni spiker pa zlorablja resnico, ki je izven filma, ker se ji avtorji že v intencijah niso hoteli približati, zlorablja pa tudi avtentični dokument, ker je tekst običajno v službi efekta in ne harmoničnega vzraščanja v izpovedno celoto.

Največjo zmedo pa je na podrečje dokumentarnega filma in uporabe dokumentov v filmu vnesla iznajdba filmskega intervjuja oziroma tehnika cinématovérité. Zmotno pojmovanje, da je »film-resnica« avtentično snemanje (zvočno in vizualno) nekega avtentičnega človeka, je pripeljalo do tega, da se je klasično »kino-oko« Dzige Vertova spremenilo v »kino-uho« (Vuk Babić). Povzročilo je tudi ponovno zlorabo resnice zaradi zmote, da nizanje avtentičnih intervjujev ustvarja neko resnico o času in ljudeh v nekem okolju. Cinématovérité, kakor jo je zasnoval Rouch, je predvsem izrazito subjektiven film, kar pomeni, da je resnica, ki jo izpoveduje, vse prej kot objektivna ali nemara celo absolutna, prav tako pa — kar je v tem trenutku še pomembnejše — da se Rouch nikakor ne namerava odpovedati

intervenciji in dopustiti, da njegove osebe učinkujejo same po sebi. Rouch ne le intervencira že med snemanjem z uporabo kamere in v montaži (ko gradivo izbira), njegova prisotnost pred kamero je pogosta, ko avtor naravnost razpravlja s svojimi junaki. Bistveno v njegovem postopku pa je: temo pripravi in šele na tej osnovi izbira ljudi. Potemtakem: nič ni prepuščeno naključju.

Vzporejen s klasičnim dokumentarcem pomeni film — resnica predvsem neko osvobajanje, sproščanje oblike, kar je spet predvsem dokaz (ki ga je mogoče najti na drugih področjih filma) intenzivnejšega prodora modernizma v filmsko umetnost. Z izjemo Milenka Štrbca (DEŽEVJE MOJE DEŽELE) in Rudolfa Sremca (LJUDJE NA KOLESIH) ter deloma Stjepana Zaninovića (SELE POZNEJE SEM PRICEL RASTI) večina avtorjev, ki uporabljajo princip kot metodo dela, teh osnovnih zahtev ni upoštevala.

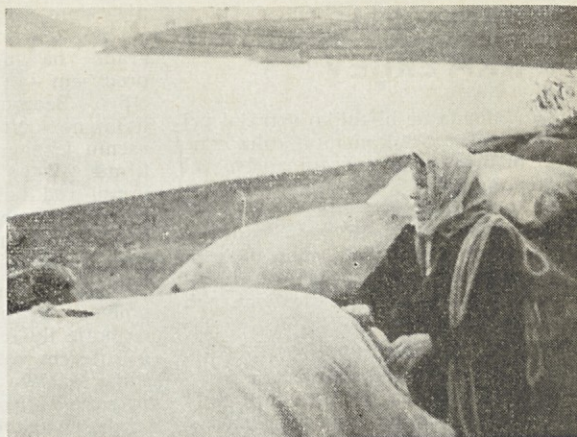
Najdrastičnejše kažejo problem dokumenta v filmu dela o skopski katastrofi. Resnični, se pravi avtentični dokumenti, polni groze in bolečine učinkujejo zgolj z grobstvijo naturalizma (KATASTROFA, IZGUBE, UPI Slavka Janevskega). Nikakršnega izhodišča ni čutiti v njih, nikakršne teme, ki bi jo hoteli avtorji teh filmov izpovedati. In dogaja se — kakor po čudni alkimiji — da gledalec prične dvomiti: ta katastrofa vendar ni bila tako strašna...?! Dokument postaja prevara.

---

Zgoraj: Posnetek iz filma POROČILO IZ VASI ZAVOJ (režiser: Krsto Skanata)

V sredini: Posnetek iz Klopčičevega filma PONUJAM TI ROKO

Spodaj: Posnetek iz filma DENAR V MLAKUŽAH (režiser: Branko Gapo)



## PROBLEM KRITERIJEV

Morda ne bi toliko vztrajal pri problemu dokumenta, kolikor ne bi prav ta nesporazum prispeval pomemben delež drugemu nesporazumu: kaj pravzaprav je v domačih okvirih tista osnovna filmična vrednota nekega dela? In katere vrednote prevladujejo, kakšna je lestvica teh vrednot?

Po dosedanjih izkušnjah v jugoslovanskih razmerah moramo ugotoviti, da je osnovna filmična (pod tem pojmom razumem idejno estetsko nadgradnjo neke snovi) vrednost-fabula. Nekoliko širše gledano to pomeni, da ocenjujemo kot vredne in uspele filme predvsem tiste, ki imajo dovolj čitljive, oprijemljive teme, v katerih je mogoče kar se da jasno razbrati — ideje. Drugače povedano, vrednost domačega filma merimo najpogosteje z vrednostjo (se pravi pomembnostjo) ideje. Razumljivo, apriori ni mogoče nasprotovati ideji umetnosti, nasprotujemo pa lahko mentaliteti, ki idejo v nekem umetniškem delu enači z vrednostjo dela kot idejno-estetske celote. Analogno z negacijo dokumenta kot izpovedne kvalitete (same po sebi) lahko negiram tudi vrednost ideje kot take, kajti njeni vrednosti daje smisel šele način, razčlemba, interpretacija ideje, snovi, teme. Mislim, da je mogoče samo tako razumeti tolikokrat citirano »enotnost vsebine in oblike«. Zavzetost v umetnosti ni deklaracija, prav tako pa zavzemanje za neki idejno vsebinski izraz domačega filma ne more izenačiti umetniškega snovanja z novinarstvom, publicistiko in celo filozofijo. Vrednost umetniškega dela pečati predvsem njegova enkratna harmonija, se pravi, estetska organizacija snovi, ki je v danem okviru neponovljiva.

Zmote, neinformiranost in drugi faktorji so vnesli v ocenjeva-

nje domačega filma popolno zmedo. Ze vrsto let dobivajo nagrade na domačih festivalih predvsem — t e m e. Letošnji žiriji v Beogradu je mogoče še najmanj očitati, kajti navzlic vsemu je nagradila tri najboljše filme, vendar je zame problem vrstni red nagrajencev. Zanimiveje kot komentirati letošnje nagrajence pa je ugotoviti posledice omenjenih nesporazumov.

Navzlic temu pa je mogoče omeniti tri primere, ki morda najbolj ilustrirajo ves problem, o katerem razpravljam. Gre za filme Matjaža Klopčiča Ponujam ti roko, Mića Miloševića Brez truda ni znanosti ter oba filma Krsta Škanate Poročilo iz vasi Zavoj (predvajan celo v informativni sekciji) in Tam, kjer ni zakona. Dela vseh treh avtorjev sodijo med najboljše režirane filme letošnjega festivala, pa vendar niso bili deležni posebne pozornosti, niti v kritikah v dnevnem tisku, niti v sporočilu žirije — diploma v konkurenci nekaterih slabih prav tako »diplomiranih« filmov resda ne pomeni priznanja dejanskim vrednostim teh filmov.

(Nedvomno najdrastičnejši je primer Matjaža Klopčiča. Ze na lanskem festivalu njegova režija filma Romanca o solzi ni bila posebno zapažena. Letošnja krivica, kar je pravzaprav nepomembno — predvsem pa naša popolna apatičnost za nekatere vrednosti moderne filmske režije, naravnost zaskrbljujeta. Klopčičev film o bratstvu in enotnosti v jugoslovanski ljudski armadi in izven nje je zaradi avtorjevega koncepta daleč prerastel temo, ustvaril čist lirični film o osamljenosti in hrepenju, s sredstvi režije pa dosegel največ, kar lahko doseže umetnik režiser: materija, ki se giblje pred nami, suvereno določa razmerja med lažjo in prevaro ter resnico. Ob tem nehoti stopa v ozadje okoliščina, da je Klopčič eden redkih avtorjev, ki dovolj smiselno uporablja travelling, da je vzdušje in kompozicija fotografije funkcija in ne cilj, da je



zvočna kulisa nedeljiv element vizualne podobe filma. Hkrati je, zame vsaj, Klopčičev film najboljši odraz cinéma-vérité; režiser točno ve, da resnice ne ustvarja dokument, marveč on. Film je njegova resnica.)

Od 157 kratkometražnih filmov vseh zvrsti, ki so nastali v lanskem letu v Jugoslaviji, 53 delom že producenti niso izkazali zaupanja. Od 104 prijavljenih filmov je žirija izbrala (se pravi priznala neko kvaliteto) 61 filmov, 43 pa jih je zavrnila zaradi preskromnih vrednosti. Račun je preprost. Komaj tretjina naših filmov ima neko povprečno kvaliteto. Če pogledamo filme v konkurenci, zlahka ugotovimo, da kriterij ni mogel biti prestrog. Ugotovimo pa lahko še nekaj drugih zanimivosti:

V večini naših filmov sta režija in kamera (kot sredstvo režije, ne kot fotografska kvaliteta) na zelo nizkem strokovnem nivoju. Največ pozornosti posvečamo scenariju in tekstu in predvsem onadva izpovedujeta avtorjeve »ideje«. Glasba in zvočna kulisa nasploh sta pod nivojem najbolj nepretencioznih filmov

nekaterih držav, ki v dokumentarnem filmu ne pomenijo veliko. Montaža je kar se da preprosta, narativna, njena funkcija je največkrat, da dovolj učinkovito ilustrira tekst. Odtod je popolnoma razumljivo, da večina filmov nima nikakršnega stila in da o kakšni formi ni mogoče govoriti.

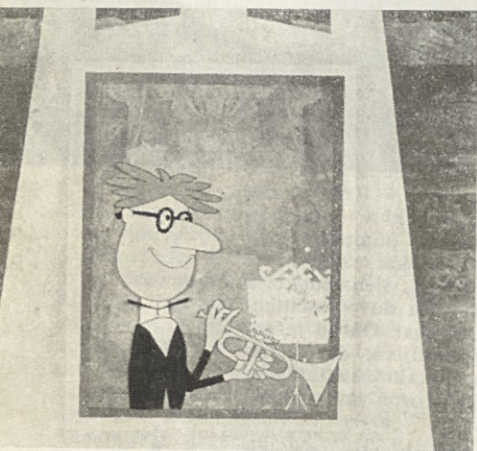
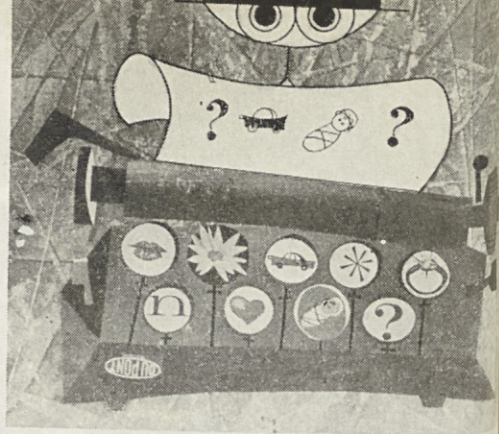
Ker pa ima marsikateri teh filmov lepo literarno pojmovano idejo (npr. PETI STAVEK Ota Deneša) pretendira in celo dobi nagrado. Na drugi strani pa filme in avtorje, ki se odrečejo čitljivi ideji, poanti, sporočilu in skušajo zgolj s sredstvi filma ustvariti neko vzdušje, emocijo, liriko — imenujemo formalizem. (PRETEŽNO JASNO Vladana Slijepčevića, npr.).

Kriterijev žal ni in rezultat je, žal — konfuznost.

Problem, ki sem ga načel, je tolikanj zapleten, da terja temeljito, vsestransko analizo, s katero ne bomo mogli dolgo odlašati.

Za zdaj pa lahko vztrajamo le pri trditvi: smo zoper ideje — zaradi filma!





# PRESKOK V KVANTITETO

RAPA ŠUKLJE

Izrazito spremenjeno podobo letošnjega beograjskega festivala je prav tako kot s pozitivne plati — zmaga dokumentarnega »filma — intervjuja« — mogoče opredeliti tudi z negativne: bistveno zmanjšana pomembnost risane filma. Zagrebčani so ostali še naprej mojstri te zvrsti in od njih sta prišli tudi dve poglavitni pobudi: formalna, z »oživiljenim lesorezom« Mimičinih in Marksovih Tifusarjev, in vsebinska, s serijo izredno kratkih, na en sam, ostro poantiran domislek strnjenih risank, ki so dale letošnji animirani produkciji pravzaprav obraz in značaj. Vendar domislica, četudi

še tako živa in točna, ne ustvarja festivalskega filma v tem smislu, da bi mogel biti resen pretendent na nagrado; predrobnost je. Pač pa so prav ti »filmi — klicaji« opozorili na sijajno novo možnost risanke in, kajpak, na to, da v Zagrebu še nikakor niso v stiski za ideje in izvirne talente. Toda, kot reče — no, ti manj kot stometrski filmi in sicer festival lahko obarvajo in razgibajo; niso pa pravi tekmovalci. Vse drugo, kar smo videli na področju risank, pa je pomenilo samo variacije na teme in formalne rešitve že znanih uspehov zagrebške šole.

Z eno posebnostjo: vsi nikakor niso nastali v okviru Zagreb-filma; z risankami so se predstavila še dve beograjski in eno sarajevsko podjetje: Avala, Dunav in Sutjeska film. Skupaj je prišlo v Beograd dvajset risanih filmov, od tega jih je enajst vsaj formalno prodrlo med tekmovalce; torej pravcati »preskok v kvantiteto«.

Število enajst je pravzaprav netočno: zakaj film SAMO IGRA Svetislava Setina (Avala film) je zašel med risanke zgolj po milosti sestavljalcev uradnega kataloga XI. festivala. V resnici gre za dokaj statičen prikaz otroških risb na temo skopskega potresa, opremljenih s tekstom in zvočnimi učinki, ki so na robu in tudi čez rob dobrega okusa. Neinvenciozen in nepieteten film, čigar edina prednost je nekaj osupljivo dobrih, čeprav šibko porabljenih otroških risb.

Med preostalo deseterico je Ollé Torero v režiji Borivoja Dovnikovića standardni film iz znane »Zagrebove« serije o inšpektorju Maski; duhovit in z nepričakovanim obratom na koncu; torej med boljšimi v tej — nikakor ne slabi — seriji. Dva, SOLIST Nikole Majdaka in ITD, Dragutina Milanovića, Dušana Delića in Branislava Jovanovića, predstavljata primerke nove skupine risarjev, zbranih okoli Avala filma. Oba sta na zelo spodobnem nivoju, tako po re-

žijski domiselnosti kot po risarski in scenografski izvedbi, ne prinašata pa ne v figurah ne v animaciji ne v vsebini nič bistveno novega. SOLIST je pogosto obravnavana tema neodkritega talenta, ki — z vsiljivostjo, možno in karakteristično za »agresivni žanr« risanega filma — prodre v koncertno dvorano in na TV in doseže veličasten uspeh. Morebitne puščice na razmere v beograjski televiziji so šle mimo večine gledalcev. ITD je blaga satira na birokratizem, blaga zato, ker je preveč splošno veljavna, preabstraktna. Tukaj je ena izmed slabosti zagrebške šole postala neprijetno opazna v delu nadaljevalcev; deloma zato, ker se je izkrivila. V najboljših »splošnih« zagrebških risankah je šlo za zelo tehtne probleme, ki pa so zaradi svoje občutljivosti terjali ali vsaj dopuščali ezopsko govorico; birokracija pa je pri nas dodobra znan, ponovno »ožigosan« pojav; govoriti o njej »abstraktno«, čeprav s prijetnimi, vedrimi domislicami, ne more dati kdo ve kako sočnega rezultata. Pač pa je v filmu nekaj zares zanimivih scenografskih rešitev.

KRAVA NA MEJI Dragutina Vunaka je napravljena v najboljši tradiciji Zagrebčanov: politična satira, napred na hladno vojno pa tudi na vse bolj nesmiselni boj proti »notranjemu sovražniku«, ki je tako značilen za naš čas. Nedolžna krava, ki popase najprej domači pašnik, potem pa jo zamika travica onkraj meje, je zgovoren in mnogomiseln simbol; v filmu se kar bliska od likovnih in vsebinskih idej; figure, animacija in scene so posrečene; skratka, Zagreb film na svoji visoki, toda že doseženi ravni.

Najbolj pretenciozna animirana filma na festivalu sta bila TIFUSARJI Vatroslava Mimice in NOKTURNO Vefika Hadžismajlovića in podjetja Sutjeska film; prvi oživljen lesorez, drugi animiran linorez in oba samo polovičen uspeh.

Levo zgoraj: Med dvema festivaloma kratkega filma se je tudi v Beogradu razgibala ustvarjalna dejavnost okoli risanega filma. Tako je dobil po eni strani Zagreb tekmeča, naš risani film pa nove navdušene ustvarjalce. Na slikah nekaj posnetkov iz beograjskih in zagrebških risank

Opogle forme in medle barve linorezov Milorada Čorovića v Hadžismajlovićevem NOKTURNU ustvarjajo ponekod pravo sanjsko vzdušje, ki ga odlično podpira glasba Daneta Škerla. Nasploh pa je film prezapleten, asociativne vezi preohlapne, metaforika presvojevoljna, čeprav v nekaterih trenutkih sijajna. Prebrati moramo razlago, da sprejmemo ključ za razumevanje filma »Srečanje dekleta — cveta s tremi samotami«. Ta nadrealistični poskus Sutjeska filma občinstvu ni prijatelj; vsebuje pa gotovo skrite možnosti razvoja in prinaša po tonu, razpoloženju in tudi po formalni podobi nekaj novega v naš animirani film.

Prav v formalnem pogledu pa pomenijo še izrazitejšo novost Mimičini TIFUSARJI, ki slone na grafikah Aleksandra Marksa — že zato izrazitejšo, ker je film mnogo glasnejši in bolj sporen. Mimiči, temu ob Vukotiču najpomembnejšemu ustvarjalcu »zagrebške šole« in — kar zadeva eksperiment — sploh daleč najzanimivejšemu avtorju risanih filmov, se je s TIFUSARJI posrečilo oživiti lesorez na ta način, o katerem bo nedvomno spregovorila tudi negibna »klasična« likovna umetnost. Pokazal je osupljivo novo možnost likovnega izraza — hkrati pa sodijo TIFUSARJI po umetniški plati med najmanj prepričevalna Mimičina dela. Film je ilustracija — ne doživljete — Kaštelanove poeme in bolehna na vseh šibkostih ilustracij: statičen je in okoren, v »realističnem« ilustriranju brez zamaha, v »simboličnem« večkrat skrajno banalen. Togi in povsem nedoživljeni sta veliki figuri v ospredju; in animacija ponekod boleče spominja na iz čisto drugega sveta izhajajočo »Chagrinovo kožo«. Predvsem pa vizualni del filma ni samostojno delo; brez sprotnega recitiranja poeme (kratko malo ne stoji. To pa nič ne zmanjšuje dejstva, da pomenijo nekatere ideje in animacijske čaravnije v tem filmu pravcato razodetje.

Za konec nam ostajajo trije zagrebški »filmi — klicaji« in pa eksperimentalno delce Divne Jovanović, ki je za producenta Dunav film na 119 metrih traku ujela v barvah in risbi svoje notranje doživljete dveh ritmov: twista in srbskega kola. Poskus je bil sprejet z velikanskim navdušenjem, posebno, ker je pomenil — za festival — tehnično novost: slikanje »na živo«, neposredno na trak, ki smo ga spoznali pri nas samo med amaterji. Tudi Divna Jovanović je prišla iz amaterskih vrst. Njen pogumni skok med profesionalce, topli odziv občinstva in pristni temperament, ki ga delo razodeva, so lep obet za prihodnost.

BREZ NASLOVA Borivoje Dvornikovića,  $1 \times 1 = 1$  Zvonka Lončarića in PETI Pava Stalterja in Zlatka Grgića pa pomenijo tisto, kar je na področju animacije prinesel novega in zanimivega letošnji festival. Še najmanj odziva je bil deležen Lončarićev  $1 \times 1 = 1$ , ker je njegov sicer bistro zastavljeni, zanimivo risani in naglo razrešeni konflikt premalo razviden in plastičen. PETI in nagrājani BREZ NASLOVA pa res ne bolehata na nejasnosti. PETI izraža z druge plati in s preprostejšimi likovnimi sredstvi pravzaprav kot  $1 \times 1 = 1$ : iracionalno človekovo željo, da bi porušil ali zanikal vse, kar mu ni dostopno, česar ne razume. Le da gre v svoji kritiki še korak dlje: do konformizma tistih, ki »vedo bolje« in bi morali stvar preprečiti, pa se uklonijo pritisku nasilne nevednosti — kratko malo zato, ker jim je nadležna. BREZ NASLOVA je kratka, jedrnata in konkretna satira na birokracijo. Odziv pri občinstvu je pokazal ne samo, da pod birokracijo vsi trpimo in smo je do vrh glave siti, temveč tudi, da so naši Zagrebčani spot novo zabavno in učinkovito pet na napad na vse mogoče, kar v naši stvarnosti ni prav. Vprašanje je, koliko bo imelo naše občinstvo prilžnost to spoznati.

# ČLOVEK IN FILM

INGO PAŠ

Tema, ki se je nameravam lotiti, je gotovo izraz neke moje posebne dovzetnosti za določene filme in mi zato oprostite, če bom nekoliko subjektiven. Da pa se izognem vsaj nesporazumu in torej nepotrebnim očitkom, naj takoj, ko sem že ravno pri opravičevanju, povem v svojo obrambo, da je tudi meni popolnoma jasno, da so v vsaki produkciji kratkometražnih in dokumentarnih filmov prisotni tudi filmi iz reklamnega, zabavnega, poučno znanstvenega itd. žanra in da so brez vsakega dvoma potrebni. Če skušam razumeti »te« in »one druge« filme, tega gotovo ne počnem zato, da bi govoril o njihovi potrebnosti ali nepotrebnosti (čeprav bi bilo o potrebnosti prikazanih turistično propagandnih ip. filmov tudi vredno kaj spregovoriti), temveč zgolj iz preproste želje, da bi se mogel z nekega posebnega aspekta ozreti na pravkar minuli XI. festival.

Ko premišljam, kaj je skupno tistim »drugim« filmom (ki jih pri sebi imenujem »dokumenti našega časa«) in v čem se torej ločijo od ostalih, mi je že vnaprej jasno, da je »sodobna tematika« zanje nezadosten oziroma celo nepotreben pogoj. Mar ni v filmih Rondo ali Dim in voda, ki sta sicer brez vsake konkretne vsebine in ju nekateri celo označujejo zgolj kot plod avtorjevih iskanj novih oblikovnih prijemov, mnogo več svežine, diha sodobnega in torej tudi vse-



Prizor iz filma LJUDJE NA KOLESIH režiserja Rudolfa Sremca

bine, kakor pa npr. v filmu Kot balada, ki na nesodoben način upodablja sodobno temo? Vprašanje je torej drugje in ne samo v sodobnosti izbrane snovi. Če bi si skušal na vprašanje odgovoriti, kaj naj bi veljalo za vse te filme — »dokumente našega časa«, bi najbrž rekel, da gre za tiste filme, ki so nastali iz notranje nujne ustvarjalca. Toda že vas vidim, kako ugovarjate, češ, takšna definicija je pač lahko uporabna takrat, kadar govorimo na splošno, nemogoče pa jo je uporabiti, kadar ocenjujemo konkreten film. Kar predstavljate si kakega ustvarjalca, ki bi brez ugovora pristal na golo ugotovitev, da njegov film ni plod ustvarjalne potenciale! Toda odgovoril vam bom, da nobenega gledalca ne zanima jo zagotovitev ustvarjalcev. Edino merilo mu je delo in torej njegove idejno estetske vrednote. Zdaj pa vam je najbrž že jasno, da namigujem na tisto, čemur pravimo filmska interpretacija teme. Gotovo se strinjate z menoj, da se teme ponavljajo v neštevilnih filmih in skozi najrazličnejša časovna obdobja, da pa je od tisoč možnih interpretacij le ena tista, v kateri lahko avtor izrazi svoj poseben odnos (svojo potrebo po izpovedi, svojo prizadetost in zavzetost za prav določeno temo — in tema je tudi čustvo oziroma neko občutje!) in zato tudi svojo posebno resničnost. Prav v takšni interpretaciji, v tej resničnosti filma (resničnosti vsake njegove sekvence in vsakega kadra) pa je tudi njegovo človeško bistvo.

Zato bi rad že takoj opozoril, da nikakor ni nujno v posnetku človeka ali v filmu, ki nam govori o človeku, človeka tudi občutiti. In obratno, da ne bi mogli v filmu, ki nam ne kaže človeka, človeka tudi občutiti. Mar ni Dovniković v Brez naslova zgolj s podpisi, s katerimi nam predstavlja birokratski aparat nekega podjetja, v tej duhoviti in originalni interpretaci-

ji neke stare teme, izpričal mnogo več človečnosti, nas mnogo močneje prizadel in pritegnil, kakor pa npr. Majer, ki v filmu Vrata upodablja podobno temo, pa jo interpretira na moč enostavno in nedomiselnost, pa čeprav vsekoli s kamero zasleduje človeka? Je potemtakem originalnost zamisli (prijema, interpretacije) znak resničnosti filmskega izraza? Primerov, ki potrjujejo to domnevo, bi lahko naštel precej. Na primer Bečev Občan Urban. Mar niso v njem ravno prizori, ki se odlikujejo po tistem, kar navadno imenujemo »originalnost« ali »invencioznost«, obenem tudi najbolj topli, človeški, pristni? (Samo spomnimo se npr. zaključnega prizora ali pa prizora, ko Urban teka okoli urbanističnega zavoda, ali ko pospravlja zločljivo pohištvo.) Nekaj podobnega bi lahko ugotovil tudi za Vunakovo risanko Krava na meji (prizor, ko krava prekorači mejo, pa spotoma poleg šopka vijolic použije tudi še košček meje, prizor, ko si državnika telegrafirata po notnih črtah itd.). Seveda pa smo videli mnogo več tistih filmov, ki ravno v svoji neoriginalni, šablonski ali preživeli interpretaciji teme zanjajo sleherno resničnost izpovedi in s katerimi bi torej mogoč podpreti svojo tezo tudi z nasprotni strani (npr. film Kros — konkurs, ki na naravnost banalno direktno, a zato malo domiselno način »satirično« upodablja temo natečajev in njihovih nenavadnih izidov, dalje filma Dva kapitana in Tovariši, ki romantično in že na meji larpurlartizma govorita o prijateljstvu, pa risanka Itd., ki je »genialno domiselna« variacija na temo birokratizma). Toda če že govorim o neoriginalnosti in preživlosti interpretacij tem v posameznih filmih, moram še zlasti opozoriti na tiste filme, ki že zaradi etične zgrešenosti interpretacij svojih tem izgubljajo humanistično vrednost. Kaj ni Bukumirovič s tem, da je poan-

tiral svoj film Zapreke so številne na temo »novega, ki izpodriva staro«, odzvel vso težo problema. Ljudi iz »Koreje«, filmu pa njegovo človeško jedro in ga pretvoril v prazno agitko? Ali nista filma Dekleta brez moških in Med oblaki, ko prikazujeta zgolj neko posebno značilnost oziroma atrakcijo, ostala na površju svojih tem, pa pozabila na človeka in njegove resnične težave? In mar ni Peti stavek, ki v interpretaciji svoje teme ločuje delo od človeka (in tako ponavlja enega največjih nesmislov socialističnega realizma — saj je vendar jasno, da je nemogoče govoriti o delu, ampak edino o človeku!), postal zlagana poema o strojih, katera nima s človekom niti najrahlejšega stika in ni drugega kot ponovna diskvalifikacija te teme v našem filmu?

Toda že vas vidim, kako si v mislih zastavljate vprašanje tematike. Mar v resnici že zadošča adekvatna (pristna, originalna) interpretacija in je sama tema popolnoma postranskega pomena? Postavili ste torej vprašanje vrednosti teme. Odgovarjam, da je popolnoma nemogoče postaviti temam kakršen koli okvir ali jih razvrstiti na kakršni koli lestevici. Toda enako nedvomno je, da tako kot v drugih umetnostih tudi v filmu ni vredno upodabljati vsega. Seveda mi sedaj očitate, da sem nelogičen. Toda če mislim, da ima ustvarjalec glede tem popolnoma pravo izbiro, je to le pravilo, ki ima tudi svoje izjeme. Meni sta trenutno očitni predvsem dve: in sicer, da je premalo, če skušamo ujeti na filmski trak le neki trenutek iz vsakodnevnega življenja, če ustvarjamo le utrinke ali impresije, in da je »dvakrat« premalo, če upodabljamo »bizarne domislisce«, ki za gledalca nimajo druge vrednosti, kakor to, da se lahko zabava z njihovim razreševanjem (pa čeprav seveda mnoge od njih vsebujejo obilo »življenjske modrosti«). Pod

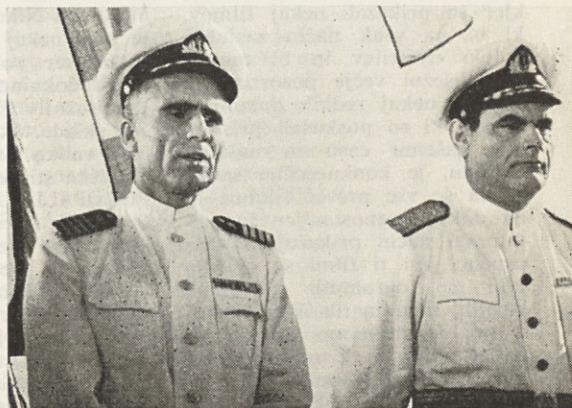
prvi primer bi zlasti prištel oba filma Vladana Slijepčevića Pretežno jasno in Nedelja na dirkališču. Zakaj Slijepčević, ki je sicer v obeh filmih pokazal odličen režijski prijem, ni mogel doseči kaj več od bežnega vtisa neke resničnosti, če ne ravno zaradi nepretencioznosti tem, ki nista zahtevali drugega kot zapis dogodka (kljub temu, da ju je skušal idejno zastaviti nekoliko širše)? Za drugi primer navajam  $1 \times 1 = 1$  in Poroko gospoda Marcipana (dasi smo jih videli seveda mnogo več). Prvi nekoliko zapleteno izrazi misel, da ne smeš rušiti nekega ustavljenega sistema, pa čeprav mu ne veš smisla, drugi, da ni mogoče kupiti ljubezni. Jasno je, da filmi, ki so jim za osnovo takšne borne miselne ekshibicije, nimajo nič skupnega ne z umetnostjo ne s človekom.

Naposled vas še zanima, kako je zaradi karakterja dokumentarca vobče mogoče pričakovati od njegovega avtorja kakršnih koli umetniških ali izpovednih ambicij. Toda če vemo, da je kamera v rokah določenega ustvarjalca, da je torej objektiv kamere nujno subjektiven, je ta dilema že popolnoma odveč. Vendar je vprašanje kljub temu zanimivo, ker načenja problem, na kakšen način naj avtor v dokumentarcu izpove svojo resničnost. Dokaj otipljivo varianto nam predstavljata filma Tam, kjer preneha zakon in Strogo zaupno. To je varianta, v kateri sta avtorja kritično načela neko obstoječo družbeno situacijo na ta način, da sta na rob posnetemu materialu napisala lasten komentar. To varianto bi še najbolj označil kot varianto protesta. Prav v tej posebni intonaciji celotnega filma je čutili avtorjevo posebno resničnost in zato tudi njegov človeški imperativ. Drugo varianto nam predstavlja npr film Stjepana Zaninovića Šele kasneje sem pričel rasti. V tej varianti prepušča avtor besedo protagonistom svojega filma in

tudi ne izrazi svojega stališča do problematike neposredno. Zanimiv je v svojem filmu odprl problem ljudi, ki so svojo mladost preživeli v NOB, in njihovega ponovnega vraščanja v socialno okolje. Toda odprl ga je na dokaj lagoden način, s tem da je zbral te ljudi in jih intervjuval. Zato se je sam docela odmaknil od problematike, ostal zgolj na njeni površini in izrazno neprepričljiv (pri čemer je seveda popolnoma vseeno, koliko si je upal povedati — čeprav si je seveda po drugi strani tudi treba nekaj upati! — saj je filmska resnica nujno ostala le resnica protagonistov filma). Tako nam je Zanimović namesto resničnega humanizma ponudil zgolj neko sentimentalnost, ki ima svojo vrednost in prepričljivost edino v pristnosti dokumenta. Docela nasprotno pa je Matjaž Klopčič svoj problem — odnos med vojakom in dekletom — dovolj trdno določil, da je lahko posredno preko protagonistov filma izpovedal svojo resnico; obenem pa je letem vseskozi sledil s kamero v njihovem resničnem okolju, njihovih resničnih kretanjih in dejanjih in zato tudi ustvaril človeško prizadet in prepričljiv film z naslovom Ponujam ti roko. Lahko rečem, da je primerjava med tema dvema filmoma naravnost poučna. Druga nevarnost, zaradi katere ostajajo avtorji dokumentarca le na površju problematike in ne sežejo do njenega bistva, je v premalo trdni in preveč stihijski gradnji dogajanja (čeprav je jasno, da je zgradba dokumentarca mnogo manj vezana in torej bolj svobodna kot pri igranem filmu). Kot karakterističen primer navajam film Brez truda ni znanja Miće Miloševića, ki je spregovoril s sicer že spretno obvladano kamero, toda nedisciplinirano in zato mnogokrat zgolj umetniško. Jasno je, da vnaša takšen artizem v filmsko pripoved nekonciznost in zato tudi slabi moč ustvarjalčeve izpovedi. Taisti artizem je tudi velika hiba

celovečernega dokumentarnega filma Deževje moje dežele Milenka Štrbac. Štrbac je v svojem filmu zbral izredno bogat material, poln prizorov resnične človeške tragedije, je pa, povezan med seboj le v najsposlošnejšem vsebinsko formalnem konceptu, ostal v bistvu razdrobljen in zato mnogokrat neprežet s tisto posebno resničnostjo, ki dviga dokumentarec iznad brezvsebinskosti golega posnetka življenja. Toda naravnost neverjetno je, da Štrbac, ki je na eni strani odločno posnel na trak tisto ostro obtožbo: »vama je do slikanja, a nama do kukanja«, na drugi strani kompromisarsko razpravlja, ali naj gre neki posnetek v film ali ne (pri čemer je docela nepomembno to, da prekinja film s prizori ob montažni mizi, ker je lahko to, ena ko kot so tudi posnetki samih snemalcev, le vprašanje določene oblikovnega prijema) in film himnično zaključí s pompoznimi spomeniki (kar je v resnici kot razširitev njegovega notranjega konflikta dokaj udobno stališče). In če me vprašate, kako pišem človeka, vam odgovorim, da ga ne pišem z veliko, temveč z malo začetnico. Prav tega pa se je zavedal Rudolf Sremec v svojem filmu Ljudje na kolesih. Zato je v svojem filmu, ki mu je tudi dal jasno določeno dramaturško zgradbo enega samega delovnega dne, obrnil kamero dosledno v človeka. S tem je po eni strani dosegel tisto notranjo disciplino pripovedi, ki ne dopušča odstopanja od teme na račun lepih posnetkov, ampak se pogloblja v njeno bistvo, po drugi strani pa je s tem na najbolj neposreden in prepričljiv način prikazal gledalcu svojo problematiko. Še več: lahko rečem, da je s svojim filmom presegel okvir samega problema in, ne da bi se umaknil v anonimno neprizadetost, resnično postavil v ospredje človeka. Zato tudi ocenjujem njegov film kot najbolj dovršeno stvaritev festivala.

Za zaključek pa sem tudi sam pripravil vprašanje. Čisto do-  
 ločno bi namreč rad vprašal, kje  
 so vzroki za mlačnost in samo-  
 zadovoljnost našega kratkome-  
 tražnega in dokumentarnega fil-  
 ma. Zakaj od preko sto filmov,  
 ki smo jih videli na XI. festiva-  
 lu, komaj štiri ali pet v resnici  
 izraža avtorjev posebni odnos  
 in jih je morebiti še kakih deset,  
 ki nam ga v interpretaciji svo-  
 jih tem nakazujejo? Očitno je,  
 da kaže število filmov, ki so v  
 resnici tisto, čemur pravim »do-  
 kument našega časa« in vsebu-  
 jejo avtorjevo posebno resnič-  
 nost ter zato njegov angažma,  
 njegovo prizadetost in človeč-  
 nost, na življenjski utrip vsake  
 kreativne kinematografije. Ta-  
 krat so namreč njeni avtorji v  
 resnici živi, v resnici povezani  
 z družbo in njeno problemati-  
 ko; potreba po izpovedi pa je  
 predpogoj, da bi mogli iskati  
 človeka v filmu.



Zgoraj: Prizor iz filma POZABLJENA  
 KORACNICA (režiser: Brana Celović)

V sredini: Prizor iz filma TAM,  
 KJER NI ZAKONA (režiser: Krsto  
 Škanata)

Spodaj: Prizor iz filma SLOVO NA  
 KROVU (režiser: Branko Kalačić)



# MED SCILO IN KARIBDO

MAJA SMOLEJ

## INFORMATIVNA IN KONKURENČNA SEKCIJA LETOŠNJEGA BEOGRAJSKEGA FESTIVALA KRATKEGA FILMA

Že slavnostni začetek XI. festivala jugoslovanskega kratkometražnega filma v Beogradu je odkril merila, pravila, slabosti in strogosti letošnje žirije. Zalostna resnica je namreč, da so se v konkurenci pojavljali filmi, ki s svojo estetsko pa tudi idejno kvaliteto pač ne sodijo na osrednjo manifestacijo jugoslovanskega kratkega filma. Poleg konkurenčne je tekla tudi informativna serija, kjer so prikazali nekaj filmov, ki bi na vsak način zaslužili boljše uvrstitve in bi morali biti deležni večje pozornosti.

Poleg nekaj redkih dokumentarcev, ki so poskušali prisluhniti našemu času in našemu človeku, je konkurenčna serija zajela še vse preveč filmov, ki na dokaj poenostavljen in agitatorski način prikazujejo naše uspehe. Vsi ti filmi se ogledujejo po ogromnih tovarnah, strojih, kombinatih, kjer je naš človek le neznatno bitje ali pa ga sploh ni. Krona vseh takih in tem podobnih teženj je vsekakor agitka DEJSTVA NE-

KEGA NAPREDKA režiserja Frana Vodopivca. Zakaj je bil uvrščen dokumentarec POROČILO IZ VASI ZAVOJ režiserja Krste Skanate med informativne filme, mi ni jasno. To je bil namreč film, ki mu ni bilo samo do »slikanja«. Znal je ujeti nemo bolečino prebivalcev poplavljenega vasi. Zal je tudi to pretresljivo pričevanje ostalo preveč na pol poti. Nekaj podobnega bi lahko rekla o MORAVI Miodraga Nikolića. Tudi ta film je imel nekaj pobilskov, vendar je režiser posnel namesto dobrega dokumentarca neke vrste »pripročnji« film za razne finančne sklade. Skoda, da je v njem tako veliko kadila in tako malo človeške stiske. Tudi ODMEV V POKOPALIŠKI ULICI Boška Boškovića je segel nad nivo informativne sekcije. Življenjski optimizem, prešeren otroški smeh in razposajenost zmagujejo nad žalostjo, smrtjo in strahom pred novo vojno. Oblika pripovedi, ki si jo je avtor izbral, resda ni nudila nečesa čisto novega, vendar si upam trditi, da

ni bila nič manj iznajdljiva kot oblika večine festivalskih filmov.

Risani in animirani film, se zdi, počivata na lovorikah prejšnjih let. OLLE TORERO Borivoja Dovnikovića je le ena izmed junaških zmag inšpektorja Maske. Je sicer zabaven, vendar ne prinaša, ne vsebinsko ne oblikovno, česa izrazito novega. NOKTURNO Vefika Hadžismajlovića je le bolno koketiranje s kubizmom in podobnimi smermi v sodobni umetnosti. Pač artizem zaradi artizma. Namesto teh dveh bi v konkurenco spadal FENIKS Branka Ranitovića. Če zaradi drugega ne, pa vsaj zaradi trmatega protesta proti popredmetenju človeka. V poplavi himen industrializaciji ne bi bilo napak, ko bi se oko ustavilo tudi ob tem filmu.

Pomudila bi se tudi ob dveh eksperimentalno-svobodnih temah. Gre za ŽENITEV GOSPODA MARCIPANA režiserja Vatroslava Mimice, ki nas je predstavil v Oberhausnu. Nisem pričrana, da so preračunljive poroke buržoaznega sveta res vredne tolikega gneva. Menim, da je v našem času in v naši družbi dovolj bolj perečih problemov, ki bi jih lahko zadela ost avtorjevega srda. Če pa avtor že vztraja pri tej temi, bi jo lahko obdelal bolj okusno. Tudi groteska mora imeti neke meje. O filmu NEZGODE POKOJNEGA K. K. bi prav tako lahko rekla nekaj podobnega. Problemi, ob katere zadeva pokojnik, so resda naši (imajo pa kar zelo odbito konico), vendar je način, s katerim se jih loteva, žal prerasel okvire satire in groteske, postal je kratkomašno nespoštljiv, da ne rečem nesramen.

Podjetje Zastava-film je bilo letos zastopano s precejšnjim številom filmov. Neprijetno zbode v oči dejstvo, da je bilo delce KAKOR BALADA Puriše Đorđevića uvrščeno v konkurenco, SLOVO NA PALUBI Branka Kalačića pa ne. Čeprav je zadnji na precej tradicionalen način

povedana zgodba (marsikateri posnetek spominja na Križarko Potemkin), to slabost odtehta njena smotrna izpeljava. Kakor balada pa je žal film, ki si sam s seboj ni na jasnem. Poln je osebnih avtorjevih vtisov in nedomišljenih razmišljanj. Avtor sam ni vedel, ali bo napravil balado, romanco ali prigodnico. Nastala pa je zmes vsega tega.

Ustaviti se moram tudi ob seriji filmov na temo Skopje 1963. Množina nedomiselnih, šablonskih in banalno patetičnih filmov je ta tragični dogodek prej poplitvila, kot pa dvignila v podobo človeške nemoči pred naravnimi silami na eni strani in nezlomljivega življenjskega optimizma na drugi. V tem poplitvenju sta si obe seriji enakovredni. V informativni vzbujajo pozornost edino dokument ODMEV MOJEGA MESTA Branka Mihajlovskega. Prinesel je vsaj neko osvežitev, saj je prikazal Skopje, njegov konec in zopetno rojstvo z nekega druga stališča, na neki drug način. Gotovo bi prej sodil v konkurenco kot pa dokumentarec TRPLJENJE NI MA OBRAZA. Ta mnogo obetajoči naslov pa je ostal le naslov, kajti kamera se nenačrtno in nedomiselnost kot izgubljena vrtil med križi na pokopališču in na obrazih ljudi, ki jih lahko seštejemo na prste. Vsa tragedija zbledi zaradi neštetihih identičnih posnetkov, ostaja pa žal le dolgočasje in zavest o zapravljenih možnostih.

Omenila bi tudi film, ki je šel mimo festivala tako rekoč nepažen. Nobeden od predvajanih filmov mu ni bil soroden ali podoben. To je kratka balada o mlinu na veter in njegovem starem gospodarju. Svetislav Štetin je v filmu VETER NEKAJ PRINAŠA razkril občutljiv posluš za baladno vzdušje. Poleg tega avtor že od začetka jasno ve, kaj bo povedal in kako bo to izrazil. To je, mislim, zelo važno. Misel ruskega lirika Jensenjina, ki se zaiskri na začetku filma, Štetin na svojevrsten način interpretira in jo tudi do

konca izpelje. Neka edinstvena poetika, ki se razodeva v tem delu, neki jasen miselni koncept, ki ga je vodil, bi bili zadostni razlogi za uvrstitev v konkurenčno serijo festivalskih filmov.

Seveda pa obravnavana tema s tem še ni izčrpana. V informativni sekciji je bilo res malo filmov, ki bi zaslužili uvrstitev v konkurenco. Žal pa je bilo v konkurenci toliko več filmov, ki bi sodili med informacije, če že ne kam drugam. Tu mislim že omenjena DEJSTVA NEKEGA NAPREDKA, vrsto filmov o Skopju (rekla bi, da Skopje samo še ne bi smelo biti legitimacija za vstop v konkurenco), GRADIM, GRADIS Vefika Hadžismajlovića bi se bolj prilegel kakemu sestanku zavoda za socialno zavarovanje kot pa beograjskemu festivalu. Tudi film nagrajenega Puriše Đorđevića

ALI IMATE KAJ ZA CARINO? je na učinkovit način uničil obetajočo temo.

Naj obračamo program letošnjega festivala kakor koli, merala žirije, s katerimi je prisojala mesta in nagrade, nam ne morejo postati čisto jasna. Dejstvo je, da se posamezni žanri niso dali skrciti na neki skupni imenovalec (tu mislim na neko spodobno umetniško višino). Letošnji izbor bi se torej dal opravičiti edinole z morebitno težnjo žirije, da osreči občinstvo z dobrimi in slabimi filmi in mu prepušča široko izbiro. S takim dejanjem pa zanika vlogo, ki bi jo morala imeti: meriti vrednost posameznih filmov po enem samem merilu — kvaliteti. Naš film bo lahko kvalitetno rasel le takrat, ko ga ne bo več dušil s kompromisi in nagradami pognojeni plevel.

# NAGRADE XI. FESTIVALA

## JUGOSLOVANSKEGA KRATKEGA FILMA

Festivalska žirija (Dušan Vukotić, Aco Aleksijev, Jože Gale, Miša Nikolić, Hrvoje Lisinski, Luka Pavlović) je na osnovi pregledanih filmov sklenila.

1. da se proglasi za tri najboljše filme letošnjega festivala dela:

Šele potem sem pričel rasti, režija Stjepan Zaninović, produkcija Zastava film.

Deževje moje dežele, režija Milenko Štrbac, produkcija Dunav film.

Ljudje na kolesih, režija Rudolf Sremec, produkcija Zagreb film.

2. da se podeli dve prvi nagradi za režijo v znesku 300.000 din in sicer Stjepanu Zaninoviću za režijo filma *Sele* potem sem pričel rasti in Milenku Štrbcu za režijo filma *Deževje moje dežele*;

3. da se podeli drugo nagrado za režijo v znesku 200.000 din Rudolfu Sremcu za film *Ljudje na kolesih*;

4. da prejme tretjo nagrado za režijo in kamero v znesku 150.000 din Dragan Mitrović za svoj film *Ljudje med oblaki*;

5. da prejmeta nagrado za najboljši scenarij v znesku 150.000 din Stjepan Zaninović in Vuk Krnjčević za scenarij filma *Sele* potem sem pričel rasti;

6. da se nagrada za najboljši tekst v znesku 100.000 din podeli Puriši Đorđeviću za tekste v filmih *Na kavi* v Maglaju in *Dekleta brez fantov*;

7. da se podeli dve nagradi za kamero (po 100.000 din) in sicer Iliji Vukasu za film *Ljudje na kolesih* in pa Nikoli Majdaku za *Moravski triptihon*;

8. da prejmejo dve posebni nagradi (po 100.000 din) Aleksander Obrenović in Nikola Stanković za delo *Po tragičnem jutru* in Borivoj Dovniković za risanko *Brez naslova*.

Diplome žirije so prejeli:

Srečko Weygand za režijo filma *Noč med sredo* in petkom, v proizvodnji Zagreb filma.

Vuk Babić in Dejan Djurković za scenarij in režijo filma *19,000,000*, v proizvodnji Dunav filma.

Krsto Škanata za režijo filma *Tam*, kjer zakon preneha, v proizvodnji Zagreb filma.

Stjepan Čikeš za scenarij in režijo filma *Tovariši*, v proizvodnji *Zastava* filma.

Oto Deneš za scenarij in režijo filma *Peti stavek*, v proizvodnji *Dunav* filma.

Producerske nagrade v znesku 1,000.000 dinarjev so bile podeljene:

V skupini filmov, ki zrcalijo naše družbene odnose podjetjem *Zastava* film (*Sele* potem sem pričel rasti), *Dunav* film (*Deževje moje dežele*), *Zagreb* film (*Ljudje na kolesih*).

V skupini filmov, ki prikazujejo materialni napredek naše domovine podjetju *Avala* film (*Tam*, kjer baker teče, rež. Sveta Pavlović).

V skupini filmov, bi obdelujejo našo revolucionarno preteklost podjetju *Zora* film (Petar Šimaga-Sumski, rež. Stjepan Draganić).

V skupini filmov s področja umetnosti in kulture podjetju *Zagreb* film (*Eppur si muove*, rež. Branko Ranitović).

V skupini animiranih filmov podjetju *Zagreb* film (*Brez naslova*, rež. Borivoje Dovniković).

V skupini filmov na proste teme podjetju *Vardar* film za *Deklice iz Malija*, rež. Dimitrije Osmanili in pa *Viba* filmu za *Občana Urbana*, rež. Jože Bevc.

V skupini poučno-prosvetnih filmov nagrada ni bila podeljena.

Za najboljši film informativno-propagandno-gospodarske zvrsti je bil proglašen film *Tam*, kjer baker teče. Nagrada za režijo in scenarij je bila dodeljena Sveti Pavloviću, za kamero Miodragu Sukijasoviću (50.000 dinarjev).

Centralni komite Zveze mladine Jugoslavije je podelil nagrado za režijo Stjepanu Zaninoviću (*Sele* potem sem pričel rasti). Posebno priznanje pa zasluži tudi film *Dim in voda*, beogradskega amaterskega kluba.

Turistična zveza Beograd je nagradila kot najboljšega režiserja Stjepana Zaninovića (*Sele* potem sem pričel rasti).

Z MAKEDONSKIM LUMIÉROM  
SKOZI ZGODOVINO

# OMNIA LABOR VINCIT



# IN MEMORIAM

## NIKOLA MAJDAK — ODLOMEK IZ ZGODOVINE JUGOSLOVANSKEGA FILMA

Pod turškim carstvom, ki je bilo že desetletja v agoniji, je bilo še konec 19. in na začetku 20. stoletja podjarmljenih mnogo narodov, ki so bili več ali manj brez pravic in lastne kulture. Policijski teror je bil na zaslužjenih področjih zelo močan. Včasih pa je celo oviral razvoj samih Turkov. V takšnih okoliščinah se je rodilo gibanje, ki je hotelo približati evropsko civilizacijo in reformirati državno upravo. Vendar se to gibanje Mladoturkov ni moglo izogniti stanju, v katerem so se nahajala podjarmljena ljudstva. Njim so, v okviru programa Mladoturkov, obljubljali posebno olajšave, nikakor pa ne polne svobode. Eno od glavnih središč tega gibanja je bilo mesto Monastir v srcu Makedonije, rodno mesto Kemal paše Mustafe, kasnejšega ustanovitelja moderne turške države — Ataturka.

Monastir, turško ime za današnje Bitolo je bilo slikovito mesto, živo trgovsko stikališče ter politično in kulturno središče. Tu sta se stikala Vzhod in Zahod in ustvarjala nenavadno hibridno predstavo dobe na začetku 20.

stoletja. S skladnimi enonadstropnimi hišami z železnimi balkoni je bilo mesto, v arhitektonskem smislu, prej podobno New Orleansu, kot svoji okolici.

V tej nemirni okolici, polni dogodkov in sultanovih straž, se pojavi živahen človek, z nenavadno »škaflo« v rokah. Človek s kamero se je imenoval Milton Manaki.

## BITOLA

Leta 1905 filmska kamera ni bila več nobeno čudo. Minilo je že 10 let, odkar sta decembra prvič nastopila v Salonu Indien v Parizu August in Louis Lumière. Georges Méliès je 1902. končal svoj slavni film »Pot na mesec«, Edwin S. Porter pa začel western s filmom »Napad na vlak«. Med temi so ustvarjalci z bleščečimi imeni Zecca, Baron, Nonguet, Alberini, Med igralci pa Sarah Bernhard, Max Linder in drugi.

Po Jadranu križari Stanisla Noworyta, ki snema v Crkvenici, v Opatiji in drugod.

Alexander Lifka razstavlja na Kalemegdanu v Beogradu svoj »Theater electric« in snema scene iz Beograda in Vojvodine. V Ljubljani in Trstu pa prikazujejo film »Razgled Ljubljane«. Zive slike so prerasle same sebe in izoblikovale novo umetnost, ki se je vse bolj uveljavljala. V čem gre zasluga MILTONU D. MANAKIJU?

Omenili smo že, kakšna je bila situacija v okupirani Makedoniji v tem času. Zato moramo pogledati na delovno področje tega neumornega raziskovalca in na teme njegovih reportaž ter mu potem odrediti mesto, ki mu pripada.

MILTON MANAKI se je rodil leta 1880 v Grenevi - Kostursko (mesto je danes na grški strani). Mlada leta je preživel v Janini, dokler ga ni brat, ki je bil učitelj risanja na neki italijanski šoli v Monastiru in prvi krščanski šoli na teritoriju Turčije, povabil k sebi, kjer sta leta 1898 odprla svoj foto-atelje. Janaki se je zaradi svoje profesure vse redkeje ukvarjal s fotografiranjem. Brat Milton pa je delal neumorno. V Monastiru je bila takrat mlada meščanska družba, ki se je rada fotografirala, da bi ohranila fotografije za bodoče rodove. V tem mestu, ki je bilo za Solunom najvažnejše in največje v evropskem delu Turčije, se je nahajal tudi diplomatski zbor, ki se je prav tako posluževal uslug tega redkega studia.

Toda Milтона ni zanimalo samo ateljejsko delo, bolj ga je privlačevala reportaža. S svojim fotoaparatom je obiskoval sejme, razne svečanosti na vasi in se sestajal z uporniki v gozdovih. Uspelo mu je celo vtihotapiti se v zapore in fotografirati zaprte in okovane rodoljube.

J. Manaki je leta 1904 odšel na študijsko potovanje po Evropi in ob tej priliki obiskal številne muzeje in galerije. V Londonu takrat film ni predstavljal več nobene novosti, iznajd-

be Williama Friese-Greena so veliko pripomogle, da se je film razvil do te stopnje. To je bil čas Lumièrovih filmov. Takrat so se angl. dokumentaristi združevali v tako imenovani Brightonski šoli (Williamson, G. A. Smith i dr.). V izložbi neke trgovine v ulici Rupert streetu 48, na Piccadillyu, je Janaki opazil neobičajen fotoaparat, ki je imel namesto gumijaste kroglice ročaj in ki je snemal »žive slike«. Aparat je bil firme CAMERA BIOSCOPE No 300 — CHARLS URBAN TRADING Co.

Konstruktor te kamere, Amerikanec Charls Urban, je moral zbežati iz New Yorka v Anglijo, zaradi znane živjone za patente«, ki jo je vodil brezkompromisni trgovec in iznajditelj T. A. Edison. Pregarjal je vse konkurente na področju kinematografskih naprav, če niso od njega odkupili licenčnih pravic.

## 117- LETNA VEDETTA IN DRUGE ZGODBE

Camera Bioscop je kaj kmalu zapustila izložbo, veljala je 300 dukatov, in skrbno pakirana krenila na dolgo pot v Monastir. Tu jo je prejel dinamični Milton Manaki, ki je takoj začel z delom. Novo kamero je moral preizkusiti. Vanjo je vložil 15 m negativ in začel s poskusnim snemanjem na svojem dvorišču. Od tega trenutka dalje se je Camera tipa Bioscope No 300 vrtela skoraj 6 desetletij. Prvi posneti kadri so predstavljali 117-letno starko, ki je, obkrožena s sorodniki in potomci, ob statvi tkala preprogo. To je bila babica bratov Manaki. S svojimi 117 leti je bila prva jugoslovanska filmska zvezda. Svojih posnetkov Milton ni mogel takoj

videti, ker ni imel laboratorija za razvijanje kinematografskih filmov. Ves material je moral zato pošiljati na razvijanje in kopiranje v Pariz. Ne da bi počakal na rezultat, je Manaki snemal naprej po ulicah mesta. S kamero je posnel živilski trg, trgovine in scene iz vsakdanjega življenja. Kmalu pa je Milton opremil svoj studio tudi z laboratorijem za razvijanje filmskih trakov. Tako mu ni bilo treba čakati na filme iz Pariza. Sam je napravil posode, ki so bile večje od onih za razvijanje fotografskih plošč in skonstruiral okvire za več kot 30 m negativa. Projektor pa je predelal za kopiranje in tako začel svojo lastno produkcijo.

Sledila so leta, ki so bila za brata Manaki, posebno pa za Milтона, zelo naporna, vendar z današnjega vidika zelo pomembna. Gibanje za osvoboditev in zahteve po reformah so bile vse močnejše. Zato je Sultan Hamid poostril zakone in predpise ter ukazal masovno pobesiti pred džamijo vse upornike. Milton se ni ustrašil sultanovih agentov in velike nevarnosti, ki ga je obdajala. Vtihatopil se je pod vešala in hladnokrvno snemal mučne scene. Registriranje takih prizorov, njegovo aktivno sodelovanje pri mnogih dogodkih tistega časa, ko je turško cesarstvo že propadalo, daje Miltonu Manakiju dostojno mesto v razvoju ne samo jugoslovanske, ampak tudi svetovne kinematografije.

Milton D. Manaki je bil filmski snemalec v Monastiru, v današnji Bitoli, prvi in edini v turškem imperiju, do nedavnega pa najstarejši snemalec na Balkanu. Po vsem tem je razvidno, kako veliko vlogo je odigral. Ni deloval samo v Bitoli, ampak po vsej Makedoniji. Leta 1906 potujeta brata Manaki po balkanskem polotoku in obiščeta Romunijo. V Bukarešti razstavljata svoje fotografije in prejmeta za to zlato medaljo.

Imenujejo ju za dvorna fotografa in filmska snemalca, kar sta ponosno napisala na svoj pečat.

FRATII I. in M. MANAKIA  
FOTOGRAFI SI FOTO-CINE-  
MATOGRAFET

Furnisorii curtii Regale  
române

Na tem pečatu je bil vtisnjen tudi izrek družine Manaki z latinskimi besedami: OMNIA LABOR VINCIT.

## NEPRISTRANSKI KRONIK SVOJEGA ČASA

Leta, v katerih je deloval Milton Manaki, so bila bogata dogodkov in revolucionarnih gibanj: gibanje Mladoturkov se je povečalo. Začela se je dolgotrajna borba zaradi radikalnih reform in za nacionalno osvoboditev. Po makedonskih gozdovih in vaseh so se zbirali rodoljubi. Milton Manaki je bil povsod zraven. S svojim fotoaparatom in kamero je zabeležil mnoge važne trenutke makedonske zgodovine.

Miltonu je težko uspelo priti iz mesta v gozdove med upornike, toda tudi tu se je znašel. Dobil je razne propustnice od svojega strica apostola Bazda, ki je bil komisar policije v Carigradu. S temi in spremstvom turških vojakov se je napotil po Makedoniji in obiskoval upornike. Da ne bi izdal položajev svojih rojakov, je Milton opijanjal vojake, sam pa se je sestel z uporniki. Veliko število dokumentov piše o njegovem neustrašenem podvigu.

Hiša Manakijev, v današnji ulici Maršala Tita 104, še stoji. Z njenega balkona je makedonski Lumière-Milton Manaki snemal povorke manifestantov. Naj-



važnejša Manakijeva reportaža, ki jo hranijo kot pravi dokument, je obisk poslednjega turškega sultana Mohameda V. — Rešada. Leta 1911 je Reša prišel v Solun. Na obali ga je, poleg častnega bataljona, pričakal tudi Milton s Camero Bioscope No. 300. Od tu je sultana po vsem Monastiru spremljala Manakijeva kamera in ga niti za trenutek ni spustila iz vida. Milton je hotel napraviti večji posnetek in je rekel sultanu: »Ustavite se, veličanstvo.« Vezirji in policaji so se zaradi tega vznemirili. Rešad pa je odvrnil: »Pustite ga, naj se igra.« Tako je Manaki posnel zadnjega turškega sultana.

## VOJAK

Ko so se začele balkanske vojne, je bil Milton Manaki vedno na prvem mestu. Iz tega časa je zapustil dragocene filme o dogodkih in težkih trenutkih turške in srbske vojske, o turškem porazu in prihodu Srbov v Monastir. Camera No 300 dela tudi v letih prve svetovne vojne, toda internacija v Plovdivu (Bolgarija) je za nekaj časa ustavila Manakijevo delo. Med vojno mu je nemška granata uničila bitoljski atelje in sobo polno filmov. Po svetovni vojni sta se brata Manaki prvič začela zanimati za reprodukcijo filmov. Najameta kinodvorano, toda v njej, razen beograjskega filma »Za čast domovine« in nemškega »Alahov vrt« s Svetislavom Petrovičem, drugih naših filmov niso predvajali. Tu nista predvajala niti svojih filmov. Kakor da sta se zarekla, da ves trud, ki sta ga vložila v svoje delo, ohranila sama za sebe. Mogoče je tu izvor govoricam, ki so se širile po mestu, da Milton sne-ma s prazno kamero.

Zaman je kazal razvite izseke filmov. V dirki s časom in dogodki je Milton vse bolj zaostajal z laboratorijsko obdelavo.

Še do danes so se ohranili polni zaboji povsem neobdelanega filmskega traku. Podatki o razvijanju in poreklu teh filmov se niso ohranili. Toda vrednost te skrite vsebine je brez dvoma zelo velika. Razumljiva je trdovratnost, s katero mnogi iščejo recepte starih razvijalcev.

Zadnja zelo aktivna perioda Miltonovega dela je leto 1944 in po njem. To leto je posnel prihod borcev NOB v Bitolo. S svojo kamero, ki je že dobila muzejsko vrednost, se sprehaja po ulicah in registrira vse detajle ob izgradnji Bitole, drugega največjega mesta mlade made-donske republike.

In leta 1957 se pred Camero Bioscope No 300 zaustavi predsednik Jugoslavije J. B. Tito. S tem je bila izpolnjena dejavnost pionirja našega in svetovnega filma.

## ODLIKOVANJA

Milton Manaki je zadnja leta živel od pokojnine, ki jo je prejemal od države kot zaslužni veteran na področju filma.

Leta 1956 mu je Jugoslovanska kinoteka podelila priznanje za zasluge na področju sedme umetnosti.

Dve leti kasneje je režiser B. Ranitović v dokumentarnem filmu »Kamera No 300« prikazal dejavnost Miliona Manakija.

Znani francoski zgodovinar filma Georges Sadoul, avtor dela »Zgodovina filmske umetnosti«, je kmalu zvedel za Manakija in se seznanil z njegovim ustvarjalnim delom. Poslal mu je pismo v Bitolj z naslovom:

MANAKI-BALKAN.

V njem piše Sadoul takole: »Poznam vas kot očeta jugoslovanskega filma...«

(Prve podatke o Manakiju je Sadoul dobil od T. Granaševića, študenta I. D. H. E. C.-a, ki je v

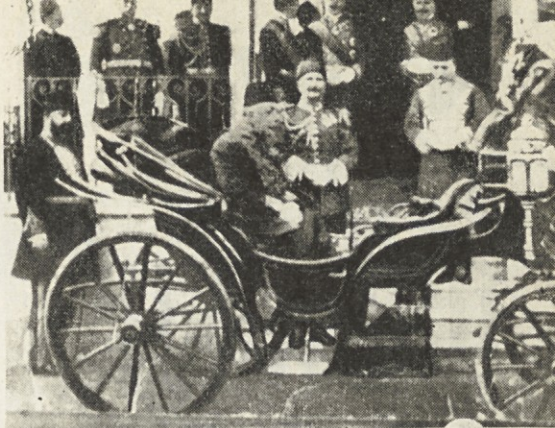
svoji diplomski nalogi osvetlil delo makedonskih bratov Lumière, posebno Miliona.)

»Ko pridem v Jugoslavijo, vas obiščem,« piše dalje Sadoul — »To bo zame velika čast, da spoznam in pozdravim pionirja, kakršen ste vi — Manaki.«

Do srečanja največjega živečega zgodovinarja filmske umetnosti in pionirja filma, sodobnika graditeljev prave filmske epohe Edisona, bratov Lumière, Mélièsa, Griffita, Stroheima, Eisensteina, Tissa in Tollanda, ni prišlo.

MILTON D. MANAKI JE UMRL V BITOLI 5. MARCA 1964 LETA V 84. LETU STAROSTI, PO ŠESTDESETIH LETIH NEUMORNEGA FILMSKEGA DE-LA.

Zvest izreku DELO VSE ZMA-GUJE, je Milton Manaki izpolnil bogato poglavje zgodovine svetovnega filma, na vrhu kate-rega je zapisano njegovo ime.



Zgoraj: Iz Manakijevega filma o sul-tanu Mohamedu V. Rešadu

V sredini: Makedonski rodoljubni uporniki na Manakijevem filmskem traku

Spodaj: Milton Manaki s svojo zna-menito kamero 300 na solunskem bojišču



# NOVO

# OSCARJI 1964

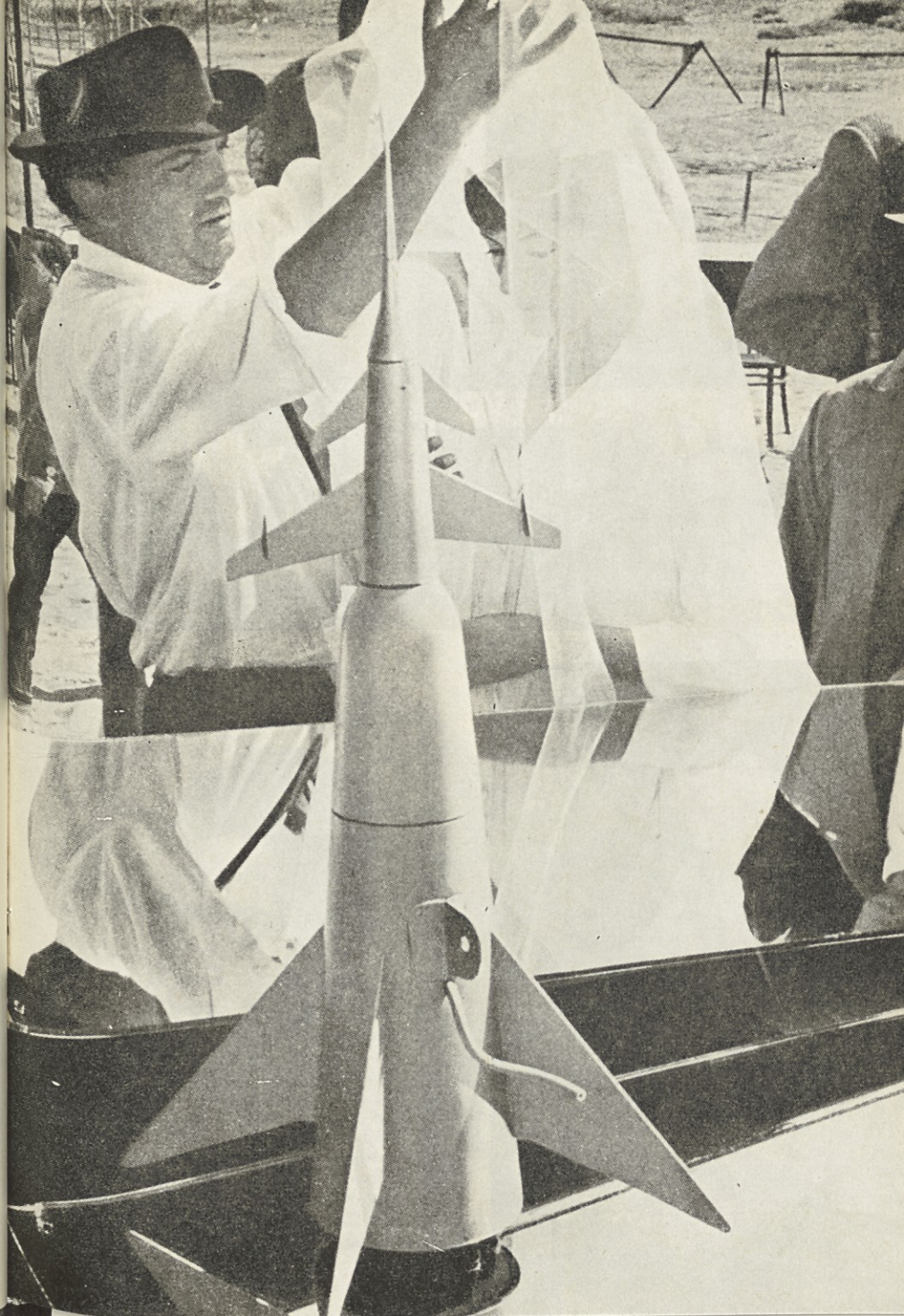
## TELEOBJEKTIV

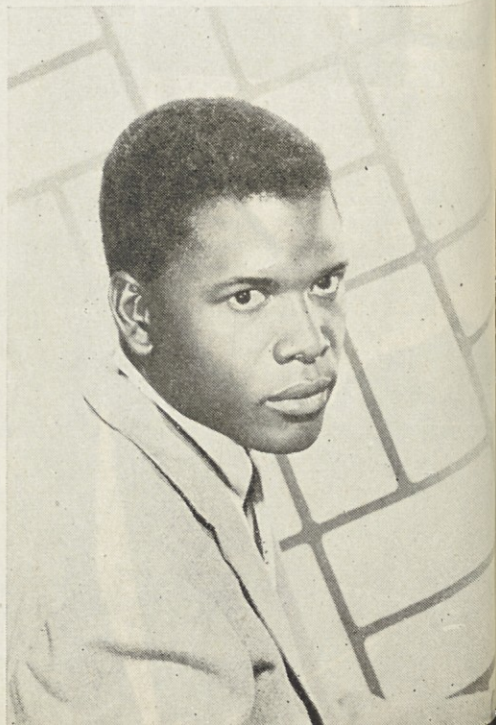


Vsakoletna podelitev Oscarjev je gotovo eden izmed najbolj pomembnih filmskih dogodkov svetovnega merila. Res je, da podeljevanje te ugledne nagrade Ameriške akademije za filmsko umetnost in znanost vsako leto spremljajo najrazličnejši komentarji, prav tako pa je res, da se na koncu pokaže, da je okoli dva tisoč članov Akademije, ki neposredno ali posredno sodelujejo v podeljevanju zlatega kipca, odločilo vendarle s premislekom. Tudi letošnji Oscarji so vzbudili različne komentarje. S kratko foto-reportažo obveščamo bralce o glavnih nagrajencih

Levo: Lani je bil med nagrajenci tudi film *BABY JANE*, v katerem je odlično zaigrala Bette Davis, ki je sicer ena izmed vplivnih članic Akademije, ki podeljuje Oscarje

Desno: Italijanski režiser Federico Fellini med snemanjem filma *OSEM IN POL*, za katerega je prejel Oscarja v skupini najboljših neameriških filmov. To je že njegov tretji Oscar





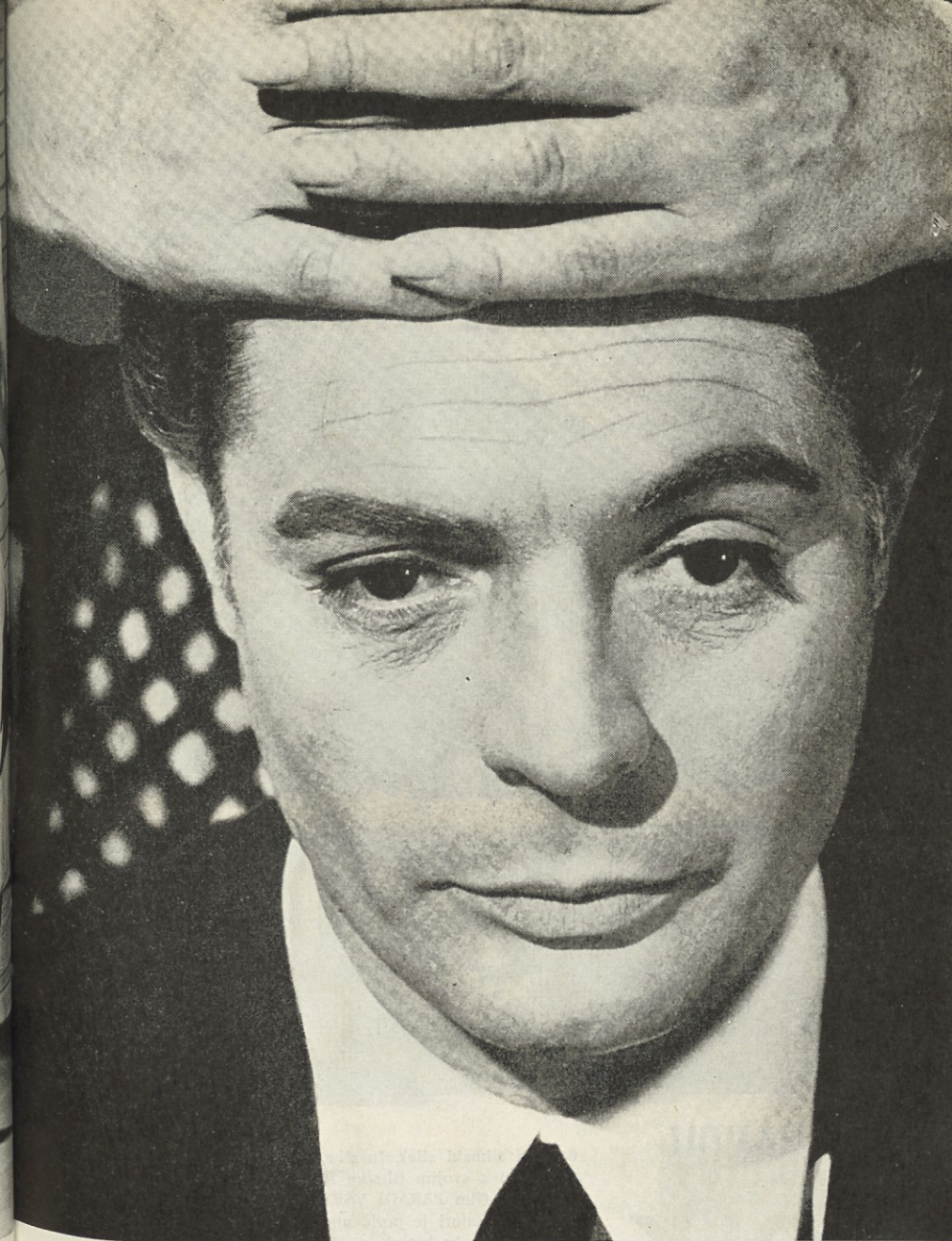


Ze nekajkrat se je dogodilo, da so člani Akademije proglasili za najboljši ameriški film leta in mu podelili Oscarja, film, ki je po svojem izvoru angleški. Tudi letos se je dogodilo nekaj podobnega, saj je nagrado odnesel film TOM JONES režiserja Tonyja Richardsona, ki je nastal v angleških ateljejih (desno dva prizora iz filma)





Za najboljšo glavno žensko vlogo je dobila letos Oscarja Patricia Neal in sicer za kreacijo v filmu HUD režiserja Martina Ritta. Na sliki je z igralcem Paulom Newmanom



Fellini šteje med svoje najbolj zveste sodelavce igralca Marcella Mastroiannija. Tudi v filmu OSEM IN POL mu je zaupal glavno vlogo



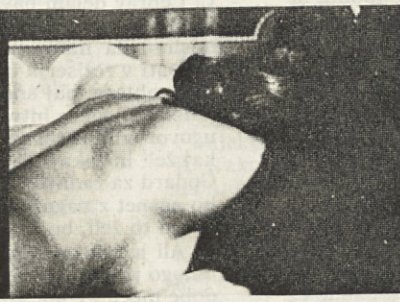


# BERGMANOV MOLK

Svedski filmski silak Ingmar Bergman je pretresel in razdelil svet s svojim filmom MOLK (medtem je že dokončal svoj novi film ZARADI VSEH MOJIH ZENSK, filmsko komedijo, v kateri je prvič uporabil barve). MOLK je zaključek trilogije (v kateri sta še filma ONSTRAN ZRCALA in POLNOČNA OBHAJANCA). Objavljamo nekaj posnetkov iz filma, v katerem igrata glavni vlogi Ingrid Thulin (levo zgoraj) in Gunnel Lindblom (desno zgoraj)



Salma Hayek in 'Frida' (left) and 'The Inheritance Game' (right)



Salma Hayek in 'Frida' (left) and 'The Inheritance Game' (right)



# KRATEK RAZGOVOR Z RAOULOM COUTARDOM

MATJAŽ KLOPČIČ PIŠE IZ PARIZA

Starost ca. 35 let. Direktor fotografije filmov: Do zadnjega diha, Streljajte na pianista, Lola, Mali vojak, Jules in Jim, Portugalske počitnice, Ženska je ženska, Prezir, Sladka koža, Karabinjerji, Poljubi, etc. Eden glavnih soustvarjalcev najboljših filmov mlajših francoskih režiserjev, ki je oblikoval njih sliko v sodobni in v najboljši tradiciji žurnalistične fotografije poznani naravni, preprosti svetlobi. Naš sodelavec ga je srečal ob snemanju novega filma Jeana-Luca Godarda Posebna tolpa (Bande à Part).

Klopčič: Kako ste prišli do dela pri filmu?

Coutard: Najprej sem bil fotoreporter in sem s svojimi reportažami iz Indokine sodeloval celo v časopisih, kot so Radar, Paris-Match, Life. Kasneje sem se še dodatno zaposlil pri reklamnih filmih in snemal prve celo na 16 mm traku. Prvi umetniški film sem snemal po romanu Josepha Kessla v režiji Jacquesa Duponta in Pierra Schoendorferja: Hudičev prehod (La Passe du Diable). V isti režiji sem snemal še film Ramuntcho in Islandskega ribiča. Leta 1958 sem posnel film Do zadnjega diha z Jeanom-Lucom Godardom...

K: Ob vašem nastopu ste v veliki meri zakrili uspehe tako slavljenege Decaea (Dvigalo za morišče). Posebno njegova obdelava kolorja je zelo skromna in konvencionalna (Dvojni obrat)...

C: Verjetno je razlika med nama, če je kakšna, odvisna od najine vzgoje. Jaz sem stažiral samo enkrat pri Matrasu... Izšel sem iz čiste žurnalistične fotografije...

K: Kateri so bili vaši vzori v žurnalistični fotografiji?

C: Bilo jih je mnogo. Morda Cartier-Bresson, ampak tisti pred dvajsetimi leti. Danes občudujem Ernsta Haasa...

K: Barvni film pozna le malo uspehov. Polna sončna svetloba je le v Kosilu v travi v Renoirovi režiji pokazala nekaj uspehov v posebnem, presvetlem kopiranju. Ali je vaša obdelava »high key« v Preziru tudi nekoliko vodena z rezultati poizkusov v sodobni modni fotografiji?

C: To je gotovo — poudariti pa moram, da se danes v filmski fotografiji premalo eksperimentira. Z Godardom sva že pripravila film po Girodouxu Za Lukrecijo z zanimivimi poskusi v toniranju traku, kakršnega je poznala zgodnja filmska zgodovina. Tudi Karabinjerje sva nalašč kopirala po dvojnem dub-negativu na izredno kontrasten pozitiv, da bi tako mobilna vtis vojnega, realnejšega razmerja in grobosti, kakršno so imele nekoč vojne filmske novice v žurnalih. Za novi film bom moral poiskati kaj drugega: enaka obdelava barvnega filma se ne prilega vsem zgodbam.

K: Kakšen je vaš odnos do režiserja?

C: Čeprav delam navadno samo z režiserji, katere poznam že dlje, mislim, da mora snemalec popolnoma zaupati v režiserja in v njegovo delo. Kar zahteva, naj snemalec naredi kolikor mogoče hitro in brez mnogih ugovorov. Režiser mora pač vedeti, kaj želi in zakaj. Tako je ravno Godard za zadnji kader zahteval, naj bo posnet z nagnjeno kamero... Če on to želi, bo že prav tako...

K: Ali je bilo za film Jules in Jim mnogo priprav ali študija? Obnova dobe morda v kaki posebni svetlobi?

C: Načeloma nikdar ne preračunavam ali ne študiram sekvenc in dekora vnaprej. Šele ob prezentaciji in prevzemu objekta instinktivno poiščem koncept svetlobe in enkrat, ko je snemanje že dovolj napredovalo, ga skušam obdržati v enakih tonih do kraja. Za film Jules in Jim je bilo to še lažje, ker je bil ves posnet v že obstoječih objektih...

K: Ali je pojem »cadreur« ali naš »švenker« pri vas v rabi, ali uporabljate svoje asistente kot snemalce, ki vodijo kamero med posnetkom?

C: Pri meni je to odvisno od filma, ki ga snemam. Če zahteva veliko svetlobnih korektur in pozornosti, zelo malo snemam sam, ker mi tega čas ne dopušča in imam asistenta. Pri filmu, ki ga zdaj snemam z Godardom, ne uporabljam skoraj nič svetlobnega parka in snemam vse sam.

K: Ali uporabljate vedno iste ljudi in tehniko?

C: Skušam jih dobiti — vedno pa imam istega vodjo razsvetljave. Od kamer najraje uporabljam Cameflex, ker je za snemanje in držanje v roki najboljša. Mitchell uporabljam le redko: edina sinhrona scena filma Jules in Jim, pesem Jeanne Moreau, je bila snemana s to kamero. Tokrat snemam z Arriflexom, ker manj ropota kot Cameflex; kot veste, izvrstna kamera Coutant, ki zaradi neslišnega teka omogoča sinhrono snemanje, zaenkrat obstaja samo za 16 mm filme. Magnetofon Nagra manj lovi šume Arriflexa in nam omogoča veliko gibljivost.

K: Ali sami korigirate in vodite prve kopije filmov?

C: Zdaj imam sicer že stalnega sodelavca v laboratoriju, vendar v večini primerov sam vodim prve kopije. Edino italijanska verzija Prezira, katero je Ponti zelo spremenil, je kopirana menda povsem drugače, kot bi želel sam.

K: Ali so sinhrona snemanja zelo pogosta?

C: V dosedanjih mojih filmih velja to le za zadnje Godardove; vsi Truffautovi so bili posneti brez zvoka in so sinhronizirani v studiu, enako Lola.

K: V vaših filmih se posnetki po načinu snemanja pogosto menjavajo: nekaj jih je posnetih s kamero v roki, v drugih pa je kamera na stativu. Ali obstaja večkrat kak poseben razlog zanje?

C: Največkrat držim kamero v roki le tedaj, kadar se mora snemanje odvijati zelo hitro. Tako smo imeli za film Zenska je ženska kavarno na razpolago le nekaj ur in ves dolgi dialog s pesmijo Aznavourja v tonskem traku smo posneli zelo hitro.



Zgoraj: Raoul Coutard za kamero med snemanjem novega Godardovega filma. — Spodaj: Anna Karina, ki igra tudi v novem Godardovem filmu POSEBNA TOLPA glavno žensko vlogo

Večkrat pa nas tudi skopi prostor v objektivih sili k takemu snemanju.

K: Kako ste naredili barvne efekte na Anni Karini v tem filmu?

C: Zelatinske filme smo menjavali na 5 kW reflektorju.

K: In snemanje teka vseh treh protagonistov v filmu Jules in Jim?

C: Posnet je bil s priročnim trikollesnim vozičkom, ki smo ga vlekli na vrvi.

K: ... in odhod Jeanne Moreau z vlakom?

C: S helikopterjem, enako tudi v kadru, ko Jeanne Moreau čita pismo.

K: Tudi Prezir ste, kakor pravite, snemali v že obstoječih objektih. Kako ste reševali problem mešane

svetlobe z naravnimi izvori luči ob oknih, da ni bilo barvnih madežev?

C: Vedno smo okna premazali s posebnim lakom, ki se pri nas dobi, in ki naravno, modro svetlobo filtrira neopazno. Lak je posebne vrste in je zelo drag.

K: In za film, katerega ravno snemate, scene v metroju? Kako se imenuje priročna luč, ki je prenosljiva in kolikšna je njena jakost?

C: To je povsem nov pripomoček jakosti 2 kW. Razsvetljuje s pomočjo majhne baterije, ki ima srebne elemente; je prenosljiv, zelo majhen in lahek in za hitro snemanje in majhne korekture zelo pripraven. Poznam ga šele nekaj mesecev, zelo je drag, pri nas ga imenujemo »quartz«.

K: Snemali ste film Lola. Sekvenca v baru, stanovanju. Kolikšna brzina posnetkov v sekvenci Luna parka?

C: Ne bara ne stanovanja nisem posebno osvetljeval, menda v baru nekaj nitrafotk. — Za posnetek Luna parka sem snemal z brzino 62 posnetkov v sekundi.

K: Ali lahko nevedete filmske trakovke, ki jih navadno uporabljate?

C: Začel sem z Gevaertom, 26 Din — Do zadnjega diha. Že med Pianistom pa so se pošiljke materiala iz tovarne tolikokrat pokvarile, da smo nadaljevali z Agfo in Kodakom. Danes snemam kolor v Eastman tehniki, 18 Din občutljivosti. Črno-belo pa le s Kodakom in to 24 Dinskim za interier in 28 Dinskim za noč.

K: Dandanašnja notranja oprema zelo skrbno oblikuje izvore svetlobe in v največ primerih se centralno razsvetljeni prostori opuščajo. V prvi vrsti se dodaja umetne izvore svetlobe na mestih, kjer so tudi izvori naravne luči. Zdi se mi, da se ravno pri vas lahko opazi neki podoben koncept luči vsakega prostora: izrabljati naravno osvetljenost in karakterja prostora umetno ne izpreminjati. Samo ojačevati osvetljenost in snemati v stalni svetlobi brez korektur za vsak naslednji kader.

C: Največkrat delam tako, za splošno osvetlitev pa dodajam ob stropu še mrežo nitrafotk, ki so pritrjene z zelo lahno kovinsko paličasto konstrukcijo, tako da ne poškodujemo zidov in omogočamo hitro

montažo in premike iz objekta v objekt. Včasih ojačam vso osvetljenost še ob stenah s pritrjenim posebnim ali staniol papirjem, ki omogoča večjo difuznost svetlobe in mehke sence na zidovih. Tako sem gradil vse scene v sobah filma Lola: vsi kontrasti, ki so v tem filmu nastali v velikih sončnih madežih na postelji, so povsem naravni. Svetlo tenirani kostumi in dekoracijski predmeti so omogočali mehko.

Enako je bila posneta scena v knjižarni istega filma in razlika med interierom in zunanjim svetom je tu po mojem mnenju najbolj zažadeta od vseh mojih dosedanjih del.

K: Ali je kadre Odiseje, ki jih Lang projicira v Preziru, snemal Lang sam? Mnogo bolj spominjajo na Cocteauja. Takšne statičnosti ni Lang niti v svojih nemih filmih nikdar poznal.

C: To je bila morda napaka Godarda. V želji, da dá vsej zgodbi večjo sorodnost z antično tragedijo, je te kadre posnel sam in zelo stilizirano. Zanimivo je, da le malokdo sprašuje po teh podatkih, čeprav tudi Godard sam danes trdi, da je verjetno naredil napako. Samo to je konec koncev le zelo kratek odlomek . . .

K: Najtežje snemanje do sedaj?

C: Do zadnjega diha — prvi skupni film z Godardom. V začetku ni bilo nobenega razumevanja med nama, bil sem mu vsiljen od producenta in zelo malo sva govorila. Kasneje sva se sprijateljila in skupaj snemava vse filme od tedaj naprej . . .

Ta film je bil posnet popolnoma brez umetne svetlobe, tudi pasaža proti Champs Elysees, soba, vse . . . Imel sem najhvaležnejšo igralko za fotografiranje, kar jih poznam: Jean Seberg. Edino krajo avta v garaži smo osvetlili z dvema žarometoma.

K: Kaka zanimivost s snemanja?

C: Ob snemanju filma Mali vojak. V Ženevi smo bili s kamero skriti na ulici in »morilec« je svojo žrtev spremljal med slučajnimi pešci popolnoma nesluteno. Ob »umorcu« je nastal pravi poplah in »morilca« je lovil velik del prisotnih. Posnetek je imel redko avtentičnost . . .

K: Vaše najljubše delo?

C: Ne zanesem se na svoje mnenje, a večina meni, da je moj najbolj posneti film, film Jeana-Luca Godarda — Ženska je ženska.

# NOV »ZLATI RUDNIK« V NAŠI FILMSKI PROIZVODNJI?

Spomnjam se, da je lani na festivalu domačega kratkega filma nekaj filmskih ustvarjalcev in kritikov v razpravah zelo ostro protestiralo proti poplavi skorajda neužitnih filmov na različne velike in drobne teme iz NOB in revolucije. Kaže, da so bili protesti proti takšnim filmom, za katerimi se je pogosteje skrivala preprosta filozofija (tem te vrste si dramaturški oddelki producerskih hiš ne bodo upali prepovedati, proizvodnje bodo odobrile proračune, kritiki pa bodo pri ocenjevanju takšnih filmov tudi oprezni . . .) in pa predrzna praksa banalnega utilitarizma, koristni. Letos smo na festivalu v Beogradu srečali le malo filmov na temo NOB ali revolucije, ti pa so bili ustvarjeni z vso resnostjo in prizadevnostjo. Že dve leti je zlasti filmska kritika, ki ne more odobravati neskrupuloznega izrabljanja posameznih tem (v mislih imam predvsem priznan mladost, zvezan z rojstnim dnevom predsednika Tita), protestirala proti kičastim in neokusnim, celo žaljivim filmom, katerih avtor je večinoma Puriša Djordjević. Kaže, da je proizvodnja filmskih novosti (ta daje denar za snemanje takšnih filmov) za proteste enako gluha kot režiser Djordjević. Letošnji **Imenujem ga svoboda** (kako je mogla žirija, ki so jo sestavljali vendar ugledni strokovnjaki, dovoliti, da so s tem filmom začeli letošnji beograjski festival!) je presegel vse dovoljene meje okusa. V načelu sem proti administrativnemu dirigiranju filmske proizvodnje, a tako banalne kiče bi bilo treba iz spoštovanja do predsednika Tita in do naše mladine prepovedati! Dokler ne bo nekdo uporabil tega neprijetnega ukrepa, bo za nekatere ta tema eden izmed »zlatih rudnikov«.

Še bolj žalostno je, da so nekatere filmske produkcije odkrile nov »zlati rudnik« v veliki tragediji, ki je 26. julija lani zadela Skopje. Od nesreče do festivala so posneli na to tragično

temo kar šestnajst kratkih filmov in enega celovečernega. Ne mislim naštevati naslovov in avtorjev, ampak ugotoviti tisto mučno razpoloženje, ki se je stopnjevalo v meni ob vsakem novem filmu na temo Skopje. Le redki med šestnajstimi filmi so, pri katerih je hotenje ustvarjalcev preseglo najbolj enostavno, včasih zelo banalno registracijo razdejanja. Kaže, da so se režiserji, scenaristi, snemalci in drugi sodelavci pri snemanju teh filmov kot vzvišena bitja sprehajali po Skopju, kajti do njih ni segla pretresljiva drama mesta in ljudi. Ruševine in preživeli, reševalci in graditelji so za večino ustvarjalcev ostali objekti, ki lahko pripomorejo k večji ali manjši bizarnosti v interpretaciji teme. Vse to spremljajo navadno še teksti, ki so napihnjeni od praznine in ponarejene patetike. Velika izjema med sedemnajstimi filmi o Skopju je Veljka Bulajića celovečerni dokumentarni film, ki letos zastopa našo kinematografijo na festivalu v Cannesu. Nočem trditi, da tudi v tem filmu ni šibkih mest (npr. lepo zamišljen pogovor s preživeli in ob projekciji filma ni uspel in ni prinesel zaželenega rezultata); to pa Bulajiću rad odpustim za vse kvalitete, ki jih film nosi v sebi. (Ena izmed njih je npr. projekcija negativa filma, ki ga je na potovanju po Jugoslaviji posnel francoski par. Zadnji posnetek kaže veliko tablo ob avtocesti z napisom Skopje in sta ga posnela 25. julija na večer. Drugo jutro sta v tem mestu umrli.)

mkv.



# KRIVDA

Objektivna preiskava te izredno neprijetne zadeve bi bila zelo težka, če ne bi oseba, ki se je vse to tiče, France Brenk, v svoji reportaži z X. filmskega festivala v Oberhausnu, ki jo je pod naslovom ČRNO IN RDEČE objavil v Naših razgledih,<sup>1</sup> znanstveno natančno navedel vse podatke in nam s tem olajšal delo. Z njegovo pomočjo — za kar se mu posebej zahvaljujemo — bomo, upamo, dovolj zanesljivo obnovili njen historiat.

Začelo se je že nekaj prej na Akademiji za igralsko umetnost, »ki se po malem začena imenovati tudi filmska«,<sup>2</sup> kjer so za Novo leto delili variabilni del plače in ker je bil Brenku prisojen manjši znesek, so mu omogočili obisk festivala kot »nagrado in priznanje kolektiva njegovemu delu in prizadevanjem«.<sup>3</sup> Ker je šlo — kot bomo videli — za izredno težko potovanje, je stal Brenku ob strani še predstojnik, ki mu je »stari in dobri znanec« in dve spretni tovarišici, ki sta izbojevali še potrebne devize. Tako je Brenk lahko odpotoval za osem dni v Nemčijo in bi bilo v tem pogledu vse v redu, če mu ne bi bil rektor izplačal namesto osem dnevnic po štirideset mark samo sedem po petinštirideset in ga tako priškrnil za pet mark.<sup>4</sup> Vendar tudi tako Brenk ni stradal v Nemčiji, kakor je mogoče sklepati iz stavka: »Toda živel sem dobro. Kupil sem si celo nemški kovček...«<sup>5</sup> Slovensko ljudstvo je lahko mislilo, da je po svojih predstavnikih v glavnem v redu opravilo svojo dolžnost do Franceta Brenka, vendar bomo iz nadaljnega spoznali, da je v resnici grešilo, saj se ni zavedalo in vse kaže, da se tudi danes še ne zaveda, kaj vse je od njega pretirano zahtevalo za teh borih sto triindvajset tisoč dinarjev.

Predvsem, da šest dni zaporedoma od jutra do večera gleda filme, da se udeležuje sprejemov in pri tem ne pozabi na ponujeno hrano in pijačo, to pa ni preprosto, saj je bilo treba »popiti brezmejno morje piva in nanj renskega rizlinga«. A to bi še

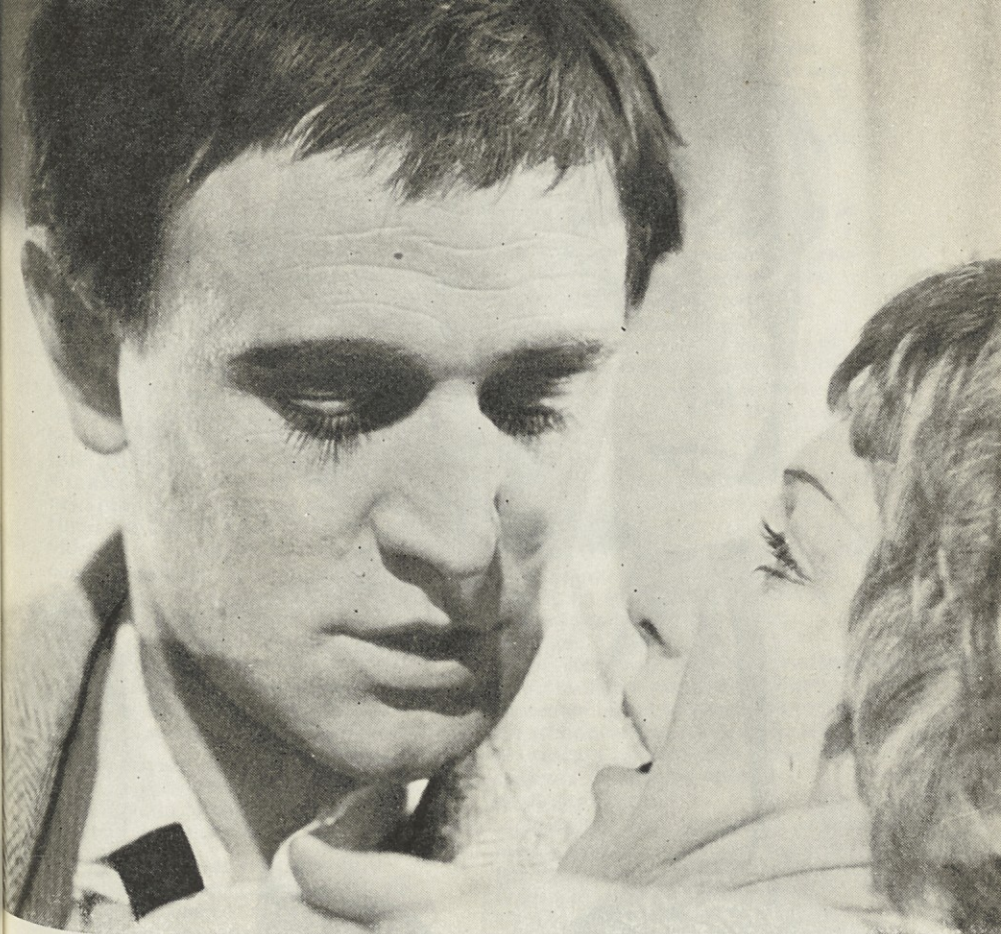
šlo. Gledanje filmov je pa podobno mori. »Trebalo bi gledati filme. Sto filmov. O študijskem potovanju bo treba poročati Svetu, rektoratu...«<sup>6</sup> In potem: »Bližali smo se Beljaku, pa mi je postajalo težko pri srcu. Toda spomnil sem se: gledati bom moral kakih sto filmov. Torej imam le pravico do spalnika.«<sup>7</sup> In potem je grozeče prišlo to, kar je Brenk izkušeno in bistrovidno napovedal: »Potlej se je začelo vse hudo naglo razvijati. Tako, kot smo navajeni: predstave, predstave, predstave... Tri, štiri ure spanja na noč — in spet predstave.«

Gledanje filmskih predstav je izredno naporna in za oči škodljiva stvar. Na to zakonodajalec ni dovolj mislil, ko je določal pokojninsko dobo. Brenk, ki nosi posebna očala, za katera je dal osem tisoč dinarjev, opozarja na ta izjemen problem v naslednjih vrsticah: »In med gledanjem kdove katerega tisočega filma sem se spomnil na jugoslovanske balerine in baletnike: ali so si vendar že izbojevali pravico do pokojnine po 25. letih službe? Saj je njihov poklic tako izredno naporen, kot je poklic rudarjev, livarjev, varilcev, črkostavcev, delavcev na visokih zgradbah in najbrž tudi novega poklica, poklica filmskega publicista, ki po gledanju več tisoč filmov nima več zdravih svojih rodnihi oči in pod vplivi raznih Marienbadov tudi ne več čistega srca.«<sup>8</sup>

Pošiljanje filmskih publicistov na festivale je potemtakem izjemno odgovorna zadeva. Kdor pa je poslal v Oberhausna Brenka, se zlepa ne bo znebil krivde še za vrsto drugih muk, ki mu jih je s tem nakopal. Ta predstavnik ljudske oblasti je — na kratko — neizpodbitno odgovoren poleg že vsega navedenega posredno še za to,

— da je Francetu Brenku zaradi zamude vlaka v Beljaku ušel naročeni spalnik;

— da se je poslej moral voziti skozi Solnograd, Monakovo in Moguncoji v Kolin v prenatrpanem kupeju



skupaj z Grki, ki odhajajo na delo v Nemčijo;

— da je v tej 14 ur trajajoči vožnji do Kolina použil samo dve mandarinini, ki sta mu jih za pot podarila sinova, in pomarančo, ki so mu jo »zaradi Homerja podarili Grki«, da je ostal torej »žejen, lačen, brez WC«;

— da je postal v tej stiski nehote pomagač grškim tihotapcem, ki so skrili pod njegovo romunsko kučmo težek zavoj, v katerem je bilo ne ve se kaj: »zlato, opij, čisti alkohol, diamanti, Onassis...?«<sup>10</sup>

— da je moral zardevati, ko je tolmačil Jugoslovanom, ker so kupovali transistorje ali čipke. To so dokazane stvari. Ali pa si lahko

Se vedno navdušuje po svetu gledalce angleški film **SPORTNO ZIVLJENJE** mladega režiserja Lindsaya Andersona z Richardom Harrisom v glavni vlogi. Po nagradah pred letom dni v Cannesu, sta igravec Harris in film dobila še dve mednarodni nagradi. Film bomo kmalu videli tudi pri nas





umijemo roke tudi pred posledicami tako neurejenega potovanja? Gotovo ne. Mar naj bo Brenk sam odgovoren, da je izgubil garderobni listek, nakar je »začel delovati faustovski, nemški red«, on pa je postal njegova žrtev, ko je moral počakati, da so oddali vse plašče, preden je dobil svojega? Ali pa da ni imel pravice do festivalskega avtomobila in tudi ne do sobe v enem izmed obeh oberhausenskih hotelov in se je moral zadovoljiti s privatno sobo in da je doživel neprijetno dogodivščino (o kateri pa podrobneje ne utegnemo govoriti), ker prvič ni takoj prišel na pravi naslov? In končno, čemu drugemu kot premajhni skrbi naših odgovornih ljudi lahko pripišemo, da je Brenk v takšni mučni situaciji zagrešil nekaj lapsusov, da je na primer v filmu LA DAME A LA LONGUE-VUE videl Damo z dolgim življenjem, čeprav večkrat uporablja daljnogled? To nas »per analogiam« opravčuje do sodbe, da so Slovenci slabo skrbeli za Franceta že prej, ne samo v zadnjem času, najbrž že tedaj, ko je obiskal Rim in videl v katedrali sv. Petra le arhitektonski kič, ki učinkuje samo s svojimi dimenzijami.<sup>11</sup>

Kako drugače naj bi si razložili to čudno njegovo oceno Bramantejeve, Rafaelove in Michelangelove stavbarske umetnine?

Po vsem tem, kar smo navedli, človeško ni mogoče pričakovati, da bi Brenk prenesel takšno ravnanje kot jagnje, brez upora. Kdo bi ga mogel prisiliti, da si ogleda vse filme in izmuči oči? Zlasti ker so le »dve, tri mojstrovine tako izredne in nenavadne, tako pristne in poštene, da o sodbi ni dvoma, preostali del se pa mota okoli povprečja.« In kdo more zahtevati, da napiše poročilo o potovanju samo za rektorat ali Svet za šolstvo? Naj beremo o tem,

napornem potovanju nehvaležni Slovenci v podrobnostih, da bomo spoznali svoj greh. Samo takšen je lahko odgovor plemenite duše. Kaj pa zdaj? Kaj naj ukrenemo, da se kaj takega v prihodnje ne bo več dogodilo?

Predvsem se zdi izven dvoma, da je treba Francetu Brenku zvišati dnevnice. Zdaj, ko imamo kulturno-prosvetni zbor, tega najbrž ne bo težko doseči. Če pa bi to zaradi kakšnih predpisov ali preveč trdovratne ustave le ne šlo, naj bi kulturno-prosvetni zbor resno vzel v pretres določitev pokojninske dobe za filmske publiciste na 25 let, kadar so hkrati profesorji za film, in naj ga pri tem ne moti inozemska praksa raznih Sadoulov, Pudovkinov, Fordov, če je pa naša izkušnja drugačna.

Ne glede na to, ali to takoj uspe ali ne, bi bilo nemara priporočljivo, da spremljamo profesorja Brenka v bodoče na festival v Oberhausnu njegovi študentje in to iz več razlogov:

Brenk je odkril primeren vadecemec za potovanje v porensko deželo<sup>12</sup>; študentje bi kot spremljevalci lahko sproti odpravljali slabosti, ki jih povzročajo predstavniki oblasti, in svojemu profesorju olajšali potovanje;

bržkone bi tako gledališka akademija prej postala tudi filmska, saj bi se študentje spoznali s filmom direktno in bi laže pogrešali predavanja.

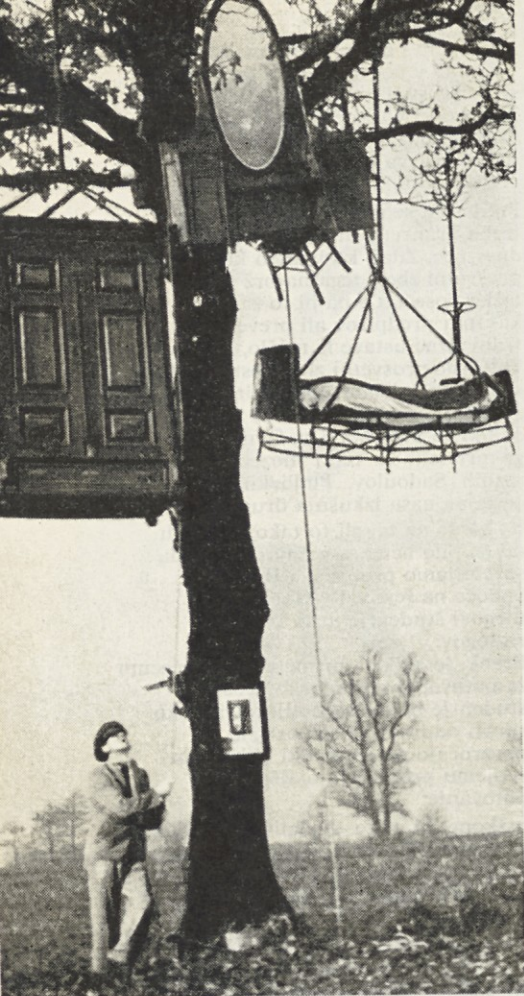
DUSAN LOGAR

- 1 ČRNO IN RDECE, Naši razgledi, št. 5, 6, 7
- 2 NR, št. 5, str. 92, 3. stolpec, 4.—7. vrstica
- 3 NR, št. 6, str. 112, 3. stolpec, 15.—21. vrst.
- 4 NR, št. 7, str. 137, 3. stolpec, 27.—38. vrst.
- 5 NR, št. 7, str. 137, 4. stolpec, 6.—8. vrstica
- 6 NR, št. 6, str. 113, 2. stolpec, 23.—24. vrst.
- 7 NR, št. 6, str. 112, 1. stolpec, 22.—25. vrst.
- 8 NR, št. 7, str. 134, 1. stolpec, 12.—27. vrst.
- 9 ND, št. 6, str. 112, 3. stolpec, 15. vrstica
- 10 NR, št. 6, str. 113, 1. stolpec, 3.—5. vrstica
- 11 2. stolpec, 1.—10. vrstica

<sup>11</sup> Zaradi naglice žal ne moremo navesti teksta v celoti

<sup>12</sup> V KELMORAJN. Potopisne črtice s slikami. Spisal dr. Andrej Karlin, stolni kanonik v Ljubljani. Izdala in založila Družba sv. Mohorja v Celovcu. Natisnila Družba sv. Mohorja v Celovcu

Po lepih uspehih v začetku svoje igralske kariere je bilo nekaj časa vse tiho okoli italijanske igralkice Rosanne Schiaffino. Zdaj pa je znova potrdila svojo nadarjenost za film ob Jacquesu Perrinu v Maura Bolognini — ja filmu KORUPCIJA



## NENAVADNO PRESENEČENJE

Pisali smo že, kako skromna je bila slovenska filmska proizvodnja med obema beograjskima festivaloma kratkega filma. Razen dveh lutkovnih filmov je vse ostale posnelo podjetje Viba film. Na letošnjem beograjskem festivalu pa nas je pričakalo prese-  
nečenje svoje vrste.

Kaže, da ima podjetje Viba film dve produkciji — tisto, ki jo poznamo v Sloveniji, in doslej nepoznana, ki deluje ... kdo ve kje ... Vedeli smo, da v Beogradu izdelujejo neki maloznani ljudje reklamne filme, ki — po receptu jugoslovanskih filmov — tako kot sorodni filmi ostalih produkcij dokazujejo samo pomanjkanje invencije. Letos pa smo na festivalu v Beogradu v informativni sekciji srečali pri nas popolnoma nepoznane Vibine filme z drugačnimi ambicijami. V mislih imam »mojstrovino« nekega Mihaila Čagića (ki se sploh pogosto pojavlja v zvezi z »drugo« Vibino produkcijo) z naslovom *H o b b y*, za katero je sam napisal scenarij, film pa mu je posnel prav tako »stalni sodelavec Viba filma« Radivoje Nikolić.

V »ilegalni« Vibini proizvodnji (vsaj za Slovenijo neznani) je med obema festivaloma kratkega filma nastalo kar dvanajst (!) kratkih filmov, se pravi — če se ne motim — celo več kot v Ljubljani. Ta proizvodnja odkriva zelo zanimivo stvar. Kar šest od teh filmov je večinoma po lastnih scenarijih režiral Marjan Vajda. Kolikor se spominjam, je pred časom organizacija filmskih delavcev izključila iz svojih vrst nekega režiserja Vajdo, ker je s svojim delovanjem škodoval ugledu filmskih delavcev v Jugoslaviji. Da morebiti Marjan Vajda, ki je za Viba film režiral v enem samem letu filme 1001. možnost, *Mr. Morgen privatno*, *Nomadi*, *Poletja*, *Potni list* za želvo, *Splitski akvareli* in *Poletni čas*, ni identičen z izključenim Vajdo? Če je tako, je Viba film v prizadevanjih za kvalitetno rast našega filma pokazal krepko solidarnost z organizacijo filmskih delavcev. In še to. V nepoznani proizvodnji Viba filma je nastal celo barvni in kinoskopski film *Lepotica Šara*, ki ga je nadvse duhovito »ustvaril« kot scenarist, režiser in avtor besedila Sava Popović.

Res preseenečenje posebne vrste ...

-mkv.

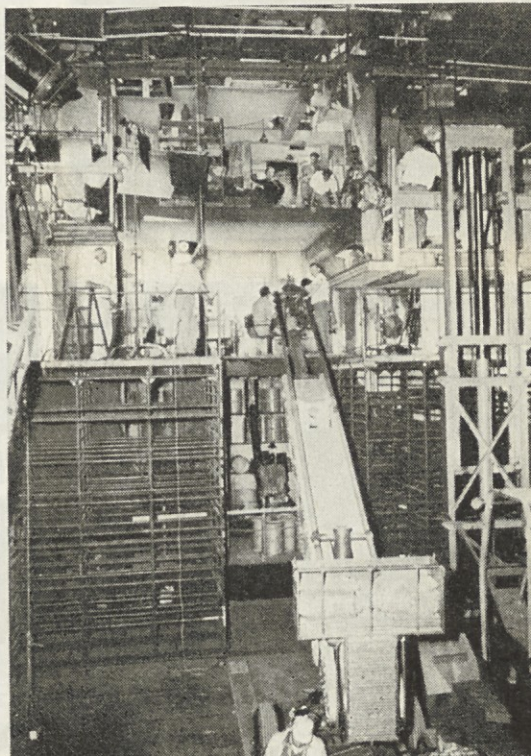
# SKOZI OKO KAMERE

Med filmsko predstavo se pogosto čudimo dogodkom in dejanjem, ki so nenavadni, poleg tega pa tako realni, da skorajda nočemo verjeti, da je vmes večja ali manjša filmska ukana, s katero so nam ustvarjalci pričarali vtis resničnosti in verjetnosti.

Govorimo o tako imenovanih filmskih ukana (trikih). Izmed mnogih, katerim bi kazalo kdaj posvetiti daljšo študijo, smo tokrat izbrali nekatere, ki jih je registrirala fotografska kamera, medtem ko so filmski ljudje skušali ukano ujeti na filmski trak, ali pa so jo pripravljali. Za to fotografsko reportažo smo se odločili tudi zaradi številnih pisem, v katerih nas bralci povprašujejo, kako strokovnjaki pri filmu pripravijo in posnamejo posamezne ukane. Kratka reportaža naj samo nekoliko zadovolji njihovo radovednost. V tretjem letniku bomo povabili katerega izmed strokovnjakov za ukane, da jih v zaokroženi obliki razloži našim bralcem.

Zgoraj: ...dekle se je vrglo z visokih pečin v razburkano morje ... pogumen mladenič je skočil kar v obleki za njo in jo rešil zanesljivo smrti ... Poglejte, kako posnamejo takšen napet prizor.

Spodaj: V ateljeju so zgradili skrivno stanovanje, v katerega se je pred nacisti umaknila družina Anne Frank. S posebnim žerjavom so snemali dogajanje, ki se je odigravalo v različnih tesnih prostorih tega stanovanja.

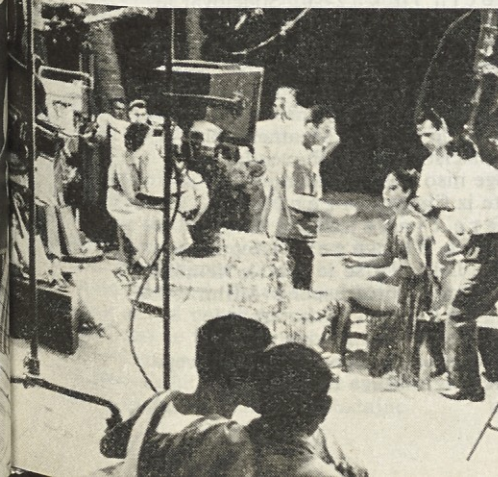


Levo zgoraj: V nekem filmu je Maureen O'Hara morala biti čisto premočena od dežja. Nekaj vedric vode je zadoščalo, da so na filmskem traku pričarali takšen prizor.

Levo spodaj: Karel Malden v nekem westernu v zadnjem hipu z udarcem s kolom prepreči umor. Posnetek dovolj nazorno prikazuje snemanje prizora, ki je v filmu več kot napet.

Desno zgoraj: Filmski snemalci morajo biti pogosto zelo iznajdljivi. Zopet smo s fotoreporterjem na snemanju nekega westerna, kjer se kamera pravkar skuša približati igralcu, ki leži na tleh.

Desno spodaj: Intimen ljubezenski prizor... Koliko prič obdaja igralca, ki morata s svojo igro ustvariti vtis intimnega trenutka.



Levo zgoraj: Kamera bo posnela Indijanca, ki smrtno ranjen leži na robu gozdne jase. Masker je na igralčevem hrbtu pravkar pričaral krvavečo rano, v rokah pa drži puščico, ki jo bo »montiral v razmesarjeno rano«.

Levo spodaj: Režiser daje Avi Gardner zadnja navodila za prizor, ki jo v filmu prikazuje na jasi pragozda. Seveda so pragozd »postavili« kar v ateljeju.

Desno zgoraj: Gregory Peck je po dolgi in naporni ježi prijezdil na rob gozda, kjer teče rečica. Ozlojen, truden, zaprašen, žejen... Da, da... a vse to v filmskem ateljeju...

Desno spodaj: Takole bi spremljali tudi vi snemanje napetega prizora sredi morskega prostiranja, kjer v majhnem čolnu iščejo rešitve obupani brodolomci.

# UMRL JE PETER LORRE



»Igralska smrt« — tako zdravniki radi imenujejo boleznj srca — si je znova izbrala žrtev med uglednimi filmskimi igralci. V Hollywoodu je umrl Peter Lorre, igralec, ki je povezal svoje ime in ustvarjalnost z nemškimi, francoskimi, angleškimi in ameriškimi filmom.

Po rodu je bil na Madžarskem rojeni Avstrijec. Rodil se je 26. junija 1904 v Rosenbergu v družini Elvire in Aloisa L. Compija. Kot študent je prišel na Dunaj, ki ga je ves prevzel s svojim razgibanim življenjem. Gledališče ga je posebno mikalo in je postalo tudi vzrok za spor z očetom, ki ni imel smisla za sinove umetniške težnje, ampak ga je na silo spravil v službo v neki dunajski banki. Tam je ostal le kratek čas. Sprejel je namreč prvo priložnost, ki se mu je ponudila — angažma v nekem švicarskem gledališču. Potem je odšel v Nemčijo in nastopal po manj pomembnih gledališčih. Zanimivo je, da v gledališču ni nikoli uspel, četudi mu je veliko pomenil.

Prelomnico v njegovem življenju pomeni srečanje z režiserjem Fritzom Langom leta 1928. Ta mu je zaupal glavno vlogo v svojem slovitom delu *M — mesto išče morilca* (1931). Vloga, ki jo je izoblikoval, je bila dogodek v tedanjem filmskem igraltvu. Označevali so jo kot postekspresionistično filmsko igranje — za to je bila značilna štednja z vnanjimi elementi in pa dosledna gradnja na elementih, ki označujejo introvertiranost; zato so zaživele značilnosti, kot je boječnost, melanholičnost, strah, boleznost — ob njih pa psihopatološki kompleks. Ko je v Nemčiji nacizem prevzel

oblast, je Peter Lorre s svojimi filmskimi prijatelji zapustil svojo drugo domovino. Za kratek čas se je ustavil v Franciji in 1934 nastopil v Pabstovem francoskem filmu *Z vrha na dno*. Leto pozneje je bil že v Londonu in se tesno povezal s Hitchcockom, ki je bil tedaj v svoji domovini že priznan filmski ustvarjalec. Dve pomembni vlogi je izoblikoval pod Hitchcockovim vodstvom — leta 1935 najprej v prvi verziji filma, *Mož, ki je preveč vedel* in leto pozneje v *Tajnem agentu*. Obe vlogi sta vzbudili zanimanje zanj v Hollywoodu, kamor je odšel konec 1936 in se tam za stalno naselil.

V Hollywoodu je veliko nastopal. Izmed mnogih vlog, ki jim je vselej vtisnil nekaj sebi lastnega, bosta ostali v zgodovini filmskega igraltva zapisani dve: pianist v *Mad Love* Karla Freundla in agnostik Razkolicnik v Josepha von Sternberga filmu *Zločin in kazen*. Sodeloval je tudi v zelo povprečni filmski seriji *Mr. Moto*, kjer je igral kitajskega policajca. Takih filmskih vlog ga je 1941 rešil John Huston, ko mu je dal vlogo v *Malteškem sokolu*. Mnogo je igral tudi v ameriškimi antinacističnih filmih, vendar te vloge niso tako pomembne, kot so tiste iz filmov *Arzenik in stare čipke* (Capra, 1944) in *Three Strangers* (Negulesco, 1946). Leta 1951 se je vrnil v Nemčijo in režiral — brez uspeha — film *Izguljenec*, v katerem je mogoče razbrati mnogo vplivov velikega Langovega filma, Lorrovega prvega igralskega uspeha.

# SREČANJE V KINOTEKI

Minter Durfy Arbuckle, Minny — žena Fattyja Arbuckla, igra še dandanes v svojem štiriinšedesetem letu. Nekdanja žena velikega »debelega« komika se je nazadnje pojavila v filmu Jerryja Lewisa in je v januarju priletela s snemanja v Londonu na serijsko predstavo ameriške burleske v Pariz; v kinoteki je povedala nekaj o začetkih svoje kariere:

S Fattyjem sta potovala po Orientu dolgo časa in sta se po vrnitvi v Ameriko, začudena nad izgubljanjem publike v music-hallih in zabaviščih, pojavila na nasvet drugih v Kaliforniji, ob Los Angelesu, kjer bi ju lahko baje dobro porabili in plačali. Gospod s cigaro, Mack Sennett, ju je opazoval, ko sta ogledovala pusto pokrajino in nekaj skromnih, lesenih barak, in rekel: »Ti ... debeli ... Pridi zjutraj zgodaj: pet dolarjev na dan dobiš!« Fatty je menda odgovoril: Nastopava v operah in velikih palačah, to je prerevno in ni interesantno zame.« Mack Sennett pa mu je odvrnil: »Mogoče postaneš še kdaj velika zvezda ... mogoče ... Ne govori tako brezbrizno — mladi, debeli mož!« — In Fatty je prišel naslednje jutro ... kmalu za njim pa tudi njegova soproga ...

O najemanju igralcev je povedala naslednje: pomočnik Mack Sennetta je zaradi štednje iskal objekte v mestu in za dekor največkrat izbral je postavljene stavbe, ki jih je le malo dopolnil. Ko je izbral hišo ali kak cestni vogal, je nabil razglas: zjutraj naj se javijo mlajše ženske za celodnevno snemanje. Tarifa je bila naslednja: v hiši (kjer je lahko ženska skrbela za kuho in običajne

malenkosti) plača 10 dolarjev dnevno, na pločniku pred hišo 15 dolarjev, na oddaljenejših cestah pa 25 dolarjev. In vedno se je naslednje jutro trlo ljudi, da so hitro izbrali potrebne statiste. — Z iznajdbo gagov s torto pa so se stroški snemanja menda zelo povečali, ker jih je večkrat »zmanjkal« še med pripravami ...

Minter Durfy Arbuckle je bila prva soigralka Charlieja Chaplina in njegovo in Sennettovo srečanje je opisala takole: bilo smo v cirkusu blizu Los Angelesa. Nekje med programom je temnolas mladenič visoko na zidu pijano taval s tako svojevrstnimi kretnjami, da nam je vzbudil zanimanje. Nato je »pijan« padel nekaj metrov globoko. S Sennettom smo ga povabili na snemanje. Tudi on je sprva želel palače in bil je zelo plašen v začetku ...

Minter pripoveduje, da se je Chaplin vedno zelo bal vode. V enem prvih filmov je moral poljubiti Minter. Ko mu je ta padala v naročje, so izlili pet sodov vode na njiju, tako da ju je skoraj odplaknilo. Chaplin na to ni bil pripravljen in je užaljen zapustil snemanje za več dni ...

Minter je prvokrat nastopila s Chaplinom v njegovem prvem filmu leta 1914 (Making a Living). Chaplin nastopa kot prevoznik z motorjem in Minny je njegova spremljevalka. Sredi velike razrite ceste jo Chaplin nevede zgubi z motorja in Minter pade v veliko lužo. O tem pripoveduje še naslednja pripomba Fattyjeve so-

proge: pri filmu so vse ženske oblačili v dolgo moško spodnje perilo. Nisem bila navajena tega in želela sem boljše, finejše perilo. Kmalu pa sem spoznala, da je bil prvi predlog zelo praktičen in sem nato vedno nosila le dolge moške spodnjice . . .

- - -  
V enem najboljših filmov zgodnje ameriške burleske z motivom »vožnje z vlakom«, v tistem, kjer strojevodja pred tunelom skoči z lokomotive, sname dimnik in ga nese preko hriba, počaka vlak, namesti dimnik med vožnjo in pelje naprej, se pojavlja tudi zakonski par Arbuckle. V začetku filma predstavi »vlak« naslednji napis: Ta ponosni vlak je dosedaj že dvakrat prevozil progo. Enkrat se je pripeljal po voznem redu, enkrat pa se je pripeljal po tračnicah . . .!

- - -  
Mack Sennettov film Dediščina predstavlja Fattyja, ki s svojo izvoljenko Minnie podeduje po teti milijon. Trgovski posrednik mu ponuja kupčijo: »Prodam vam poceni zemljišče, katerega lahko vidite samo ob oseki in leži čisto ob morju . . .!«

- - -  
Minnie Arbuckle je zaključila: »Imam skoraj petinsedemdeset let in še vedno snemam.« In v nadaljevanju nas je prepričevala o tem, da je njihova mladostna doba poznala neutrudljivo iskrivost in spontanost »keystonovih policajev« in da jih je prijateljstvo družilo v dobi, ki ni poznala vojne in ki je s svojo vitalnostjo obdržala Minnie Arbuckle vse do danes v neutrudnem delu in igranju . . .

Valerie Lagrange štejejo med obetajoče mlade talente francoskega filma (desno)





# IZ ČASOPISOV IN REVIJ

## KINEMATOGRAFI V ZDA

Kaže, da reproduktivna kinematografija v ZDA (kjer so najprej preživeli tako imenovano televizijsko krizo) doživlja nov vzpon. Glasilo zveze ameriških lastnikov kinematografov namreč objavlja podatke, ki dokazujejo, da je bilo od začetka 1961. do sredine 1963. leta v ZDA odprtih preko tristo novih kinematografov in da mreža kinematografov še vedno intenzivno raste. Od 1961. leta je bilo v gradnjo novih kinematografov vloženih za 250 milijard dinarjev. Zanimivo je, da v ZDA ne gradijo več velikih kinematografov, ki so bili v modi po uveljavitvi zvočnega filma. Zdaj je najvišje število stalnih sedežev v kinematografih nekje pri 600. Zatrjujejo, da je takšen kinematograf najbolj ekonomičen. Namesto velikih kinematografskih dvoran pa uveljavljajo nov princip; v istem objektu namreč združijo dve do tri kinematografske dvorane različnih velikosti. Vsaka izmed njih je namenjena posebnim zvrstem filmov — od prijetnega filmskega gledališča, kjer prikazujejo izbrane pomembne filme, preko dvorane za mlade gledalce s primernim repertoarjem do velike dvorane s približno 600 sedeži. Tako že sam kinematograf v svoji hiši omogoča obiskovalcem dovolj pester izbor v odločitvi za predstavo.

(Theatre Owners of America)

## NOVI VAL — MADE IN USA

Štiriintridesetletni Frank Perry je v lastni in neodvisni produkciji posnel za 150.000 dolarjev film *David in Lisa*, ki je doživel v ZDA zelo dober

sprejem in se je v svetovni filmski proizvodnji lanskega leta uvrstil med vrhunske stvaritve. Nekateri celo zatrjujejo, da je Perryjev film najuspešnejše filmsko delo lanskega leta. Tako je so mu hollywoodski producenti poslali zelo ugodne ponudbe. Perry je doslej odklonil vse, svoj novi film *La dy Bug, La dy Bug* pa snema v lastni proizvodnji in ima zanj že v žepu pogodbo z distribucijo preko družbe *United Artists*. Perry je povedal, da se bo njegov novi film odločno postavil proti atomski vojni in proti vojnam nasploh. Film se dogaja v šoli, kjer povzroči silno paniko po nesreči sprožena sirena. V vsaki ameriški šoli imajo namreč nameščene sirene, ki bi v primeru vojne pravočasno obvestile učitelje in učence o nevarnosti in omogočile, da se otroci še pravi čas zatečejo na varno. Kamera spremlja otroke v paničnem begu in strahu ter v njihovem brezupnem iskanju zavetja. Perry pričakuje, da bodo njegovemu filmu nasprotovale ameriške organizacije za civilno zaščito, vendar po njegovem mnenju te organizacije s svojimi napravami in sredstvi v primeru nove vojne ne bi bile sposobne preprečiti panike, ki bi izbruhnila.

(L'Express)

## NOVI FILM ANTONIONIJA

Michelangelo Antonioni je dokončal svoj novi film *Il deserto rosso*, v katerem znova igra glavno vlogo njegova žena *Monica Vitti*. Film so posneli v Ravenni, vendar ne zaradi slovitih umetnostnih spomenikov *San Vitale* in *San Apollinare*, temveč — kot je Antonioni sam dejal — zaradi petrokemične industrije, ki obrobja to mesto, bogato z romanskimi umetnostnimi spomeniki. »Odločil sem se za Ravenna, ker je industrijsko področje tega mesta vzorec našega gospo-

darskega in socialnega razvoja,« poudarja Antonioni. Z delom je hotel začeti že konec leta 1962, pa mu je Banca del Lavoro v zadnjem hipu odklonila kredit, čeprav kreditira tako rekoč celotno italijansko filmsko proizvodnjo. Končno je Antonioni našel neke ameriške producente, ki so bili pripravljeni dodati režiserjevemu lastnemu denarju manjkajoči del. *Il deserto rosso* je prvi Antonionijev barvni film in v tej zvezi je režiser povedal: »Barva me je postavila pred nenavadno težka vprašanja, ki sem jih rešil samo po številnih poizkusih, a ti so terjali denar in čas. Film pripoveduje o poročeni ženi. Njen mož je poredko doma, otroci pa je tudi nimajo posebno radi. Srečanje z moškim, ki je popolnoma drugačen od tistih, ki jih je poznala doslej, jo za trenutek iztrga iz monotonosti njenega življenja. Zato pa je ločitev začetek težke osamljenosti in monotonosti.« Žena je Monica Vitti, njenega moža je igral neki milanski odvetnik, ki doslej še ni stal pred kamero, »drugačnega moškega« pa je upodobil mladi angleški igralec Richard Harris, ki je zaslovel z vlogo v filmu *Sportno življenje*.

(Filmkritik)

## GENZURA NA ŠVEDSKEM — TRETJIČ V PETDESETIH LETIH

Sloviti Ingmar Bergman je švedskemu filmu vzgojil nadarjenega ustvarjalca Vilgota Sjömana, ki je močno opozoril nase že s svojim prvim filmom *Ljubica* (Alskarinan). Konec lanskega leta je Sjöman dokončal drugi film z naslovom *491*, kjer se je zelo drzno spoprijel s problemom mladostnih prestopnikov. Zdej je Nationalen Filmbüro, ki je poleg drugega tudi švedska filmska cenzura, prepovedal

javno prikazovanje filma, češ da je Sjöman uporabil prizore, ki so lahko škodljivi za večino mladih, posebno še za pubertetnike. Cenzurni urad je povabil k razpravi o filmu tri ugledne medicinske strokovnjake, ki so izjavili, da brutalnost in grobost nekaterih prizorov lahko psihično negativno deluje na mladega gledalca. Najbolj zanimivo je, da je bil v petdesetih letih, kar Nationalen Filmbüro obstaja, to šele tretji cenzorski poseg te institucije v filmsko proizvodnjo in reproductivno kinematografijo. Producent se je proti prepovedi pritožil in prepričani so, da bo vlada dovolila javno prikazovanje filma, če bo Sjöman nekatere najbolj drzne prizore izločil iz filma.

(Filmkritik)

## NOVI KAZANOV FILM

Odkar je sloviti ameriški režiser turškega rodu Elia Kazan prikazal svoj zadnji film *America, America* v New Yorku in Los Angelesu, so mu ameriški kritiki zapeli himne slave. Po njihovem zatrjevanju je Kazan s svojim novim delom prekosil samega sebe in ustvaril umetnino, ki presega vse, kar je doslej ustvaril v filmu in gledališču. Film je slavospev priseljencem, ki so novi kontinent civilizirali in urbanizirali. Kazan je povedal, da mu je bil vzor stric, ki se je priselil iz Grčije v Ameriko. Glavno vlogo je zaupal popolnoma neznanemu grškemu igralcu Stathisu Gaillelisu. Vrhunec filma so prizori, ki gledalcu predstavijo razvpiti *Elis Island*, urad za priseljence v newyorškem pristanišču. Omenimo naj tudi, da je tokrat Kazan prvič sam napisal scenarij za svoj 177 minut trajajoči film.

(Hollywood Reporter)



# PREBRALI SMO ...

**MICHELE MORGAN**, ena izmed najbolj uglednih francoskih filmskih igralk, je nedavno posnela svoj petdeseti film. **Constance** v peklu je naslov jubilejnemu filmu ...

**NA DANSKEM** so čisto slučajno našli enega izmed prvih filmov Carla Theodora Dreyerja, ki ni samo pionir danskega, ampak tudi evropskega filma. Najdeni film se imenuje **Bilo je nekoč**. Dreyerjevi filmografi so doslej menili, da je to zgodnje delo za vedno izgubljeno. **SMRT SI KAR NAPREJ IZBIRA** svoje žrtve med pomembnimi filmskimi ustvarjalci. Naj naštejemo nekaj osebnosti, ki jih je ugrabila zadnje mesece. Joseph Schildkraut, z Oscarjem leta 1938 nagrajeni igralec za vlogo v Dieterlejevem filmu **Zola**, bolj pa se ga spominjamo po vlogi očeta v **Dnevniku Anne Frank**, je umrl v New Yorku. V Münchnu je umrl režiser številnih komedij in glasbenih filmov Georg Jacoby. V vseh njegovih filmih je večinoma nastopala njegova žena Marika Röck. Njegovo največje dejanje je brez dvoma ponovna popularizacija plesalke in igralkke Röckove po drugi svetovni vojni, ko je bila nekdanj priljubljena Marika že čisto pozabljena. O nenadni smrti odličnega karakternega igralca Petra Lorreja obširneje poročamo v pričujoči številki.

**FREDERIC ROSSIF**, naš rojak, ki si je v Franciji pridobil ime s televizijskimi oddajami, je »majhen čudež« francoske kinematografije v lanskem letu. S celovečernim dokumentarnim filmom **Umreti v Madridu** in z drugim celovečernim dokumentarcem **Zivali** je dokazal, da se tudi filmi te zvrsti lahko uvrste med najbolj gledana filmska dela. Za **Zivali** je dobil Grand prix za mladinski film.

**NAGRADO MARILYN MONROE** bo poslej v Franciji podeljevala vsako leto skupina uglednih pariških intelektualck. Zirijo sestavljajo Françoise Giroud, Françoise Sagan, Yvonne Baby, Michèle Manceaux,

Micheline Presle, Christiane Rochefort, Anne Philipe, Monique Lange in Marguerite Duras. Letos je nagrado dobil novinec Alain Jessua za film **Zivljenje v Enversu**.

**JOSE LUIS BERLANGA**, za J. A. Bardemom najuglednejši španski filmski režiser, je poslal časopisom v Madridu odprto pismo, v katerem sila ostro protestira proti cenzorskim posegom v svoj film **Krvnik**. Znano je, da je integralno verzijo filma Španija lani poslala kot svojega uradnega zastopnika na festival v Benetke, kjer je doživel laskava priznanja. Frankovi cenzorji menijo, da bi bil film nevaren španskemu ljudstvu. Vemo, da niso prvič zaigrali dvolične vloge. Spomnimo se samo na Buñuela in Bardema.

**BERGMANOV MOLK** je doživel najprej ogromen uspeh na Švedskem. Eden najhujših Bergmanovih domačih kritikov, tako imenovani »papež švedske filmske kritike« Idestam-Almquist je ob filmu zapisal, da je po njegovi presoji to najgenialnejši film vseh časov. V Zahodni Nemčiji je film gledalcem posredovala distribucija Atlas Film. V treh tednih prikazovanja se je film uvrstil med šest najbolj obiskanih del, hkrati pa razvel prizadete razprave za in proti sebi. V Franciji je državna cenzurna komisija prepovedala prikazovanje filma. Njeno prepoved je razveljavil minister Malraux, ki je javno prikazovanje **Molka** dovolil razen za mladino do osemnajstega leta. Ta omejitev je utemeljena, saj je zadnji Bergmanov film (tretji del trilogije, ki jo sestavljata še filma **Kakor v zrcalu** in **Polnočni obhajanci**) izredno zahtevno delo.

KRITIKE

## Dve noči v enem dnevu

(DVE NOČI U JEDNOM DANU) Scenarij po pripovedkah Antonija ISAKOVICA napisali Antonlje ISAKOVIĆ, Borislav MIHAJLOVIĆ in Radenko OSTOJIC. Režija Radenko OSTOJIC. Kamera Nikola MAJDAK. Glasba Željko SENEČIĆ. Igrajo: Spela ROZIN, Jelena JOVANOVIĆ, Boris TESIJA, Predrag CERAMILAC, Janez VRHOVEC. Proizvodnja Avala film. Distribucija Kinema Skopje.

Dve noči v enem dnevu režiserja Radenka Ostojića prav gotovo ni oblikovno sodoben film. Tako režija kot kamera in montaža so ostali na ravni najbolj preproste pripovedi, slikanja dogajanja v njegovem logičnem zaporedju, brez vsakih pretenzij kakor koli preseči scenarij, ki je že v zgradbi fabule in svoji notranji razklanosti na dva docela ločena dela napovedoval vse slabosti filmsko ponesrečenega in literarno zastarelega izrazoslovja. Tako seveda Dve noči v enem dnevu komaj še zaslužijo ime film, saj v resnici niso nič drugega kot mehaničen posnetek slabega scenarija.

Film sestoji iz dveh spominjanj, ki sta realizirani z metodo »slikanja« preteklega in sedaj obujenega dogodka v celoti, »tako kot se je izvršil«. Pri tem režiser oziroma scenarist od časa do časa prekinja svojo na vseh dramaturških zakonitostih zasnovano pripoved s kratkimi prizori iz trenutne realnosti, da bi gledalca sproti opominjal na dvojnost časovne dimenzije filmskega dogajanja. Očitno je torej, da gre za preživelo in docela nefilmsko metodo, ki konvencionalno zamenjuje neposreden prikaz notranjih psiholoških

procesov (in torej način, ki je edino adekvaten resničnosti) kratko malo s povrnitvijo v preteklost in obnovitvijo takratnih dogodkov. Posledica tega je, da filmsko dogajanje vobče ni usmerjeno k stopnjevanju konfliktnih situacije in torej k njenemu neposrednemu, na rasti samih konfliktov pogojenemu razčiščevanju (kjer je gledalčeva udeležba obvezna), temveč nasprotno k njeni razlagi (ki izključuje gledalčevo udeležbo), kot nekega obstoječega, docela nerazvijajočega se stanja. Tako je seveda v filmu avtorjev ustvarjalni delež, ki more v resnici angažirati gledalca, skrčen na minimum, obenem pa je tudi jasno, čemu tista nesrečna notranja razcepljenost filma.

Pri tem se je seveda nujno pojavil problem, kako sploh še vzdrževati neko konfliktno situacijo, ki bi s svojim obstojem mogla preseči vakuum samega pripovedovanja dveh zgolj naključno med seboj prepletenih sorodnih zgodb, ki bi mogla dati filmu večjo celovitost in zato močnejše zainteresirati gledalca. Konflikt je bilo torej treba nekako prikazati navzven, gledalcu je bilo treba vsaj namigniti, da se ob izpovedi obsojenega borca še nekaj dogaja, da je še nekaj v ozadju, skratka, pripraviti ga je bilo treba na drugo zgodbo. Vloga takšnih dramaturških elementov, na podlagi katerih naj dobijo gledalci potrebne sugestije, je bila tako nujno dodeljena nekaterim docela zunanjim znakom, tako v eni kot v drugi zgodbi, katerih opazna skonstruiranost pa jim je lahko dala le značaj neke primitivne simbolčnosti in je samo dokaz več o izrazni šibkosti uporabljene metode.

Vendar bi bilo napak, ko bi ocenjeval omenjeno metodo samo kot neko ustvarjalno nesposobnost avtorjev, ne bi pa opozoril na določen namen, ki ga je mogoče z njo doseči. Očitno je namreč, da ima reprodukcija nekega dogodka nujno značaj popolnega, tako rekoč pravnega dokaza, na podlagi katerega je mogoče točno ugotoviti, da se je omenjeni dogodek izvršil tako in tako in ne drugače in da je torej oseba, ki je v njem sodelovala, taka in taka in ne morebiti takšna, kot bi si kdo mislil. Na ta način se torej sili gledalca, da se za nekaj opredeli popolnoma a priori, ne pa na podlagi lastnega razmišljanja in lastnih spoznanj. »Nejeverni Tomažič«, ki imajo nekoliko prepirljivega razuma, so s tem seveda popolnoma izključeni. Zal ima takšno prepričevanje vselej to slabo lastnost, da je neprepričljivo.

Popolnoma v skladu s to metodo in njenim namenom je tudi docela enostranska označitev oseb. Tako borec Grkić kot komandant Pavle sta že od začetka predstavljena kot pozitivna (saj z Grkićem sočustvujeta celo njegova spremljevalca, komandant Pavle pa uživa pri borbah spoštovanje in je tudi vsestransko priljubljen). Zaradi tega je seveda logično, da morata biti a priori simpatična tudi gledalcu, tembolj ker jima z lahkoto oprostijo njuna prestopka, saj posledice niso prikazane ali pa jih praktično ni, sta pa zaradi tega kar najbolj utemeljena (prestopki prvega z njegovo mladostjo, ker so pač določeni procesi v mladem fantu neizbežni in bi bilo celo nenormalno, če jih ne bi bilo, prestopki drugega pa ne le da je opravičljiv že po človeški plati, temveč je ob dejstvu, da ni šlo samo za rešitev njegove žene, ampak še enega borca, pridobil že popolnoma neosebne razsežnosti).

Končni cilj vseh teh »prijemov« pa je očitno — z njimi razložiti gledalcu zaključno dejanje in ga tudi prepričati o njegovi etični pravilnosti. Skratka, po vsem tem naj sledi dejanje kot edina možna posledica. Naj takoj pripomnim, da sledi takšna posledica po takšnih »prijemih« samo za tistega, ki filmu verjame. Po povedanem je namreč očitno, da film gledalca v tej smeri ne more z ničimer obvezovati.

Ce se vprašam, kaj so mi hoteli avtorji filma povedati, pridem nujno do spoznanja, da so skušali prikazati NOB ne le kot zgodovinsko dejanje, ki je bilo etično utemeljeno, temveč tudi kot dejanje, ki je bilo vseskozi humano. Seveda je humanizem mogoč le tedaj, kadar imamo pred seboj resnične ljudi. Avtorji filma pa so pri svojem »humanizmu« šli tako daleč, da so tudi svoje junake obsijali s kar največjo svetlobo, zaradi česar so jim tudi njihovi prestopki že vnaprej odpuščeni in je humanizem postal nepotreben. Še več, zdi se, da so dosegli ravno obratno od hotenega: ob vsem so namreč postale za gledalca odločitve štaba nerazumljive, birokratske in zato naravnost obsojanja vredno nehumane. Gledalec pade v popolnoma brezizhodno zagato, če si zastavi vprašanje, kaj bi bilo, ko Grkič ne bi bil srečal Pavleta, ampak nekoga drugega, ki ne bi bil obremenjen s takšnimi spomini. S tem pa je zadeta vrednost humanizma, prikazanega v filmu, v njeni najšibkejši točki. Očitno je namreč, da film vrednoti kot humano dejanje oprostitev avanture, zaradi katere ni bila izpolnjena važna vojaška naloga, izrekel pa jo je nekdo, ki je (sicer po nelogični logiki scenarista) zagrešil podoben prestopke. Tako se vse skupaj seveda premakne na docela privatno raven. Tu pa lahko avtor s svojim »humanizmom« samo še trka na sentimentalna občutja gledalcev.

Film je tako oblikovno kot idejno popolnoma zgrešen (popolnoma zgrešen, ker se iz njegovih napak ne da ničesar naučiti). Kot sentimentalna pripovedka o NOB pa zasluži samo še protest.

Ingo Paš

## Hudičevo oko

(DJAVULLENS ÖGA) Scenarij in režija Ingmar BERGMAN. Kamera Gunnar FISCHER. Glasba Domenico SCARLATTI. Igrajo: Stig JÄRREL, Jarl KULLE, Bibi ANDERSSON, Axel DIEBERG, Torsten WINDE, Nils POPPE, Gertrud FRIDH. Proizvodnja Svenskfilmindustrie. Distribucija Vesna-film.

Ce se razmeroma mlademu ustvarjalcu posreči zagrešiti nekaj filmov, ki bodo nujno prodrli v učbenik in so že priznani sestavni del svetovne filmske zgodovine, pa še kljub temu malobrižno dela filme, ki ga zabavajo, se njegovi notranji moči lahko samo poklonimo. Naravna reakcija umetnika, ki se zave, da je še za življenje postal klasik, je namreč previdnost. Svet je odkril, da je globok in izviren ustvarjalec in kritikom je uspelo preanalizirati njegove »preokupacije«; lepo je, če se živi muzejski kos zaveda dolžnosti, da jim s svojimi nadaljnjimi deli ne oporeka; vsaj ne, če ne zagrabi v njih kake nove »velike teme«.

Ingmar Bergman je ustvarjalec, ki je delal mnoga leta v tišini. Filmski svet ga je odkril nanaglooma pred nekaj leti in prvi trenutek je bilo videti, da se kar ne more nasititi njegove svojevrstnosti. Medtem je bergmanovski »val« uplahlil, po naglo vzbuhtelem navdušenju se oglašča kritika in z vsakim novim filmom se mora Bergman trdo bojevati za priznanje: da, celo s filmi, ki bi jih šteli v vsakem pogledu za odlične, če bi bilo pod njimi podpisano drugo ime. To je ena izmed slabosti danes tako priljubljene »politike avtorjev«.

Toda čeprav je Bergman človeški in mu zato slava godi, kritika pa ga prizadeva, prav očito nimata ne ena ne druga moči, da bi spremenili sinkopirani, pa zanesljivi ritem njegovega dela. Odkar je našel poti in metode, kako izraziti svoj bogati, pesniško prosojni in filozofsko brezkompromisni notranji svet, ga izpoveduje spet in spet, zdaj s hamletovske, zdaj s falstaffovske plati; ne, s falstaffovske pravzaprav ne, tolikšne prvinske radoživosti v Bergmanu ni; pač pa s petrucčevske. Do krvi bolečo ali sijoče spreminjasto podobo mu narekuje samo notranje razpoloženje; delo ga osrečuje; in prav malo mu je mar, ali tisti trenutek gori njegov ustvarjalni ogenj s posebno visokim ali malo krotkejšim plamenom.

Hudičevo oko nemara ne bo prodrlo v filmske antologije; čeprav je po ideji, vsebini in formi izrazit Bergman, je to nekoliko preciozen film, film za sladokusce. Terja gledalca, ki se je sposoben in pripravljen smejati nečimrnosti cerkvenih in posvetnih »duhovnih ved«, kot jih pridigajo njihovi izvoljeni svečeniki, duhovni in profesorji; gledalca, ki prestreza Bergmanove žoge pri zgodovinskih, literarnih, religioznih in političnih namigih; gledalca, ki uživa v estetiki lepo razporejenih ploskev in nežno kontrastiranih značajev; gledalca brez predsodkov in z dobršno mero humorja, takega, ki se zna smejati tudi samemu sebi; skratka, gledalca, ki se spozna na »pravila igre«.

Prvo pravilo veleva, da svet naših vsakdanjih izkušenj poetu ni dovolj; v Hudičevem očesu ga razširi Bergman na temno kraljestvo pekla, ki je s parkeljni in vrelim oljem naših otroških predstav ravno toliko v zlahoti, da imamo za v Bergmanovo-onostranstvo primerno vstopnico. Pekel se je medtem moderniziral, njegova morala pa je ostala pri starem. In ko se odposlanci pekla odpravijo na svet, pri priči spoznamo, da je tudi v srcih modernih ljudi ostalo vse prav zelo pri starem, da torej don Juan verjetno z dekleti 20. stoletja ne bo imel kaj prida več težav kot nekdaž z doño Elviro ali doña Ano — sicer pa je bilo tudi teh dovolj. Vladar pekla je don Juanu naročil, naj zapelje mlado pozemeljsko nevesto, ki je še devica; kajti devištvo mu povzroča ječmenčke na očesu. In don Juan seveda uporabi najzanesljivejšo in najbolj zahrbtno tehniko zapeljivcev: vzduditi usmiljenje izbrane žrtve.

Na tej liniji, na spopadu ljubezni in usmiljenja, ljubezni in poželenja, na robu, ko se mora človek odločiti, ali si bo popustil ali si ostal zvest, se odvija notranji konflikt Hudičevega očesa. Zakaj, naj sega Bergman v svojih najslavnejših filmih v še take metafizične višine, Hudičevo oko priča, da je v skriti globini srca moralist, da ga nadvse vznemirjajo človeške odločitve, ki jim botruje svobodna volja in da čuti do slabosti sicer sočutje in prizanesljivost, a je njegov ideal vendarle oholi in svobodni »vitez brez strahu in graje«.

Prepletanje realnega in onstranskega sveta nudi Bergmanovi kameri in njegovemu scenografu veliko zabavnih možnosti. Kot vedno je mojstrski v ustvarjanju vzdušja — bodisi zadimljenega pekla ali gole predpomladanske švedske pokrajine, ali opustošene, higienične treznosti prihodnjega doma mladoporočencev, ali prikrto senzualne spalnice nepotešene pastorjeve žene. Toda pravo vzdušje dela je v značajih, v njihovem prisilnem sožitju in neprestanem spopadanju, ki je zdaj podobno rezkemu ženketu mečev, zdaj tihemu trenju svile ob svilo. Če velja Antonioni za velikega oblikovalca samote sodobnega človeka, bi lahko rekli o Bergmanu, da je poet njegovega nujnega sožitja z drugimi; in v Hudičevem očesu z zlahtno milino in toplo ironijo razkriva ceno, ki jo mora za to sožitje plačevati.

Sicer pa Bergman veruje v zanimivo zgodbo in napet dramski konflikt; in veruje v to, da zaslužimo ljudje po vsakem krutem spopadu za realnostjo ali iztreznjujočem pogledu v lastno psiho nekaj sladkega pozabljenja: bodisi v Scarlattijevi glasbi ali v tihem smehljanju učenemu profesorju, ki nam s tako važnostjo predava o skrivnostih pekla, o katerih ve vsak izmed nas toliko več, če smo se le pripravljani spogledati z malim privatnim peklom v svojem srcu.

Rapa Suklje

# Hudičevo oko ali hudomušni Bergman

Lahkotno, rokokojško prešerno in sveže je Ingmar Bergman zapisal na filmski trak zgodbo o ječmenčku na hudičevem očesu. Zazdi se ti, kot da se je umetnik za trenutek ustavil na poti nenehnega iskanja in razglabljanja o človeku in njegovem bistvu. Kot da si je Bergman vzel trenutek počitka, da bi v miru razmislil, ali naj mar krene naravnost naprej ali pa zavije v kakšno drugo smer. Hudičevo oko je nastalo v obdobju med srednjeveško balado DEVIŠKI VRELEC in med intelektualnim razmišljanjem o metafizičnih vprašanjih, filmom kakor v zrcalu.

HUDIČEVO OKO je delo, v katerem sta ženska in njen svet znova merilo vsega. V tem filmu je dvoje žena, ki zaposlujeta Bergmana — umetnika. Obe ob don Juanovem obisku na zemlji dozorita. Renata, pastorjeva žena, v objemu don Juanovega sluge Pabla začuti, da more njeno romantično sanjarjenje o ljubezenskih dogodivščinah imeti le eno samo resnično podobo — nov prerojen odnos do moža, nepoboljšljivega optimista. Britt-Marie, pastorjeva hčerka in vzrok hudičevega vnetega očesa pa je pravo nasprotje svoje matere. Trdno stoji na zemlji, sanjarij zanjo ni. Tej »modernej Amazonki« se približa don Juan, da bi ji govoril še o neki drugi ljubezni, zanosnem trpljenju in strasti. Deklica ga doume, za trenutek celo sočustvuje z njim, pa konec koncev vendarle ostane čisto prozaično pri svojem... agronomu, prašičkih in kopici otrok. Pustolovca pa se morata vrniti poražena v pekel.

In v tem zadnjem delu priplava na površje Bergman — mislec. V don Juanu uteleša namreč človeka, ki sprejema nase popolno odgovornost za vsa svoja dejanja. Zato dostojanstveno sprejme naloženo mu kazen. V tem hladnem dostojanstvu je tudi trohica zaničevanja tistih temnih in svetlih sil, katerim človek ne pomeni dosti več kot le dobrodošlo igračko. In v tem trenutku bi ta lahkotna komedija lahko postala bridka tragedija.

Zato nas ljubeznivi konferansje seznanjajo z veselimi, kar zapeljivo sanjarskim zaključkom: zadnjo bodico, ki jo tokrat hudomušni Bergman nameri v svoje gledalce. In tako je zmagalo dobro in je osmešeno slabo, dobro in slabo v nas samih. Tako se mora pač zgoditi v vsaki dobri komediji. In HUDIČEVO OKO je odlična, z domiselnostjo in globokoumnostjo začinjena komedija.

M. Smolej





## Upor na ladji Bounty

(MUTINY ON THE BOUNTY) — ameriški Panavision barvni film. Scenarij Charles LEDERER po romanu Charlesa NORDHOFFA in Jamesa NORMANA. Direktor fotografije Robert SURTEES. Glasba Bronislau KAPER. Režija Lewis MILESTONE. Igrajo: Marlon BRANDO, Trewor HOWARD, Richard HARRIS, TARITA. Distribucija Croatia-film, Zagreb. — Film je dobil pet Oscarjev.

Zdi se mi, da je potrebno ugotoviti že takoj na začetku: remake znamenitega predvojnega filma — posnel ga je Frank Lloyd 1935. leta, v glavnih vlogah pa sta nastopila Clark Gable in nepozabni Charles Laughton — ne sodi v serijo spektaklov psiho-sociološke kompenzacije, ki so vzniknili v italijanskem filmu v fašističnem obdobju in dosegli izredno širino v povojnem ameriškem, evropskem ter seveda italijanskem (predvsem črnem) filmu. Sama ta okoliščina pomeni, da tema filma UPOR NA LADJI BOUNTY ni zgolj zunanje spektakularna, marveč temelji predvsem na pristnem spopadu dveh osebnosti, torej na spopadu povsem humanistične narave. S to ugotovitvijo opredeljujemo ne le mesto filma UPOR NA LADJI BOUNTY v hierarhiji superspektaklov, marveč se dotikamo tudi osebnosti in ustvarjalnosti režiserja Lewisa Milestona.

Ukrajinec po rodu, pripadnik stare hollywoodske garde, človek, ki je spoznal film v ateljeju in prehodil vse njegove ustvarjalne faze, se je uveljavil in zaslovel predvsem z odličnim in neštokrat citiranim filmom NA ZAHODU NIC NOVEGA, nastalim 1930. leta, delom, ki še danes velja za enega najboljših in najbolj pacifističnih filmov v vsej zgodovini najmlajše umetnosti. Hkrati pa je to eden

Prizor iz prve verzije filma UPOR NA LADJI BOUNTY režiserja Franka Loyda. Na sliki desno: Charles Laughton

tistih redkih filmskih uspehov, ki presegajo literarne predloge, v tem primeru istoimenski roman Ericha Marie Remarquea. Že od tega Milestonovega največjega uspeha se kaže kot ena osnovnih značilnosti tega ustvarjalca — zanimanje za človeka v vojni, človeka soočenelega z nevarnostjo, ki mu grozi. V tem kontekstu zanimajo režiserja človeške reakcije, zlasti pa neko skupno, lahko bi rekli kolektivno izkustvo njegovih junakov. Vsi ti elementi so prisotni tudi v najnovejšem Milestonovem triurnem spektaklu, tako da film ne pomeni zgolj nekakšen »come-back« režiserja, marveč predvsem vrnitev k motivom, ki ga najbolj zanimajo. Morda si samo s tem lahko razlagamo okoliščino, da je Milestone sprejel režijo tega filma po odpovedih že dveh režiserjev.

Prav iz teh razlogov je UPOR NA LADJI BOUNTY težko označiti kot romantičen, avanturističen film, navzlic temu, da vsebuje vse elemente te zvrsti. Posadka ladje Bounty, ki plove pod zastavo angleškega kralja Georga — dejanje filma se odvija leta 1787 — doživlja vrsto dinamičnih in dramatičnih avantur, od odlično posnetih prizorov viharja, posebej v snegu in ledu, prek spopadov z disciplino in samovoljo, do romantike na Tahitiju, upora zoper kapitana Bligha in drugih epizod. Vendar pa osnovno in najpomembnejše šele izhaja iz tega: torej, zunanja dinamika je sredstvo, nikakor pa ne namen. Zaradi tega lahko kot osnovno idejno izhodišče filma razumemo neko življenjsko izkustvo Christiana Fletcherja in peščice uporniških mornarjev, v glavah katerih počasi dozoreva najprej revolt, pozneje pa upor proti osebnosti in metodam kapitana Bligha, brutalnega, sadističnega, discipliniranega tirana. Toda, medtem ko se uporniški mornarji zadovoljujejo s samim dejstvom, da kapitana Bligha ni več na ladji, je Christian, ki se edini zaveda sebe kot človeka v moralnem in celo socialnem smislu, sposoben spoznanja. Uvidi, da je križarjenje po morju po uporu absurdno, beg pred posledicami, ki ničesar ne spreminja in da lahko njihova akcija dobi pravi smisel le, če stopijo pred sodišče — kajti le na ta način bi lahko, kot pravi Christian, »uničili vse Blighe tega sveta« in pristavljajo: »boljše je umreti, kot živeti nečastno, brez smisla...«

Glavni vlogi v filmu igrata Trewor Howard in Marlon Brando. Pomembno vlogo je izoblikoval tudi mladi angleški igralec Richard Harris, ki ga poznamo po proslavljeni igri v Andersonovem filmu SPORTNO ŽIVLJENJE, v edini večji ženski epizodi pa nastopa domačinka s Tahitija — Tarita. Robert Surtees je v fotografiji vztrajal na ustvarjanju vzdušja starih pomorskih bakrorezov in ustvaril nekaj učinkovitih, predvsem pa zelo lepih »štimgov« morja. Film je grajen kot kronika, vendar pa je ta okvir služil režiserju predvsem kot možnost preskoka velikih časovnih razlik; njegova pozornost je posvečena predvsem junakom in okolju, ki mu pripadajo.

Vloga Christiana Marlona Branda je vsekakor ena največjih kvalitete tega filma. Ima dva dela, ki se stilno in vsebinsko razlikujeta. Razmejuje ju upor na ladji. Brando je tokrat dosegel velik uspeh v težnji — predstaviti posebej »moškost s falzetom« (kar je pričel že v SAYONARI in nadaljeval v MLADIH LEVIH manj uspešno). Njegov Christian je, za razliko od Gablovega, komično obarvan. Tako zasnovana vloga je zlasti uspešna v prvem delu filma, ko v Christianu počasi zori odpor do Bligha, pa zaradi njegovega načina občevanja z ostalimi protagonisti na zunaj sploh ni opazen, tako da je njegov karakter v dobršni meri v vprašanju vse do akcije, do upora. To pa je povsem zavestna reakcija. V drugem delu, po uporu, postane Brando drugačen, vse preveč mislec, traged. Prav v prvem delu vloge je mogoče zaslutiti, kje so bile pravzaprav dramske rezerve, na katerih bi lahko temeljila prepričljivost in

izpoved filma. Očitno je, da se je Milestone zavedal, da je edina pot — spopad obeh protagonistov, žal pa se karakterizacija kapitana Bligha v Howardovi interpretaciji (verjetno že zaradi osnove v scenariju) po moči nikakor ni mogla enakovredno postaviti ob bok Christianu. Zaradi tega ni nerazumljiva želja, ki se nehote vsiljuje: če bi bilo na neki način mogoče združiti starega Laughtona iz prve verzije in Branda iz sedanje, bi vsekakor dobili — tretji film, prav gotovo pa prepričljivejši in bogatejši. Toda, alkimija je nemočna, sicer bi že zdavnaj poskrbeli za druge, vsekakor potrebnejše in bolj dragocene kombinacije.

UPOR NA LADJI BOUNTY je navzlic vsem Oscarjem in neozi-raje se nanje film, ki bi znal ogreti veliko število gledalcev. Grajen je na najuspešnejši formuli: spektakularen je in vendar želi spregovoriti tudi o nekaterih temah, ki nam ne morejo biti tuje.

Toni Tršar

## Živeti svoje življenje

(VIVRE SA VIE). Francoski film v dvanajstih epizodah. Ideja, snemal, napisal dialoge, montiral in režiral Jean-Luc GODARD. Fotografija Raoul COUTARD. Montaža Agnes GUILLEMONT. Glasba Michel LEGRAND. Igrajo: Anna KARINA (Nana), Sady REBBOT (Raoul), Andre-S. LABARTHE (Paul). Guylaine SCHLUMBERGER (Yvette), Peter KASSOWITZ (mladenič), Brice PARAIN (filozof). Proizvodnja Pierre Braunberger, 1962. Distribucija Make-donija film, Skopje 1963,

Vemo, da obstaja film-resnica. Prav tako pa obstaja tudi gledališče-resnica, ki je nastalo s filmom. Pri tem mislimo na vrsto gledališča-filma, kjer je izključen ritem akcije: zelo preprosta scen-ska meditacija, zasnovana na besedi in pogledu. To je film ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE.

Prej so, pri preverjanju avtentičnosti kakega filma, segali po dramatični metodi primerjalne estetike. Pri tem se je pojavljalo vprašanje, ali je film, ki je dokončno umetniško delo, mogoče prevesti v jezik kakšne druge umetnosti, s pogojem, da se ohrani duh, smisel in izrazita intenzivnost originala. Test, pri katerem je film imel le malo večjo možnost od grešnika postavljenega pred »božji tron«, je iz razumljivih razlogov zdržalo redkokatero delo. Vendar je metoda izgubila ne samo praktično, temveč tudi zabavno vrednost, odkar je Welles snemal DRŽAVLJANA KANEA in Andre Bazin objavil svoji bistri zagovor »nefilmskega filma«. Film, ki je blizu gledališču, romanu ali anti-romanu, ali katerikoli od dramskih ali pripovednih form, a pri tem vendarle ne izgubi svoje avtentičnosti. Cilj režije je bil v zadnjih desetletjih vse bolj izražen s formulo, ki ima v francoski jezični preciznosti ne samo deskriptiven, ampak tudi bistven smisel: mise en scène.

ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE je umetnost mise-en-scène (oživljanja). Sestavljenemu iz dvanajstih poljudno izbranih zgodb temu filmu ni potrebna tradicionalna montaža: le-ta je prilagojena posebnemu, godardovskemu pojmovanju. Razen v osmi epizodi, kjer je,

iz kontrapunktičnih razlogov, v izraziti montažni sekvenci privedena do frenezije. Če sklepamo po tem, bi bil Godard sposoben režirati po starih normah MGM-a.

Montaža je torej težila k prilagajanju, toda samo, da bi poudarila režijo. V sceni, ko Anna Karina s solzami gleda TRPLJENJE IVANE ORLEANSKE, se montaža ravna prav po tistem, za kar se je Godard boril v tekstu »Montage, mon beau souci...« »Montirati v skladu z izmenjavanjem pogleda, to je skoraj definicija montaže,« pravi Godard. Zares, to, kar Godard ustvarja z obrazom Marije Falconetti in Anne Karine, ko njune poglede snema v velikem planu, da ne le spoji, ampak celo poistoveti njuni duši in solze, pomeni popolnoma »podrediti montažo zahtevam režije«. Na ta način postanejo kadri iz Dreyerjevega filma slični Godardovemu filmu. Na obrazu Ivane Orleanske beremo vse to, kar se nanaša na Nano S., prav tako kot bi gledali Nanin obraz. Godard tako podira temelje tradicionalistične montaže in z lahkoto dobiva svojo bitko. Dobiva pa jo ne samo s tem, da prilagaja montažo, ampak tudi zato, ker jo enostavno ignorira. S pomočjo dolgih kadrov in planov — sekvenc.

Dolgi kadri dajejo filmu poseben ritem, ki ni več v skladu z montažo, kar pomeni, da ne služi več opisovanju zunanosti. Kratek kader je sredstvo za opis, ker odkriva dele stvarnosti — ki jih je šele treba združiti v celoto. Dolg kader pa je deskriptiven samo pri opisovanju notranjosti. Z njim se pridobi na času in pogled utegne odkriti navideznost zunanosti.

Cilj filma ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE je skriti se pod epiderm. Zato so potrebni dolgi kadri, pogosti plani-sekvence in številni veliki plani, fiksirani prav kot fotografije. Anna Karina je tu samo model, ki mu Godard fotografira dušo. Godard jo slika definitivno: ko jo spremlja na njeni življenjski poti skozi dvanaest epizod, kaže posamezne aspekte njene duše, potem ko je — na platonovski način — pokazano, da je tudi endoderm odstranjen. Nekako takole: »Kokoš je domača žival, ki ima zunanost in notranjost. Če abstrahiramo zunanost, ostane notranjost, če pa še to odstranimo — ostane duša.«

To je prikazovanje od znotraj, ta notranji aspekt pa se ne doseže samo z godardovskim pojmovanjem montaže, ki »pogled pretvarja v svoj glavni adut«. Na ta način se, kot prav sam Godard, odkriva duša pred duhom, strast pred mahinacijo. S tem daje prednost srcu pred razumom in podreja predstavo o prostoru predstavi o času.

»Predstava o času na škodo predstave o prostoru«... to pomeni, da je veliki plan pred totalom in srednjim planom. Zdaj postane cilj režije, da vzpostavi odnos med osebami in razvojem dogodkov, da ustvari predstavo, ki bo zanemarila okolje (kje so v romanih našega časa Turgenjeva opisi narave ali Balzacovi opisi značajev?) in se zasnova na skrivnostnosti človeškega obraza, kretanje, gibanja ustnic, (besedi) ali molka.

Na začetku filma ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, ko beremo imena in poslušamo melodijsko frazo, vidimo samo tri dolge kadre. Vsi trije so posvečeni Anni Karini. Pred nami je obraz od spredaj, lvi in desni profil. V prvem naslednjem kadru pa je vidimo od zadaj. Tudi dolg kader.

V prvih štirih kadrih je pokazana z vseh strani, definitivna: ostane samo še, da jo spoznamo v odnosu do dogodkov in številne vibracije njene razgaljene duše.

Tako postaja režija tudi vsebina filma.

Zika Bogdanović



ONTA PODGORNIK



POSLT... OSSEBOM

PRIMERI... VO FILMA

V AYSTRI



FILM  
ŠOLA  
KLUBI

*JOVITA PODGORNIK*

# POGLEJMO K SOSEDOM

## PRIMERI ZA OBRAVNAVO FILMA V AVSTRIJSKI ŠOLI

Avstrijci imajo o filmski vzgoji v šoli dokaj urejene predstave, saj so poskrbeli ne le za cikle filmov za različna starostna obdobja, temveč tudi za posebne metodične in didaktične napotke, po katerih si posamezni učitelji izbirajo zase najprimernejšo varianto obravnavanja filmov. Morda bo njihovo delo tudi naše šolnike spodbudilo k razmišljanju, kako bi ta ali oni film iz ciklov Pionirskega doma ustrezneje obdelali pri različnih predmetih v prid izobraževanja in vzgoje učencev. Iz obsežnega gradiva za obvezno šolo in za šole druge stopnje smo izbrali dva filma, ki sta znana tudi pri nas. Razumljivo je, da sem morala zaradi obsežnosti gradiva posamezne odstavke prirediti, vendar je ostala dispozicija celotnega predloga za obdelavo posameznega filma neokrnjena.

# I. TOBY TYLER

(Iz cikla za 12—14-letne učence)

## 1. Možnosti obdelave pri pouku

Nemščina: Otroci in živali, Zakaj gredo otroci tako radi v cirkus, Kaj nam pri gospodu Harryju Tupperju ne ugaja, Kako nam ugaja Ben Cotter. Spisi ali govorne vaje.

Zgodovina:  
Iz zgodovine cirkusa. Cirkus v starem Rimu.

Spoznavanje prirode:  
Priučljive živali. Dresura živali. Živali v cirkusu. Posebnosti šimpanza med opicami.

Državljska vzgoja:  
Adoptivni starši. Tajnost pisma.

## 2. Osnovni podatki o filmu

Produkcija... Distribucija... Režija... Scenarij... Kamera... Glasba... Leto proizvodnje (1959)... Glavni igralci...

(Navedeni so točni podatki. Pri nas jih najdemo v prospektu ali v biltenu Novi filmi.)

## 3. Tema filma

Nekega dečka cirkuško življenje tako zamika, da se odloči zanj. Torej si bo moral služiti vsakdanji kruh v cirkusu. Kmalu se močno naveže na šimpanza Stubbsa. Z njim doživi vesele, žalostne in nevarne ure. Ta doživetja, ki se povezujejo z nemirnim in nenavadnim cirkuškim življenjem, so osnovna tema filma.

## 4. Vsebina

(Sledi podrobnejša vsebina filma.)

## 5. Zgradba filmske zgodbe

(Gre za razčlenbo filma od zasnove preko vrha do razsnove dejanja.)

## 6. Filmski izraz in zvrst

Ta film, po zvrsti tipičen mladinski film, je oblikovan z veliko odgovornostjo in ustvarjalno sposobnostjo. Spretna drama-

turška zgradba in dobra fotografija ustvarjata tekoče in napeto delo.

(Nato je posebej poudarjena ta ali ona specifičnost filmskih izraznih sredstev, na primer posebno pomembni kadri, igralske stvaritve, vloga kamere pri vozečih posnetkih, zlasti pri prizorih v cirkuški areni.)

## 7. Dramatični viški filma

a) pri temi:

Toby pobegne iz hiše svojih adoptivnih staršev. Toby tvega lastno življenje, da bi preprečil ustrelitev svojega prijatelja, šimpanza Stubbsa. Tobyjeva velika prizadevnost, da bi se izuril kot cirkuški jahač. Toby, Jeanette in Stubbs v svoji točki na gala predstavi.

b) pri neposrednem dogajanju:

Cirkuški voz se prevrne. Stubbs pred ustrelitvijo. Stubbs je obstreljen in navidez mrtev. (Tako razčlenitev naj poiščejo seveda sami učenci, dispozicija je le opora za učiteljevo pripravo!)

## 8. Film in knjiga

Osnovni motivi za film so iz romana Jamesa Otisa Kalerja Toby Tyler.

## 9. Poročila o odmevu filma

Film je dobil na predstavi za učitelje in profesorje posebno priznanje. Predvajanje tega filma v ciklusu za osnovno šolo je dobilo najtoplejše priporočilo. Tudi kritike v dnevnem tisku so bile zelo ugodne. Opozorile so filmske obiskovalce, da je film privlačen tudi za odraslega gledalca, ne le za mladino.

Časovna orientacija: približno ena ura in 35 minut.

## 10. Predlog za uvodne besede k filmu

Mlade gledalce bi kazalo opozoriti, naj pozorno sledijo osrednjima vprašanjema filma: neločljivemu prijateljstvu dečka Tobyja s šimpanzom Stubbsom in napornemu delu, ki je potrebno, preden postaneš ud vseh občudovan cirkuški umetnik.

## 12. Predlogi za razpravo

(Vrsta vprašanj nakazuje možnosti žive razprave. Ne navajamo jih posebej, ker so povezana z vsebino filma. Hoteli smo prikazati predvsem dispozicijo za vsestransko obdelavo mladinskega filma. Take dispozicije pripravljajo posamezni učitelji ali profesorji. Film Toby Tyler je na primer obdelal Hans Janipka. Pedagoški svetniki, ki vodijo oddeleke za filmsko vzgojo, oskrbe iz centra za filmsko vzgojo pri uradu Landesjugendreferat Wien vse šole z ustreznim gradivom ob filmih, ki jih šolam posebno priporočajo.)

## II. KANAL

(Ta film smo izbrali kot primer, kako se oddelek za filmsko vzgojo pri uradu Landesjugendreferat Wien kljub stališčem nekaterih filmskih cenzurnih komisij, ki filme ocenjujejo glede na njihovo primernost za mlade ljudi, odloča tudi za prepovedane filme, jih uvršča v cikle obveznih šolskih filmskih predstav in s tem dokazuje, da sodobna filmska vzgoja dobrega filma ne sme in ne more prezreti.)

1. Ocene filma glede na priporočila mladini

Magistrat Wien: Mladini prepovedano: BMFU: Mladini prepovedano. Katoliški filmski obzornik: Priporočamo odraslim. Landesjugendreferat Wien: Film priporočamo mladini nad 16 let.

2. Možnosti obravnave med poukom

Nemščina: Optična prepesnitev neke teme, ki terja izpoved. Možnosti primerjave z Dantejevim Peklom. Kje so meje za upodabljanje strahotnega trpljenja?

Zgodovina: Vojna in osvobodilna vojna. Moralna upravičenost osvobodilnih vojn. Zgodovinski prikaz poljskega ali katerega kril upora, ljudske vstaje.

Psihologija: Pojem »junaka«. Veličina in podlost človeka. Okolje in značaj.

Literarna vzgoja: Vojna literatura. Primerjava vojnih romanov, Zuckmayer, Remarque, Shaw itd.

3. Osnovni podatki o filmu

Produkcija... Režija... Scenarij... Kamera... Scenografija... Glasba... Kostumi... Montaža... Glavne vloge in glavni igralci... Nemška obdelava... Črno-beli film, dolžina 2650 m.

4. Tema

Dramatična reportaža o:

1. Človeški veličini in bestialnosti v času največje stiske.
2. Borba proti zatiranju in suženjstvu.
3. Boj proti sovražniku postaja hkrati boj proti uničenju človeških kreatur.

5. Vsebina

Povzetek: Varšavska vstaja poljskega ljudstva proti Nemcem, september 1944. Pričakovane pomoči Rusov ni. Poljaki se morajo zateči v kanale, kjer v večini primerov nadvse žalostno končajo, ne da bi jih sovražnik direktno uničil.

Nadrobnejša vsebinska analiza: (sledí točen opis vsebinske zgradbe filma, tako da je možno popolnoma dojeti film celo brez predhodnega ogleda).

6. Dramatičnost

Dramatičnost se v tem filmu stopnjuje od začetne vnanje pogojenosti (upor, obstreljevanje, propad ofenzive, zasedeni izhodi iz mesta) do bolj in bolj poudarjene tematske dramatičnosti, sovražnika ni več... Ljudje se pokončujejo med seboj, krive so nečloveške razmere, izjemna situacija... do končne izpovedi:

NIKOLI ne more uničenje služiti življenju!

NIKOLI noče vojna miru!

7. Je potreben komentar z avtorjevo grozljivostjo in napetostjo?

Pravzaprav ne, kajti grozljive so predvsem predstave v naših možganih, ko iščemo pojavom, ki jih gledamo na platnu, korenine in vzroke. Res je, da zahteva ta film močne živce, toda



potrebno je, da prenesemo zgodovinsko resnico v nepopačeni podobi in da si znamo potem priznati tudi neprijetne zaključke.

#### 8. Filmski izraz

Film je narejen v stilu dramatične reportaže o propadu. Ta stil ni nikoli nedosleden, nasprotno, ves čas je pristno neskončno moreče vzdušje obupa, konca, pekla. Zrak je težak, kanal zaudarja.

Dolge pasaze tečejo brez spremne glasbe. Naravni šumi in zvoki nas puščajo same z izgubljeni v kanalu.

Filmski junaki ne igrajo. Ni zvezdniskega obraza, ki bi se silil v ospredje. Genialni režiser je udušil vsako preglasno besedo, vsako odvečno krettnjo. Vse ostaja pristno. Ni posamičnih junakov.

Fotografija in montaža ustvarjata razpoloženje in izraz, ki osnovno temo do kraja poglobi:

Vojna strahotnega obsega v človeku z vprašanjem; je junaštvo vselej smiselno?

#### 9. Poskus uvoda k filmu

Ta film je izsek iz zgodovinskega dogodka. Varšavska vstaja proti Nemcem v septembru 1944. Pričakovane podpore Rusov ni bilo od nikoder. Vstaja se je končala s strahotnim pokolom

poljskih borcev. Film pravzaprav ne povečuje upornikov, pač pa obtožuje grozote vojne. Piscu scenarija ni narekovalo sovraštvo proti Nemcem, temveč sovraštvo proti uničevanju človeškega življenja. Toda v brezupnosti prikazanega kaosa se vendarle dokumentira velika ideja: pristna človečnost. Zato ostajajo ljudje iz kanalov, zgodovinsko za nami, človeško v nas! Ali bodo ljudje znova pozabili, da so ljudje? Največ, kar imamo, je življenje.

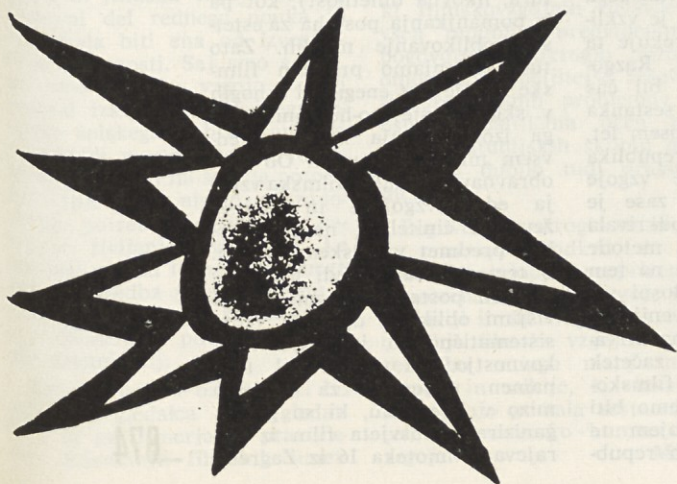
#### 10. Predlogi za razpravo

Priporočali bi obsežnejše razpravljanje in sicer o vsebini, ideji filma, o posameznih značajih, ki jih srečamo v filmu in o oblikovanju snovi.

(Dispozicijo je sestavil dr. Heinz Wissler, pedagog, ki se je bil v aprilu udeležil filmskega seminarja za prosvetne delavce ljubljanskega okraja. Ob koncu obdelave filma Kanal je pripravil še vrsto vprašanj, ki pomagajo prosvetnemu delavcu povezati razpravljanje o tem priročljivem filmskem delu v bolj zaokroženo celoto.)

#### Pripomba:

Ni nujno, da se z vsem docela strinjamo; toda nameni in metode avstrijskega koncepta filmske vzgoje so nam ob določenih primerih jasnejši.



# FILM V ŠOLI

## TEMA POGOVORA ZA OKROGLO MIZO XI. FESTIVALA KRATKEGA FILMA

Zamisel, da spregovorimo o filmskovzgojnih problemih, posebno pa o problemih filmske vzgoje v šoli, za okroglo mizo XI. festivala jugoslovanskega kratkometražnega filma je vzkli- la iz potreb, ki jih narekuje ta dejavnost v Jugoslaviji. Razgovor je pokazal, da je bil čas zanj dozorel, saj je od sestanka v Novem Sadu minilo osem let, medtem pa je vsaka republika zaorala ledino filmske vzgoje na svoj način; vsaka zase je bolj ali manj uspešno odkrivala nove oblike in nove metode dela. Kljub temu, da je na tem polju storjenega v Bosni in Hercegovini ter v Sloveniji že mnogo in da se tudi na Hrvaškem sluti skorajšnji začetek nekega sistematičnega filmsko-vzgojnega dela, ne moremo biti zadovoljni niti z razvojem te dejavnosti v posameznih repub-

likah niti s koordinacijo dela in izmenjavo izkušenj republiških centrov.

Pobudnik in organizator tega dela so bile skoraj povsod družbene organizacije ali ustanove. Pri izvajanju njihovih programov je prevladovala nenačrtnost in tako je filmska vzgoja postala le priložnostni činitelj v oblikovanju splošne kulture našega človeka, ne pa sestavni del njegove splošne izobrazbe.

Filmski klubi, filmski večeri in filmska gledališča nudijo neko širšo filmsko izobrazbo. Vendar pa moramo, če želimo res osveščenega gledalca, storiti korak dlje in s poukom o filmu prodreti v osnovne, srednje in strokovne šole. V tem trenutku se znajdemo na kritičnem razpotju našega izobraževalnega sistema, kjer se bije tih boj med estetsko-humanistično in tehnično vzgojo. Pravega ravnotežja pa ne najdemo. Tako na eni strani zmanjšujemo število ur, ki smo jih leta in leta posvečali estetski vzgoji naših najmlajših, na drugi pa skušamo vzgojiti človeka z visokimi moralnimi in etičnimi normami. To neskladje izvira bolj iz razdvojenosti in razdrobljenosti estetske vzgoje na posamezne klasične panoge (glasba, literatura, likovna umetnost), kot pa iz pomanjkanja posluha za estetsko oblikovanje mladih. Zato tudi načenjamo problem filmske vzgoje kot enega od mnogih v sklopu estetsko-humanističnega izobraževanja našega predvsem mladega človeka. Ob taki obravnavi postane filmska vzgoja eden vzgojnih in izobraževalnih činiteljev, ne le poseben predmet v šolskem urniku. S tem povečamo tudi njen pomen in postavljamo zahtevo za višjimi oblikami dela, za večjo sistematičnostjo in višjo strokovnostjo. In to je bil tudi namen pogovora za okroglo mizo v Beogradu, ki so ga organizirali Prosvjeta film iz Sarajeva, Filmoteka 16 iz Zagreba

in Sosvet za film in TV Zveze kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije. Pogovora so se udeležili predstavniki republiških sekretariatov in zavodov za šolstvo.

Filmska vzgoja je imela do sedaj v vsaki republici svojo, specifično razvojno pot, ki je bila v skladu s splošnim razvojem posamezne republike. V odkrivanju novih oblik dela so marsikje pokazali veliko iznajdljivosti in spretnosti. Mnoge dragocene ideje pa so ostajale skrite v nekaterih šolah ali komunah. Nismo iskali možnosti, da bi vzporejali svoje izkušnje, da bi jih uredili in končno iz vsega zaključili, če je to, kar počnemo, tudi dobro in pravilno. Pogrešali smo izmenjave izkušenj, ki bi nam pomagala pri iskanju najboljših formule filmske vzgoje. Na osnovi te bi potem lahko izdelali enoten sistem filmske vzgoje, ki bi dopuščal še mnoge dopolnitve na terenu. To pa zahteva skrajno sistematičnost, ki jo lahko dosežemo le z vključevanjem filmske vzgoje v delo že obstoječih institucij, ki pa morajo vsekakor biti pedagoške.

Največ možnosti za to ima šola, ker nam pač nudi najboljše jamstvo za kontinuirano in sistematično delo. V tem primeru bi filmska vzgoja postala sestavni del rednega pouka in bi nehala biti ena od izvenšolskih dejavnosti. Saj smo s tem, ko smo filmsko vzgojo skoraj povsod izključili iz rednega sistema šolskega izobraževanja in ji določili mesto med svobodnimi aktivnostmi na šoli, le potolažili svojo vest, nismo pa zadovoljili potreb, ki nam jih narekuje življenje vsak dan. Le najvišja oblika filmskovzgojnega dela — uvedba pouka o filmu v redni šolski načrt bi zadostila tej utemeljeni potrebi družbenih organizacij.

Kdo pa naj bi bil tisti, ki bo mladega gledalca učil gledati film in ga usmerjal k pravilnemu dožemanju filmskih umet-

nin? To naj bi bil vzgojitelj z visoko stopnjo splošne kulture, ki jo doseže že med študijem na pedagoški akademiji ali fakulteti. Ne sme biti le strokovnjak, temveč tudi esteta in humanist, ki bo otroku poleg znanja dal tudi nekaj več — človečnost. Takšno zahtevo je možno postaviti le pri kadru, ki se šele formira. Z vključevanjem filmske vzgoje v programe strokovnega izpopolnjevanja prosvetnih delavcev bi začasno rešili tudi problem izobraževanja starejših prosvetnih delavcev. Seminarji, posveti in pogovori le delno zadostijo vsem potrebam, ki jih narekuje filmskovzgojna dejavnost. Z njimi odpiramo udeležencem le vrata v neko novo, potrebno in zanimivo, a neraziškano in neobdelano področje. S tem naše obveznosti in dolžnosti do ljudi, ki jim nalagamo to novo dolžnost, tudi rastejo. Tako postaja skrb za kontinuirano strokovno pomoč tem ljudem eden od najvažnejših, a tudi najbolj perečih problemov filmske vzgoje nasploh. Vloga tiska je pri reševanju teh vprašanj navdse važna.

V sedanjem položaju ne moremo več dovoliti, da bi republike delale vsaka zase, tratile svoje sile in čas za nekaj, kar so mogoče v sosednji republici že odkrili. S pogostimi sestanki filmskovzgojnih delavcev iz vseh republik, predvidenimi v pogovoru za okroglo mizo, bi omogočili temeljitejše reševanje filmskovzgojnih problemov. Na osnovi analitičnih ocen posameznih študijskih skupin pa bi to delo dobilo tudi druge dimenzije.

Pogovor za okroglo mizo nam je pravzaprav odkril, da smo končali obdobje prepričevanja o potrebah filmske vzgoje v Jugoslaviji in da stopamo v drugo obdobje filmske vzgoje, v katerem bo mnogo manj improvizacij in stihije, ko bo filmska vzgoja postala sestavni del celotne estetsko-humanistične vzgoje.

M. B.

# SAMORASTNIKI' NAM PIŠEJO

## SPOSTOVANO UREDNISTVO,

sem član mladinskega filmskega kluba Samorastniki v Ljubljani, kjer se shajajo večinoma srednješolci, le nekaj je vajencev in študentov. Delo v klubu nas je tesno povežalo. Smo kot družina. Zelo malo pa vemo o podobnih klubih v Sloveniji. Veliko boljše poznamo mladinski filmski klub Iluzionik, ki dela v Opolu na Poljskem in s katerim si dopisujemo. Zato sem se tudi odločila, da vam v imenu našega kluba napišem to pismo, v katerem vam želim povedati, kako smo se zbrali in kako delamo. Mogoče bo temu primeru sledil še kakšen filmski klub pa bi se tako na straneh Ekрана seznanili med seboj.

Ko smo nekako pred štirimi leti prišli na prvi sestanek našega filmskega kluba, smo z nezaupanjem opazovali drug drugega. Saj se kot gojenci dveh sosednjih internatov, doma iz različnih krajev Slovenije, nismo poznali. Tudi jasne predstave o tem, kaj bomo v klubu počeli, nismo imeli. Tovarišica vzgojiteljica, na njeno pobudo je bil klub ustanovljen, nas je že prvo uro tako pritegnila, da smo po vsej vsak teden komaj dočakali za sestanek določeni dan. Shajali smo se z željo, da bi zvedeli o filmski umetnosti čim več. Po časi smo si pridobili osnovno znanje o procesu ustvarjanja filmov, o filmskem jeziku, o estetskih vrednotah filma itd. Večkrat smo povabili tudi predavatelje — filmske strokovnjake, ki so nas seznanjali z aktualnimi filmskimi dogodki doma in po svetu. Pogosto so nam pomagali rešiti kako zamotano vprašanje, kateremu sami nismo bili kos. Skraja smo bili pri diskusijah o filmih boječi, nismo znali izra-

ziti svojih misli in jih povedati naglas. Toda led smo kmalu prebili. V klubu pa si nismo samo nabirali znanja o filmu, ampak smo se izpopolnjevali tudi kot ljudje. Zelo pogosto smo odhajali s sestanka polni lepih misli, ki jih je pogovor o filmu izrazil iz nas.

Kmalu je delo v klubu prešlo popolnoma na nas mlade. Lotili smo se ga z velikim navdušenjem, ki nam ga kljub težavam in težavicam ni zmanjkalo. Program dela sestavljamo zdaj za približno mesec dni vnaprej. Pokazalo se je, da je takšen program najbolj realen in tudi vedno izpolnjen. Pri sestavljanju upoštevamo želje in mnenje vseh članov. Mnogo časa posvetimo razpravam o filmih. Pri tem se pogostokrat razdelimo v manjše skupine, ker le v njih dosežemo, da vsak član živo posega v razpravo. Pazimo pa, da imamo vsak mesec enkrat predavanje, s katerim skušamo izpolniti vrzeli našega znanja.

Organiziramo tudi nedeljske filmske predstave za gojence obeh domov. Filme predvajamo na ozkem traku. Sprva smo pripravili za vsak film uvodno besedo, dolgo pet minut. Zal se uvodi zaradi slabe akustičnosti dvorane niso obnesli. Zaradi nemira, ki je nastajal med gledalci, smo takšno obliko uvajanja v film opustili. Nadomestili smo ga s filmsko omarico, ki je obešena na najbolj prehodnem mestu, kjer jo vsak lahko opazi. Pozornost gojencev skušamo pritegniti z zanimivim urejanjem te omarice. V njej objavljamo prispevke naših članov o filmih, ki jih vrtimo sami in o tistih z rednega kinematografskega sporeda, kateri so po mnenju članov krožka vredni ogleda.



Enkrat mesečno predvajamo filme male kinoteke. Do zdaj smo gledali Dreyerjevo *Devico Orleansko*, Renoirov *Izlet*, Redovega *Tretjega človeka* in film Bustera Keatona *Sherlock Holmes mlajši*. Naše kinotečne predstave prirejamo le onim, ki jih film močno zanima. Zato smo tudi omejili število vstopnic na 150 (ob nedeljah 350). Filme predvajamo z obveznim uvodom.

Tako skrbimo za izpopolnjevanje našega znanja in za dvig filmske kulture gojencev izven kluba. Žalostno pa je dejstvo, da se nekateri pedagogi ne zavedajo, kako močno film vpliva na mladega človeka in kako potrebna je filmska vzgoja mladih. So celo nekateri, ki mislijo, da nas tako delo odteguje normalnemu dijaškemu življenju. Tako je direktor neke ljubljanske srednje šole (po stroki celo psiholog) prepovedal svoji dijakinji, članici našega kluba, udeležbo v njem, dokler ne konča srednje šole, ker pač zdaj nima časa za neumnosti.

Primer ne potrebuje posebnega komentarja, posebno, ker je ta članica vestna in dobra dijakinja.

Na takšne težave nismo nikoli računali. Vendar nas ne odvrčajo od našega dela. Upamo celo, da bodo mnogi člani, ki letos nastopajo svoja prva službena mesta, nadaljevali z našimi tradicijami v novem okolju.

Ob koncu vsem članom redakcije Ekrana, ki so nam vedno radi pomagali, prischna hvala in lep pozdrav.

Marika Maček,  
Filmski klub Samorastniki, Ljubljana, Dom Ivana Cankarja in Dom Anice Černejeve

Opomba uredništva: Razveselilo nas je pismo mladih Samorastnikov. Njihov predlog, da bi na straneh Ekrana objavljali pisma filmskih klubov v Sloveniji, z veseljem sprejemamo. Zato prosimo filmske klube, naj nam pišejo o svojem delu. Tako se bomo spoznali med seboj in izmenjali izkušnje. Redakcija Ekrana pričakuje vaše pismo...

ŽIKA BOGDANOVIĆ

TELEVIZIJA

# Televizija in jaz

Pravzaprav o televiziji ne vemo še ničesar, in vse, kar proglašajo kot teorijo ali sistem, je gola laž.

Televizija se je razvila prehitro, da bi preostajalo časa za postavljanje definicij; obenem pa je preveč nova, da bi bile definicije možne.

Zato nam preostane edinole, da se zanesemo na svoje oči in na besede, ki prodro do nas. Z malega ekrana prihajajo sporočila, pisana v nerazumljivi pisavi, intuicija pa nas cuka za rokv in nam pravi, da gre za eno velikih skrivnosti našega časa. Dosti nam je do tega, da razvozlamo njen obseg in njen smisel.

Tisti, ki delajo televizijo, imajo, upajmo, neke izkušnje, kate-re je mogoče koristno uporabiti, seveda pod pogojem, da jih ne zapelje pragmatizem. Te izkušnje pa nikakor niso principi, ki bi jih bilo možno posplošiti in se jih posluževati pri ustanavlja-

nju gibanj in šol. Kdo poreče, da tega sploh ne nameravajo. Vendar nas dosedanje izkušnje učijo, da je ambicija tradicionalnih umetnosti vedno bila ustvariti neki skupen seštevek, ki se je v različnih časih imenoval kanon, ideal, kodeks ali ideologija. Če se torej televizija odreče težnji, da bi utrdila določene oblike in principe, pa čeprav bi ti ne bili njeni v ontološkem smislu, se bo za dalj časa odrekla ambicijam, da bi jo šteli za sredstvo umetniškega izražanja. Ostala bo tisto, za kar jo danes večina tudi ima: sredstvo množične reprodukcije.

Zaenkrat si televizija prizadeva edinole za to, da bi oblikovala svoj nacionalni izraz. Danes imamo francosko televizijo, italijansko televizijo, ameriško televizijo, britansko televizijo, sovjetsko televizijo, in zanimivo je, da se, izvzemši po tehniki, razlikujejo tako po ciljih kot po sredstvih. To nas spominja na dalj-

mali ekran. Zato glejmo to, kar se rojeva pred našimi očmi in preišljajmo o tistem, kar vidimo. Pričujoči zapiski pa niso zgolj komentarji televizije, take kot je, ampak tudi televizije kakršna bi lahko bila. Njihova napaka je, če bodo ostali svobodne meditacije ob neznatnih problemih. Vendar imajo tudi svojo prednost, ki je v tem, da jih vodi intuicija v večji meri kakor empirija.

## RESNIČNOST SLIKE

Znano je, da nekateri raje pri-segajo na Remarque kot na Sveto pismo.

To je naravno, ker avtor Slavoloka zmage in Cas ljubezni in čas smrti seže prav do skrajnih meja njihovih zaznav. A Remarque ni le živi triumf neke literarne dogme, o kateri a priori ne dvomimo.

Ta naturalizirani Američan inspirira in konkretizira odnos do sveta, ki zavestno ponareja vsako verjetnost. Je zastavonoša slepila: izkušen in bister razume, da večina izobraženega človeštva najraje bere o (neoromantičnih) nadlogah in trpljenju drugih, pri tem pa si streže s kavo in cigaretami.

Ko bi po Remarqueovem duhovnem liku konstruirali robota, bi bila njegova mentaliteta podobna televizijski.

Prva njegova dolžnost bi vse-kakor bila, da skrbno odstrani vse grobe in grenke naplavine življenja. Potem bi moral pre-pričati publiko, kako živi v naj-popolnejšem vseh mogočih svetov. (Voltaire bi tako imel raz-log, da tudi nanjo strese svojo zlobo, kot jo je nekoč na Leibniza.)

In televizija nas v resnici pre-priča. Vsakemu belcu mora za-igrati srce, ko gleda serijo »Ekspedicija« nekega postarane-ga britanskega polkovnika: tako romantično je biti divjak, a spet, kako lepo se je šteti za pripadnika civiliziranega sveta!

ne antične čase, ko so bile umetnosti, tedaj na začetku, edinole nacionalne. Lahko je razlikovati med grško, etruščansko, egipčansko ali rimsko umetnostjo. Šele s srednjim vekom se rodi pojem zahodnoevropske umetnosti, s helenizmom prve supernacionalne umetnosti v zgod. kulture.

Če nas televizija danes spominja na to, lahko preprosto sklepamo, da se kot umetnost prav tako nahaja na začetku. Še vedno je lahko verjeti, da televizija ne bo nikdar postala umetnost, težko pa je zavrniti domnevo, da ne bo njen glavni izraz. Prav mogoče je, da stojimo pred najpomembnejšim pojavom v kulturnem življenju tega stoletja. Ko je Elie Faur prepričano trdil, da nastopa civilizacija slike, je imel v mislih film; televizija pa je ne le njegovo uteščenje, temveč celo njegov legitimni naslednik.

S tem je nemara pojasnjeno, kakšna potreba nas vleče pred

# GORKI IN »GOŠA«

V principu pravljice stvari ne olepšujejo. Vzemite grafico De Seguir, Charlesa Peralta, brata Grimm, Wilhelma Haufa, Oscara Wilda pa tudi Andersena. Celo tiste, ki jih je po domačih krajih zbiral Vuk St. Karadžić. Včasih so prav res strašne, toda pretiranosti v njih so dimenzija pristne resničnosti.

Brecht s svojo idejo, da je namreč življenje, kadar gre za spravljanje stvari v red, najboljši strokovnjak, ni bil prvi. Bil pa je najvztrajnejša izjema v prepričanju, da je gledališče najboljšo sredstvo, kjer se to kaže. Smrt ga je prehitela, ko bi morbiti to svojo vero prenesel, recimo, tudi na televizijo.

Vse vodi k temu, da bi televizija postala učinkovito sredstvo siljenja: sčasoma bi lahko vse uspešnejše prisilila gledalca, da usmeri in obdrži pogled na predmetu, kateremu se je izmik: Občutljivci bodo polagoma nehali odvracati glavo, nehali dvigati robček k očem. Oko mora biti zmožno sprejeti resnico.

Predvsem pa mora biti oko televizijske kamere sposobno, da jo odkrije.

Celo niti pravljice, če srečnega konca ne razumemo napak, ne prikazujejo popolnega in umitega sveta. Televizija ima mnogo manj razlogov, da bi to počenjala.

Evo, stara mojstrovina: film Otroštvo Maksima Gorkega, katerega je režiral Mark Donskoj. Otroštvo: mučni dnevi skušnjav, blato, kri, podlosti, jalovost, oskrumba in čudno močno občutje lepega — nič ni uničilo poezije, ki je izšla iz neposrednega utripa resničnosti. In vendar je Otroštvo bolj podobno pravljici, kakor Makar Čudra ali Starka Izergil.

Pomen besede ni nikoli dobil boljšega vizualnega smisla. Tu ni nič olepšano, postavljeno, izkrivljeno. Vse to pa je bilo storjeno v oddaji o življenju Maksima Gorkega, kakor si ga je predstavljala Mirjana Samardžić.

Destilirano, sterilizirano; Remarqueov duh nenadoma prodre na plan, kjer bi najmanj pričakovali. K taki interpretaciji življenjske poti Gorkega, v kateri je dekor kakor iz sladkorja, kjer je ljudstvo nadvse imenitno, povsem naravno sodijo cigarete in kava.

Na področju duhovnih in emotivnih spekulacij stojimo na tej točki.

Na področju ponovne kreacije stojimo na mrtvi točki. Ker televizija, kot je znano, znova začenja problem realizma, je potrebno lahko pot k stilizaciji resničnosti proglasiti kot napačno. Ni stvar televizije skrbeti za transpozicijo. Televizija sporoča direktno. Zato so besede Gorkega zvenele lažno. Zvoki Beethovne Devete simfonije, izvajani v tovarniški dvorani in kombinirani s koncentriranimi obrazy delavcev, pa so bili odmev velike človeške resnice. Tako Deveta v tovarniški dvorani ni več dobra zamisel: je neizogibnost.

Realizem meri v glavo, v kri, v pleksus. Ob srečanju s pristinim pulzom resnice človek pozablja na kavo in cigarete. V tem je vprašanje realizma, katere televizija znova začenja.

\* \* \*

Košarka je šport velikih. Vseeno so Rusi na zadnjem prvenstvu Starega kontinenta igrali z Alačaćanom: prtljakavcem, ki so ga od navdušenja imenovali čudežnega. Ni požiral žog, ampak jih je podajal drugim (da so streljali na koš). Bil je bolj Napoleon, kakor Gulliver med Brobdingnažani.

Košarka je v principu šport velikih, Alačaćana pa je naredila samo njegova majhnost. Ne sklicujem se na Freuda. A če bi bil ta igralec zrasel do dveh metrov deset, bi ga ne bilo več.



Njegov stil, njegov odnos do realnosti igre (življenja) je bil terminiran z njegovo višino. Njegov duh je bil funkcija njegove rasti. (Bi mar bila trojanska vojna brez Helenine lepote?)

Kadar se poskuša ravnati po filmu — televizije ni več. Kadar oponaša teater — je rezultat v najboljšem primeru televizirano gledališče. In vendar je televizija medij, ki izhaja iz ene same premise: iz neposrednega občevanja s stvarnostjo.

Res je, da je ta stvarnost s pomočjo kamere »objektivizirana« in tako poslana v naročje gledalcem le v dveh dimenzijah, ki so dostopne vsakomur, in ni, kakor stvarnost v filmu, narejena umetno. Živi prav v trenutku, ko se materializira.

## EICHMANOVE VIJOLICE

Treba je vztrajno hvaliti prednosti avtostoparstva. Prav ko ste se razkošatili ob človeku, ki vas je sprejel v svoj avtomobil, slišite, da ne gre v vašo smer. Tako se k sreči spet znajdete na cesti. Sicer ne bi spoznali niti dežele niti ljudi, kar je že od starega Herodota dalje namen potovanja.

Francoski telereporter Pierre Sabagh je na svoje motorno kolo pritrdil prenosni televizijski oddajnik in se potem pomešal med vozače Tour-de-Francea, ki so puščali znoj in kri na alpskih serpentinah. Za telereporterja pa avtostoparja je prava sreča, če ga vržejo iz avtomobila.

Kemična reakcija nastane v televizorju le tedaj, če pride kamera v stik s fermenti življenja. Če je slika nevtralna — ne pomaga poezija, muzika je ne-močna, besede izumetničene. Abstrakcija je negacija tega medija, kot je bilo mogoče videti na primerih oddaj iz serije »Po ti in spomini«; konkretnost je afirmacija, kakor so pokazale Vučurovičeve in Tešičeve repor-

taže iz serije »Po Jugoslaviji«. Nauk je: biti avtostopar. Ali Mongolfier: magari s helikopterjem bi prišel do Šavnika, ko so bile tam poplave.

A čemu avantura, ko je vendar moč mirno obdelovati svoj vrt? Vrtniček, njivico?

Aleksander Obrenović, pisec televizirane drame Sončno s padavinami izpričuje posebno občutljivost, kadar gre za ljudi, ki jih psevdosocialna frazeologija klasificira kot »male«. Po pravilu, da je to človeški material, s katerim se pisatelji igračkajo brez obveznosti, kakor otroci s plastelinom. Tako so razumljive burne meditacije, kratkožive kot novoletni konfeti. Skoz eno uho noter, skoz drugo ven.

Zanimivo pa je, da te meditacije vztrajno krožijo — kot bi jih gnala neka nevidna centrifuga — okoli zelo abstraktne ideje humanizma. »Hohštapler« in ponarejevalec (zakaj ne še morilec?) prinaša ljudem dobro: smisel daje obstoju nekega zakonskega para. Candid bi lahko pomislil, (če ga Voltaire ne bi bil odpeljal okrog sveta), da je to res čudovito. »Grof« Šola kot žarek veselja!

Malone raznežimo se, ko gledamo, kako Sima Janičijević z izbrano gesto ponudi Lilijani Krstić šopek rož. Ecco homo! Toda pravijo, da so izraelski komandosi ujeli in spoznali Eichmana po tem, ker je ob obletnici poroke nesel ženi šopek vijolic. Teга dokaza človečnosti jeruzalemsko sodišče ni upoštevalo kot olajševalno okoliščino.

Abstrakcija je kakor rak: uničuje tkivo odznotraj.

Abstraktna je samo neresnica. Ko se ukvarja z njo, se televizija samo izmika svojem naravnemu poklicu. Brez resnice televizije ni.

Brez resnice, katero je spoznal, tudi Alačočana ne bi bilo.

\* \* \*

Nekoč se je neki deček znašel v začaranem vrtu, kamor so vodila zelena vrata v navadnem sivem zidu. Zgodba pravi, da je deček v tem vrtu prebil čudovit

dan in da mu je bilo zelo hudo, ko ga je moral na večer zapustiti in oditi domov.

Drugi dan jih je takoj poskušal najti — zelena vrata v dolgem sivem zidu — a njegovo iskanje je bilo zaman.

To mu ni uspelo v vsem njegovem otroštvu. Pozneje je naredil kariero. In zanimivo je, da so se mu zelena vrata v sivem zidu prikazala še nekajkrat, vedno, kadar je bil pred važnimi odločitvami v svojem javnem življenju.

Navzlic veliki želji, da bi še enkrat stopil v tisti začarani vrt svojega otroštva — s katerega krasotami se ni moglo primerjati nič — je vedno prevagal trenutni impulz zrelega človeka, ki se zaveda svojih dolžnosti. Zatrli je svojo željo in se odločil za posvetni uspeh.

Vendar je z leti, ki so se kopicila na njegovih plečih, sprevidel minljivost javne slave in resnični pomen zelenih vrat v zidu. Zelena vrata so postala predmet njegovih sanj in halucinacij. Privid, kakršnega ni spoznal noben romantik, noben nadrealist. Zaman je dneve in noči do smrti iskal dolgi sivi zid in zelena vrata v njem.

Nauk te Wellesove zgodbe je resničen in enostaven: obstoji pravo življenje in obstoje prevare. Zgodi se, da človek včasih zavestno, včasih ne da bi vedel žrtvuje pravo srečo življenja.

Tako televizija, kadar se ukvarja z efemernostmi, žrtvuje in opušča priložnost, da bi odprla zelena vrata v zidu: popolnega in aktivnega življenja!

## FOTOGRAFIRANJE IN PORTRETIRANJE

Film Makavejeva o graditvi avtomobilske ceste («Nasmeh 61») je zadeval v živo s svojimi vrednostmi: s spontanostjo, elanom, iskrenostjo in resničnostjo.

A pravi čar tega petnajstminutnega filma je bil stik, ki je dovršeno naravno povezal gledalca in mlade ljudi s trase. Cetudi metodološko bližji Vertovu kakor Rouchu je ta film težil k osnovnemu kontekstu mladosti: vraščal se je v vedrino, ni pa je opazoval ali komentiral.

V bojazni pred okuženjem z resničnostjo, pred infekcijo človeškega se televizija v seriji reportaž o graditvi avtomobilske ceste (odsek Beograd—Osipaonica) skrbno osredotoča na to, da bi ne opustila toge forme telepatije. Nad slikami plava izbrušena reporterjeva misel, ne pa grobi zanos graditeljev. Izmišljeni jezik uvodnika spremeni nja inspiracijo, neko dejanje solidarnosti, v račun. Ko išče slikovito in poučno, se tako zaustavlja na nevažnem in prehodnem: taktika je važnejša od zanaosa.

Celo precedensu je odvzeta vznemirljivost. Prav tista, zavoljo katere ob lepih priložnostih življenja zablesti sam žurnalizem.

Pravi čudež je, v kolikšni meri televizija kot precedens vpliva na film, na novinarstvo in kako pravzaprav skoraj sploh ne vpliva nase.

Morda je razlog v tem, ker le redkokdaj dopusti, da bi življenje vplivalo nanjo. To je vtis, ki ga vzbujajo ne le reproducirane (z motivom), ampak celo direktne oddaje. Televizijski dnevniki je, z vsaj kakšno inspiracijo, izjema, ki potrjuje pravilo.

Direktna oddaja je ne samo romantična, ampak jo je po vsej verjetnosti romantično tudi delati. To je kakor življenje v dimenziji časa: kadar prizor izgine, se ne povrne več. Toda, slike, postavljene pred gledalca, so zrcalile resnico in to spopad z resnico, zadetek v živo, ki je temelj romantične pustolovščine ustvarjanja. Ta romantika je kot v drugih prisotna tudi v mehaniških umetnostih, navzlic koncentriranemu naporu nadrea-

listov, da bi se ji izneverili. Globoka resnica realizma je v tem, da življenje govori namesto ljudi: s televizijo je to, v absolutnem smislu, sploh prvikrat možno.

Namesto da fotografira dekleta in fante na trasi, bi jih moral televizijski avtor portretirati: to se pravi pogovarjati se z njimi. Splošni plan je nevtralen, šele veliki je vir resničnih emocij.

Enostavnost in naravnost sta pglavitni vrline televizije. Tega pa nikakor ne pričakujemo samo od tistih, ki jih vidimo na malem ekranu, ampak še v večji meri od onih, katerih ne vidimo. Artificialnost je njihova iluzija.

Prav kot je bilo neupoštevanje resnice in odločitev za navidezno napaka dečka iz zgodbe o zelenih vratih v sivem zidu.

Gordijski voz in Kolumbovo jajce sta dve prastari uganki, ki nosita v sebi istovetno moralno: od tistega, ki naj ju razvozla, terjata živo inteligenco, odločnost, domišljijo in bister odnos do stvari.

To so očitno naravne lastnosti vseh resničnih iznajditeljev. Prav to so hkrati tudi lastnosti, ki jih mora neogibno nositi v sebi človek od televizije; človek, ki, uporabljajoč »Arifleks« ali »Pajar« namesto »Rolefleksa« in Peresnika, drži v svojih rokah veliki instrument za odkrivanje človeka in povečevanje resnice o njem.

Televizijski reporter je — z ozirom na poslanstvo, v katero ga sili bodisi njegov značaj (njegov leta), bodisi njegova črna — Kolumb z »Arifleksom«.

»NIČ, KAR JE  
ČLOVEŠKEGA,  
MI NI TUJE«

Alternativa je taka:

Ali iskati človeka v njegovi introspekciji, pomeni človeka, soočnega z eksistencialno potrebo po tem, da aktivira svoj duh in določi koordinante svojega obstoja, ali

iskati človeka v akciji, človeka, ki prav zdaj dela, ki je sprejel svoj obstoj in si prizadeva, da bi učinkovito strnil svoj človeški napor ter ga vezal za kak tekst družbe ali podnebja.

Povsem jasno je, da sta si tu film in televizija, skupno vzeto, dolžnosti razdelila. Film opazuje človeka, čigar akcija je končana ali se šele bo začela; televizija odkriva človekovo življenje v edinstvenem trenutku, dokler človek deluje.

Televizija je potemtakem medij direktnosti in zato je njena pot vnaprej določena: fiksna realnost v odločilnem trenutku, ko se oblikuje. Da bi bila sestavna v tolikšni meri, kolikšna ji nalaga njena naravna funkcija, mora televizija nujno narediti vtis, kot da je stališče, katero zastopa, edino možno in celo: da je edino mogoč tudi njen zorni kot. Potrebno je seveda, da ta zorni kot s svojo pristnostjo šokira in da nato s svojo resnično plemenitostjo do kraja zmaga gledalčeva čustva.

Vse to je že postalo otipljivo dejstvo v specialnih televizijskih reportažah, ki jih režira Božidar Vučurović in jim piše tekste Miladin Tešić.

Ta dva reporterja ponovno vračata televiziji njeno organsko lastnost (kateri se tako nerazumno in prevečkrat popolnoma odreka): da nam odkriva življenje, za katerega nismo vedeli, da bi ča naše čute s človeško resnico o novem svetu, vendar pa pri tem ostaja diskretno ob strani in pušča stvarnosti sami, da oblikuje svoje težnje.

Iz teh razlogov nas prevzamejo prizori, ki nam jih razkrivata Vučurović in Tešić v svoji navdahnjeni reportaži, patetično imenovani »Luči pod Lovčenom«.

»Arifleks« odkriva tu prizore, ki so sami po sebi resnična pozicija: tako človeško je, da ni tuje niti enemu gledalcu. (Zdaj je lahko razumeti, čemu je Marx to Terentijevo misel cenil bolj od vseh drugih.)

Predstavljajte si hribovca-orajca, ki enostavno govori o tem, kako mu je najbolj žal, da se v življenju ni nakopal mehke zemlje. Ali novo delavko v tovarni obleke, ki govori o zapuščenih ovcah in gledališču, katerega ni še nikoli videla. Potem gospodarja neke hiše v kršu sredi govora o elektriki, ki naredi, da se opolnoči lahko čita kakor opoldne. Te ljudi in pa pogoste panorame črnogorskega krša.

Vse, kar kamera zajame iz življenja, je prisotno le za trenutek; vendar je popolnoma jasno, da je ta trenutek tako reprezentativen, da se vrašča prav v bistvo obstoja.

Prej so menili, da je poglavitna dolžnost televizije dogodek prenašati direktno, takrat, ko se odigrava. A prav kakor druga sredstva množične reprodukcije (film, tiskarstvo) tudi televizija čuti potrebo po tem, da zadeve pozneje postavi v širok in bogat kontekst. Seveda ni obvezno, da je kontekst vedno v neposredni zvezi s predmetom: lahko je zaobsežen v iskanju skladnosti, v žgoči igri nasprotij, v utripanju in nemiru. In prav zaradi tega v tej reportaži tako pogosto skačemo iz interiera v eksterier, z gorskih strmin v tovarniške hale.

Tako je iskan in najden človek: celo v tistem grebenu, ki ga je природа izklesala v človeški obliki in o katerem nam reporterja povesta značilno anekdoto. Pravijo, da so med vojno streljali tudi v ta kamen, ker je preveč spominjal na ponos ljudi s tega krša.

Bistvena je tema. To se pravi cilj neke televizijske realizacije. Da bi bil cilj dosežen, so dobra vsa sredstva. Niso pa vsa sredstva dovolj učinkovita in to niti

takrat, kadar so dovršeno uporabljena.

Če bi neka televizijska ekipa razpolagala z nekoliko kamerami namesto z eno in če bi neki prizor hkrati snemali z različnih položajev, osredotočeni na posamezne detajle ne po važnosti ampak po izraznosti, bi mar bila resnica o predmetu (človeku), ki je sneman, popolnejša in večja? To je vprašanje, na katero lahko odgovorimo ne tehnično, ampak estetika televizije.

Te estetike ni, je pa neka izkušnja, ki jo mora nadaljnji razvoj televizije potrditi ali ovreči. So že znaki, da je proces iniciran. Računajo na primer, da je veliki plan aksiom televizije, kaže pa se tudi, da splošni plani nič manj skladno ne pristajajo opisu nekega prizora, ali da so ob nekaterih priložnostih celo izraznejši. Tekst po vsej priliki daje smisel in razrešuje voz, vendar je očitno, da dobra tišina nekatere stvari celo bolj pojasnjuje.

Seveda gre za dozorevanje, a nikakor ne za dozorevanje tehnike, ampak za utrjevanje premis, na katerih bo nekoč oblikovana estetika.

## POTEM REŽIJA

Televizijski avtorji ne morejo ponavljati teme. Človek se ne more dvakrat okopati v prav isti vodi reke. Verjetnost tedaj postaja neverjetnost, naravnost izumetničenost, a resnica prevara.

Uporabljajoč precedens, ki sta ga samostojno razvila do teoretske splošnosti, sta Tešić in Vučurović snemala reportažo o nižjih maturantih. Ta reportaža je vsekakor manj uspela od prejšnjih, a to za bodočnost njune metode ni odločilno. Analiza želi pokazati, kako je ta postopek — s tem, da je njegova enostavnost umetno oplojena s finesami in metodami — sprevr-



žen in kako je s tem okrepljeno tisto, kar ga negira.

1. Tekst teži k posploševanju, poetičnosti in išče simbole, ki so onstran konkretnosti: tako se gradi intonacija, dobesedno tuja enostavnemu organizmu stvarnosti, ki jo kamera ujame.

2. Potem režija: v prepričanju, da prizor sam po sebi ni privlačen, ga hoče po vsej sili izpopolniti. Tako se pojavljajo odlomki, ki zato, ker so nenadni in so videti izmišljeni, rušijo skladen stil reportaže in so povod za sumničenja o njeni pristnosti.

Vsekakor nihče ne bo verjel, da je v resnici vse prav takšno, kakršno je videti. Ni skrivnost, da ne gledamo avtentičnega ampak prekomponiran prizor, ki temelji na avtentičnem. Toda očitno je, da je iz tistega, kar ponuja avtentična resničnost, prav tisto, kar bo poznejšo »televizijsko resničnost« naredilo naravno do tiste mere, ko se nam zdi, da ne more biti drugačna. Predstavljamo si namreč, da je naravna zgolj zato, ker se nam zdi, da drugačna niti ne more biti.

Kar se tiče tega, je v reportaži o nižjih maturantih postopek nedosleden. V eni od razrednih skupnosti na primer razpravljajo o uspehu učencev na način, ki pri gledalcih ustvari iluzijo popolne naravnosti. Zatem pa se vpletejo kadri z ogledelem, v katerem se ogleduje neka učenka in s cigaretami, ki si jih učenci ponujajo pod klopo; in zavoljo teh kadrov preseñeni in malce jezni uvidimo, da je aranžer tu še kako prisoten.

Ali spet: v začetku reportaže so prikazani maturanti, kako se skupno pripravljajo za izpite v senci nekega parka ali gozdiča. To je tako verjetno kakor tudi mogoče. Ko pa se na koncu reportaže prikaže nekaj amaterjev, ki v podobnem pleinairu podajajo neki dramski odlomek z neprofesionalcem lastno izumetničenostjo, ta prizor podre

Prizor iz odličnega ameriškega filma SENCE (Shadows), ki je pred nekaj meseci navdušil naše gledalce

neposrednost prvega, ker tudi nanj vrže neprivačno senco za delovno mizo zamišljenega.

In tudi: na več mestih je tistim, ki se v reportaži pojavljajo, dovoljeno, da izrazijo svoje ideje, te pa potem avtorji zavračajo: to je groba didaktičnost, ki gledalce ločuje in jih napeljuje, da nasprotujejo zaključku, ne pa k temu, kar želi zaključek zaobseči.

Kaj pomeni obravnavati neko temo? To pomeni — bilo je že rahlo nakazano — izbirati iz neke stvarnosti. Praktično pomeni to postavljati okvir tistemu, kar



opazujemo. Reportaža o nižkih maturantih je, širše vzeto, tudi zgodba o Jugoslovanih, tudi o mladih; še širše, to je zgodba o vsakem narodu in o ljudeh sploh. Niški maturanti so bili cilj televizijske reportaže, torej so bili tudi njena, v konkretnem okviru, stvarnost in tema.

## IZMENOMA

Nikdar ne sme tekst ponavljati slike: povedati mora nekaj drugega, v istem tonu. Tekst in slika dominirata izmenoma: ta-

ko se tema modelira, raste in poudarja, dokler se končno vse ne zaključi s tem, da jo skupno delovanje dveh sredstev vsili.

Ta teoretska postavka vzame smisel diskusiji o avtorstvu: pisec ali režiser, ker to ni več vprašanje tehnike ampak estetike. Res je, da si pisec zamisli, da izdela načrt; vendar režiser dá meso tem kostem, sol temu kruhu s tem, ko izbere način, kako bo prizor naredil verjeten in mogoč. Napaka v intonaciji teksta je opravičljiva, a zmota v izboru plana ali v mizansceni povzroča, da prizor ne živi več.

ZA  
AMATERJE

PROSVETNIM  
DELAVCEM

# Pet dobrih razlogov

## za snemanje filmov na vaši šoli

Uvodna opomba: Po ugotovitvah organizacije UNESCO se mora vzgoja za ekran, torej filmska vzgoja začeti, še preden otrok prične hoditi v šolo — takoj, ko se prvič sreča z živo sliko na platnu. Milijoni otrok spoznajo živo sliko televizijskega zaslona malone takoj, ko spregledajo. Sociologija in antropologija bosta morali šele odgovoriti, kakšen je svet v očeh tistih, ki so pred prvim samostojnim korakom na ulico preživeli tisoče ur pred magično kroglo zaslona in vsrkavali prve informacije o svetu, prve vtise o njem iz na poseben način organiziranih in posredovanih filmskih slik. Sodobni pedagogiki pa je že znano, da se učenje razumevanja filmske slike in kritični odnos do nje najuspešneje razvijata z aktivnim ustvarjanjem — izdelovanjem, snemanjem filmov.

Ideja o otrocih — filmskih ustvarjalcih se naglo širi po vsem svetu. Med prvimi, za angleškimi in italijanskimi, so se zanj navdušili jugoslovanski otroci. Vključite tudi otroke vaše šole v to delo, ki je hkrati igra in učenje. 8 mm snemalne kamere niso drage in tudi projektorji ne, filmi so majhni — cela šolska kinoteka ne potrebuje več kot — škatlo za čevlje. Film je veliko komunikacijsko sredstvo, zahteva široko publiko in zlahka si jo pridobi. Snemanje filma, pa četudi kratkega in majhnega, terja sodelovanje precej širokega kroga ljudi. Če pričnemo s tem delom, z enim samim udarcem pobijemo več muh.

I. Snemanje filmov lahko prispeva k boljšemu uspehu tudi v drugih predmetih. S preprostimi pedagoško - psihološkimi sredstvom dvigamo delovno vne-



Pri pouku materinega jezika: pisanje scenarijev za filme kot šolske in domače naloge. Skupno ocenjevanje in izbiranje scenarijev. Pismenost ni več končni cilj, marveč predpogoj. Skupno izmišljanje zgodbe je vaja iz dramaturgije.

Pri pouku likovne vzgoje: razpravljanje o dekorju, o kostumih in rekvizitih, pisanje naslovov in mutacij za filme, prav tako pa tudi skupinsko risanje kadrov bodočega filma — vse to bo neverjetno skrajšalo uro likovne vzgoje. Risanje naslovov, napisov in dekorja bodo otroci nadaljevali v prostem času.

Pri glasbeni vzgoji: skupno izbiranje glasbe, ki bo spremljala posneto in zmontirano sliko. Analiza različnih glasbenih del, reproduciranih s plošč, zaradi iskanja najprimernejšega. Snamenje lastnih »skladb« konkretne glasbe na magnetofonski trak.

Pri oblikovanju zgodb za filme otroci uporabljajo znanje iz drugih predmetov (npr. veseli animirani filmi na matematične teme ali pa kriminalni filmček, v katerem ujamemo tatu s pomočjo znanja iz fizike).

Čim bolj se delo v šoli približa resni, angažirani igri, tem bolj uporabljajo otroci igro za organizirano učenje tudi v prostem času. Eden najmočnejših razlogov pozabljanja v šoli naučenega znanja je prav gotovo njegova nepovezanost z življenjskimi izkušnjami in medsebojna izoliranost morja posameznih dejstev. Skupinsko delo, zvezano z nekim ciljem, hkrati pa samo po sebi razburljivo, združi razna »dejstva« in pomeni nekakšno lepilo za različno znanje, ki ne bo poslej nikoli pozabljeno.

2. Uveljavljanje širših vzgojnih ciljev. Uspešno delo zahteva ustrezno, prijetno vzdušje v skupini. Delo pri snemanju filma zahteva dobro ko-

ordinacijo, kolektiven duh, občutek solidarnosti. Destruktivni duhovi, izzivalci spopadov in zgak se morajo prilagoditi kolektivu in najti svoje mesto (dennimo kot igralci »prestopnikov« v filmu, kar lahko reši tudi določene mentalno-higienske probleme v razredu, razreši napetost in omogoči katarzo).

Skupen občutek uspeha in dobro vzdušje v neki akciji se prenaša tudi na druge šolske situacije.

3. Vzdušje v šoli. Snemanje filma zahteva včasih sodelovanje starejših ali mlajših fantov in deklet ali pa »angažiranje« kakšnega izjemnega talenta (risarskega ali telovadnega) iz drugega razreda.

Medsebojna nestrpnost se tako, s pomočjo filma, spreminja v medsebojno sodelovanje. K snemanju posameznih filmov se lahko pritegne tabornike ali člane biološkega ali kemičnega krožka, tako da bi bila projekcija filma uveljavitev skupine, ki ga je izdelala, pred vso šolo.

4. Afirmacija šole v mestu. Snemanje filma krepi vezi s starši na dva načina: med snemanjem, ko otroci odnašajo različne »rekvizite« od doma, kar veča zanimanje staršev za vse, kar se v šoli dogaja, in pozneje, ob svečani projekciji filma, ki pripelje v šolo celo člane širšega sorodstva otrok, sodelavcev pri filmu. Filmska predstava je odlična priložnost za upravo šole, da pridobi starše tudi za druge oblike sodelovanja.

Filmi, ki so jih otroci posneli v šoli, dvigajo sloves šole v vsem kraju in lahko pomorejo upravi šole v različnih diplomatskih akcijah pri preskrbovanju sredstev pri ljudeh iz oblastvenega vodstva, prav tako pa pri družbenih organizacijah, potrebnih za čim uspešnejše delo šole. Sola, ki snema svoje filme, ustvarja vzdušje v vsej komuni. Zlasti če otroci vključijo v kakšen film lokalno gasilsko četo, pomembnejše osebnosti iz nogometnega



kluba itd. (Filmi otrok iz vasi Pitomača so odlični primeri: v njih igrajo starši in predavatelji, vaški miličnik, avtomobil zdravstvene ambulante, vaški mlin itd.).

5. Afirmacija kraja v širši družbeni skupnosti. Otroci iz Pitomače so potovali v Zagreb in v Benetke na revije otroških filmov. O tem je poročal dnevni, tedenski in ilustrirani tisk. Kmalu potem so otroke iz Pitomače povabili otroci iz Sabca. Priredili so jim prijeten sprejem, bivanje in svečane projekcije filmov. Vsi prebivalci tega kraja so lahko ponosni na uspehe svojih otrok. Seveda, nikar ne pretiravajmo, kajti o številnih drugih šolah, ki prav tako snemajo filme, ni bila napisana niti črka. Nikakor ni cilj — ustvarjati iz otrok zvezde in iz šol male Hollywoode. Vendar — nekaj uspešnih filmov ene šole lahko da otrokom zadosten razlog za obisk neke druge šole, morda celo na morju ali v drugi republiki. Če se otroci vrnejo z revije filmov z nagrado, lahko izide v tisku slika, na postaji pa se bo nemara znašel tudi lokalni orkester, da prispeva k svečanosti sprejema.

Otroke bo vzradoščen pozdravil celo šef postaje, tisti stric z rdečo kapo na glavi. Kako jih ne bi — če je lahko, po njihovi zaslugi, prebral v časopisu tudi ime postaje, ki ji je on šef!



Prizor iz filma ISČITE IDOLA

II.

## STARI BOMO DVAJSET LET

# NA SVOJI ZEMLJI

Bilo je v poslednjih dnevih aprila, ko smo se prvič odpejlali na Primorsko v kraje, kjer se dogaja naša filmska zgodba. V idrijski dolini nas je objel topel veter pa tudi sonce je bilo toplejše, znamenje, da je pomlad in teh krajih očitno zgodnejša kot pri nas. Lepo se je voziti po krajih in cestah, kjer si včasih hodil kot partizan po kurirski vezi. Tiste čase je bila idrijska cesta proti Tribuši in Sv. Luciji za vsakogar od nas z gorenjske strani pravo doživetje. Ure in ure si lahko hodil po glavni cesti. Spotoma si se lahko okopal v Idriji in brez skrbi si bil, da bi se pripeljali po cesti Svabi ali da bi zaropotalo iz grmovja, na kar si moral biti doma vedno pripravljen. Ze takrat so me ti kraji pritegnili s svojo slikovitostjo in mnogimi doživetji, zdaj pa mi jih je misel, da bomo prav tu snemali film, še bolj približala in fantazija je že izbirala iz scenarija najmikavnejše prizore ter jih

kombinirala in okvirjala v filmske izreze.

Prešli smo Cerkno, kjer smo ogledovali bolnico »Franjo«, in se dvignili po cesti, ki se zarije v hrib desno pred Šentviško planoto. Pozno popoldne smo se ustavili na Bukovem pod Kojco. Pod nami je ležala dolina. Zvijala se je med kuclji, nisi je mogel objeti z očmi nankrat, marveč si ji moral slediti z zasukom do zadnjih robov, ki so jo zapirali kot filmske makete v prosojni protisončni luči. Po dnu doline se je svetlikala rečica, ob njej sta se križaje zvijali cesta in železnica. Na strmem pobočju so se pod pečini in strmimi senožetmi bleščale strehe vasi.

V trenutku je zaživel partizan Sova iz scenarija in kar slišal sem ga, kako pravi z ljubeznijo in ponosom: »Stane, glej jo, našo grapo!«

Da, to je naša grapa! V njej se odigrava naša filmska zgodba. Po železnici ropočejo vlaki,

# NEKOLIKO GANLJIV ZAPIS ■ IZ ARHIVA ■ O SNEMANJU FILMA

FRANCE ŠTIGLIC

ki zalagajo italijansko fronto, po kucljih okrog pa preže partizanski oddelki, minirajo progo in mostove, napadajo postojanke. Po beli cesti ob vodi, ki pelje v Tolmin pa drvi fašist Bichi in psuje te preplete ljudi, ki jih ni moči uničiti. V tej grapi sta doma očka Orel in njegova žena, ki sta rodila sedem otrok, pa so jih jima šest ugonobili fašisti. Tam ob vodi nekje mora biti Angelčina bajta in nad njo ohola Dragaričina hiša, kjer postava Drejc po dvorišču... Nešto-tovisov in predstav, ki so ob pogledu na to prelepo grapo in scenariستم pripovedovanju zaživele.

Leto dni pozneje sva s snemalcem Marinčkom postavila kamero prav na isto mesto, kjer smo se ustavili na naši prvi vožnji. Od tam sva posnela dve največji panorami v filmu. Začetno, ki se odpre partizanom, preden se spuste minirat progo, in poslednjo s kuclja, na katerem sta pokopana očka Orel in Drejc in od koder bosta, kot

pravi Sova, »lahko gledala v svojo grapo in še naprej, proti Soči, proti moru«.

Ze z Bukovega smo zbrali vas Koritnico, ki se je dvigala nad vodo, železnico in cesto, za našo, tako je odgovarjala njena lega predstavam po scenariju. Ko pa smo se spustili iz Bukovega po zaviti cesti v grapo prav do vasi, sta nas prevzeli njena lepota in slikovitost. Odkrili smo bajto očka Orla, ki je s sivo slamnato streho čepela kot pravo orlovsko gnezdo nad kamenitimi hišami z bahaškimi furlanskimi strehami, našli smo gostilno Mojega Jezusa, Angelčino bajto in Dragaričino domačijo. Videli pa smo tudi druge pomembne stvari. Na steni župnišča, okruženi od krogel, je pripovedoval izpran napis, da so na tem mestu streljali talce. Zunaj vasi tik nad cesto pa smo spet brali na deski, da so tu obesili sedem partizanov, ki so morali drug drugemu zadržniti zanko okrog vratu. To so bili italijanski in slovenski partizani, pa

tudi Hrvat je bil med njimi. Srečavali smo koščene ljudi, ki so rinili v breg sklonjeni pod košem in držeč roke sklenjene pod prsmi, kar je značilna drža ljudi po vsem Tolminskem. Po kamenitih stezah pa so stopala dekleta z lesenimi opankami in se odrezavo odzivala našim pozdravom in besedam.

Koliko lepote, slikovitosti in čudovitih pejsažev, ki jih bo treba pokazati v filmu. In kakšni trdi in živi, zanimivi ljudje, kakršne bodo morali izklesati naši igralci. Filmsko zgodbo pa smo občutili živo in resnično, kot da jo je scenarist izrezal naravnost iz življenja in jo presadil v scenarij. Ti vtisi so dajali nalogi vse večjo težo in odgovornost, na drugi strani pa so spet stopnjevali strast po filmski obdelavi vsega tega.



Gledalec, ki sedi v kinu in se mu vsa filmska zgodba odvije pred očmi v pičli uri in pol, si pač ne more predstavljati, kako dolgo in naporno je ustvarjanje filma. Saj traja normalno snemanje in njegova obdelava šest mesecev, pri večjih filmih, posebno pri takih z mnogimi zunanji posnetki, pa še dalj. Priprave pred snemanjem pa prav tako zahtevajo svoj čas, ki ni prav nič krajši, če ne daljši kot snemanje samo.

Filmska umetnost pričjenja s scenarijem. Idejna polnost zgodbe in njeno umetniško oblikovanje je osnova dobrega filma. Scenarij pa je literatura, ki jo je treba predelati na filmski jezik, prilagoditi očem kamere, pripraviti za snemanje. To je predelava scenarija v snemalno knjigo, v kateri režiser razdeli dejanje na posamezne posnetke, tako po njihovi idejni in montažni povezavi, določi izrez in kompozicijo slike, predvidi montažne prehode in zvočno obdelavo. Tako je režiser prvi, ki

ve, kako bo scenarij realiziral v filmu, in zgodbo že gleda, seveda v fantaziji, na filmskem platnu. Možnosti, izraziti scenaristovo misel v filmskem pravokotniku, je nešteto. Najboljša je pač tista, ki je scenaristovi najbližja, pa hkrati najbolj odgovarja režiserjevemu umetniškemu občutku pri ustvarjanju filmskega izraza. Zato je pisarje snemalne knjige odločilno za končni izraz v filmu, za pravilnost prikaza pisateljeve ideje.

Pri našem filmu je bilo treba upoštevati nepoznavanje tega dela in filmske prakse sploh. Zato smo pisali snemalno knjigo kar trije. Za kraj dela pa smo izbrali Sv. Lucijo, kjer smo bili povezani s kraji dogajanja filmske zgodbe, pa tudi s scenaristom, ki je prebival na svojem domu v Slapu.

Pri Sv. Luciji se izliva Idrijca v Sočo. Zaradi jezua pri elektrarni se je voda v obeh globokih skalnih strugah dvignila, da je nastalo pravo jezero, v katerem se zrcalijo hiše Sv. Lucije. Vodi se ločita po barvi. V jezeru mlečnozelena Soča požira temnejšo Idrijco. Vrt pri Vugovih sega prav do zadnjega konca zemlje, ki zarezhe med obema rekama. Tudi na tem prelenem kraju so padli talci. Tri deščice na ograji pripovedujejo o treh kmetih, ki jih je gestapovec postrelil pod vrtno škarpno. Na tem vrtu pod lipo smo se naselili mi, ko smo pisali snemalno knjigo. Premišljali smo, vzbujali predstave, debatirali, se prepirali, pa spet združili v navdušenju ter iskali scenam, ki smo jih improvizirali kar tam na travi, filmske izreze.

Scenaristova rojstna hiša stoji precej iz Slapa tik ob Idrijci. Najbližji dohod je kar preko vode, ki je prav tam nizka in topla. Često smo bredli preko, da se pomenimo z onim o stvarih, ki so se zataknila in zahtevajo popravke v scenariju. No, Kosmač je bil za svoje junake prav po tolminsko trmast in se je presneto jezil na naše filmske

težnje. Spomnim se, da smo zato vedno najprej sedli na vrt pod hruško. Kosmač jo je potresel, najedli smo se in šele po tej »pipi miru« odšli v izbo na filmski razgovor.

Naša snemalna knjiga pa je bila seveda v znamenju začetniškega dela. Poznejši popravki scenarija so jo precej spremenili, pa tudi mnoge druge scene so s časom v mojih predstavah drugače zaživele in dobile nov filmski izraz. Predvsem se je pokazalo, da je dejanje v naši zgodbi mnogo preobširno, da ga je kar za več filmov. Tako smo morali pri snemanju nekatere scene izpustiti, ker je dolžina filma že tako preseгла tri tisoč metrov.

Medtem, ko smo mi končavali snemalno knjigo, je bila v Ljubljani že sestavljena ekipa in je pričela s številnimi pripravami za snemanje. Najpomembnejša je bila seveda izbira igralcev. Velika odlika Kosmačevega scenarija je, da so ljudje v njem živi in plastični kot še v nobenem jugoslovanskem filmu. Po njegovem pripovedovanju in opisovanju in po obdelavi zgodbe so se osebe v snemalni knjigi vse bolj izoblikovale. Postavili smo jih v filmski prostor, zdaj so zaživele v njem, in že se je kot partizan Sova motal, jezil in režal Lojze Potokar. Domišljija mu je samo prilepila brke in oblikovala masko. Tudi Sever je že postaval kot Drejc okrog doma, potiskal klobuk na čelo in momljaj, »da se za politiko ne zanima,« prav tako kot je to pozneje zaigral v filmu. Vendar pa je bilo treba vse tiste, ki smo jih izbrali, in še mnogo drugih, posneti na trak pri poskusnem snemanju. Večina izbranih igralcev je odgovarjala, prezasedba nekaterih pa nas je opomnila na pomembnost dobre in temeljite izbire.

Poleg pripravljanja kostumov, zbiranja rekvizitov, orožja in vseh drugih priprav, je bilo treba izdelati tudi načrte za scene

v ateljeju. Tudi tu smo hoteli ujeti čim večjo pristnost, zato smo pretaknili marsikatero tolminsko bajto. Tako je izba očka Orla v filmu prav taka, kot je v Kosmačevi rojstni hiši, še celo pohištvo smo si tam izposodili. Za gostilno Mojega Jezusa smo našli vzorec v Hudi Južini, fašistično komandaturo pa smo vzeli iz Tolmina, kjer je Bichi v resnici živel. Kuhinja na javki je podobna kuhinji pri Kosmačevem sosedu itd. Tudi za opremo teh scen smo pripeljali pohištvo večinoma kar od tam.

Ko so bili igralci dokončno izbrani, določen tudi prvi kraj snemanja in izvršene vse priprave na podlagi snemalne knjige, se je naselila ekipa v Sv. Luciji. Pričela so se snemanja.

Na naša prva snemanja gledam v spominu zmeraj z nekam veselimi očmi. Pri vsej resnosti in prizadevnosti te prve, pravzaprav poskusne dobe je namreč prav priručno prevladovala velika začetniška naivnost.

Za prvo snemanje smo izbrali začetno sceno v filmu, ki ima v snemalni knjigi ime »Nad grapo«. Prizor ni preveč zahteven, tako po svoji vsebini kot po filmski obdelavi. Lažji se nam je zdel tudi zato, ker se z njim dejanje začinja. To nam je bolj odgovarjalo, kot pa če bi iztrgali prizor kje iz srede zgodbe. Tudi kraj, ki smo ga izbrali, je bil čudovit, visoko nad grapo in vasjo s prelepim razgledom, toda prav nič primeren za snemanje. Teden dni smo lezli tja vsako jutro in, ker smo hoteli posneti prizor tudi zvočno, prenesli po kozji stezi tudi zvočno aparaturo. Skala, na kateri smo snemali, je bila na eno stran presekana s prepodom in je bilo na njej prostora za dva človeka — no, mi smo tam počenjali čudovite reči. Postavljali smo kamero v položaj, da se da-

nes zgrozim, igralci so stali često na eni nogi kot štokrlje, ne da bi se smeli premakniti, snemalna ekipa pa se je gnetla na majhnem prostoru, da smo bili drug drugemu napoti. Posebno okrog kamere je bila prizadevnost največja. Vsak je hotel pogledati skozi lečo in dati svoj nasvet. Nekomu se je zdelo, da bi bilo bolje, če bi kamera stala malo višje, tovariš List je zmigoval z glavo: »Pri nas v Združenih državah...«, arhitekt je menil, da je kompozicija slike slaba, četrti je dejal, da je ozadje premrtvo in bi prestavili kamero tako, da ujamemo oblaček, peti spet kako drugače, šesti pa kar tako, samo da nekaj prispeva, če je ustvarjanje filma kolektivno delo. Seveda tako ni stala kameri nikoli prav, često snemalec zaradi gneče sploh ni mogel do nje. Soferji in delavci, ki niso bili okuženi od »sintetične umetnosti«, pa so uganili, da prestavljamo kamero kakor zemljemerci in hudomušno pripovedovali, da najbrž trasiramo novo gorsko pot.

No, prve projekcije so hitro razčistile pojme. Partizani, ki prihajajo minirat progo, so se postavljali po skalah kot turisti in občudovali dolino, ne glede na to, da je spodaj postojanka in da je konspiracija pri takem delu pomembna stvar. Kar se tiče zvoka pa smo poleg besed ujeli tudi veter, ki pa ga je bilo slišati kot oddaljeno topovsko kanonado (dosleden zagovornik zvočnega snemanja na terenu sem bil tudi jaz). Prizor smo pozneje posneli še enkrat, na drugem kraju nekaj metrov nad cesto. Nezadovoljivi rezultati tega in še nekaterih drugih posnetih prizorov pa so pokazali potrebo izmenjave umetniškega vodstva ekipe. Tisti prvi posnetki pa so ostali v našem arhivu in često si jih ogledam.

Prvim izkušnjam so sledile druge in tretje, prihajali smo do spoznanj vso dobo snemanja in obdelave. Tako smo v Ljub-

ljani pripravili kostume za vse igralce, pri snemanju pa smo ugotovili, da so preveč gledališki. Naše kmečke kostume smo zamenjali pri vaščanih za njihove dnevne obleke in vsi smo bili zadovoljni. Sprva smo postavljali scene vedno v celoti in na enem kraju. Nevajeno oko še ni znalo iztrgati posnetkov, ki jih je treba nujno napraviti v enem okolju, od tistih, ki jih lahko posnamemo na drugem kraju ali pa celo v ateljeju. Tudi do tega smo prišli postopoma. Prav gotovo ni nihče od gledalcev opazil, da smo nekatere posnetke v isti sceni snemali v Planici, druge pa na Golovcu v Ljubljani, da smo posneli srečanje IX. korpusa s IV. Armado v Opatiji, poslednji posnetek pa kar v Škofji Loki. Vse to so sposobnosti filmske montaže, ki smo jih teoretično sicer poznali, pa so nam šele s prakso postajale način dela.

Tako smo se z delom učili. Razumeli smo pojem kolektivnosti pri filmskem delu. Razvoj slehernega od nas je pomenil doprinos k uspehu. Naučili smo se filmskega pa hkrati tudi gospodarskega gledanja, izboljšali smo organizacijo snemanja in tako skrajšali čas, porabljen za posamezne posnetke. Naša skromna tehnična sredstva pa smo že znali temeljito in hitro uporabljati.

Mnoge težave so bile nepremagljive. Predvsem vreme. Proti temu smo bili brez moči in zavleklo nam je snemanje najmanj za dva meseca. Sonce je pri snemanjih pomemben faktor in prav gotovo je treba govoriti o njem. Danes, ko je film posnet, seveda bolj veselo kot takrat, ko smo ga nestrpnost čakali, kdaj se prikaže izza oblakov.

Sonce lahko različno vpliva. Lahko sije ves dan. Včasih zajadra preko samo bel oblaček, drugič se jih vlačijo po sončni poti cela cesta. Potem meglica preprede vse nebo. Sonca ni.

(Nadaljevanje v prihodnji št.)





Ob 400-letnici rojstva Williama Shakespeara se vsepovsod po svetu vrstijo predstave v počastitev njegovega dela in spomina. Tudi v ljubljanski kinoteki smo imeli priložnost zasledovati program najznamenitejših ekranizacij Shakespearovih del. Ob tej priložnosti je kinoteka izdala tudi študijo Vladimírja Petrića »Shakespeare in film«. Na sliki zgoraj: Sir Laurence Olivier v naslovni vlogi svoje filmske verzije HENRIKA V.

Na naslovni strani: Ingrid Thulin v najnovejšem filmu Ingmarja Bergmana MOLK. Informacijo o tem filmu prinašamo na strani 1640

#### **Iz vsebine prihodnje številke:**

**Ekranova okrogla miza: O jugoslovanski filmski kritiki — Jean Mitry govori o kritiki — André Bazin: Razmišljanja o kritiki — France Kosmač: Filmska kritika na Slovenskem — Gideon Bachmann (posebej za Ekran): Ermanno Olmi — Film kot industrijska kultura — Vladimir Koch: Za profesionalne odnose — Toni Tršar: Filmski festival v Cannesu — Matjaž Klopčič: Lindsay Anderson in »Free cinema« — Ingo Paš: O obetajočem nazivu in manj veseli resnici ali kaj je s študijem filma in TV pri nas — Razen tega stalne rubrike: Kritike, Teleobjektiv, Film, šola, klubi in drugi zanimivi sestavki**



# ekran 64

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

Brazilski predstavnik na letošnjem festivalu v Cannesu je bil film SUŠA režiserja Nilsona Periere Dos Santosa (na sliki)

