

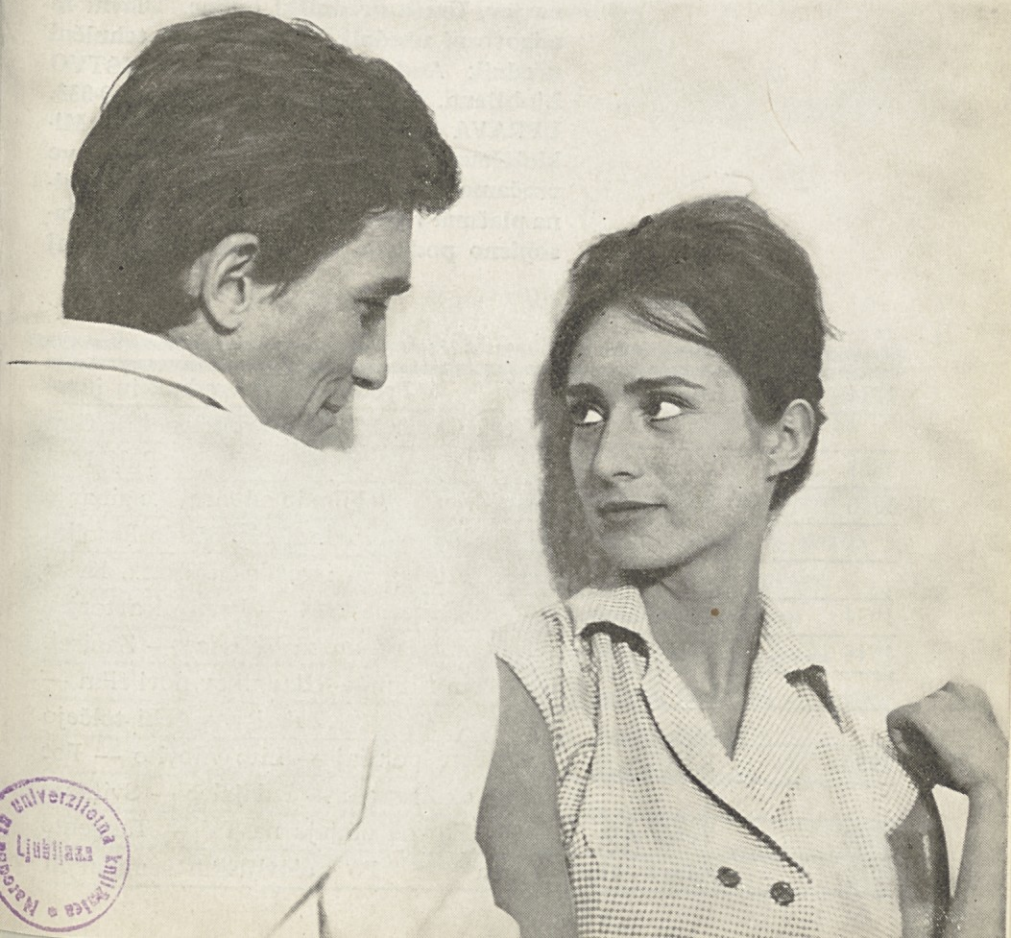


ekran 64

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

21

Dina Rutić
in Slobodan Dimitrijević
v filmu PROMETEJ
Z OTOKA VIŠEVICE
režiserja Vatroslava Mimice



ekran
64

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Posamezna številka 100 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik Andrej Habič. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 30-033. UPRAVA Prosvetni servis Ljubljana, Miklošičeva 7, telefon 32-577. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 600-14-608-84. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk in klišeeji Časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

1874	Dušan Stojanović	Prodor novih vrednot in jugoslovanski »nekonvencionalni« film
1888	Vladimir Koch	Pulj 1964
1900	Sodobni italijanski film	Film in odporniško gibanje
	Antonioni — Fellini — Visconti, Pier Paolo Pasolini	Mladi režiserji in izročilo realizma, Kriza
1934	Paolo Gobetti	Benetke 1964 — Festival avtorjev
1944	Teleobjektiv	Prometej z otoka Viševice — Zapisek o švedskem filmu — Hladnikov novi film — Zakaj nas Čehi tolčejo
1956	Kritika	Službeni položaj — Lito vilovito — Pot okoli sveta — Izdajalec — Svitjanje
1968	Televizija	Likovne oddaje na TV — Tangente
1972	Film — klubi — šola	Po radovljiških seminarjih

DUŠAN STOLANOVIĆ

PARABRAFI
NIČ



Naš novejši film, posebno pa mladi režiserji, ne sledijo poti, ki jo je pokazal Visconti s kritičnim realizmom: ugotavljati pojave, hkrati pa analizirati vzroke njihove determiniranosti in trajnosti.

Guido Aristarco

PARAGRAF
NIČ

DUŠAN STOJANOVIĆ

... pri Zvezni
kulturo prosvetnih organizacij Slovenije
Vilje Desetkara v Ljubljani. NAROČNINA letno
1959 Glasnik. Posrednica Slavika 1000 Lj.
varje. Črna brodniki odboj. Glavni in
odgovorni urednik Vlado Matok, tehnični
urednik Andrej Habec. — UREDNIŠTVO
Ljubljana, Dalmatinska 4, telefon 38-033.
UPRAVA Prosvetni servis Ljubljana, Mi-
loševa 7, telefon 32-377. Naklada na
vsakem. Zira redna 500/14-00/64. Podlaga
na plačilo v gotovini. — Tisk in knjiž. Ca-
nplano podjetje "Koruzniki" Ljubljana.

**NA TEMO SODOBNOSTI
JUGOSLOVANSKEGA
FILMA ■■■■ PRODOR
NOVIH VREDNOT
IN JUGOSLOVANSKI
»NEKONVENCIONALNI«
FILM**

Nekje sredi 1961. leta je kazalo, da je v jugoslovanski kinematografiji ponovno zavladalo zatišje. Primitivne predstave nekaterih producentov o tako imenovani komercialni komediji, ustvarjeni po vzorcu filmanega gledališča, so že začele toniti v pozabo. Na repertoarno površje so spet splavale bolj ali manj brezosebne stvaritve, ki so svoj trdoglavi akademizem skrivale (glejte, kako ta igra vleče že polnih petnajst let!) za »družbeno potrebni« motivi iz vojne ali za staromodno pojmovanimi »sodobnimi temami«. Bili so to stari, znani simptomi tistega stanja, ki ga imajo mnoge »avtoritete« v naši kinematografiji za normalno in zaželeno. Najpoglaviteje je, da ni pretresov. Naj teče vse po svojem mirnem, monotonem toku. Na koncu tako ali tako pridemo do nečesa.

Na srečo zatišje ni trajalo dolgo. Prihajali so pomembnejši časi. Pojavljati so se začele težnje, ki smo jih že dolgo in željno pričakovali, katerih bližine pa se nismo povsem zavedali niti tedaj, ko so bile že med nami. Razdobje med 1961 in 1963 je obetalo postati najburnejše in najizvirnejše v razvoju našega filma. Nekaj se je začelo premikati. Na obzorju so bile nove izmene. Kaj so prinašale s seboj? Nekonvencionalnost, stagnacijo, eksperimente? Ali od vsakega po nekaj?

Iz današnje perspektive bi mogli v glavnem trditi, da so v tej evoluciji odločali štirje trenutki. Dva sta žal negativna, medtem ko sta ostala dva predstavljala gibanje k pozitivnejšemu polu. Prva dva trenutka bomo samo omenili, pri drugih dveh pa se bomo pomudili podrobneje.

DVE NEGATIVNI BILANCI

Prvo, o čemer je bilo mogoče sklepati — na nesrečo po negativnem arzenalu — je bilo naglo upadanje, nazadovanje zagrebške šole risanege filma. Dekadenco te struje, ki nam je ponesla slavo v svet in ki je skoraj edina predstavljala pravo vrednost našega filma v mednarodnem merilu, je ilustriralo predvsem dejstvo, da Vukotić že več ko leto dni ni naredil nobenega filma, da Mimica tava med igranim, animiranim in trik-filmom, ne da bi v katerem dal rezultate, s kakršnimi se je bil zadolžil s Happy-edom, Inšpektorjem in Kroniko — ter da se končno njuni mlajši nadaljevalci, razen dveh ali treh častnih izjem, utapljuje v bizarno, ki se jim je zdelo primeren nadomestek za pomanjkanje resničnega navdaha.

Drugi pojav — v celoti tudi z estetskega stališča ne dosti svetlejši — je položaj, v katerem se je znašel tradicionalni narativni film. Že na začetku 1961. leta je bilo posneto delo, katerega vrednosti še do danes nismo dosegli v okviru klasičnih, tradicionalnih shem: Vzkripelo mesto Veljka Bulajića. Samo dve poznejši deli sta mogli pritegniti pozornost tistih, ki pričakujejo od filma zrelejše estetsko doživetje. Neenotni Pretnarjevi Samorastniki so bili povsem blizu popolnega uspeha; režiser pa se je prepustil nekaterim nesrečnim skušnjavam na zaključku filma in zato zdrnil v melodramo. Na nasprotnem krožniku tehtnice se je znašel, zaradi nekaterih tematskih implikacij zanimiv, toda estetsko in po tezi popolnoma zgrešen film Branka Bauerja, Iz oči v oči. Med tema skrajnostma so se pojavljali sporadični poskusi, ki so puščali za seboj samo tenke sledove delnega uspeha: Živanović, Stiglic. Še enkrat se je dogodilo vse tisto, kar se dogaja že vseskozi, odkar imamo kinematografijo: tri leta pozneje skušamo doseči tisto, kar smo bili že tri leta poprej ustvarili — leta 1965 bomo hoteli preseči leto 1961!

GEFF

Od drugih dveh pozitivnih struj bom omenil najprej tisto, o kateri vemo najmanj in ki je omejena v svojem delovanju, ker je že po svoji lastni naravi ekskluzivnejša od ostalih. Leta 1963 so se povsem izven tokov profesionalne kinematografije rodili v Zagrebu naši prvi eksperimentalni filmi — cela nova šola, ki sama sebe imenuje »antifilm«. Ta šola ima svoj manifest, svoje programske ostvaritve, svojega ustanovitelja in animatorja — dr. Mihovila Pansinija — in svojega najzanimivejšega avtorja — Vladimírja Petka. »Antifilm« se je prvič predstavil javnosti na tako imenovanem Geffovem festivalu decembra lanskega leta v Zagrebu. Mimogrede omenimo, da se zaradi tega javnost in zlasti tisk nista kaj prida vznemirila, ker se tudi bogve kako preveč ne zanimata za pojave take vrste.

Ne oziraje se na cilje, katere je pred »antifilm« postavljala njegov manifest (manifesti navadno ali pretiravajo s svojimi zahtevami ali pa se v praksi uresničujejo v povsem drugi smeri od tiste, ki so jo razglašali), brez ozira na verbalno formulirane težnje teh zahtev, zaslužijo doseženi rezultati veliko večjo pozornost od tiste, ki jim jo posvečamo. Osveščena je misel filmske teorije, da je kinematograf v prvi vrsti dinamični medij in da se vzporedno s fizičnim gibanjem objektov na platnu in z ritmično stilizacijo tega gibanja filmsko delo gradi tudi na dinamičnosti svoje celotne strukture: emotivnih, intelektualnih, narativnih, dramskih in drugih činiteljev. »Antifilm« kakor da vstaja proti tej ideji o vsesplošnem gibanju. Ko vztraja pri dinamičnem načinu obravnave konkretnega vizualnega fenomena, se ne samo odreka dogajanja, ukvarja se izključno s stanji, ampak se odreka tudi kakršnemu koli stopnjevanju

ali razvoju teh stanj. Tako se ustvarja navidezno protislovje: z dinamičnimi sredstvi posredujemo statično, pozornost se trajno zadržuje na navidez nepomembnem življenjskem trenutku. Temeljna ideja »antifilma« je ideja fiksacije slučajno registriranega ali posebej izbranega objekta zato, da bi z njo odkrili globlji smisel videnega. Tako na primer v Pansinijevem filmu *Dvorišče* kamera nekaj minut nepremično opazuje vhod v neko staro hišo z okna na drugi strani ulice. Nič se ne zgodi, mimoidočih skorajda ni; od časa do časa pride kdo na dvorišče ali gre z dvorišča, kdaj pa kdaj pelje v sprednjem planu mimo tramvaj. Avtor se zadovoljuje z registriranjem pojavnostne totalitete, ki je rezultat čistege — bolje rečeno — vsakdanjega naključja. V Petkovem filmu *Sibyl*, ki je v celoti sestavljen iz nepovezanih velikih planov ženskega obraza, se nenehno diskretno bližamo in odmikamo od dekleta ob spremeljavi erotične pesmi, ki sestoji iz ene same besede: *Si!* Dekletov obraz deluje strastno, a njeno ravnodušno vedenje (ves čas sedi na kanapeju in kadil) dobiva v zvezi z zvokom izjemno senzualno dimenzijo. Še subtilnejši je primer drugega, pomembnejšega Petkovega filma, *Dopoldan nekega favna*, v katerem se objektiv trmasto usmerja v na videz nezanimiv detalj ulice: na tih mestni trg z drevesom, ob katerem je zapuščen avtomobil. Dvajsetkrat se približamo temu prizoru in vselej z iste opazovalne točke, ob zvoku paničnih človeških glasov, ki kličejo na pomoč v hrupu žvižganja in eksplozij bomb. Učinek vsakega od teh filmov je v nekem smislu impresionističen: v nas ostane določeno razpoloženje, čeravno nismo bili navzoči pri nikakem dogajanju, nikakem dogodku, pri ničemer, razen sredi nekaterih izrezanih fragmentov sveta, ki nas obkroža. Ampak ti fragmenti ostanejo trdovratno v gledalčevi zavesti, kakor da jih je bil doživel prav na tem kraju in v družbi teh istih oseb; postanejo del gledalčevih izkušenj in dobivajo v njegovem asociativnem arzenalu globinske pomene povsem osebnega značaja. Navaden, vsakdanji prizor postane torišče metafizičnih spopadov.

Tudi najbolj uspelo delo te šole, Petkovo *Srečevanje*, je zasnovano na istih načelih. Čeravno zaradi svojih vrednot zasluži posebno študijo, globoko iracionalni karakter tistega, kar nam *Srečevanje* odkriva, ne prenese analize: to je film, ki ga ni mogoče niti vsebinsko obnoviti. Treba ga je videti.

DOKUMENTARISTI NA PRELONICI

Kar zadeva dokumentarni film, postaja položaj iz dneva v dan svetlejši. Čeprav na tem področju bolehamo za zmoto o »modernosti« v estetičnem obravnavanju (sklicujemo se na tako imenovani film-resnico, od katerega pa v našem dokumentarnem filmu v resnici najdemo zelo skromne sledi), je vsekakor pozitivno to, da se zadnje čase intenzivneje obračamo k stvarnosti. Beseda je o čutni realnosti, o živcu za neposredno, biološko-fiziološko resnico, ki nam je izhodišče pri iskanju širših in globljih smislov stvarnosti, katera nas obdaja. Dozdevo »ideološko« resnico, nastalo v avtorjevi glavi, vedno bolj zamenjuje resnica, »vzeta« iz življenja na kraju samem, v njegovih najbolj vsakdanjih manifestacijah. Zaključki se rodijo iz gradiva, namesto da bi jih — kakor doslej — nasilno vključevali vanj.

To se je začelo pred štirimi leti, v glavnem s filmom *Branišlava Bastača*, imenovanim *Vas Tijanje* (če za hip zanemarimo sledove nekdanje »črne serije« Štrbca in Škanate in nekaterih amaterskih uspehov, ki jih bomo zopet srečali v filmografiji na koncu tega članka). Odtlej pa do danes so bili vodilni filmi te struje *Parada Makavejeva*, *Zadušnice Lazića*, *Slijepčevićev*

film Danes v Novem mestu, kakor tudi dva nekoliko manj uspela njegova filma, posneta pozneje (Pretežno jasno in Nedelja na dirkališču), Sremčevi Ljudje na kolesih, Zaninovičev esej Šele kasneje sem začel rasti in nekoliko izven teh kolesnic v strogem pomenu besede, toda še zmerom v glavnem na območju iskanja čutne resnice — Deževje moje dežele Milenka Štrbca.

Ceravno gre tu za precej raznovrstne in ne vselej posebno »moderne« poskuse, je napredek očiten. Pa vendar dokumentarni film ni tisto torišče, kjer so se najbolj vidno manifestirale »sodobne tendence«.

NAJPOMEMBNEJSE: SODOBNI IZRAZ

Kot zadnje omenjam najpomembnejši pojav v triletnem razvoju našega filma: rojstvo tistega, kar nekateri imenujejo »moderni jugoslovanski film«, a kar bi jaz z nekaterimi pridržki, za katere bom v naslednjem navedel razloge, označil kot »film s sodobnimi (estetskimi) težnjami«. Ta struja se je pojavila v začetku 1962. leta in se je takoj uprla vrednotenjem našega tradicionalnega narativnega filma — česar ji ta ni ostal dolžan, vendar na področju, ki nima nikake zveze z estetskimi obračunavanji. In kar je največjega pomena, v dveh letih se je pokazala tolikšna težnja po naglem vzponu, da je nekaj časa kazalo, kakor da smo končno le »zgrabili« za tisto, kar bo premaknilo našo kinematografijo iz stoječih vod, v katerih je tako dolgo tičala. To bi se bilo verjetno tudi zgodilo, če se ne bi po prvih rezultatih, nastalih navzlic konservativnemu birokratskemu aparatu naše kinematografije kot celote, ob hudih porodnih bolečinah in za visoko moralno ceno tistih, ki so ta dela posneli, pojavila ostra obrambna reakcija tistih sil, ki v zastarelih shemah jugoslovanske kinematografije vidijo edino možnost za svoj obstoj. Iz sodobne struje so naredili babbav za strah nedozorelim otročičem našega filma. Vse to je zopet rodilo »sad« svoje vrste: avtorji najpomembnejših del nove šole več kot leto dni v jugoslovanski kinematografiji niso mogli dobiti v delo niti enega filma.

Na žalost sestoji do danes dokaj kratka filmografija tega »jugoslovanskega filma s sodobnimi estetskimi težnjami« (če zopet pustimo ob strani nekatere različne simptome v profesionalnem in pogumnejše poizkuse v amaterskem filmu, ki izvirajo izpred desetih let in katere najdemo v filmografiji) iz naslednjih del: Ples v dežju Boštjana Hladnika, Dva Aleksandra Petrovića, Krog Kokana Rakonjca, Rakonjčeva (tretja) zgodba iz omnibusa Kaplje, vode, bojevnik, dalje Peščeni grad Hladnika, Dnevi Petrovića in Mesto Rakonjca, Babca in Pavlovića. Našel sem jih po kronološkem redu, da bi lahko na prvi pogled zapačili, kako je kvaliteta od filma do filma naglo rasla. No, ostre kritike z različnih strani in intervencija sarajevskega sodišča v zvezi z Mestom — vse to je zaustavilo, upajmo samo začasno, ta razvoj.

Kaj vsa našeta dela veže v celoto? Kaj jim daje pravico, da se imenujejo enotna 'struja'? Bilo je več različnih, bolj ali manj uspešnih in spretnih poizkusov, da bi jim dali skupno estetsko ali kako drugo osnovo — od dozdevne podobnosti s francoskim novim valom in Antonionijem do z gledovanjem po klasiki, ki je shranjena v skladiščih kinoteke v Beogradu in Parizu. Nekateri so zopet dokaj domiselno branili idejo, po kateri je »moderno« v filmu in sploh pri nas tisto, česar s kakimi drugimi izraznimi sredstvi ne moremo posredovati — torej tisto, kar je 'specifično filmsko'. Zato, da bi označil, kaj jaz razumem pod »sodobnimi težnjami«, bom takoj poudaril, da imam za zmotno izhajanje s pozicij »čistega«, »specifičnega« filma, nasproti »filmu - gledališču«, »filmu - literaturi« in tako

dalje. To so izmišljotine, ki jih je bilo mogoče nekoč tudi vezati na pojem sodobnosti. Danes vemo, da ne gre več za »specifičen« in »nespecifičen« film, kadar imamo v mislih »moderno« na platnu. V najboljšem primeru se za temi besedami sedaj skrivajo ocene: boljši ali slabši filmi. Kako moremo reči, da je »moderen« tisti film, katerega vsebine ni mogoče izraziti z literaturo? Ni filma, katerega vsebino bi mogli izraziti z literaturo ali s čimer koli drugim, kar ni zvočno-vizualni prizor, registriran na filmski trak; brž ko prenesemo karkoli od zapletene podobe sveta s platna v literaturo, to ni več ista snov. Vprašanje je ontološko in zato v resnici pomembno, vendar nima s »sodobnostjo« kakršne koli vrste nikake zveze.

O »GLOBALNI METAFORIČNOSTI«

Pod »sodobnim« razumem v filmu nekaj povsem drugega. Ne želim razvrednotiti tistega, kar ne spada v to strujo in trdim, da vprašanje »modernega« v filmu ni samo vprašanje sodobne filozofske opredelitve, marveč tudi vprašanje izraza. Preobrazba na tem polju sodobne kinematografije se je začela že z neorealizmom in je dosegla najvišji vrh v delih Fellinija in Antonionija. Razvoj sam izpričuje, da moderni izraz ne posega predvsem na tematsko področje (čeravno ni povsem izven njega), ker pač zaobjema tematsko tako različne tokove, kakor sta sociološko usmerjeni neorealizem in metafizika kakega Antonionija ali Bergmana. »Moderen« je torej tisti film, ki se na nov način loti teme. Ta »novi način«, bi rekel, pa leži v zanikanju tistega, kar bi lahko poimenovali »konkretna metaforičnost«. Ta izraz je parafraza neke Bazinove misli, nekoliko drugače formulirane in izrečene v nekem ožjem kontekstu. Govoreč o neorealizmu, je Bazin rekel približno takole: ta šola negira analizo (politično, moralno, psihološko, socialno, logično) likov in njihovega ravnanja; prikazuje jih v celoti, nedeljive; v osnovi je antiteatralna, ker gledališče počiva na psihološki in emotivni analizi in fizičnem ekspresionizmu (iskanju simboličnih predstav za moralne in psihološke kategorije); zato torej, dokler klasični realizem in naturalizem sintetizirata po svojem pojmovanju sveta, potem ko sta analizirala stvarnost (Zola), neorealisti »prenašajo« predstavo sveta v njeni »globalni« podobi, sporočajoč totaliteto skozi enostavno, kjer »dejanja« sama zase ne pomenijo ničesar, ampak razkrivajo svoj pomen in smisel samo kot del fizične celote. Kot Bazin precizno pravi: »Neorealizem je globalni opis stvarnosti ob pomoči globalne zavesti«. Na tej liniji je hotel Zavattini narediti film o »90 minutah življenja nekega človeka«, v katerem se ne bi nič dogajalo. To idejo so pozneje preko Fellinija prevzeli tudi nekateri sodobni ustvarjalci: Antonioni, Bergman, Godard in drugi. Na nji temeljijo izredni Fellinijevi poizkusi »prenosa metafizičnih problemov v prostor«: podnevi živahni — a ponoči prazni, pusti trgi v Cabirijinih nočeh, morska obala v La Strada in potem Bergmanovi deli Deviški vrelec in Molka. Ali ves Antonioni. Tu se metafora spreminja v razpoloženje, v fluid vsega prizora — v neko vrsto namigovanja, napovedovanja, nekaj polivalentnega, neprijemljivega, toda spet le zgoščeno, neizogibno pristno, skoraj otipljivo. Otok, na katerem iščejo Anno v Avanturi. Približno bodočih ljubimcev v zapuščenem mestecu v istem filmu. »Metafizični pejsaž« z raketami v Noči. Plaža v finalu Fellinijevega Sladkega življenja.

Neki Pavesejev stavek bi se dal prav primerno uporabiti kot motto celotne smeri. Pavese je neke rekel približno nekaj takega: lahko je graditi »trenutno« delo, živeti »moralni trenutek« — vprašanje pa je, kako preseči trenutno emocijo, kako ustvariti stilizirane situacije, ki niso podobe materialnega opisa stvarnosti, ampak

imaginarni simboli, v katerih se nekaj dogaja. Enotnost se ob navzočnosti vseh trenutkov pojavlja v nekem absolutnem metafizičnem trenutku. Prav to je ideja »globalne« podobe stvarnosti: prikazovanje stanja, ki je tako prežeto z metaforičnim smislom, da metafore v pravem pomenu besede v njem niti več ni. Vsakdo more v tej »totaliteti« iskati lastno izkustveno metaforično zvezo.

Govoreč o našem »filmu s sodobnimi težnjami«, sem imel v mislih kriterij »globalne metaforičnosti« nasproti »konkretni metafori« kot osnovnemu elementu izražanja v tradicionalnem filmskem jeziku. V naši struji je ta metoda vsekakor nedosledno uporabljena. Od tod tudi moji pridržki, ki sem jih bil omenil na začetku ob têrminu samem. Toda odtod tudi možnost ostre kritične analize odgovarjajočih del in ocenjevanja njihove različne vrednosti. Tako se, recimo, dva najbolj zrela filma omenjene struje, *Dnevi in Mesto* — pa tudi nekateri drugi — lahko pohvalita s takim sodobnim odnosom do snovi. Drvenje avtomobilov po zapuščeni pisti nekdanjega letališča, cestna križišča, kupovanje igračke, ločitev glavnih oseb na koncu filma *Dnevi*, kavarnica, samotna poljana v noči v finalu tretje zgodbe *Mesta*; cela ljubezenska scena v prvi zgodbi istega filma; okolje druge zgodbe v celoti in zlasti še igra mladega homoseksualca; kopanje v *Peščenenem gradu*; scena na gorski poti iz *Plesa v dežju*; brezuspešno čakanje Mihe Baloha na dekle pred neko hišo, kjer se otroci igrajo na asfaltu iz filma *Dva in še mnogi drugi primeri* pripadajo prav temu izraznemu postopku.

SE NEKATERE IZRAZNE OBLIKE

V okviru iste ali podobne stilizacije, čeravno nekoliko bližje klasični metafori, srečamo tudi v naši »moderni« struji stilno figuro, ki, kakor se zdi, izhaja iz francoske realistične šole — rekel bi — še od Renoira, ustvarjalca znatno »modernejšega«, kakor je videti na prvi pogled. To je tisto, kar imenujem »ekstenzivna metafora« ali »metafora na daljavo«: elementi, ki so razmetani po filmu, se potem povežejo v gledalčevi zavesti ne na ravni racionalne asociacije, temveč po nekakšni iracionalni afektivni zvezi, ki spet izhaja šele iz konteksta celotnega filma. Takšen je primer iz *Dni* — eden najsvetlejših trenutkov režiserja Petrovića — kjer na začetku filma skupaj z junakinjo gledamo neko kovinsko žensko roko, obtežilnik za papir ali nekaj podobnega, pa se potem v filmu ta motiv roke pojavlja še večkrat, a vselej v drugi obliki, toda zmerom brez racionalnega simboličnega pomena, tako da na koncu doseže kulminacijo v rokah, ki se na že omenjeni letališki pisti iztegujejo za nekakšnim neostvarljivim poletom v daljavo. Postopek je, bi dejal, obraten od tistega, na katerem temelji »globalna metafora«, čeprav obstoji določena »globalnost« tudi tukaj. Namesto da bi celotna atmosfera prizora napovedovala smisel celote, tukaj ob pomoči nedefiniranega detajla samo dajemo slutiti tak smisel. To je »konkretna« metafora z nekonkretnim pomenom, katere elementi šele pozneje stopijo v evokativno zvezo.

Medtem srečamo v našem »filmu s sodobnimi težnjami« tudi povsem zastarele načine filmske metaforičnosti, tipične za konvencionalni, tradicionalni film. Zato sem tudi rekel, da ga nimam za absolutno »moderne«. Tako imamo na primer v filmu *Dva* nenehno kontrapunktiranje slike in zvoka, takšni so simboli smrti in minljivosti v istem delu, sem sodijo številne scene iz *Plesa v dežju*, kakor tudi znameniti prizor z gugalnico iz kosov obleke v *Peščenenem gradu*, itd. Razume se, da bi bilo pretirano pričakovati, naj se kar čela dela gradijo izključno na en način metaforičnega izražanja. Tudi najboljše tujezemske sodobne stvaritve

imajo podobne »padce«: spomnimo se samo erotičnih simbolov v Antonionijevem Mrku. Toda naš »film s sodobnimi težnjami« je daleč od tega, da bi bil stilno dosleden (kar se Antonioniju vselej posreči) in to mu vsekakor ni v čast.

DODATEK: NAČRT ZA IZBRANO FILMOGRAFIJO

Da bi dopolnil in ilustriral teze, ki sem jih poprej navedel, sem sestavil načrt izbrane filmografije jugoslovanskega »nekonvencionalnega« filma. Vanj so prišli torej ne le »filmi s sodobnimi težnjami«, temveč tudi vsi pomembnejši poizkusi na področju eksperimentalnega ali sploh avantgardnega filma pri nas, kakor tudi kritične in sploh modernejšte stvaritve v območju dokumentarnega filma. Filmografija je poskušala orisati nekatere razvojne tendence in zveze, da bi označevala korenine in smeri posameznih teženj. Vsekakor je tudi že prvotna zamisel o njenem sestavljanju skrivala v sebi neizogibne omejitve: vneseni so samo tisti naslovi, ki jih upoštevam s stališča nekaterih kriterijev pretežno zgodovinske narave. Precizneje bi mogli reči, da sem navedel samo filme, ki predstavljajo:

- najboljše stvaritve v smeri, o kateri govorimo,
- reprezentativna dela za smer, o kateri govorimo,
- ključne točke v razvoju smeri, o kateri govorimo,

pri čemer sem gotovo pozabil navesti tudi nekatere filme, ki izpolnjujejo te pogoje, a jih nisem mogel videti, ali pa sem jih gledal že tako davno, da se jih v podrobnostih ne spominjam več, in kjer se nemara nahajajo prav začetki ali sledovi tistega, kar nekatere poznejše ali prejšnje filme dela nekonvencionalne, sodobne ali eksperimentalne. Zato je nujno treba vseskozi upoštevati, da je ta osnutek samo priložnostna improvizacija: ne prizadeva si, da bi bil kaj več kot samo gradivo za sistematičnejšo in bolj studiozno filmografijo, katere sestavljanje bi zahtevalo veliko več časa, truda in potrpljenja — da o potrebnosti in možnosti ponovnega gledanja starih filmov niti ne govorimo. To zlasti velja za dokumentarni film, kjer bi mogli — o tem sem prepričan — v zgodnjih prejšnjih letih najti prav lahko marsikako napoved sodobnih teženj. Dodajmo še to, da sem tista dela, ki se po moji sodbi odlikujejo z izrazitejšo pomembnostjo — bodisi zgodovinsko, bodisi artistično — poudaril tako, da sem pred avtorjevo ime postavil zvezdico. Nisem delal razlike med tako imenovanim amaterskim in tako imenovanim profesionalnim filmom: za to ne bi bilo nikakega opravičila, zlasti še če upoštevamo, da se gibanje in vplivi živo prepletajo v obeh območjih, ki ju označujemo s tema pojmomoma. Sicer je pa nepotrebno poudarjati, da so se avantgardni poizkusi in tudi cele šole v zgodovini kinematografije praviloma javljali prav izven območja profesionalne proizvodnje. To velja tudi za nas: če bi se naslonil na območje, ki mu pravimo profesionalna kinematografija, bi mogel postaviti zaključek, da avantgardnih in eksperimentalnih prizadevanj v našem filmu sploh ni.

Prepričan sem, da so kriteriji izbora očitni sami po sebi in da jih moremo razbrati iz same selekcije; prav gotovo še, če upoštevamo, kar smo o posameznih strujah povedali poprej. Potrebno je samo pripomniti, da izbora ne smemo gledati s kakega izključno formalističnega gledišča, če je to pri preučevanju umetnosti sploh mogoče: izbiral sem avtorje in dela, upoštevajoč predvsem njihov izraz, vendar tudi poglede na svet, ki so jih v svojih delih odkrivali. Naglašam pri tem, da dejstvo sestavljanja takega osnutka samo po sebi nikakor ni že tudi sodba o vrednosti, izvirnosti ali pomenu našega »nekonvencionalnega« filma v širših, recimo v svetovnih dimenzijah. Kakršnokoli naj že bo moje, ali mišljenje kogarkoli, o absolutni vrednosti teženj, o katerih smo tu razpravljali, sem prepričan, da je ugotavljanje kronologije in vzajemnih vplivov del, ki napovedujejo ali odkrivajo te težnje, naloga naše filmske historiografije.

IGRANI FILM

1957

Vladimir Pogačić: SVIRA ODLIČAN DŽEZ — tretja zgodba iz filma SUBOTOM U VEČE (prvi del sekvence plesa), (Avala film)

Kokan Rakonjac: KISA I LJUBAV (Kinoklub »Beograd«)

1958

Kokanj Rakonjac: SNOVI NA VETRU (Kinoklub »Beograd«)

Marko Babac: DEVOJKA I VETAR (Kinoklub »Beograd«)

1959

Igor Pretnar: PET MINUT RAJA (sekvenca preoblačenja dekleta v porušeni hiši in sekvenca zaključnega obračuna), (Bosna film)

1961

* Boštjan Hladnik: PLES V DEŽJU (Triglav film)

Aleksandar Petrović: DVOJE (Avala film)

* Kokan Rakonjac: KRUG (Kinoklub »Beograd«)

1962

Kokan Rakonjac: KAPI — tretja zgodba iz filma KAPI, VODE, RATNICI (Sutjeska film)

* Boštjan Hladnik: PEŠCENI GRAD (Viba film)

1963

* Aleksandar Petrović: DANI (Avala film)

* Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović: GRAD (Sutjeska film)

DOKUMENTARNI FILM

1951

* Milenko Štrbac: LANAC JE POKIDAN (Avala film)

1952

Dušan Makavejev: JATAGAN MALA (Kinoklub »Beograd«)

1955

* Krsto Škanata: U SENCI MAGIJE (Zastava film)

1958

* Mihovil Pansini: SIESTA (Kinoklub »Zagreb«)

1960

* Branislav Bastać: SELO TIJANJE (Lovčen film)

Bahrudin Čengić: ČOVJEK BEZ LICA (Sutjeska film)

1961

* Puriša Djordjević: TRUBE DRAGAČEVA (Dunav film)

Dušan Makavejev: OSMEH 61 (Sutjeska film)

1962

* Dušan Makavejev: PARADA (Dunav film)

* Vladan Slijepčević: DANAS U NOVOM GRADU (Dunav film)

* Dragoslav Lazić: ZADUŠNICE (Dunav film)

* Vladimir Petek: RUB (Kinoklub »Zagreb«)

Aleksandar Arandjelović: PARTIZAN IGRA (sekvence treninga golmana in ankete med igralci in ljudmi okrog njih) (Avala film)

1963

* Vladan Slijepčević: PRETEŽNO VEDRO (Dunav film)

* Vladan Slijepčević: NEDELJA NA TRKALISTU (Dunav film)

Miloš Bukumirović: PREPREKE SU MNOGOBROJNE (Avala film)

Krsto Škanata: TAMO GDE PRESTAJE ZAKON (Zagreb film)

Milenko Štrbac: KISE ZEMLJE MOJE (sekvence z binškošnicami in v zapuščeni vasi) (Dunav film)

Jože Pogačnik: STROGO ZAUPNO (Viba film)

* Rudolf Sremec: LJUDI NA TOČKOVIMA (Zagreb film)

* Stjepan Zaninović: TEK KASNIJE SAM POČEO DA RASTEM (Zastava film)

AVANTGARDNI IN EKSPERIMENTALNI FILM

1954

* Velimir Stojanović: PESME O SUZNJU: I. ZA ŽIVOT, II. SAN NAD BEZDNOM, III. U ODBOJIMA SUNCA (Lovčen film)

* Boštjan Hladnik: ZGODBA O LJUBEZNI (Kinoklub »Ljubljana«)
1955

Dušan Makavejev: PEČAT (Kinoklub »Beograd«)

Dragoljub Ivkov: VOLITE SE LJUDI (Kinoklub »Beograd«)

* Mihovil Pansini: BRODOVI NE PRISTAJU (Kinoklub »Zagreb«)
1956

Ante Babaja: OGLEDALO (Zora film)

1957

Marko Babac: KAVEZ (Kinoklub »Beograd«)

Miroslav Bergam: RASTANAK (Kinoklub »Zagreb«)

Dušan Makavejev: ANTONIJEVO RAZBIJENO OGLEDALO (Kinoklub »Beograd«)

Slavko Janevski: SONCE ZAD REŠETKI (Vardar film)

Miodrag Jovanović: KOLIKO JE SATI (Ufus)

* Boštjan Hladnik: FANTASTIČNA BALADA (Triglav film)

* Nikola Kostelac: PREMJERA (Zagreb film)

1958

* Petar Stojanović: OBLICI (Ufus)

* Dušan Makavejev: SPOMENICIMA NE TREBA VEROVATI (Kinoklub »Beograd«)

Mihovil Pansini: RIBE RIBE KOST (Kinoklub »Zagreb«)

Ante Babaja: NESPORAZUM (Zagreb film)

* Vatroslav Mimica: HAPPYEND (Zagreb film)

1959

* Ante Babaja: LAKAT KAO TAKAV (Zagreb film)

* Vatroslav Mimica: INSPEKTOR SE VRACA KUĆI (Zagreb film)

1960

Živojin Pavlović: TRIPTIH O MATERIJI I SMRTI (Kinoklub »Beograd«)

Ivan Martinac: SUNCOKRET: 1. PRELUDIJA, 2. TRAKAVICA, 3. AVANTURA, MOJA GOSPODJA (Kinoklub »Beograd«)

Divna Jovanović: ROK (Kinoklub »Beograd«)

* Marko Babac: LIBERA (Kinoklub »Beograd«)

Slavko Janevski: DAVID, GOLIJAT I PETEL (Vardar film)

Boris Kolar: DJEČAK I LOPTA (Zagreb film)

* Vladimir Kristl: DON QUIJOTE (Zagreb film)

* Dragutin Vunak: ČOVJEK I SJENA (Zagreb film)

* Vladimir Kristl in Ivo Vrbanić: ŠAGRINOVA KOŽA (Zagreb film)

1961

Živojin Pavlović: LAVIRINT (Kinoklub »Beograd«)

* Kokan Rakonjac: ZID (Akademski kinoklub v Beogradu)

Dušan Makavejev: PEDAGOSKA BAJKA (Avala film)

Matjaž Klopčič: ROMANCA O SOLZI (Triglav film)

Francé Kosmač: DESET MINUT PRED DVANAJSTO (Viba film)

* Ante Babaja: CAREVO NOVO RUHO (Zora film)

1962

Ivan Martinac: TRAGOVI ČOVJEKA (Kinoklub »Beograd«)

Puriša Djordjević: KONTRABAS (Dunav film)

Ante Babaja: JURY (Zagreb film)

* Ante Babaja: PRAVDA (Zagreb film)

Vatroslav Mimica: TELEFON (Zagreb film)

* Vatroslav Mimica: MALA KRONIKA (Zagreb film)

1963

Zlatko Hajdler: LIVADICE (Kinoklub »Zagreb«)

Aleksandar Mitić: EKSTAZA (Kinoklub »Beograd«)

Dragoljub Ivkov: KULA (Kinoklub »Beograd«)

Desno: Dva posnetka iz filma

TAKO, KOT JE, režiserja Vladana Slijepčevića

- * Slobodan Trifković: RUKE LJUBICASTIH DALJINA (Akademski kinoklub v Beogradu)
- * Divna Jovanović: RONDO (Dunav film)
- Vatroslav Mimica: ZENIDBA GOSPODINA MARCIPANA (Zagreb film)
Branko Ranitović: PHOENIX (Dunav film)
Zvonko Lončarić: 1 x 1 je 1 (Zagreb film)
- Mihovil Pansini: SCUSA, SIGNORINA (Kinoklub »Zagreb«)
- Mihovil Pansini: K-3 ILI CISTO NEBO BEZ OBLAKA (Kinoklub »Zagreb«)
- * Mihovil Pansini: DVORIŠTE (Kinoklub »Zagreb«)
Vladimir Petek: SMRT (Kinoklub »Zagreb«)
Vladimir Petek: PASTELNO MRACNO (Kinoklub »Zagreb«)
Vladimir Petek: NIKAD VIŠE (Kinoklub »Zagreb«)
Vladimir Petek: TRIO (Kinoklub »Zagreb«)
- * Vladimir Petek: SRNA 11 (Kinoklub »Zagreb«)
- * Vladimir Petek: SIBYL (Kinoklub »Zagreb«)
- * Vladimir Petek: PRIJEPODNE JEDNOG FAUNA (Kinoklub »Zagreb«)
- * Vladimir Petek: SRETANJE (Kinoklub »Zagreb«)
1964
Tomislav Kobija: AUTOMATOFONI (Kinoklub »Zagreb«)

OPOMBA:

1 Ker je ta članek predelana in razširjena sinteza prej objavljenih del: sodelovanja v diskusiji beogradskega »Dela« (izšlo junija 1964), dopolnila k tej diskusiji (izšlo avgusta 1964 v istem časopisu) in krajšega predavanja v filmski oddaji Radia Beograd v juniju 1964. leta, zajema zato samo obdobje do Pulja 1964. leta.



Desno: prizor iz filma CLOVEK

IZ HRASTOVEGA GOZDA,

ki ga je režiral znani slikar

in esejist Mića Popović

Spodaj: prizor iz filma

SLUŽBENI POLOŽAJ,

režiserja Fadila Hadžića

Spodaj desno: Mija Aleksić v vlogi

četniškega koljača v Miće Popovića

filmu CLOVEK IZ HRASTOVEGA

GOZDA



Desno: Miodrag Petrović-Čkalja
in Dara Čalenić v filmu POT OKOLI
SVETA, režiserke Soje Jovanović

Spodaj: prizor iz filma

LITO VILOVITO,

režiserja Obrada Gluščevića

Spodaj desno: prizor iz filma

POT OKOLI SVETA, ki ga je

po Nušiću režirala Soja Jovanović



FESTIVAL JUGOSLOVANSKEGA FILMA

Najznačilnejše za letošnji pregled igranega filma je bilo manjše število prijavljenih filmov. Prikazali so jih le 16, 12 v konkurenci in 4 v informativni sekciji. Letoš je bilo narejenih za dobro tretjino filmov manj kot pred leti, kar je gotovo vplivalo na povprečno nižjo kvaliteto festivala, čeprav to seveda ni glavni razlog. Ni bilo tistih dveh, treh, nespornih prvakov, ki bi se izrazito dvignili nad sicer običajno povprečje, kar bi dalo čisto drugačno sliko. V zvezi s tem se je zopet izraziteje pojavila razlika v oceni uradne žirije in žirije kritike. Uradna žirija je razdelila vse svoje nagrade, medtem ko niso kritiki v celoti pohvalili nobenega filma. Docela složni pa sta si bili uradna žirija in publika, ki si je zadnji večer festivala izbrala iste tri prvake, samo v spremenjenem vrstnem redu.*

Občinstvo kot po navadi tudi tokrat ni pokazalo prav nobenega smisla za nove tematske in

* Takle je bil izid glasovanja v celoti: 1. Marš na Drino (4491 glasov), 2. Ne joči, Peter! (4235), 3. Službeni položaj (3387), 4. Lito vilovito (2649), 5. Pot okoli sveta (2147), 6. Moški izlet (696), 7. Vrtnec (416), 8. Resnično stanje (342), 9. Narodni poslanec (323), 10. Izdajalec (301), 11. Človek iz hrastovega gozda (259), 22. Svitanja (240).

režijske smeri in je hkrati ostalo gluho za morebitne idejne odklone. V tem pogledu najbolj inkriminiranemu filmu, Človeku iz hrastovega gozda, je dalo borih nekaj glasov in s tem kljub simpatiji do glavnega protagonista, Mije Aleksića, pokazalo, da odklanja takšnega junaka. S tem pa je tudi potrdilo, da je umišljena politična nevarnost, ki naj bi jo predstavljali takšni in podobni filmi, ter nas utrdilo v prepričanju, da ni treba postavljati ovir svobodnemu širjenju tematike naših filmov. Revolucija je v resnici globlje, kot si mislimo, preobrazila našega človeka, tako da se nam ne bi bilo treba bati neustreznih korakov v umetnosti in se zatekati k prepovedim in omejitvam. Represivni ukrepi imajo slabo lastnost, da z neustreznim zatirajo hkrati tudi ustrezno in zaželeno in s tem zavirajo organski razvoj umetnosti in kulture.

Občinstvo, ki je kot vedno pokazalo svojo čisto idejnopolitično pripadnost in ljubezen do preproste, zdrave, a tradicionalne kinematografije, je v teh desetih, enajstih letih tudi doživelo razvoj: bolj je civilizirano, vljudno, manj žvižga, a tudi manj ploska. Včasih smo se pritoževali nad njegovim nebrzdanim, nekontroliranim temperamentom, nad strastnim odklanjanjem in prav takim pritrjevanjem. Danes se je umirilo,

PULJ 1964

podobno kot starejši del naše kinematografije; ne preseneča več z oglušujočimi manifestacijami priznanja ali odpora in — škoda! — njegovo mnenje nikogar ne razburja. Kajti tisočglava publika puljske arene je za množično umetnost, kakršna je filmska, resnična dragocečnost, ki jo moramo ohraniti, in sicer kljub estetsko nezadostnim pogledom teh našemu filmu naklonjenih gledalcev, ki imajo pa o nekaterih osnovnih postavkah naše stvarnosti in umetnosti osupljivo zanesljivo, čeprav preprosto sodbo. Z morebitno prenaknitvijo predstav v dvorane bi najbrž izostrili estetske kriterije žirije, kritike, a tudi samega občinstva, izgubili bi pa to živo ozadje simpatij in antipatij, ki je, hočeš, nočeš, tudi spodbudnik in korektiv te umetnosti. V tem smislu je upoštevanja vreden nasvet kritika francoskega tednika Les Nouvelles Littéraires, da naj bi naš festival internacionalizirali, ker da je bolj kot podobne prireditve v Cannesu, Benetkah, Berlinu in drugod sposen sprejeti množice ljubiteljev filma.

ŽIVA REAKCIJA PUBLICISTIKE IN KRITIKE

Bolj kot občinstvo so bili letos glasni časopisni poročevalci, malo manj dnevna kritika. Njihovi živigi so se slišali s strani

številnih jugoslovanskih dnevnikov in tednikov, z radijskih in televizijskih postaj. Glasovi dezaprobacije so bili toliko ostrejši, kolikor manj strokovno in hitreje so bili napisani. Tehtnejša revialna kritika bo stvari postavila na pravo mesto, ko se bodo filmi pojavili na domačih platnih. Nas zanima tu le fenomen festivala v celoti in nekateri njegovi aspekti, v katerih se zrcali sedanje stanje slovenske kinematografije. Eden od njih je prav ta živa reakcija. Kateri drugi naši kulturni manifestaciji se posveča takšna skrb, o kateri kulturni dejavnosti se toliko piše? Katera umetniška panoga se ponaša s tem, da ji vodilni dnevnik in tednik posvečajo svoje uvodnike? Kako mrtva je, po tem sodeč, recimo, naša dramatika in sploh književnost! Naj se v enem ali v več letih skupaj rodi dobra slovenska drama ali ne, ali ima ob premieri uspeh in ali sploh še kdaj doživi ponovno uprizoritev, to je, kot je videti, manj važno kot uspeh ali neuspeh domačega filma. Podobno je z drugimi umetnostnimi panogami in kulturnimi dejavnostmi.

Čeprav se ostre odklonitve v našem dnevnem časopisju neprijetno razlikujejo od mirne in stvarne presoje v vodilnih jugoslovanskih dnevnikih in tednikih, je vendar res, da sleherno tako, tudi pretirano zaostreno

stališče kaže, da nikomur, niti piscem niti redakcijam, ni vseeno, kakšen je naš film, kakšna bo pot njegovega prihodnjega razvoja in še posebej, kakšen bo naš domači, slovenski film. Tak odnos je živ, prizadet in spodbuden za nadaljnji razvoj te kulturne dejavnosti in ji onemogoča, da bi otopela v preživelih oblikah in počivala na doseženih uspehih. Brez ironije lahko rečemo, da je pri nas film mnogo bolj kot drugod stvar najširših krogov kulturnih delavcev in najširšega občinstva, da je torej filmska umetnost živa, njen uspeh razveseli mnogo ljudi, neuspeh pa ozlovolji in razžalosti.

ODSOTNOST »STAREJSIH«

Starejšo generacijo je letos zastopalo razmeroma malo režiserjev. Rečem »starejšo«, ker v letih ni med njimi še nihče. Med starejše štejem Štiglica, Mitrovića, Tanhoferja, morebiti še Sojo Jovanović in Hadžića. Kot rečeno pri tej razdelitvi ne gre za leta, temveč predvsem za že večkrat preizkušeno strokovno veščino in že ustaljen, bolj tradicionalen kot moderen filmski izraz. To so režiserji, za katere veš, kaj zmorejo, kaj lahko od njih pričakuješ in tudi, kakšne so njihove slabe točke. To so skoraj brez izjeme ustvarjalci, ki so utemeljili našo kinematografijo in je njihov umetniški »staž« toliko dolg kot naša kinematografija sama. A več je takšnih, ki se festivala letos niso udeležili. Branko Bauer snema film o Nikoletini Bursaću in se noče ukloniti tiraniji festivala, noče hiteti zaradi tega, da ga ne bi zamudil. Igor Pretnar pripravlja film po Marinkovičevi Gloriji. Trenutno ne snemata ne Radoš Novaković ne Vlagimir Pogačić in tudi Veljko Bulajić je ostal letos brez igranega filma, njegov dokumentarni film o skopski katastrofi so predvajali na začetku festivala, vendar izven konkurence. Torej ustvarjalci, ki so bili že nagrajeni v Pulju in katerih odsot-

nost je prav gotovo izkrivila podobo te naše največje filmske prireditve.

Res je pa tudi, da so režiserji iz te skupine, ki so se pojavili na festivalu, pokazali s svojimi filmi manj, kot smo pričakovali.

Zika Mitrović je postal v MARŠU NA DRINO nekako žrtev svojega zgodovinsko vernega koncepta. Očitno je menil, da slavna cerska bitka še ni tako globoko utonila v zgodovino in bi mu bilo dovoljeno v scenariju svobodno fabulirati; ohranjeni so dokumenti, natančen opis tega prvega velikega spopada srbske vojske z avstrijsko, režiser se lahko posvetuje s še živečimi oficirji, s kmeti, scenarist ima na razpolago tudi poročila v tujih časopisih, skratka vse priprave so usmerjene v to, da bi bila ta bitka prikazana čisto verno skozi doživetja topničarjev ene baterije, da bi skozi individualne usode v ospredje potegnjenih posameznikov dojeli veličino boja in človeka. Ta dobro zamišljeni koncept bi privedel v realizaciji nedvomno do večjega uspeha, če bi bile usode posameznikov zanimivejše, pretresljivejše in če ne bi bil za ekspozicijo teh usod potreben nekam okoren, predolg, čeprav slikovit uvod. Kljub temu pa je tudi ta Mitrovićev film režiran večše in ambiciozno in je dober primer tega žanra, primer tega, kar imenujemo zdrava kinematografija.

O filmu Fadila Hadžića SLUŽBENI POLOZAJ ni mogoče dosti povedati. Tako je namreč urejen, tako je vse na svojem mestu, osebe so jasno očrtane, za vsako veš, ali je pozitivna ali negativna, slutiš — ali bolje: veš že vnaprej, kako se bo stvar končala. Primer komercialnega direktorja, ki izkorišča svoj položaj v podjetju, da si gradi hišo, in glavnega direktorja, ki ne pozna predpisov in pade tako v finančni prekršek — primer obeh postane v filmu tipičen, kot je v omejenem pomenu tipičen tudi v življenju. Prav ta preprostost obravnave, ki je pri-

pomogla, da se je občinstvo postavilo na stran poštenih in živahno reagiralo, je hkrati slabost, umetniška pomanjkljivost tega filmskega dela.

Hadžić je kot scenarist svojega filma napisal korekten tekst s stvarnim dialogom, seje upravne odbora so takšne, kot so v resnici, vse je karakteristično, a zaradi posplošene veljavnosti napačno. Zdi se nam kot propagandni tekst iz preteklih let, ko smo na vso moč iskali krivice med politično neangažiranimi ljudmi. Radmanova zvitost in nesramnost sta zaradi svoje zaostrenosti nekako tuja temu filmu. Dramatske situacije v njem pa je avtor izpeljal večje in učinkovite. Vse teče brezhibno kot dober urni mehanizem. Tudi igralci so dobri. Vse je torej v redu, imamo film s sodobno tematiko, kakršno je načel film Iz oči v oči — a vendar nekaj ni v redu. Premalo čutimo ljudi, njihove resnične reakcije, premalo jih kažemo z emotivne plati, ne čutimo dovolj tega filma kot drame ljudi, temveč bolj kot dramo, usodo uslužbencev. Zato ta sicer simpatični film ni resnično dober, ker ni čisto resničen. Vendar je to najboljši Hadžićev film in pomeni zanj napredek. Omenjeno okornost obdelave je očitno treba pripisati njegovim manjšim scenarističnim izkušnji in pretirani skrbi, da »bi bilo vse v redu«.

(O filmu Franceta Štiglica NE JOCI, PETER! bomo poročali posebej.)

Tudi Soja Jovanović si je v jugoslovanskem filmu že osvojila svoje mesto — ekranizacijo znanih srbskih književnih del. Pri tem delu si je pridobila izkušnjo in ni izgubila nič od svoje tipično gledališke rutine. Vendar pa so njeni filmi izdelani z okusom in z izrazito ljubeznijo do literarnih predlog, kar prav gotovo tudi vpliva na kvaliteto končnega rezultata.

V Avalinem biltenu pojasnjujejo avtorji scenarija (Soja Jovanović, Borislav Mihajlović, Nenad Jovičić), zakaj so se odlo-

čili za ekranizacijo tega širši publiki manj znanega Nušićevega dela in kakšen dramaturški postopek so si izbrali. Mislim, da jim je treba pritrditi, če so hoteli napraviti zdrav, zabaven film, kajti to ni majhna ambicija. V dramaturškem pogledu si niso prizadevali ustvariti umetno sklenjeno delo, ampak so se rajši odločili, da sedem velikih sekvenc povežejo s kratkimi vložki risanege filma, ki jih je naredil Vukotić. Razen tega so se odrekli »svih uzaludnosti da se ‚Put oko sveta‘ prebudi, osavreneni ili ispsihologizira« ... — za kar jih je treba pohvaliti — in so rajši ostali »u la-koj i sasvim uslovnoj komediji situacije i naravi, dakle točno u onome što je Nušić pišući ‚Put oko sveta‘ i želeo«. Posebej še poudarjajo, da so spremeni- samo tiste prizore, ki jih zaradi prevelikih stroškov ne bi mogli posneti, premestili pa so jih v že obstoječe dekore, ki jih je izdelala Avala za velike tuje filme. Vendar pa so si tudi ob tej spremembi prizadevali, da bi ostali čimbolj zvesti duhu Nušićevega dela.

Vsi ti razlogi so razumni, kažejo trezen pogled na filmsko ustvarjalnost in stopnjo zrelosti v filmskih krogih prestolnice. Strinjati se moramo tudi s poudarkom, da nam je treba tudi takih filmov. Teoretično je stvar jasna.

Film je v glavnem uspel. Režiran kot opereta, grajen na stil humorja glavnega igralca Čkalje, postavljen v dokaj razkošen dekor, je POT OKOLI SVETA v resnici prijeten film, čeprav je še daleč od tega, kar dosežajo na tem področju drugod. Če kaj moti, je Čkalja sam, ker je njegov humor nekam preveč preprost, malce grob, on pa ne učinkuje estetsko dovolj prepričljivo in igralsko iskriivo, da bi popolnoma zadovoljil. A to je že vprašanje možnosti, saj je komikov malo in Aleksić ne more nastopiti v vseh tovrstnih filmih.

Drugi film po Nušićevem delu NARODNI POSLANEC je v ju-

bilejnem letu posnel Stole Jankovič. Režiser je, kot je videti, hotel napraviti normalen film, se pravi delo, ki bi zanimalo publiko in imelo hkrati tudi dovolj lastne vrednosti, da bi ga dostojno predstavljalo. Pokazalo pa se je, da je tudi za adaptacijo tako znanega dela, kot je ta Nušičeva komedija, potrebno več duha in filmske interpretacijske iznajdljivosti, kot jo je pokazal Jankovič. Čeprav ne morem primerjati originalnega Nušičevega teksta s scenarijem, pa že film sam opozarja, da je Jankovičeva transpozicija premalo ustvarjalna, da adaptator ne vnaša v delo tistih rešitev, ki bi okrepile Nušičeve ideje v smeri filmske ekspresivnosti ali pa v smeri modernizacije teme. Preveč je čutili sorodstvo z gledališčem. Režiser se lahkomišelnost zanaša na svoje res kvalitetne igralce, da bodo s svojo živo prisotnostjo, Nušič pa z dialogom, polnovredno sami napolnili film. Izkazalo pa se je, da to ne zadostuje za uspeh, da film upravičeno terjaja zase avtonomno mesto lastne izraznosti in da so potemtakem čiste, zveste transpozicije literarnih del ponavadi na platno slabše kot v originalu ali na gledališkem odru. Za to krivijo film, v resnici pa bi bilo treba grajati filmske adaptatorje, ki tako ravnavajo.

Jankovič se je lotil posla s preveč lahke strani. Hotel je mimogrede napraviti film po želji drugih, da bi se potem vrnil k svojim temam, misleč, da je film, kot je Narodni poslanec lahko narediti. To se mu je maščevalo. Film je slaboten, nekako beden, brez prave filmske vrednosti, če izvzamemo dobro sekvenco tiskanja reklamnih letakov za volitve. Ob tem strokovno šibkem filmu se ponavlja vprašanje: kako visoko seže Jankovič kot režiser in ali ni bil ob nekaterih prejšnjih svojih filmih pohvaljen ali nagrajen le za neke delne kvalitete, namesto za celovitost stvaritve?

Nekaj podobnega se je zgodilo Nikoli Tanhoferju v filmu SVITANJA. Zaradi neke osnovne zmote v konceptu scenarija, ki jo je še poudarila režija in zlasti montaža, je postal film za gledalca nesprejemljiv, dobil je občutek, da ga je režiser potegnil za nos.

Film se začne s kadrom bleščeče belih teles v ljubezenski sceni med mladim kurjačem in strojevodjevo ženo. V asociativni montaži, ki teče na dveh časovnih ravneh, si potem sledijo posnetki drvečega vlaka, kjer na lokomotivi kurjač razmišlja o tej svoji ljubezni obenem z željo, da bi moral nekako razčistiti stvar z varanim možem.

Ta impresivno uveden prizor napelje gledalca na misel, da je glavna tema filma prav ta ljubezen, ki je dobro zaigrana, občuteno interpretirana, ljubezen, ki zaradi dobrih, simpatičnih protagonistov vzbuja simpatijo. Stvar pa je docela drugačna. Izkaže se — in to le mimogrede — da mlada žena ne vara le svojega moža, ampak tudi svojega ljubimca in da je sploh pokvarjenka. To odkritje je res presenetljivo, ker njena grešnost ni z ničimer motivirana, vnaprej pripravljena. Varjamo in sprejemmo, da gre za veliko ljubezen in da bo mlada žena moža zapustila, oziroma da bo ljubezenski trikotnik glavni konflikt filma.

Iz teze o pokvarjeni ženi pa naravno sledi zaključek, da sta pešč oba moža naselida in da se kot tovariša pobotata. Da bi dali tej spravi dramatični poudarek, sledimo v zadnji — predolgi — sekvenci prizoru reševanja pobežlih vagonov, ki sami drviijo po nagnjeni progi in jih je treba v smrtni nevarnosti za oba pripeti na lokomotivo in ustaviti.

Vse to je nepričakovano, posamezni motivi so slabo povezani med seboj, avtor ne kontrolira poteka svoje zgodbe, tako je film na koncu slab, čeprav bi bil lahko dober. Tanhofer namreč zna svoj poklic. Zelo dobro obvlada nočne posnetke z vlaki

in avtobusi, pri čemer dosega lepe slikovne in zvočne efekte (odmevi drvečnega vlaka od različnih odbojnih sten). Zanimivo je tudi nemjavanje formata od cinemaskopa do standardne dimenzije.

MOSKI IZLET nemškega režiserja Wolfganga Staudtea obravnava isto temo o vasi brez moških, ki jo je pred leti v zelo dobrem dokumentarnem filmu Črne rute v Strmcu pod Mangartom posnel francoski režiser Gros-Pierre. Film je večje narejen, trpi pa zaradi kompromisov, ki so pri tako delikatni snovi neizbežni in zaradi forsirane situacije, ki ne učinkuje docela prepričljivo. Kritika je sprejela Staudteov film dokaj hladno s pripombo, da je to pač nemški film, kljub temu da nastopajo v njem naše igralko in da je to nemški problem, ki se nas ne tiče. To je sicer res, vendar mislim, da smo bili kritični do Staudtea; pokazal je namreč dobršno mero poguma, ko si je upal povedati Nemcem v obraz resnico, ki jo gotovo ne radi slišijo. Prizor obračunavanja med mladim Nemcem in starejšimi udeleženci izleta, v katerih se, ko se znajdejo v nevarni situaciji, zbude stari vojaški ali celo esesovski instinkti, ta prizor je po svoji vsebini prav gotovo vreden pohvale. Kaj takega v nemškem filmu redko srečamo.

MOČNO ZASTOPSTVO

»MLADIH«

Obrad Gluščević ni več mlad po letih, saj se je že srečal z Abrahamom, za seboj ima že uspešno pot režiserja kratkih filmov, a sedaj se je prvič poskušil v igranem filmu. Zato ga prištevam v to kategorijo. Njegov debut je uspel.

LITO VILOVITO je vedra komedija o »turistični« ljubezni v nekem dalmatinskem mestu. Tema je torej ista kot v romanu Smiljana Rozmana Druščina, samo da se je avtorja lotevata čisto drugače, drugačen je stil in drugačna atmosfera.

Gluščević je razširil na celovečerni film snov, ki jo je že obdelal v dokumentarnem filmu Pod poletnim soncem, dal ji je lirični karakter z uvedbo figure Pjera, plašnega mladeniča, ki se resnično zaljubi v Svedinjo May; ona pa nalašč igra z njim ljubezen, da se ne bi osramotil pred prijatelji, ki se norčujejo iz njegove nespretnosti v približevanju ženskam. Prizori so poetični zaradi značaja obeh figur, situacije in naturela obeh protagonistov (Beba Lončar in Milutin Mičović). Posebno vrsto nerodnega osvajačca igra Ljubiša Samardić, ki sicer ljubi svoje dekle, a bi hotel iz moškega ponosa nastopati tako podjetno kot drugi. Milena Dravić kot dekle Mare je v polni oblasti svoje izrazite igralske moči. V nekaterih prizorih je sijajna: odlikuje se z živahnostjo in humorjem, kar še poudarja njeno nadarjenost.

Prijeten je lirizem, vernost ambienta, zlasti je sočen jezik, dalmatinski dialekt, pomešan z italijanskimi popačenkami. Tako je ta lahka komedija uspešno delo, ki se kot prava posebna zvrst lokalno barvanega filma uspešno uvršča v našo kinematografijo.

Seveda bi ista tema lahko doživela tudi tehtnejšo obdelavo. Lahko bi jo obravnavali resno kot Rozman. Pri Gluščeviću je problem idealiziran, a ta idealizacija je prijetna, rešuje njegovo moralno plat in omogoča, da sprejmemo sezonsko ljubezen kot moralno neproblematično dejstvo. V filmu torej ni vse resnice, ampak samo njen del. A tudi ta del je dovolj zanimiv, da film z odobravanjem sprejmemo.

RESNICNO STANJE je drugi igrani film Vladana Slijepčevića, ki je sicer znan po svojih uspehih na področju kratkega filma. Njegov novi igrani film ima v sebi mnogo resnično zanimivega in celo privlačnega, da se je vredno ob njem posebej ustaviti. In to kljub temu, da predstavlja to filmsko delo v celoti nekakšno zmoto, zmoto v dra-

maturškem, pravzaprav dramatskem pogledu.

Režiser se je oddaljil od običajne prakse igranega filma, ki pripoveduje svojo resnico z dramatskim razvojem dejanja in dramatsko konstrukcijo. Stvar si je zamislil drugače. O problemu — namreč o problemu ljubezni, zakonu in zlasti o zakonski nezvestobi — začne pripovedovati kot dokumentarist, ki se je odločil za anketo ter stavlja ista vprašanja različnim ljudem, vse skupaj pa posname na magnetofonski trak. Tako nastane nekaj obratnega od običajnega igranega filma. Namesto, da bi zgodba izpovedovala svojo tezo s sredstvi dramske umetnosti, se pravi po poti emocije, s stopnjevanjem dramatskega dejanja in končnim razpletom, je ostal Sliječević — primer je točno nasproten od Bulajičevega — v praksi svojega osnovnega poklica; dela dokumentarno, z mnogo spremnega teksta, ki ga govore anketirane osebe, z dodatnimi sodbami »strokovnjakov« za človeške zadeve, če lahko tako rečemo, književnika, norega prijatelja študenta, preprostega drugega prijatelja, novinarja, potem je pa tu še mnenje njegove religiozne tete in svojo besedo ima še apatična Verina ljubezen.

Režiser hoče s filmom izraziti neko tezo, prizadeva si, da bi jo osvetlil od vseh strani (in jo deloma tudi osvetli), potem pa vzame primer obeh glavnih junakov, Zorana in Branke, kot dokaz za tezo, ki jo zastopa in izpoveduje. Njuna zgodba pa je bleđa, ne dovolj motivirana in pravzaprav neresnična, ker operira z racionalnimi ne pa z emotivnimi elementi. Tudi tu velja, da je junak interesanten, če ravna po impulzu in ne po razumu. V tem pogledu je Zoran docela nezanimiv in Branka ni dosti boljša od njega. Zaradi vsega tega zaključna scena med njima ne pove nič. Je izmišljena.

Ta zanimivi poskus nas opozarja, da sta si danes kinematografija in televizija zelo blizu.

Anketa je značilen postopek televizije. Ker so televizijske oddaje razmeroma kratke, se gledalec lahko osredotoči na neki problem, če govorimo o njem ljudje z najrazličnejših stališč. Gledalec je zainteresiran razumsko in mu česa drugega ni mar.

Film kot dramatska zvrst ravna bistveno drugače. Ne pušča gledalca, da bi si ob tujih mnenjih ustvaril lasten nazor, temveč od njega terja, da se angažira, da se identificira z junakom. Le po tej poti lahko upa režiser pritegniti gledalčevo zanimanje za dve uri in delj.

Sliječevićev film pa nam pri naša neko novo dejstvo. Omenili smo že, da je glavna zgodba, se pravi tista z dramatsko konstrukcijo, bleđa in neprepričljiva, da je v resnici skonstruirana in sama ne bi mogla dovolj zaposliti gledalca. Proti pričakovanju je prav serija anketnih pogovorov tisto, kar poveča zanimanje tudi za zgodbo samo. Zgodba učinkuje kot dokaz več za potrditev teze.

Lahko bi torej rekli, da je v filmu Resnično stanje pravzaprav televizija zmagala nad filmom. Ni pa zmagala zares, kajti film je zaradi teh kombinacij razmeroma šibak. Vendar pa je treba pohvaliti vse te nove prijeme, ta eksperiment, čeprav se v celoti ni posrečil. Naj še poudarimo, da dajejo posnetki s teleobjektivom filmu neko posebno vrednost in svežino sodobnega izraza. Prav ta svežina pa je največja kvaliteta novega Sliječevićevega filma.

Bosansko podjetje se je odločilo za tako imenovani omnibus film kot najboljšo obliko proizvodnje, kadar je treba odpreti vrata debutantom. Film nosi naslov po tretji zgodbi VRTI-NEC, ki jo je režiral Hajrudin Krvavac. Prvo zgodbo pod naslovom OČE sta režirala skupaj Hajrudin in Gojko Šipovac. Drugo zgodbo z naslovom MOČVIRJE pa je režiral Šipovac sam. Pred seboj imamo torej delo mladih režiserjev.

V prvi zgodbi srečamo Lojzeta Potokarja v zadnji vlogi pred njegovo smrtjo. Igra nesrečnega očeta, ki je postavljen pred strašno dilemo, da reši smrti le enega od svojih dveh sinov, ki sta kot talca obsojena na ustrelitev. Nemški komandant mu da namreč le to možnost. A ne more se odločiti. Tako izgubi na koncu oba in v zadnji sceni blodí med pokošanimi trupli. Potokar ostaja v tej ne do konca motivirani zgodbi na ravni svojih najboljših kreacij.

Druga zgodba pripoveduje o dveh obkoljenih partizanih. Eden je ranjen in se hoče predati Nemcem, ker verjame obljubi na letakih, ki jih sovražnik razsipa z letal, da se ne bo zgodilo nikomur nič hudega, če se preda. Drugi ga hoče odvrniti od te nesmiselne odločitve. Na koncu obupani partizan pade, a drugi se reši.

Tretji film pripoveduje o očetovski ljubezni. Oče, četnik, najde ranjenega svojega sina, partizana. Hoče ga na vsak način rešiti pred svojimi pajdaši-četniki in dva med njimi celo ubije, ko postaneta sinu nevarna. Odpelje ga s čolnom po reki, ki teče med četniškim in partizanskim področjem. Ne more se odločiti, na katerem bregu bi pristal, pluje po sredi reke. Tam ju zadenejo krogle z obeh strani, oba padeta. Čoln pa se vrti sredi reke.

Vsi trije filmi so solidna dela režiserjev, ki nista več začetnika, a tudi še nimata potrebnih izkušenj, da bi izvila svojo interpretacijo iz rutine preproste transpozicije na raven umetniške ekspresivnosti. Zgodbe so presresljive same po sebi, ne zaradi režijske interpretacije, čeprav so igralci dobri, nekateri celo odlični.

IZDAJALEC Kokana Rakonjca je naletel na poseben način, ki ga naša praksa do sedaj še ni poznala. Posneli so ga v organizaciji Kino-kluba Beograd, to se pravi izven proizvodnih hiš. Posneli so ga za izredno nizko ce-

no, a še je morala priskočiti ljubljanska Vesna s svojim odkupnim prispevkom, da so ga lahko dokončali.

Film je nenavaden, a ne toliko po vsebini kot po režijskem postopku. Pokazalo se je — kot že nekoč pri neorealizmu — da nove estetike ne narekujejo le novi pogledi »najmlajših« v naši kinematografiji, ampak predvsem pogoji snemanja. Ker je bilo treba snemati kolikor mogoče poceni, je nastala zdaj že znamenita sekvenca aretacije bodočega izdajalca; sestavljajo jo izključno veliki posnetki žandarjev in zasledovanega in se zaključí z detajlom posnetkov rok, ki jim natikajo lisice. Iz istih razlogov štednje je bil film posnet v naravnih eksterierih in interierih, s čimer se poveča občutek avtentičnosti.

Druga posebnost filma je njegov zvočni del. Zelo premišljeno so izbrani šumi: v začetku je na primer slišati samo tipkanje na pisalni stroj, kar naj bi asociiralo tesnoben občutek zasliševanja. Ob mučenju čujemo izza zidu krike igrajočih se otrok.

Glaska je vsa klasična, Bachova, Brahmsova, in je po večini zelo dobro izbrana. Takšen odnos do muzike je seveda najprej posledica skromnega proračuna, za tem pa tudi posebne poglobla na funkcijo glasbe. Zakaj naj rajši zaupamo komponistu, da bo izrazil tisto, kar želimo, če pa lahko z izbiranjem v bogati zakladnici klasične glasbe tako rekoč eksperimentalno najdemo odlomek, ki bo kar najbolj adekvatno izrazil, kar želimo? Izbor je včasih presenetljiv, na primer v prej omenjeni sceni aretacije, ki je vsa podložena z Bachovo orgelsko glasbo.

Film je zanimiv po temi, dobri so igralci, zlasti glavni, Stojković, ki ostane v spominu zaradi estetsko prijetnega gibanja, hoje, teka. Ne pozabiš tudi na glavnega zasliševalca, ki spominja na Loseyve protagoniste. Poseben tip, ki mu ne manjka humorja, je prostitutka.

Slabost tega in podobnih filmov pa je hladnost, neprizadlost. To je sicer splošna oznaka nove filmske umetnosti, lastnost, ki ji ne more zagotoviti dolgega življenja. Zanemarja psihologijo, zato dejanje ni dovolj organsko povezano, prizori bolj opisujejo kot razlagajo. Nizajo se prizori ubijanja, kar je pravzaprav ponavljanje iste situacije, ne vzemo pa kaj več o izdajalčevi psihi in o njegovem moralnem zlomu. Samo ugotavljam. Ponavljam, da je to posebnost novega filma in da v tem ni mogoče samo slabo, če še ne vidimo vseh novih kvalitiet.

Druga hiba je neizenačenost, do katere je prišlo predvsem zaradi težkih pogojev snemanja in deloma tudi zaradi manjše izkušenosti režiserjev. A film je ekspresiven. Ostane v spominu. Ni še popolno delo, je pa dokaz, v kakšno nekonvencionalno smer težijo mladi. Seveda pa nove estetike ni mogoče definirati z enim filmom. Šele ko bomo imeli za seboj več del, bomo lahko ocenili vrednost te nove stvari. Zaenkrat je film Izdajalec samo dober obet.

ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA, ki ga je realiziral znani slikar in esejist Mića Popović, je vzbudil mnogo razpravljanja med filmskimi delavci in v političnih organizacijah, še preden so ga pokazali na festivalu. To kar smo videli, potrjuje, da so bili pomisleki upravičeni.

Motna zgodba o četniškem koljaču Maksimu dokazuje predvsem eno: da se je naša kinematografija in z njo občinstvo nasitilo standardnih partizanskih zgodb in si skuša razširiti tematiko tako, da uvaja druge aspekte vojnega časa. Do tu je stvar pozitivna in normalna dvajset let po vojni, ko hoče nova generacija, za katero je partizanski boj že zgodovina, o kateri se uči v šoli, videti to veliko dobo z vseh strani, ko želi videti tudi, kako je bilo na drugi strani.

Ta težnja, značilna za letošnji festival, saj se kaže tudi v nekaterih drugih filmih, pa ne pripelje do zadovoljivega uspeha — malo zaradi še razumljivih začetniških napak, malo pa zaradi nedomišljenega idejnega izhodišča. Ugovor je torej idejne narave, potem pa še dramaturške in sploh umetniške. Vprašanje je, ali je sploh mogoče normalno interpretirati človeka, kakršen je Maksim, namreč zločinca, ki je po naravi obsedenec, nenormalnež, ki mu ubijanje z nožem vzbuja posebno slast. Maksim nima opravičila, da je treba v vojni včasih sovražnika tudi justificirati in da mora nekdo pač to opraviti. Vendar se smrtna obsodba opravlja s streljanjem, torej z nekakšnim objektivnim postopkom, ki naj izloči sleherno osebno maščevalnost in morebitno naslajanje nad moritvijo. Že obešanje kot individualni akt usmrtitve pa pušča na tistem, ki stvar izvršuje, madež, ne glede na to, da dela po ukazu drugih.

Koljač je potemtakem odvrtno, prekleto bitje, ki se mu s človeškimi merili ne moreš približati. Kot patološki primer pa dramatsko ni zanimiv, ker se loči iz območja vsem dostopne psihološke izkušnje; Maksim spada v področje kliničnih abnormalnosti, ki nas zanimajo splošno, kot poseben fenomen, in nič več. Z moralnim deformiranjem je identifikacija nemogoča. To resnico je potrdilo tudi predvajanje tega filma na festivalu, kakor smo že omenili v začetku. Občinstvo je gledalo Maksima, bolje Aleksicia, z zanimanjem, vedelo je, da mora kot koljač pasti, zanimalo ga je samo, kako se bo to zgodilo.

Pri takšni snovi nas lahko zanima le dogodek sam, to pa je za dramatiko premalo. Reproduciranje dogodkov, ki so se nekoč menda resnično zgodili, še ni umetnost. Umetnost nastane šele potem, ko dogodek pregnemo v duhu neke ideje, filozofije. Kakšna pa naj bo naša filozofija? Ali to, da »družba odpu-

šča zločine, ne pa osamljenosti«? S takšno frazo film ni mogel odgovoriti na nobeno vprašanje, ni mogel odpreti nobenega problema in je operiral samo s kurioznostjo snovi. Aleksičeva igra in pa režiserjeva likovna kultura še najbolj pripomoreta k impresivnosti filma, čeprav so likovni elementi nekam stari in umetniško ne učinkujejo polnovredno.

PRELONICA GENERACIJ?

Človek iz hrastovega gozda je kljub zmotnemu idejnemu in splošno umetniškemu oblikovanju snovi v tolikšni meri izjemno delo, da se upravičeno sprašujemo, ali ne napoveduje menjave generacij. Vsekakor je res, da je nastopila vrsta novih režiserjev. Med režiserji lanskih 17 igranih filmov je nastopilo nič manj kot 8 novincev: Obrad Gluščević, Milutin Kosovac, Mića Popović, Hajrudin Kravac in Gojko Šipovac, Franci Križaj, Miomir Stamenković in Ljubiša Georgijevski. To je mnogo. Če je bil festival deloma le zanimiv, je bil prav zaradi prispevka novih režiserjev (ne vseh, ker nekateri so tradicionalno realistični kot njihovi starejši kolegi). Kaj pa smo lahko pričakovali od nastopa novih nekonformističnih moči, ki naj bi razbile stare šablone preživelih umetniških pojmovanj, kot smo radi poudarjali? Gotovo nekaj takega, kar naj bi te kalupe razbijalo. Ko pa so nekateri nastopili preveč samosvoje, predrzno in brez pravega spoštovanja do naših svetinj, smo se od njih odvrnili. Pričakovali smo stilistične novosti, dobili smo pa vsebinske ekstravagantnosti. In takoj smo začeli biti plat zvona.

In vendar ima tudi to, kar imenujemo »vsebinske odklone«, svoje pojasnilo, če upoštevamo, da gledajo mlajši na našo revolucijo z drugačnimi očmi kot mi, ki smo jo sami doživeli. Njim se upira, da bi govorili o njej z naših pozicij, vendar ne zaradi tega, ker bi imeli drugačne politične poglede kot mi, temveč

iz želje po globlji resnici, kot jo morejo izpričati samo udeleženci revolucije. Zanje je revolucija že del zgodovine, ki jo je treba osvetliti z vseh strani, zlasti pa s tiste, ki je bila doslej zemarjena. Zato tudi prihaja do tako čudnih tematskih obdelav. V tem smislu tudi nedvomno gre za nastop mladih, čeprav starostne razlike še ne upravičujejo generacijske razmejitve. Ne moremo pa mimo dejstva, da je minilo od revolucije dvajset let in da se je oslabil neposreden kontakt s tem velikim časom. V družbeno življenje stopa mlajši rod. To je očitno v vsem našem življenju in seveda tudi v kinematografiji.

Njihovi dosežki še niso veliki, a zakaj bi se temu čudili? Mar je mogoče z enim ali dvema filmoma sploh izraziti svojo fiziognomijo? Posamezni filmi so lahko le jecljanje literarno in režijsko še premalo izkušenih ustvarjalcev, a vendar lahko predstavljajo kamenček v bodoči zgradbi. Glavno je, da se pojavljajo vedno novi režiserji in da ni resnih ovir za njihove prve nastope. Videti je, da jih ni, saj so lani nastopili novinci pri vseh proizvodnih hišah.

In zakaj bi zamerili »starim«, da niso prišli na festival z boljšimi filmi? Ali mislimo, da je popustila njihova ustvarjalna potencia? Takšna negativna sodba bi bila upravičena, če bi več let zaporedoma ne mogli ponoviti svojih prejšnjih uspehov, kot se to trenutno na žalost dogaja Tanhoferju. Za kaj takega so v glavnem kljub »starostni oznaki« še premladi.

O krizi po mojem ni mogoče govoriti, ker enoletni zaostanek ne pomeni mnogo. Po drugi strani pa številčno pomembna vključitev novih režiserjev v našo kinematografijo in pa gotovost, da bo prihodnje leto posnetih več filmov kot letos, odpira našemu filmu kar ugodne perspektive.

Počakajmo!

NAGRADE ŽIRIJE JUGOSLOVANSKEGA FILMA

Najboljši film leta in zlata Arena: SLUŽBENI POLOŽAJ v režiji Fadila Hadžića.

Veliko srebrno Arenu dobi film MARŠ NA DRINO v režiji Žike Mitrovića.

Srebrna Arena se podeli VLADANU SLIJEPČEVIĆU za režijo filma Resnično stanje.

Za režijo se podeli zlata Arena ex equo

ŽIKI MITROVIĆU za režijo filma Marš na Drino in
FRANCETU ŠTIGLICU za režijo filma Ne joči, Peter.

Srebrna Arena se podeli VLADANU SLIJEPČEVIĆU za režijo filma Resnično stanje.

Za scenarij se podeli zlata Arena IVANU RIBICU za film Ne joči, Peter.

OLIVERA MARKOVIĆ dobi za vlogo Marije v filmu Službeni položaj zlato Arenu.

LJUBO TADIĆ dobi zlato Arenu za vlogo majorja Kursule v filmu Marš na Drino.

MILENI DRAVIĆ se podeli srebrna Arena za vlogo Mare v filmu Lito vilovito.

VOJI MARIĆU pa se podeli srebrna Arena za vlogo Radmana v filmu Službeni položaj.

Nagrado za najboljšo kamero dobi TOMISLAV PINTER za film Resnično stanje.

Nagrado za najboljšo glasbo se podeli ALOJZU SREBOTNJAKU za film Ne joči, Peter.

XI. FESTIVALA V PULJU 1964

Nagrado za scenografijo dobi ŽELJKO SENEČIĆ za film Resnično stanje.

Posebne diplome se podelijo

OBRADU GLUŠČEVIĆU za uspešno režijo filmske komedije Lito vilovito.

Podjetju AVALA-FILM iz Beograda za uspešno koprodukcijo v filmu Moški izlet,

WOLFGANGU STAUDTEU za uspešno režijo filma Moški izlet, za najboljšo montažo MARIJI LAZAROV v filmu Resnično stanje.

DODATNE NAGRADE

Nagrado najboljšemu debutantu, ki jo dodeljuje časopis FILMSKI SVET, si enakopravno delita MILUTIN MIČOVIĆ za vlogo Petra v filmu Lito vilovito in BRANISLAV ZORIĆ za vlogo Branke v filmu Resnično stanje.

Nagrada KEKEC se podeli FRANCETU ŠTIGLICU za režijo filma Ne joči, Peter kot najboljšega filma, ki se priporoča mladini.

ŽIRIJA KRITIKE

je ugotovila, da ne more v celoti pohvaliti niti enega filma, ampak samo nekatere fragmentarne vrednosti, in sicer

— snemalsko delo TOMISLAVA PINTERJA v filmu Resnično stanje,

— impresivno ostvarjeno vlogo MIJE ALEKSICA v filmu Človek iz hrastovega gozda,

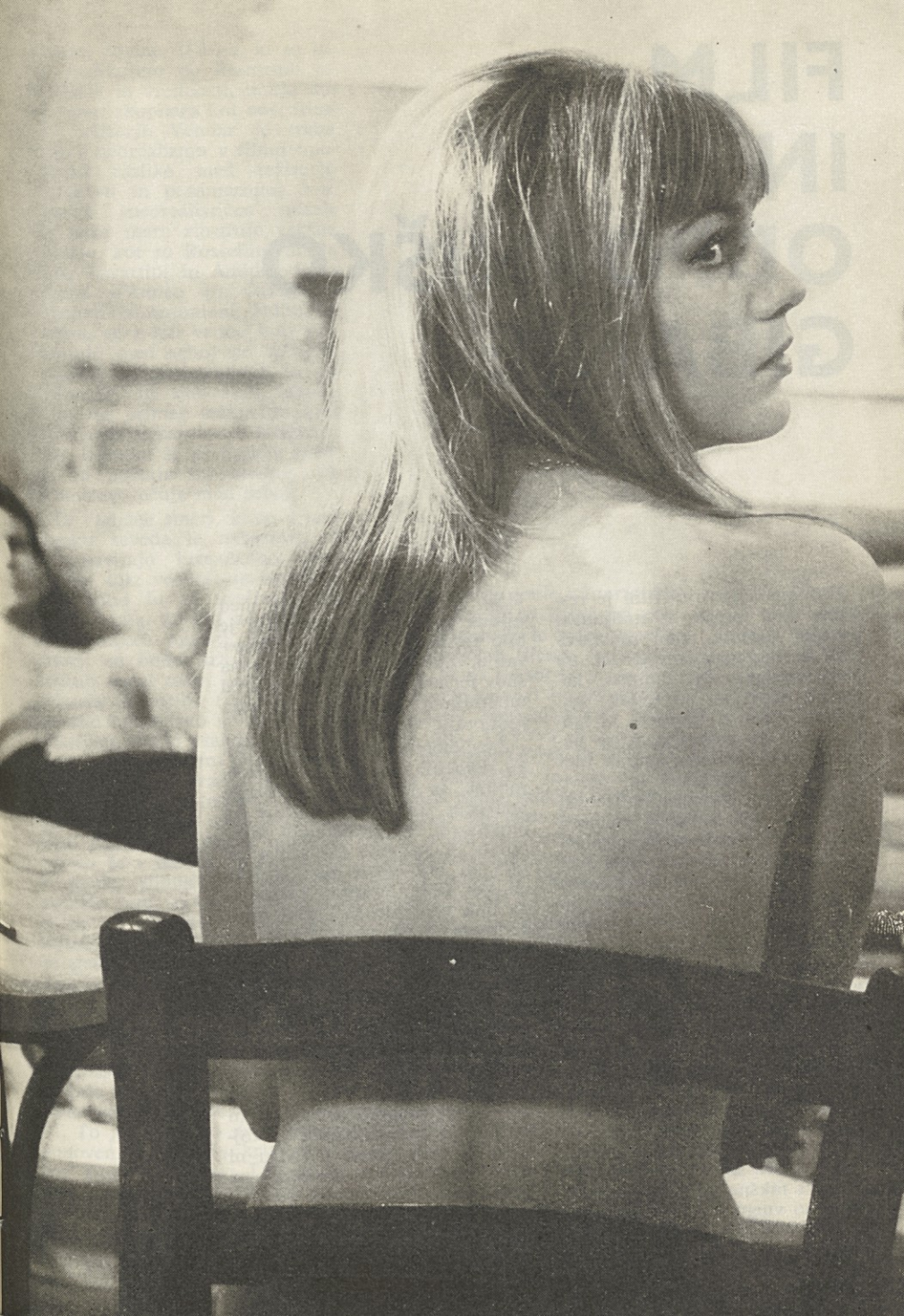
— poskus KINO - KLUBA BEOGRAD, da se razbijejo proizvodne in formalistične sheme v jugoslovanski kinematografiji.

SODOBNI ITALIJANSKI FILM

V prihodnje želimo bralcem naše revije poleg sestavkov na domače teme posredovati zaokrožene, dovolj izčrpne in avtentične portrete posameznih, v našem času najbolj zanimivih nacionalnih filmskih ustvarjalnosti v svetu. Med njimi je po dogajanju in rezultatih zadnjih let gotovo najbolj tehtna pobuda, da na straneh Ekрана posredujemo med prvimi podobo italijanskega filma.

Želimo, naj bi o nacionalnih filmskih produkcijah našim bralcem govorili v Ekranu najbolj avtoritativni ljudje (ustvarjalci, teoretiki, producenti) dežele, katere filmu posvečamo posamezno številko revije. Prepričani smo, da je v okvirih takšnega sodelovanja mogoče dobiti neposredno podobo o značilnostih, pojavih in problemih posameznih nacionalnih filmskih proizvođenj. Hkrati pa nemimo, da sodelovanje tujih strokovnjakov lahko mnogo prispeva k boljšemu medsebojnemu poznavanju.

Povabili smo ugledno napredno italijansko filmsko revijo CINEMA NUOVO iz Milana, ki jo že dolga leta ureja eden izmed vodilnih evropskih filmskih teoretikov Guido Aristarco, naj z nekaj sestavki posreduje našim bralcem najpotrebnejše informacije o italijanskem filmu. Iz uredništva Cinema nuovo so se našemu vabilu radi odzvali in nam poslali vrsto zanimivih sestavkov; ti bodo našim bralcem gotovo približali sodobni italijanski film, dogajanja v njem, njegove probleme in tokove, ki vplivajo na njegovo današnje podobo. S svojimi sestavki sodelujejo člani uredništva: Guido Aristarco, Adelio Ferrero, Paolo Gobetti in Lorenzo Pellizzari. Gradivo sta uredila Guido Aristarco in Giorgio Sestan. Na tem mestu se prijateljem iz revije Cinema nuovo v imenu naših bralcev in v svojem imenu iskreno zahvaljujemo za sodelovanje.



FILM IN ODPORNIŠKO GIBANJE

Italijanski povojni film je resnično nov pojav v italijanski povojni kulturi, njen najsilovitejši in najsugestivnejši del. Če parafraziramo De Santisa, katerega načel so se držali taki režiserji, kot je Visconti, bi lahko rekli, da neorealizem ne pomeni samo svobode, ampak tudi pravičnost, juridično in pravo demokracijo. Povojni italijanski film nam želi približati tedanji svet, ki ga sprejema in preučuje, da bi ga spremenil v naš svet in nas prisilil, da pogledamo vase, vidimo svoje navade in predsodke, dobre in slabe strani.

Po pravici vidi Ferruccio Parri v prvem filmu o italijanskem odporiškem gibanju RIM, ODPRTO MESTO rojstvo novega stila in začetek velikih sprememb v filmu. Beseda »neorealizem« ne označuje razlike med starimi in novimi filmskimi deli, temveč tedanjo italijansko stvarnost, njene značilnosti, ki jih začne novi film prikazovati. »Novo stvarnost smo odkrivali s takšno intenzivnostjo in s takšno vnemo« — se spominja Zavattini — »da sta bila pri tem umetnik in človek eno in isto;

težko je bilo določiti mejo med njima; prikazovano življenje je bilo važnejše od načina prikazovanja, in če je obravnavana snov terjala, da bodi človek pred umetnikom, je bil umetnik tega zaporedja vesel«.

Značilnosti neorealizma ni težko določiti, teže pa je, če uporabimo ta izraz tudi za druga področja italijanske kulture in umetnosti. Po realističnih vrednotah je namreč literatura od 1945 do 1950 dosti manj strnjena kot film. Sapegno priznava, da ima neorealistični film mnogo pomembnih poskusov in uspehov in da je njegov razvoj svobodnejši in bolj sproščen kot v literaturi. Vittorini pa dodaja, da se neorealizem v literaturi razlikuje od neorealizma v filmu, kjer ta izraz označuje vrline in slabosti, težnje ter odnose do prikazovane snovi, ki so skupne vsem najboljšim filmskim režiserjem - neorealistom. Mojtrov te nove smeri v filmu ni težko imenovati, v literaturi pa je to skoraj nemogoče.

Pisatelji kot Vittorini in Moravia, Pavese in Pratolini, Bilenci in Calvino, Bernari in Rea,

Alvaro, Jovine, D'Arzo, ki se tako razlikujejo po literarnih izhodiščih in vrednosti, imajo dosti manj skupnega kot novi filmski režiserji. Vendar je treba tudi v neorealizmu v filmu upoštevati razlike med režiserji, scenaristi in posameznimi deli. Čeprav »neorealistična misel« do neke mere združuje takšne avtorje, kot so Rossellini in De Sica, Zavattini in Amidei, Suso Cecchi d'Amico in Castellani, Visconti in Antonioni, Fellini in Germi, se z leti vedno bolj razlikujejo med seboj po težnjah, stališčih in perspektivah in po kulturnih in človeških izhodiščih. Na primer težnja po kronističnem prikazovanju življenja, kjer kronika že prehaja v zgodbo in postaja iracionalna, jih naravnost ločuje med seboj.

Te različne smeri, ki so v tem članku seveda le nakazane, se ne razvijajo kronološko, niso enoten tok; večkrat se razvijajo vzporedno in se uveljavljajo zdaj ta zdaj ona. Že koj po vojni je bilo mogoče opaziti, kateri režiserji se bodo držali neorealističnih načel tako, kot si jih je zamislil Zavattini (kronika kot izrazno umetniško sredstvo z izhodiščem v živi vsakdanjosti) in kateri bodo prvotni neorealizem spreminjali, »popravljali«, ali pa si kar izbrali lastno pot za prikazovanje osebne umetniške resnice. Kali Fellinijevega mysticizma so že v deležu, ki ga je dal v prvih filmih Rossellinijeve novejši faze, da Antonionija pa je že na začetku njegove poti očitno, da po strožjih kriterijih ne spada med neorealiste.

Danes, po toliko letih lahko trdimo, da je bil zgodovinski cikel neorealizma zaključen leta 1957, ko se je kriza, v kateri se je znašel, najbolj zaostrila in je celo Visconti zaplaval v iracionalizem in posnel BELE NOTICI. To je bil ravno pravi čas za ponoven pregled in kritičen izbor filmov — pravi Lizzani — toda zaman bi iskali v njih »novi films«, ker najdemo le drobce tega, sicer pa reven verizem, splošno in ljudsko folkloro in

nedvomno nagnjenje k literarnim izhodiščem, ki so daleč od realizma. In res je le malo uspeh neorealističnih filmov, veliko pa jih je, ki so takšni le po načinu prikazovane snovi in po tendenci. Čisto neorealistična filma nista niti TATTOVI KOLES in celo ne RIM, ODPRTO MESTO. Toda nemogoče je na primer pozabiti tako resnična doživetja, kot nam jih nudi Anna Magnani s svojo interpretacijo, nekatere sekvence iz filma SCIUSCIA, zadnji prizor iz PAISE ali film ZEMLJA DRHTI!

Sicer pa neorealizem ni porabil vse svoje moči ne izčrpal vseh aktualnih tem tedanjega časa. Aktualna tematika po osvoboditvi je bila v neorealističnih filmih le delno obdelana. Na sestanku v Grugliascu je Franco Antonicelli poudaril, da vidi v neorealizmu predvsem »film svobode« in ne »film pravičnosti«. Skratka, le redkokdaj — če se povrnemo k De Sanctisu — je poslanstvo neorealizma hkrati združevalo svobodo in pravičnost, pravno in resnično demokracijo. Za neorealizem lahko zapišemo isto, kar je Ca-

lamandrei leta 1955 zapisal ob Ustavi: z obžalovanjem vendar brez začudenja ugotavljamo, da je tudi filmska umetnost več let stagnirala in nazadovala; to pa ni bila začasna neaktivnost ali premor ob doseženih uspehih in priprava na nova dela, temveč ničenje in razveljavljanje tudi tistih dosežkov te filmske umetnosti, ki se je zdelo, da so dokončni.

Neorealizem se je ustavil na pol poti in kar je najboljšega ustvaril, ni do kraja izdelano. Tudi tako imenovana »nova smer« v letu 1939, ki naj bi povrnila italijanskemu filmu staro veljavo, in filma, kot sta VELIKA VOJNA in GENERAL DELLA ROVERE, tega dejstva ne morejo spremeniti. Rossellini ni začel spet snemati filmov s tematiko iz odporiškega gibanja zato, da bi jo poglobil, vse prej kot to; tako tudi ne Comencini z BUBOVIM DEKLETOM, ki ni ne kronika ne zgodba, ne zvesto prikazovanje dogodkov in tudi ne kritična analiza teh dogodkov. Ta objektivnost je le navidezna, ker poudarja le dvoumne strani osebne zgodbe, ki postavlja antifašizem v čudno luč.

Ni več prave vneme in drznosti, ljudje so se sprijaznili s tem, da obravnavajo antifašizem politično in socialno kar se le da na splošno. In takšna je tudi ustoličena filmska umetnost (v glavnem pa tudi sodobna literatura in kultura nasploh), ki vedno manj upošteva »veljavnost razuma« in kritičen realizem. Kot »antiroman« v literaturi lahko tudi v filmski umetnosti odkrijemo »antifilm«: razkroj osebnosti, zgodbe, zapleta kot osnovnega konflikta protislovne osebnosti, poenostavljene do te mere, da predstavlja ali človeka brez problemov ali probleme brez človeka, kot bi dejal Musil. Zdi se, da je v našem filmu — in sicer v tistem, ki je umetniško najzanimivejši — vzdržnost vzpona k »avanturi« »mrka« postala nevzdržna.

Precejšen del kritike že dalj časa odločno zagovarja vse ali skoraj vse, kar je ustvarila italijanska filmska produkcija, posebnost pa tisto, kar napravijo režiserji-zacetniki — vse to pa vodi milo rečeno v zmedo. Z zaskrbljujočo lahkoto odkrivajo kritiki na vsakem koraku manjše ali večje umetnine, »prelomna« dela, polna življenjske sile in idejnega bogastva.

Sicer je treba priznati, da danes ni mladega režiserja, ki ne bi »obvladal« svojega poklica. Podobno kot pred leti Niccolo Gallo o mlajših italijanskih pisateljih, lahko tudi mi ugotovimo o mlajših filmskih režiserjih, da so zelo sposobni, kar pa nas lahko zavede, da ocenjuje mo film po režiserjevi poklicni iznajdljivosti. Le redkokdaj namreč poglobljajo prikazovane teme in stil, misleč, da je tehnična iznajdljivost že tudi filmski izraz. Če pa pogledamo natančneje, vidimo, da se običajno izmikajo življenjskim in umetniškim vprašanjem, ostajajo izključno pri ustaljenem okusu in se popolnoma zadovoljujejo s kalupi in s tem, kar je v modi.

Na začetku svoje poti je Eriprando Visconti v odnosu do prikazovane snovi — če o resničnem umetniškem odnosu sploh lahko govorimo — nepriemerno manj prepričljiv, kot je bil njegov zdaj že slavni stric, ko je leta 1942 posnel OSSESSIONE (OBSEDENOST) ali Antonioni s filmom KRONIKA NEKE LJUBEZNI iz leta 1950. Tudi MILANSKA ZGODBA, posneta z večjimi ambicijami, kjer je skušal — po dveh začetnih filmih — najti samega sebe, tega dejstva ne more spremeniti. Naslov ne napoveduje »kronike« temveč »zgodbo«. Prav tako sta s svojimi prvenci nejasna v hotenjih Bernardo Bertolucci (LA COMMARE SECCA — BOTRA SMRT) in Giuseppé Patroni-Griffi (MORJE). Prvi ni zmozel vnesti osebnega pečata v svet nižjega proletariata, drugi pa se je zgubil v še večji razdroblje-

nosti kot Resnais in Robbe-Grillet v filmu LANI V MARIENBADU.

Naš najnovejši film, posebno pa mladi režiserji, ne sledijo poti, ki jo je pokazal Visconti s kritičnim realizmom: ugotavljati pojave, hkrati pa analizirati vzroke njihove determiniranosti in trajnosti.

Ne upoštevajo več strukture in sugestivnosti zadnjega Antonionijevega filma. Negujejo razkroj osebnosti, zavračajo zaplet kot konkretno sintezo kompleksnih dejanj in reakcij v praktičnem življenju, zavračajo konflikt kot osnovno obliko človekove protislovnosti, njihovi junaki pa govorijo drug mimo drugega in ne drug z drugim: ne da bi se razumeli ali vsaj poslušali drug drugega. Zaradi osamljenosti in odtujenosti je zanje človek le še reč, zato ne upoštevajo nagnjenj in hotenj in ne različnih oblik realnosti, ki je kljub vsemu živa in se spreminja.

V sodobnem italijanskem filmu se je ta odtujenost (alienacija) zelo udomačila. Postala je nekakšen »ključ za vse ključavnice« in lahko nudi nekakšen »družbeni alibi« pri površnem ocenjevanju današnjega časa. Če pa odtujenost analiziramo kot pojav, vidimo, da preveč posplošuje in poenostavlja. Viscontijev odnos do sveta, njegova kulturna in družbena hotenja pa nudijo možnosti razvoja, čeprav na osnovi njegovega umetniškega koncepta, vsaj zdaj, ni mogoče prikazati problemov sodobnega sveta v celoti. Naj pri tem omenimo filme, kot so BANDITI Z ORGOSOLA, ki ga je posnel Vittorio De Seta, UOMO DA BRUCIARE (MOŽ ZA GRMADO) Valentina Orsinija in bratov Taviani ter film — ki se sicer razlikuje po načinu obravnavanja tematike od teh dveh — ROKE NAD MESTOM Francesca Rosija.

MOŽ ZA GRMADO je film tesno in strahu — strahu pred prikaznimi, ki nam jih film — podobno kot velik del sodobne

literature — vztrajno prikazuje: pred ljudmi brez vrednot (vrednotami brez ljudi), reificiranimi, ki se vse odklanjajo. Od tod pri teh treh režiserjih spoštovanje do »drugih«, do tistih, ki jih nasprotja in vprašanja našega težkega časa silijo, da se opredelijo ne kot spremljevalci, temveč kot tvorci sedanje zgodovine.

Junak tega filma, Salvatore odklanja nevzdržno misel, da je človek le reč (in njegova prihodnost brezizgledna), da se nihče v življenju ne more urediti in ne biti resnični nosilec svojih misli. Ta junak režiserjev Orsinija in bratov Taviani ni popolnoma izven družbeno-ekonomskih pogojenosti, ni le uboga igrača zunanjih in usodnih sil. V njem lahko vidimo — čeprav film ni avtobiografski — dvaintridesetletnega sicilijanskega kmeta in sindikalnega delavca Carnevaleja, ki ga je ubila mafia blizu Palerma maja 1955. l.

Morda nam bo kdo očital, da branimo v umetnosti »pozitivnega junaka« v splošnem, vulgarnem pomenu, neoporečnega, zglednega junaka. Za nas je pomembna — in prav tako za umetniško oblikovanje — človeška tipičnost. Ta pa ne more biti čim bogatejši izraz realnosti, če ne vsebuje komponent človekovih protislovij v osebnem in družbenem življenju: vez med tema dvema sferama pa naj ne bo shematična, linearna, v bistvu abstraktna. Pri oblikovanju Salvatorejevega lika so se režiserji tega držali, da bi tako do ločnejše prikazali njegov značaj.

»Človek je človek,« je dejal Brecht. In Salvatore je tak po svojih dobrih in slabih straneh. Odlikujejo ga čvrstost, iznajdljivost in ljubezen do ljudi, hkrati pa je primitiven, pohoten, nagnjen h krizam in malodušju ter k egocentričnosti, spričo ktere se ima za novega Kristusa v malem svetu vroče Sicilije. Vse, kar stori, je posledica tako njegove samozavesti kot dvoma, tako poguma kot omahljivosti. Salvatore se prebija skozi ne-



Zgoraj: Vittorio Gassman in Silvana Pampanini
v filmu CE DOVOLITE, BI GOVORILI
O ZENSKI

Spodaj: Lea Padovani in Horst Buchholz
v filmu DOLGČAS

Desno: Stefania Sandrelli v Pietra Germija
filmu ZAPELJANA IN ZAPUSČENA



razgledanost svojega okolja, ki je tudi njegova nerazgledanost, z močjo razuma ter se skuša znajti v tem, kar se dogaja okrog njega. Predvideva in sluti tisto, kar mu prihaja nasproti, celo to, da ga v kratkem čaka smrt. In smrti ne pričakuje kot nekaj usodnega in neizogibnega, temveč kot preizkušnjo človekove moči, njegove inteligence in življenjske sile. Misli in dejanja, njegovi notranji boji in to, kar se dogaja okrog njega, ga ne privedejo do tega, da bi se ustrašil ali se sprijaznil z dejstvi, kakršna so, temveč do tega, da se odvrne od mafije in jo izda. Zato pa je človek, »ki ga je treba sežgati« — in to tudi storijo.

Lahko da v tem filmu ni »ničesar resnično novega«, kot pravi Sartre. Tudi drugi filmski režiserji so ustvarili kompleksne in protislovne značaje, premagane zmagovalce. Vsekakor pa je v tem filmu novo to, da se po stilu vrača h kritičnemu realizmu, k celoviti osebnosti, to pa v času, ko se zdi, da je alienacija preplavila vse in je človekova osebnost vsa razdrobljena in jo obravnavajo le še v raznih sugestivnih oblikah človekove nezmožnosti, da bi našel stik z drugim, za takšno obravnavanje pa ni treba kdove kolikšnega truda.

Uredništvo filmske revije Cinema Nuovo, ki na prošnjo uredništva revije Ekran posreduje jugoslovanskim bralcem najnovejše težnje v italijanski filmski umetnosti, meni, da mora pri tem posebno poudariti težo, ki jo ima film MOŽ ZA GRMADO kot zanimivo in pomembno delo.

Ne da bi mogli biti izčrpani, bomo analizirali filmske stvaritve »velikih« (Visconti, Antonioni, Fellini) in mlajših filmskih režiserjev, pri tem pa ne bomo pozabili na samosvojo osebnost Piera Paola Pasolinija. Posegli bomo tudi v bližnjo preteklost (neorealizem) in v probleme kritike ter v film kot industrijo, kar je tudi precej aktualno.



ANT FEL VIS

— Po konzertu M. ...
ključni post, ki jo ...
so si različno raz ...
uspešni ljudje ...
razarjal intelekt ...
razreda. Po mn ...
sama sebi zato, d ...
da mrk pride in ...
spoznavanju in ...
tudi pa spet vidij ...
podoče zadrževal ...
tama in svet po ...
kaj resnice?

— Mrk je v ...
turi in Noč ...
ki obravnava slo ...
mevanja z drugimi ...
mogoče nasti. Vi ...
filmu, je še prip ...
mrtjavi z ozirom ...
in razočarava. Z ...
občutenja je že ...
nost, da bi človek ...
klicno izvalna in ...
nino, ki jo ino ...
zaman. Zmestila ...
ne pridb. V ...
v prazno in zdi ...
nekakšno težavno

ANTONIONI – FELLINI – VISCONTI

Po koncu Mrka lahko sklepamo, da je z njim Antonioni zaključil pot, ki jo je začel z *Avanturo* in *Nočjo*. Ta konec so si različno razlagali in ga še razlagajo. Za nekatere naj bi z neuspelim ljubezenskim srečanjem — med Vittorio in Pierom — ponazarjal intelektualni in moralni razkroj družbe ali pa določenega razreda. Po mnenju drugih pa prepušča režiser oba protagonista sama sebi zato, da bi s tem ponazoril, kako svet čaka, kot onadva, da mrk preide in bodo ljudje spet lahko čutili drug drugega, se sporazumevali in ljubili med seboj, kot se za človeka spodobi. Nekateri pa spet vidijo v koncu filma morda nezaveden odraz biblijske podobe zatemnelega sonca in opomin: »častite denar, pa bo nastala tema in svet bo tak kot mrk: mrzel, nem, mrtev«. Je v teh razlagah kaj resnice?

— Mrk je v določeni meri podoben — ne pa enak — *Avanturi* in *Noči*. Je tretje dejanje, del enega samega filmskega dela, ki obravnava človekovo osamljenost, njegovo nezmožnost sporazumevanja z drugim človekom, je iskanje »nove možnosti«, ki je ni mogoče najti. Vittoria, podobno kot Claudia in Lidia v prvih dveh filmih, je še pripravljena začenjati znova in znova, čeprav je v primerjavi z onima dvema od tega že utrujena, notranje bolj prazna in razočarana. Znova pa začenja brez prave vere: njena zmožnost občutenja je že osiromašena, dejanja pa brez prave vneme. Možnost, da bi človek še ljubil in vzbujal ljubezen pri drugem je nepreklicno irealna in abstraktna. Nemogoče je izpolniti »veliko praznino«, ki jo imenujemo duša. Zato je njeno srečanje s Pierom zaman. Zmenita se sicer, da se bosta spet dobila, ampak do tega ne pride. Vittoria se zgubi v brezimni množici, na ulici, ki pelje v prazno in zdi se, kot da so drevesa ob njej spletla z vejami nekakšno železno ograjo.

Se lahko vidimo kraje, kjer sta se dobila Vittoria in Piero, ampak zdaj so samotni. Služkinja pelje otroka v vozičku, stebri neke nedozidane hiše, večidel porušeni, jeklene cevi in brezdušne urbanistične strukture, neostre sence ljudi na asfaltu, ker je sonce zelo šibko. Koraki neznancev, kolona mravelj na skorji nekega drevesa. Sonce mrkne. Ustavljajo se trolejbusi in kolesa cvilijo; neki moški prepogne časopis in videti je naslov: »Mir ni trden.« Nekdo drug pokaže z roko predse. Nerazložne postavne in stvari v večernem mraku, ženski obraz za železno ograjo. Poln sod vode, na kateri plava košček lesa in škatlica od vžigalic, ki jo je Vittoria odvrkla, ko se je prvič dobila s Pierom. Voda pljuskne iz sode na tla in po pesku odnese s sabo košček lesa in škatlico od vžigalic... V tem vrvežu vegetativnega in »brezdušnega« življenja pa se nenadoma — priže luč in z ostrim pramenom obsije ves prostor.

Nemara je Antonioni zaključil svoj film v rahli negotovosti. Navsezadnje pomeni »mrk« le začasno potemnitev. S tem, da od posebnega (Vittoriin zadnji in brezuspešni poskus, da bi ljubila in vzbujala ljubezen pri drugem) preide k splošnemu (algorične podobe na koncu filma), vsekakor samovoljno enači eno z drugim. Vittoriin svet, svet inertnih, brezdušnih ljudi, ki jo obkrožajo, postane svet tout - court: popolna pasivnost, svet brez vrednot; abstrakten, brezčuten svet odtujenosti in praznote, kjer še spomini na čustvena doživljanja izginjajo (voda odnese košček lesa in škatlico od vžigalic...) in ljudje — vsi ljudje — so le sence brez moči in volje. Človek ne najde nobene poti iz tega stanja, iz tega popolnega vesoljnega mrka. Konec sprejema celo brez zmožnosti, da bi »zavpil« iz protesta pred tem »grdim časom«; že krik samomorilca bi bil protest, bolečina, tu pa je človeku odvzeta — kot pravi Piovene — celo zmožnost trpljenja.

»Avantura«, ki se ji prepusti Claudia (junakinja prvega filma Antonionijeve trilogije) in ki iz individualne postane kolektivna, se konča v najgloblji mračnosti, po našem mnenju brezizhodno oziroma brez perspektive. Zaslepljujoča luč čez ves prostor v zadnji sekvenci filma pomeni slutnjo smrti: atomske katastrofe. Novo — palače, ulice — kot da je staro. V obeh primerih narava ni več »naravna«. Vse je okamenelo — ljudje in stvari... Prej kot opomin pred katastrofo ali pričakovanje človeka, da bi našel pot iz teme, pomeni zadnja sekvenca filma, da za Antonionija osamljenost, nezmožnost vzpostavljanja odnosov z drugimi nikakor ni nekaj redkega in posebnega, kar teži le nekatere ljudi ali skupine, temveč neizpodbiten osrednji problem vseh ljudi. Do zdaj še nikoli ni s tolikšno močjo podob prikazal svoje vizije sveta...

Zavestno obravnavanje procesa človekovega odtujevanja in razosebljanja je potrebno in koristno. Vendar pa njegova kritika to poenostavlja, kar velja tudi v primeru, da z njo meri samo na meščansko družbo. Nočemo pa postavljati nasproti Antonionijevemu pesimizmu in resnični prizadetosti popolni in splošni optimizem. Povsod najdemo vzroke za vznemirjenje, posebno danes. Kdor se hoče prepustiti obupu, bo našel zato dovolj vzrokov v lastnem življenju in drugod; prav tako ne kaže zanikati sedanjih težav, materialnih in moralnih problemov, ki jih vidimo okrog sebe ali jih sami doživljamo. Vendar pa jih ne smemo pretiravati, jemati stvari kot nespremenljivo dejstvo, ne da bi v njih videli kaj več kot nekakšno usodnost, nesrečo, zgubljenost in nemoč in na tej osnovi gradili svojo koncepcijo sveta.

Ne potegujemo se za lažnivo, tolažilno filmsko umetnost. Vendar pa se nam ne zdi, da se je človek — in vsi ljudje — do kraja razosebil, da je njegova prihodnost brezizgledna, da se človeške vrednote kot prijateljstvo in ljubezen vedno in povsod spremenijo v »blago«; da nihče od nas ne more resnično živeti, biti zavesten

uresničevalec svojih dejanj; da je alienacija nepreklicno splošno dejstvo, najsi jo gledamo z zgodovinskega, gospodarskega, družbenega ali človeškega vidika. Kajti medtem ko filozofija obupa objokuje konec sveta in propad civilizacije, se ljudje še vedno trudijo in navzlic krizam, manjšim ali hujšim porazom skušajo premagovati in premagujejo težave in ovire.

Antonionijeva človeška poštenost je očitna, prav tako njegova umetniška hotenja in moralna prizadevanja. Vsekakor pa je izredno protislovnost osebnost. Antonioni se bori proti predsodkom in mistifikacijam tega stoletja v imenu neke svobode, v katero nemara tudi sam — v Mrku — več ne verjame. Reformator pa tvega, da postane, oziroma je že postal, neutolažljiv fatalist.

FELLINI, OSEM IN POL

Zaradi površno nakazane problematike ali, če hočete, filozofske premise se nam na prvi pogled zdi, da je ta film niz dobrih ali zabavnih epizod, prikazanih v dvoumnem realizmu. Vprašujemo se skratka, kaj nam hoče ta film povedati. Nas sili k razmišljanju? Nas hoče prestrašiti? Od vsega začetka nam odkriva pomanjkanje resnične poetične inspiracije, niti nima avantgardične vrednosti, čeprav kaže tu in tam vse njene značilnosti. Pač pa je nemara praktična demonstracija dejstva, da film za petdeset let zaostaja za drugimi umetnostmi.

Tako nekako rezonira ob filmu Carini — pisatelj, ki ga Guido (protagonist v Osem in pol) povabi k sodelovanju pri snemanju filma zaradi razjasnitve idejnih in drugih vprašanj. V Fellinijevem umetniškem opusu je to nov, ključni lik. Film prikazuje čas, v katerem je nastal, že v prvi sekvenci: vizija reificiranega, stagniranega, odtujenega sveta, v katerem človek zaman poskuša najti ravnotežje. Avtor je skušal napraviti komedijo v filmski obliki, obenem pa je to iskanje stika in sporazuma s »srečo«, z daljnimi in blaženim otroštvom. Ta »igra« pa hoče biti resna in takšen je tudi humor, ki dela vtis avtobiografske sentimentalnosti. Problemi so površno obravnavani, predvsem vprašanje umetniške izkušnje v sodobnem svetu in odnos med posameznikom in družbo, med vsebino in obliko, med delom in kritiko. Guido se vtaplja v svetu teh nasmejanih in bednih ljudi brez »duševnih potreb«, ki živijo polno dasi površno življenje. Hkrati pa se jezi nase zaradi moralne netrdnosti, ki pa se ji ne zna odreči, in zaradi svojega egoizma in egocentričnosti. Skuša se rešiti z novim delom, ki naj bi odstranilo zmede in vneslo red v njegovo življenje. Ima Carini prav? Ustreza njegova sodba resnici? Je Guido res šušmar, ošaben, zmeden in preveč sentimentalen, njegov film pa le nejasno hotenje? Sta s Carinijem zares prava sodelavca, ki se spoštujeta, ali pa si prav nič ne zaupata?

Carini je že v začetku prikazan kot odmaknjen in antipatičen človek. V njem je poseobljena kritika, ki črpa svojo moč v fantaziji in ne posluša glasu vesti. Carini ima deloma prav, deloma pa se moti; nekatere njegove sodbe lahko sprejememo, drugih spet ne. Carini meni, da je filmu potrebno globlje kulturno obeležje: dosledno izpeljana logika in trdna zgradba. Naloga intelektualca je — prvi — da ostane jasan, ne pa da se v njem niza nered za neredom.

Seveda nas besede in podobe, ki prihajajo iz praznine in se vračajo vanjo, dušijo. Stendhal ima prav: »Osamljeni jaz, ki se hrani samo iz sebe, samega sebe uniči.« Vsekakor pa Carini spreminja pomen Mallarméjevega hvalnega govora pred praznim listom papirja. Če že ne moremo uspeti v celoti, nič vsekakor ni prava popolnost. Fellini sam nam to dejstvo potrjuje. V njegovem filmu so čudovite sekvence in prav je storil, da ga je posnel: srečanja s kar-

dinalom na primer, spomini na kolegij in na otroška leta na podeželju, predvsem pa prizori iz topline.

Fellini je impresionističen avtor z izrednim darom zapažanja. V ta svoj film je pod delnim vplivom najnovejšega Antonionijevega ustvarjanja, še bolj pa pod vplivom Bergmanovega filma *Divje jagode* vnesel novejša literarna dognanja. Razbija časovno enotnost, prepušča se nenadnim spominom, sanjam in mislim, razpoloženju: »toku zavesti«, »nenehnemu notranjemu monologu«. S tem se nujno vrača k Joyceu. Kot pri tem irskem pisatelju tudi pri Felliniju ženska skoraj vedno predstavlja erotično željo; vzdušje je konstantno seksualno in prav tak je pomen simbolov. Prisotnost žensk — projekcija glavne osebe — ustreza potrebi po mučenju.

Guida (in Fellinija) muči kompleks krivde. Tudi on se nekega večera na plaži zave »smrtni lepote«; temu pa sledi skoraj mistična ekstaza, ki se je ne bo nikoli več rešil. Joycejevski ženski, ki se počasi giblje v vodi, ustreza tu Saraghina, domišljavo bitje v svoji razpaseni bohotnosti in živalskosti: njen pogled je zloben in obenem materinski. Posebna prvo travmatično vizijo seksa v Guidovem življenju, ko je bil kot deček v kolegiju pri Salezijancih. Tudi tu duhovnik hladno in metodično opisuje »vizijo, vzdušje in hrup pekla z vsemi mogočimi kaznimi«. Svetniku se je — ga svari — pogovor z ženskami po naravi upiral. »Saraghina je pekel,« pravi spovednik Guidu.

Kompleks krivde, ki ga ima Guido še iz otroštva, ga muči vsekozi, še zdaj pri štiridesetih letih. Protagonist njegovega filma, kot sam pravi, je imel katoliško vzgojo in od tega ima hude komplekse. V svojih nemirih sprašuje Guido za nasvet skrivnostnega kardinala, ki ima oči uprte v prazno in kot da ni s tega sveta. Njegov sivo pepelnati nagubani obraz, njegova suha, nekako nezemeljska postava je kot nalašč, da mu priključimo v spomin: Saraghino, kolegij, zagrešeno krivdo, prestano sramoto in kesanje. Guido ni srečen. Toda kakaj bi moral biti? Človek ni zato na svetu, da bi bil srečen, mu odgovarja kardinal. »Kdo pa je rekel, da pridemo zato na svet, da bi bili srečni? Izven cerkve ni rešitve; nihče se ne bo rešil. Kdor ni pod okriljem cerkve, pripada hudiču.«

To versko obsedenost najdemo že v prejšnjih Fellinijevih filmih, nikoli pa še ni prišla tako jasno do izraza. »Katoliška vzgoja mi je vtisnila svoj pečat,« ponavlja podobno kot junak Joycevega romana *Stephen*. Toda Fellini pravi, da veruje in res veruje. Po naravi je katolik. Sekvence, ki prikazujejo kolegij, greh in obsodbo, kesanje in spoved lahko jemljemo kot parodijo na liturgijo. Vendar pa ima Fellini prav, ko prek Guida zatrjuje, da je njegov film v nekem smislu religiozen. Takšno je bilo tudi *Sladko življenje*. V obeh je vidna potreba po tem, da bi si človek z vero urejal življenje.

Drugače kot v drugih filmih protagonist v *Osem in pol* ni deležen Milosti, pač pa se zgodi čudež. Je nerešljiva naloga, kot zatrjuje Carini, dati umetniško podobo tolikim filmskim osebam? Guido je na tem, da se odpove filmu, toda pojavi se telepat, čarovnik, ki ga pozna že iz Ceste in iz Cabiriinih noči. Prižgite luči! vpije. S čarobno palico dela čarovnije. Ogromna vesoljska ladja — ki bi utegnila biti Noetova barka, na katero se bodo rešili ljudje po atomski katastrofi — se spremeni v cirkus, strnjena množica molčečih ljudi pa predstavlja kaos. Režiserjevi starši, njegova ljubica in žena, Saraghina, »deklice z vodnjaka«, ženske, ki jih je Guido ljubil ali pozelel, vsi ljudje iz njegovega življenja in osebe iz njegovega filma — vsi se zvrstijo pred njim, držč se za roko. Tudi sam se jim pridruži. Vsa ta »prava zmeda« sklene krog, kot da bi hoteli zaplesati ringaraja.

Čudež dá Guido občutek »silovitosti življenja«. Čuti, kako bo zdaj sprijaznjen z vsemi in vse bo ljubil; vse se mu zdi lepo in resnično: življenje je pravi praznik. Zeni reče, naj ga jemlje takšnega, kakršn je: »to je edini način, da se spet najdeva«. Prej ni imel več kaj povedati, zdaj pa se mu zdi, da je neizmerno bogat. Zadnja filmska podoba ga kaže kot otroka, ki v beli obleki igra na piščal. Zadnje sekvence niso le najslabši del filma, ampak se je z njimi avtor izneveril celo samemu sebi. Z iracionalno dvomljivo poetično močjo Fellini nekritično rešuje svet v celoti, ob vsakem racionalnem konfliktu išče spravo in verjame, da jo je našel, isto pa velja tudi za problem moderne umetnosti, za odnos med obliko in vsebino, družbo in posameznikom, delom in kritiko.

Po njegovem je smisel vsakega početja v tem, da se na ta način vključiš v ta neke vrste fantastični balet, trudeč se pri tem, da bi začutil njegov ritem — podobno kot deček, ki se navdušuje nad stvarmi, ne da bi vedel, zakaj. Podobno kot telepat v filmu, ima tudi Fellini čarobno palico. Njegov film kot celota gledalca očara, ga zavede in preslepi. Toda ko skuša avtor vso stvar poglobiti, mu le redkokdaj uspe. Čeprav film utegne biti prepričljiv in tudi vsebuje zares umetniške sekvence, pa pri natančnejšem ogledu ugotovimo, da obravnavana problematika ni avtentična in da nima dovolj značilnosti avantgardnih del. Fellini se lahko sklicuje na Carinija: ravno to dela tudi Guido. Tudi če Carini pove kako resnico, je njegovih zmot le preveč; te so posledica zgrešene vloge intelektualca, ki je v tem primeru ciničen človek brez poleta, ki ne zida, temveč samo ruši. Pri vsem tem pomeni film *O sem in pol beg* pred pravo človekovo odgovornostjo in se vrača k preprostemu mitu otroštva, kar bi lahko imenovali »sentimentalna demokracija«.

VISCONTI, IL GATTOPARDO

Viscontijevo ustvarjanje smo spremljali tako vztrajno in ga branili tako trdovratno kot bistveni del italijanskega filma od *Obsedenosti* (1942) do čudovitega kratkega romana *Delo*, da so nas krstili — in ta definicija je Viscontijeva — za najhujše Viscontijeve v Italiji, in ne samo v Italiji. Samo enkrat samkrat se z njim nismo razumeli, in sicer ob filmu *Bele noči*.

Danes nismo nič manj prepričani, kot smo bili nekoč, da teža njegovega dela rase vzporedno s časom. Gotovo je, da pomeni *Obsedenost* resnično napoved zlate dobe italijanskega filma — neorealizma, *Zemlja drhti* pa umetniško najbolj zrelo in popolno delo italijanskega filma. Njegov film *Najlepša* je bil vse prej kot delo »manjše vrednosti«, *Rocco* in njegovi bratje pa pomeni nadaljevanje poti — ki jo je Visconti v smislu kritičnega realizma odprl — v času, ko se je antiroman kot literaren način že popolnoma uveljavil. Rojstvo avtentičnega italijanskega zgodovinskega filma predstavlja njegov film *Senso*. Spričo tega je bilo mogoče pomisliti, da bo *Gattopardo* še en veliki resnični zgodovinski film. Ne trdimo, da režijsko, stilno in glede na izrazne vrednosti ni veliko delo, vendar pa — je to zares delo, vredno Viscontija?

Razlog za naš dvom, pomisleke in zmedenost je dvojen. Viscontijevo nagnjenje do klasične literature ni bilo nikdar nekritično, slepo spoštovanje do klasikov. Tekste je izbiral tako, da jih je lahko po svoje razvil, črpal njihovo zgodovinsko vrednost in veličino in jo skušal prikazati na način, da bi tudi današnjemu človeku nekaj pomenila. Ne samo Camilla Boita, tudi Vergo in Dostojevskega je Visconti kritično obdelal, ne da bi jih pri tem »sprevrčal«;

z njimi je skušal podati nenehno prepletanje med živo preteklostjo — literarno dediščino, intelektualno tradicijo — in osebnim iskustvom, v katerem sta režiserjev navdih in invencija črpala svojo moč neposredno iz dejstev in problemov sodobnega sveta.

Zdi se pa, da ob Lampedusi (avtor romana, po katerem je film posnet) ni našel pravega dvogovora med preteklostjo in sedanjostjo. Literarno delo mu ni bilo pravi vir navdiha: režiserjeva osebnost ni prepojila literarne predloge, od katere bi se moralo filmsko delo oddaljiti, če upoštevamo nova izrazna sredstva. Scenarija za *Gattoparda* v resnici niso pisali Suso Cecchi d'Amico, Nedioli, Festa in Campanile ter sam Visconti — resnični scenarist je Lampedusa; tudi dialogi so njegovi. Teh se je Visconti držal tudi v podrobnosti: celo Bendicó, prinčev pes gre s Tancredijem, ki ni garibaldinec in igra dvojno vlogo, na volitve v Palermo; celo jezuit Piro v neki sceni filma odpihne dlako s svojega meniškega rokava in se prepusti razmišljenosti.

Seveda pa režiser ni dosledno zvest literarni predlogi: notranji monologi iz romana postanejo v filmu dialogi, nekatere sekvence so posnete po izbranih poglavjih, druge so razširjene ali okrajšane; film se konča s plesom v pompleonski palači. Nekaj je tudi čisto novega (govor Don Calogera Sedare pred plebiscitom), nekatere sekvence pa se drugače razvijajo kot dogajanje v knjigi: »clairovska« scena, ko berejo volivne rezultate in figura polkovnika, ki je ranil Garibalda pri Aspramentu, sta komični. Vendar pa lahko zasledujemo nepretrgano zvezo med literarnim tekstom in filmom. Globlje režiserjeve prizadetosti — če upoštevamo njegovo prejšnje ustvarjanje — ne zasledimo; njegove filmske osebe se v resnici ne oddaljijo od oseb iz romana. To pomeni, da je to nekakšen »prevod« v Crocejevem smislu, »variacija«, sicer lepo umetniško delo, pri katerem pa je Visconti bil le soustvarjalec.

To pa je drugi razlog za naše pomisleke. V *Gattopardu*, ki je obenem Viscontijevo in Lampedusino delo — Lampedusa je dal motiv in v bistvu tudi scenarij, Visconti pa je le režiser — ne vidimo nadaljevanja poti, ki jo je začel Visconti s filmom *Sensò*. Roman opisuje zgodovino in posamezne zgodbe z določenega stališča, film pa ob tem ni našel svoje dimenzije, ker pač ni poglobil v romanu opisanih oseb. Spet imamo delo, ki vsebuje značilnosti dekadence, in sicer prav v stilu princa Don Fabrizia Saline in Gattoparda, ki resignirano in cinično spremlja svoj lastni propad; delo o prehodu iz burbonskega obdobja »jare gospode«, ampak ta prehod je le delno zaobsežen in v povsem negativnih straneh. Zdi se nam, da celo sam Visconti objokuje tedanji čas, da mu je žal za skeptičnega, pesimističnega Gattoparda, ki trdovratno gleda na življenje, na zgodovino kot na gibanje brez razvoja, v katerem se le navidez različna dejstva ponavljajo in so si enaka, v katerem ljudje spreminjajo imena in mnogi se tudi povzpnejo na socialni lestvici, v bistvu pa ostanejo taki kot prej, najsi bo »leopardi« ali »šakali«.

Ni videti, da bi bil film široko zgodovinsko zasnovan, kot bi bilo pričakovati glede na roman, po katerem je bil posnet. Navsezadnje zaključuje Visconti svoje filmsko delo na isti način kot Lampedusa: »V tisti dobi bi se bilo lahko še marsikaj zgodilo, toda vse bi bila le komedija; hrupna romantična komedija z nekaj kapljami krvi na komedijantskem oblačilu.« Te »kaplje« krvi se na koncu filma razrasejo v pravo dramatičnost: po končanem velikem plesu ustrelijo vojake, ki so dezertirali iz kraljeve vojske in se pridružili Garibaldiju. »Zdaj bomo lahko v miru živeli,« pravi Don Calogero Sedaro, nov bogataš, ki bo postal poslanec v parlamentu. »Če hočemo, da bo vse ostalo, kot je, se mora vse spremeniti: to je leitmotiv tako pri Lampedusi kot pri Viscontiju.

Desno zgoraj: Sophia Loren v filmu ZAKON PO ITALIJANSKO, Vittoria de Sica

Desno spodaj: Giovanna Ralli v filmu GRENKO ŽIVLJENJE,
režiserja Carla Lizzanija

Revolucija izdana, Garibaldi ranjen pri Aspramontu in izigran! Pogrebni pesmi za burbonskim plemstvom, ki pa še ohrani svoje privilegije (filmske sekvence razkošnega, čudovitega plesa) je protitež podoba, ki priča o krizi tedanjega preporeda: ustrelitev tistih, ki so hoteli iti do kraja v boju za resnično svobodo, proti zaostalosti, za napredno pravično družbo in odpravo revščine. Preporod je bil le zmaga kraljevine, ne pa zmaga ljudstva, posnema Visconti zgodovinarje, kot na primer Smitha, in romanopisce, kot Pirandella in Vergo, De Roberta in samega Lampeduso. Toda brez zgodovinske perspektive, kakršna je v filmu *Senso*, kjer so razen gibanja samega s polemično močjo poudarjene tudi vrednote: nova zavest, ki se je v prehodu od »leopardov« k »šakalom«, ali bolje, v njihovi levi usmerjenosti oblikovala pri enem delu Italijanov. Tu pa vidi Visconti v preporedu nekoristen in negativen pojav, populn »bankrot«. To pa spominja na tematiko Belih noči in na samega Lampeduso: češ, človeška narava je taka (posebno siciljanska), da se ne da nič storiti, da bi jo spremenili. Tako postavlja na isto raven slučajen poraz v neki dobi naše zgodovine in negibnost kot večno in usodno stanje, ki se načeloma ne spreminja.

Takšno menjavanje perspektive pri avtorju, kakršen je Visconti nas še posebno vznemirja spričo njegovih najavljeneh filmov po Proustovih in Camusovih literarnih predlogah, toliko bolj, če pomislimo na izpuščene možnosti v delu, kakršno je *Il Gattopardo*, delu, ki je tako zvesto duhu romana, in ne samo temu. V dialogu s plemičem Aimonejem Chevallejem pravi Don Fabrizio Salina: »Pri nas zdaj cenijo, kar sta napisala Prudhon in neki nemški Žid, katerega imena se ne spominjam, in pravijo, da je za vse slabo pri nas in drugod kriv fevdalizem, tako rekoč jaz«.

Lahko bi pomislili, da je tokrat Visconti — po siloviti moči v filmu *Senso* — podobno označil Lampeduso prek Saline ob čudovitem plesu: »Kako je bilo mogoče zdvijati nad nekom, ki sme za gotovo vedeti, da bo moral umreti? Lahko da sem bolj inteligenčen, gotovo sem bolj izobražen od njih, ampak sem istega kova, z njimi se moram solidarizirati.« V filmu *Senso* se je režiser solidaliziral z grofom Ussonijem, ki je zares doživel novo stvarnost in je bil prepričan garibaldinec ter ni bil istega kova kot Salina in ne istega kot Tancredi Falconeri. Ne bomo zgubili vere v to, da Visconti nosi v sebi lik Ussonija, čeprav tega ob njegovem zadnjem filmu ne bi mogli trditi.



PIER PAOLO PASOLINI

Film Piera Paola Pasolinija prikazuje življenje ljudi v naseljih okrog Rima. Accatone ni samo naslov, temveč tudi ime junaka tega filma, ki živi nerazgledan, lačen in nepotešen v svetu predmestnih barak. Pasolini je torej snov za umetniško prikazovanje spet poiskal v okolju rimskega nižjega proletariata, ki ga opisuje v vsej svoji prozi, deloma v poeziji in scenarijih.

Ob tej vrsti filmskih upodobitev, ki združujejo značilnosti prozne pripovedi in filmskega prikazovanja nižjega proletariata v Italiji, pa ob Pasoliniju kot takim (ki mu pridružujejo še Viscontija in Testoreja) so se vnele živahne razprave in bile izrečene sodbe. Nekateri menijo, da je tista sedanja umetnost, ki išče navdih v svetu nižjega proletariata samo »odraz trenutnega velikega ločevanja«, politično in napredno nesprejemljiva.

Očitek Pasoliniju, da je dekadent, ni nič novega, novo pa je to, da so k njegovemu imenu dodali še nekatera druga. Ampak vedeti moramo, da je Pasolini protislovna osebnost, ujeta med subjektivnost in objektivnost

umetniškega ustvarjanja, ki skuša ob ustaljenih oblikah filmskega prikazovanja najti nov nekonformističen način. Kakorkoli že ocenjujemo njegovo delo, Pasolini z vso resnostjo prikazuje del sedanje italijanske stvarnosti.

Na vprašanja revije Cinema nuovo je Pasolini pisatelj in filmski režiser, takole odgovorjal:

V različnih literarnih oblikah ste izoblikovali svoje ideje in svoj pogled na svet — kako to, da se skušate izpovedati tudi s pomočjo filma?

Literarna in filmska sredstva umetniškega izražanja si ne nasprotujejo, lahko celo rečem, da so analogna. Moje udejstvovanje na področju filma je v skladu z mojim iskanjem novih, manj togih izraznih načinov, pomeni pa tudi željo najti pot iz obsedenosti.

Ste se nemara odločili, da sami režirate filme, ker ste bili razočarani ob »neadekvatni« realizaciji svojih scenarijev?

Ne. To je bil kvečjemu povod. Moja privrženost filmu je od

tičnost in resnične vrednote. S svojim delom ne želim samo vplivati na družbeno dogajanje, temveč upoštevam pri tem tudi poetiko.

Očitno je, da junak vašega filma, podobno kot Tomasino v Nasilnem življenju, prestane krizo in pride do nekega spoznanja. Kako razlagate Tomasinov »preobrat«? Je to odraz trenutne potrebe po duševno-družbeni rasti ali — če upoštevamo Tomasinov pristop h komunistični partiji — stopnja razvoja naše družbe?

Oboje. Tomasinova rast, njegovo spoznanje je lahko prvo in drugo. Ta moj lik se približuje Manzonijevemu Neznancu ali človeku, ki je doživel spreobrnjenje. Toda v nekem racionalnem zgodovinskem trenutku ni pretvorb, so le razumska spoznanja; nič magičnega. Skratka, na svoji poti pride Tomasino do odločilnega »trenutka«, ki spremeni njegovo življenje. Toda še bo padel!

V čem se potemtakem razlikuje Accatonejevo spoznanje od Tomasinovega?

Tomasino in Accatone sta dva tipična primera nižjih proletarcev južno od Rima, ki pa se med seboj zelo razlikujeta in so zato tudi njuni nagibi različni. Nasilno življenje ima družbeno-političen značaj. Accatone zelo zaostaja za Tomasinom; njegova usoda je dosti bolj tragična.

Lahko natančneje označite Accatonejev preobrat, njegovo naravo in nagibe?

Ob njem ne moremo govoriti o resničnem notranjem preobratu. Accatone živi iz dneva v dan, brez kakšne posebne moralne orientacije, brez dela, vzdržuje ga prostitutka. Ko pa se zaljubi vanjo in spozna, da ji ne bi bil smel pustiti, da se prostituira, doživi preobrat, ki je instinktiven, čuten, posledica njegove občutljivosti. Sele ob smrti ga obide delno spoznanje. Spričo dejstva, da ni imel ne moči ne

prej. Film je napravil name močan vtis, ko sem bil še otrok, in pozneje sta Chaplin in Dreyer vplivala na moj idejni svet in na stil.

Menite, da lahko v filmu poveste več in bolj raznoliko, kot ste to stóрили v literarnih oblikah?

Ne. Ne verjamem. Samo poezija nudi neskončne možnosti izražanja. Film in poezija sta dve popolnoma različni obliki umetniškega izražanja.

Nemara pa si s filmom hočete zagotoviti bolj številno publiko?

Ne, to ni tisto. Pri tem nisem mislil na to. Tudi ko sem pisal Nasilno življenje (Una vita violenta), nisem mislil na to. To ni bil del moje ambicije.

Vsekakor pa hočete na neki način vplivati na družbeno dogajanje. Kako? Družbeno-politično? Ali izražate človekovo nepotešenost kot potrebo po komunikativnosti?

Menim, da je pisateljeva dolžnost, da reagira na svet okrog sebe, kolikor je le mogoče sproščeno in seveda brezkompromisno. Pri tem naj upošteva avten-

možnosti, da bi se ob tako bednem socialnem položaju popolnoma postavil na noge, predstavlja smrt najvišjo možno stopnjo v njegovem osebnem razvoju.

Pravite, da je Accatonejev preobrat instinktiven, čuten, posledica njegove občutljivosti, motivi zanj pa izrazito subjektivni, afektivno-emocionalni. Ali ni to nezdružljivo s sedanjjo potrebo po pripovedni objektivnosti, ki jo tudi sami zagovarjate?

Važno je, da je umetnik objektivni, podobno kot znanstvenik, ki ostane objektivni, karoli že proučuje. Accatonejev notranji svet je primaren, neizrazljiv. Treba ga je videti objektivno. Važno je to, če ga znam postaviti v družbeno okolje, ki ga pogojuje. Accatone ne ve nič o sebi, njegova zavest stvari samo požira. Poznam ga in skušam objektivno prikazati njegovo zavest.

Ali ni vaša privrženost instinktivni kreativnosti, vitalnosti nižjega proletariata v nasprotju z družbeno zavestjo, v kateri tudi vi vidite možno rešitev?

Elementarna vitalnost nižjega razreda lahko premaga konformizem. Če se pogovarjam z delavcem o najtežjih vsakdanjih vprašanjih, me takoj razume, ker je bolj svoboden in sproti sledi družbenemu dogajanju.

S političnega stališča zadnji čas odrekajo filmu in literaturi, ki obravnavata življenje nižjega proletariata, pozitivnost in naprednost, z umetniškega stališča pa so to krstili za dekadentizem. Kakšna je po vašem mnenju v naši kulturi funkcija takega filma in take literature?

Sama izbira snovi iz življenja nižjega proletariata ne pomeni nič, pri tem je važna ideja. Druga stvar pa je dekadentnost te umetnosti. V njej se res kažeza tendenca po družbeni objektivnosti in dekadencia, kajti večina umetnikov je po kulturnem obeležju dekadentna. Kdor pozna Prousta in Laforeta, ne more več pisati na star način. Toda

samo dejstvo, da ta umetnost vsebuje elemente dekadentizma, ne pomeni nič; naše obdobje je prehodno. Važno je umetniško delo, važna je pot, ki jo nakazuje, najbolj pa progresivne težnje tega dela.

Razumljivo je, da so prvi Pasolinijevi film pričakovali s posebnim zanimanjem. Del filmskih krogov je namreč videl v tem, da je pisatelj zamenjal literarne oblike s filmom, nekakšno odjugo v literarni vzvišenosti, literarni krogi pa so menili, da jim je Pasolini odprl vrata v novo, ne več plebejsko, temveč po izraznosti tako bogato umetnost, kakršna je film. Če k temu dodamo še polemiko, ki so jo sprožili kratkovidneži, in v imenu morale a priori obsodili vse umetnikovo ustvarjanje, je razumljivo, da je bilo vzdušje, v kakršnem so v Benetkah prikazovali ta film, vse prej kot ugodno za objektivno in zares prizadeto oceno.

Predvsem je treba povedati, da je bil pisatelj pri prikazovanju svoje zgodbe z zanj novimi izraznimi sredstvi tehnično izredno iznajdljiv in mu je uspelo na čisto nepričakovan način izvabiti iz igralcev in snovi tolikšno ekspresivnost, kot to redkokdaj uspe preizkušenim filmskim režiserjem. Očitno imamo torej opraviti z realističnim filmom, ki prikazuje dramo posebnega, še popolnoma »preddružbenega« sveta nižjega proletariata iz naselij, ki so zrasla na robu Rima. To je svet, ki ni povezan z ostalo družbo in mu je tuja dialektika prostora in časa. Toda zdi se, da je ta svet bolj skladna tvorba pisateljeve fantazije kot pa del obravnavane stvarnosti. Nemara je Accatone le sled tistega, kar je hotel biti, kar pa mu ni uspelo, nekakšen Cudež v Milanu: pravljica v realnih podobah. Toda, kot film De Sice in Zavattinija ne najde stika in se ne spoprime z realnim svetom; svojo polemičnost izčrpa le v okolju, ki ga prikazuje. Sicer lahko povzroči najhujše zgražanje pri lepih da-

mah, pripadnicah meščanskega razreda, ne vznemiri pa tega razreda nič bolj kot kaka umetelna konstrukcija Cocteauja, ki ga je Pasolini po domislivosti in učinkovitosti že zdavnaj prekosil.

Nemara ostaja film v mejah realnosti edinole tedaj, ko prikazuje irealno, in sicer Accatonejeve sanje, v katerih gre ta za svojim pogrebom in se torej znajde v onstranstvu: sežgana zemlja srednje Italije, in to so najbolj avtentični prizori vsega filma. To pa je hkrati podoba, ki skriva v sebi del današnje italijanske družbene stvarnosti; podoba, ki daje močno čutili katoliškega duha, kar je presetnetljivo za ta film, ki so ga mnogi proglasili za oster odklon od naše sedanje družbene stvarnosti. Po našem mnenju obsodba v tem filmu še zdaleč ni tako ostra. Ze sam Accatone — ki v svoji nezmožnosti za delo napravi na nas tako močan vtis — sicer resda obsoja družbo, ki ga je brez milosti izvrгла, to pa stori s takšno primarno čutilnostjo, s tolikšno prostodušnostjo, v krščanskem smislu skorajda z nedolžnostjo predizvirnega greha, da je ta obsodba hkrati težnja k dobremu, kar je vse prej kot stališče upornika in revolucionarja. Če odmislimo to neskladje med režiserjevimi poetičnim in ideološkim svetom, je Accatone dober film s prepričljivo zgodbo in odličnimi dialogi, skratka filmsko delo, ki izpripčuje novega režiserja in je pozitiven delež italijanskemu filmu, čeprav — ponavljamo — ne predstavlja prelomnice v njem. Pasolini, ki je začel kot pesnik, postal pisatelj-marksist in je vsa svoja literarna dela prepojil z živo socialno problematiko, je nazadnje sprejel našo stvarnost, današnjo družbo kot dejstvo in jo kritizira samo znotraj njene strukture.

Ce je Accatone parabola človekove izvrženosti, je film Mamma Roma zgodba o zavestni usodnosti človeka, ki v

tragičnih oblikah pristaja na svoj položaj. Zgodba o materi, ki hoče usmerjati svojega sina z zgrešeno vzgojo pod vplivom iluzij o malomeščanu — ki ga je pred tem prikazal v vsej njegovi izoliranosti in enkratnosti Visconti v filmu *Belissima* — je oprejemljiva in pomembna. Toda Visconti je to temo, ki nudi toliko pomembnih odkritij, obravnaval kritično. Pasolini pa jo razvija in zastruje v mejah naturalističnega determinizma in z nadihom strašljivosti (kako nevzdržno je na primer to, da se Carminijeva podoba znova in znova prikazuje v vsej svoji pogojeni krutosti). Na eni strani je torej prikazan motiv materinske ljubezni, ki naj bi bil avtobiografski in združen z nekimi značilnostmi »otroške« pasolinijevske občutljivosti — kot nežna in hkrati silovita zanesenost materinske bolečine, ki je »visceralna« in absolutna, na drugi strani pa postaja težnja po zavračanju družbe splošna in neutemeljena. Vendar pa lahko trdimo, da je ta Pasolinijev film zaradi živega protesta, ki terja kolikor mogoče hitro rešitev, eno najbolj živih in najostrejših del naše filmske umetnosti. Videti je treba najbolj doživete in najpretpretresljivejše dele filma, ki niso slučajno lično-opisni (prvo srečanje med materjo in sinom, ko se komaj prepoznata; Ettorejeva potepanja po travnikih revnega in turbnega predmestja). Videti je treba vso veliko materinsko bolečino, ki je v svoji nežni in hkrati ironični divjosti patetično zgrešena. Videti je treba revno življenje Ettoreja, ki je brez moči sredi ponosne divjine, in nazadnje figurativno moč filmskih podob, ki prikazujejo njegovo agonijo na postelji — v tem bomo našli pot za razumevanje tega filma in znali ga bomo cenili, in čeprav bomo o njegovi vrednosti razpravljali ali jo omejevali, filma samega ne bomo mogli zatajiti ali ga a priori zavračati.

MLADI REŽISERJI IN IZROČILO REALIZMA

Ce primerjamo »nouvelle vague« — novi val — ki je nedavno doživel enako hrupen kot bežen uspeh in se že umika na svoje prave meje, ter mlado italijansko kinematografijo, gre tej prednost, čeprav so njeni dosežki marsikdaj nejasni in protislovnii. S tem nikakor nočemo vsiljevati kake pretirano šovinstične ocene, nasprotno, saj nam varljivi uspeh najboljših italijanskih del na beneškem in drugih festivalih narekuje rajši stroge sodbe in potrebne omejitve. Vendar bi radi povedali, da se nam v naših mladih režiserjih zdi še vedno živ in učinkovit dvig in vpliv italijanske povojnega filma, ki je obogatil vso italijansko kulturo s svojim prispevkom spoznavne odkritosti in s preporodom sloga.

Navzočnost in znamenje tega izročila nista opazna samo v usmerjenosti in izbiri izraznih sredstev, od katerih se celo odmika, ampak v bolj ali manj zavestnem stališču do sodobne italijanske družbe, ki si včasih le muhasto prizadeva, da bi pričalo o življenju in njegovih problemih z umetniško obdelavo vsebin in strasti. Ta namen se v neuspelih in varljivih delih po-

gostoma izraža iztirjen in spačen v dvoumnem hotenju, včasih kaže približnost in površnost domenkov, v kakem primeru pa pristane celo v mistifikaciji. Toda življenjskost te usmerjenosti, ki se vztrajno vzdržuje tudi skozi številne preobrate in mrevarjenja italijanske filmske produkcije in italijanske družbe, priča o moralni zavzetosti in kritičnem nagnjenju, ki se zdi v nekkih obdobjih medlo ali dokončno zavrženo, v resnici pa je kvas in nezgrešljivi pečat najboljših italijanske kinematografije. Razmejuje ji dosežek in pomen v okviru evropske kinematografije, za katero je vedno bolj značilno splošno osvajanje iracionalnih potez in abstraktnih oblikovnih rešitev.

Ta namen se izraža seveda v pisani izbiri tematike in izraznih posebnosti in se razodeva v plodovitejše usmerjenih pobudah in iskanjih, brez hrupa in abstraktnega razglašanja, kakor radi počenjajo Francozi. Gre zlasti za usmerjenost, ki bi jo na splošno imenovali protifašistično, saj si prizadeva na novo rešiti nekatere bistvene voze naše nedavne zgodovine. Gotovo ni samo naključje, kakor zelo umestno

pripominja Guido Aristarco, da je prikazovanje teh filmov sovpadalo s splošno obnovo protifašističnih zavednosti v deželi in s ponovnim približanjem nauku in pomenu odporniškega gibanja, ki ni samo legendarno in lepo-rečno.

Vrnitev k tem temam v filmskih delih Zurlinija (Estate violente — Nasilno poletje je obljuba razpravljanja, ki v naslednjih delih zakrke in se umakne v patetične in somračne kadenca), Vancinija, Pantecorva in drugih noče biti obvezna govorna vaja, ampak dejavni in zavestni prispevek k umetniškemu in kulturnemu premissljevanju o odnosih med preteklostjo in sedanjostjo, o večerajšnjih alternativah in sporih v luči današnjih razočaranj in iztizenjenj. Takšno novinarsko govorico srečujemo pogostoma na razoru nekaterih Viscontijevih osnovnih vodil s posebno živo in občutljivo avtobiografsko razporeditvijo, ki skuša pojasniti lastne vzroke pred sedanjim časom in družbo. Ta prizadevanja in nagnjenja se skoraj vedno končujejo v pripovednosti, ki poskuša združiti posameznikovo usodo in razvoj naravnega čustvovanja s protislovjem zgodovinskih in kolektivnih okoliščin. V posameznih dosežkih pogostoma pogršamo dognano in zanesljivo uravnoteženost teh vodil, hkrati pa vsebujejo nezaupanje in pomanjkanje perspektiv, ki se zrcali tudi v podobi preteklosti in njenih protislovij, zlasti v prvih Zurlinijevih in Vancinijevih delih. (Poslednji je eden izmed najresnejših in najtankočutnejših predstavnikov mlade italijanske kinematografije, ki po odločnem in odličnem začetku z La lunga notte del '43 (Dolga noč '43) očitno nadaljuje svojo težavno, še vedno odprto in nerešeno osebno iskanje.) Pri drugih, na primer pri Montaldu in Nanniju Loyu, je nedozorelost idealnih predpogojev ali obremenitev s prizadevnostjo za spektakel prav resna nevarnost za uspešnost iskanja, ker je speljan v ka-

lupe hvalisave zgovornosti in brez sodobnega pomena in jedra.

Toda svobodno povzeto in obogateno izročilo realizma kaže vso življenjskost, polno raznih možnosti, zlasti v tehle filmih: Banditi a Orgosolo (Banditi z Orgosola) Vittorija De Seti; Un uomo da bruciare (Mož za gramado) Valentina Orsinija; I fuorilegge del matrimonio (Zakonski izobčenci) bratov Taviani. De Setov »dokumentarizem«, na primer, nima nič opraviti z lovom za naključji in usodnostjo, ki je zlasti italijanski »eksperimentalni« kinematografiji tako važna.

Dokumentarna metoda po vattinijevskem in neorealističnem nauku se naslanja v Banditih z Orgosola na posebno in umetniško napetost spoznanja in ocenjevanja vozla zaostalosti in ponižanja italijanske družbe. Odmaknjen od lahkega mamila »spektaklskih« vplivov, toda tudi od vsakega mistifikacijskega namena (kar je oboje tako na široko navzoče v Castellanijevem Il brigante — Ropar) se »banditi« v enako občutenih kakor tujih in odmaknjenih uniformah prtajeno toda izmučeno udeležuje procesa, ki ga je napravil takšnega proti neučinkovitosti državnega zakona in »pravičnosti«. V mejah resnega in pretresljivega filma, kot so Banditi z Orgosola, so za namene, iz katerih izhaja, in za suho stilistično zgradbo posebno značilni plemenitejši, čeprav epizodni vzgoni, ki predstavljajo nekatera nagnjenja mlade italijanske kinematografije.

Kratka toda značilna parabola Elia Petrija od L'Assassino (Morilec) do I giorni contati (Odšteti dnevi), a ne samo ta (če le pomislimo na zadnje filme Franca Rossija in na prevenca Una storia milanese (Milanska zgodba Eripranda Viscontija) utegne pa postati razodetje koristnosti in nevarnosti, ki se bolj ali manj izrazito obnavlja v težavnem nauku Michelangela Antonionija. Vpliv takšnega filma, kot je Antonionijev, tako raz-

lično povezanega z najmučnejšimi vzroki in vprašanji našega časa, tako nestrpnega proti osebnemu hinavstvu in vsakdanjosti, stilno tako pretresljivega, se je neizogibno živo in krepko pokazal ne le v evropski in zlasti italijanski kinematografiji, ampak nekoliko tudi v mnogih že uveljavljenih poskusih in iskanjih mladih skoraj vseh dežel sveta. Ni težko razumeti, zakaj je ferrarski režiser tako prodril in žel toliko uspehov v sodobnem filmu: v njem vidijo, po pravici ali po krivem, najsijajnejšo in najbolj neupogljivo zavest neke »krize«, ki se tem bolj zaostruje in boli, čim bolj se širijo miti o človeški blaginji in o dvomnem in nezanesljivem »gospodarskem čudežu«; v njem vidijo tudi moža, ki je znal vlti tem negotovostim, dvomom in mučni raztrganosti najstrožji in najdoslednejši izraz.

Toda Antonionijev nauk je težaven, aristokratski, zaprt. V razvoju njegovega pogovora, od Cronaca di un amore (Kronika neke ljubezni) do l'Eclisse (Mrk) je sicer v povezanosti in odločnosti, s katerima je umel razviti vse predpostavke, potrdil, da je ena največjih in najbolj dognanih osebnosti evropske kinematografije, toda postopoma je tudi zrahljaval vse tiste plodne dialektične povezave, ki so bile nekaj časa značilne za njegov estetski in kulturni prispevek. Zato so za režiserje, ki so bolj ali manj pod vplivom njegovega dela, tveganja in pasti njegovega načina številne in nevarne. Zlasti kot je bilo doslej, ko Antonionijev nauk ni predstavljal spodbudnega tematskega in stilističnega jedra, ki naj bi se razvilo v druge smeri in z različnih zrelšč, temveč se izčrpava v bolj ali manj prepričljivem povzetku dosežkov in mejá »trilogije«.

Ob tem vidiku današnje italijanske kinematografije smo se posebno pomudili zato, ker si nekateri režiserji srednje in mlajše generacije prizadevajo navezati na Antonionijevo trilo-

gijo z nestanovitno čustvenostjo in nemožnostjo pravega človeškega sožitja v sodobni družbi; ker poskušajo izraziti teme in motive v raznih smereh, začenši prav s Petrijevim premišljevanjem o smrti v I giorni contati, pa vse do poskusa demistifikacije Rossijevega eksotizma v Odissea nuda (Gola Odiseja) in Smogovega namena analize čustvovanja v nekem pogoju neokapitalističnega življenja, kakršno kaže Eriprando Visconti v Una storia milanese.

Nikakor nočemo zanikati pomembnosti in plodovitosti pridobitev iskanja, ki poskuša opisati kako neplodno čustvenost in pomanjkanje strastnosti ter negotovost perspektiv, ki je lastna nekim bistvenim vidikom organizacije življenja v sodobni družbi. Toda ta namen se vse prepgostoma nagiba k plitkosti površnega in neplodnega opisa, v katerem zgubijo situacije vso resničnost in natančnost povezave s sedanjim časom in prostorom, osebe odstopajo svoja mesta galeriji nedoločljivih senc, stilistična prizadevnost pa se rešuje v maniro ali, še slabše, v zadovoljno oblikovno konvencionalnost. Skratka, v teh poskusih opažamo nekakšno nezmožnost spoznanja globoke povezanosti neke okoliščine krize ali neugodja, ugotavljanja njenih vzrokov in smeri morebitne rešitve s postopki umetniškega spoznanja.

Poglejmo že omenjeni primer Elia Petrija, v sodobni italijanski kinematografiji gotovo enega tistih mladih režiserjev, ki poskuša kar najbolj osebno in bolj premišljeno kot drugi navezati na Antonionijevo moštstvo. Tema prvih Petrijevih filmov L'Assassino in I giorni contati je odkritje neke kritične točke in nekakšne obviselosti življenja, v kateri se človek zavé samega sebe in poskusi napraviti nekakšno kritično bilanco svojega življenja. V obeh filmih je izredna okoliščina ali opazno in razpršeno dejstvo in skoraj prvikrat opaženo in odkrito

v svojem pomenu, ki pretrga mehanični ritem »dela in dni«, ter prisili človeka, da pogleda vase, se vprašuje, skratka, da se kdaj pa kdaj ustavi in z vestnim premišljevanjem o samem sebi, ki je urejeno in pogojeno od drugih, nadomesti dejanje. Vendar je značilno, da se Petrijevi tematski nameni, ki so se zdeli okrepljeni z moralistično bistroumnostjo, že v drugem filmu odmikajo na polje splošne eksistencialne problematike.

Najzanimivejša »novost« Petrijevega filma je, da se v njegovi temi situacija razklanosti, ki se izrazi v življenju človeka spričo nenadnega in presunljivega razodetja smrti, na videz razvije po načinu in v kadencah »neo-realistične govorice« z neposrednim izrazom, brez pripovednih prizadevanj in namerne gradbe. Toda navidezni približek zavattinjevski poetičnosti je posnet samo v zunanjih potezah, sproščen vsake realistične povezave; skratka, je po Godardu precejšen in oslavljen Zavattini. Dovolj je sicer, da pomislimo na možnost kake zelo nazorne primerjave med filmom Umberto D. v katerem občutimo osamljenost glavnega igralca še preveč očitno kot posledico in rezultat nekega reda in neke družbene ureditve, in med filmom I giorni contati, kjer je vztrajno in splošno omejena na neko ureditev življenja samega.

Zato se nam je zdelo sicer pravilno poudariti vnmemo mladih italijanskih režiserjev za neke izkušnje in pomenljive približke realistični osnovi, če pa premislimo njih razvojno črto v celoti, si ne smemo prikrivati, da se vsiljuje tudi preudarno prepričanje o neprimerosti celotne tematike in vidikov, ki jih lahko nudi italijanska družba tem umetnikom, kateri bi radi s kritičnimi in razumskimi nameni v interpretaciji zavzeli do nje aktivno stališče. Če se hočemo o tem prepričati, bo zadostovalo, da pomislimo na industrijsko tematiko

in odnos sodobnega človeka do nje, to živo tematiko, ki se vsiljuje sodobni ideološki in kulturni diskusiji, in kako sta se je lotila Ermanno Olmi in Ugo Gregoretti. V tem pogledu sta zelo zgovorni somračna vizija in trpno vztrajanje v odpovedi, ki preveva podobe v Il posto (Služba) in I fidanzati (Zaročenca) ter v žurnalistični in gotovo neprisiljeni kakorkolnosti v I nuovi angeli (Novi angeli) in Omicronu. Tej sodbi nazadnje ne uide niti poštenu in plemeniti film Pelle viva (Živa koža) Giuseppe Fina: opisna plitkost in ljudska shematičnost dobrih čustev v »ponižnosti«, ki jo je mladi režiser nekritično spremenil v govorniško in anahronistično pojmovanje neorealizma, nevtralizirajo možnost spoznave in moralno obveznost predpostavk.

Želeli smo pokazati samo enega izmed najbolj kričečih pogledov na takšno neprimerost. Če bi namreč hoteli dobiti drugo simptomatično potrdilo, bi morali pomisliti, kako je začetnik Tinto Brass v svojem šibkem in neskladnem filmu In capo al mondo (Na čelu sveta) (zdaj Chi lavora è perduto — Kdor dela, je

Desno zgoraj: prizor iz filma ZAPELJANA IN ZAPUŠCENA,
režiserja Pietra Germija

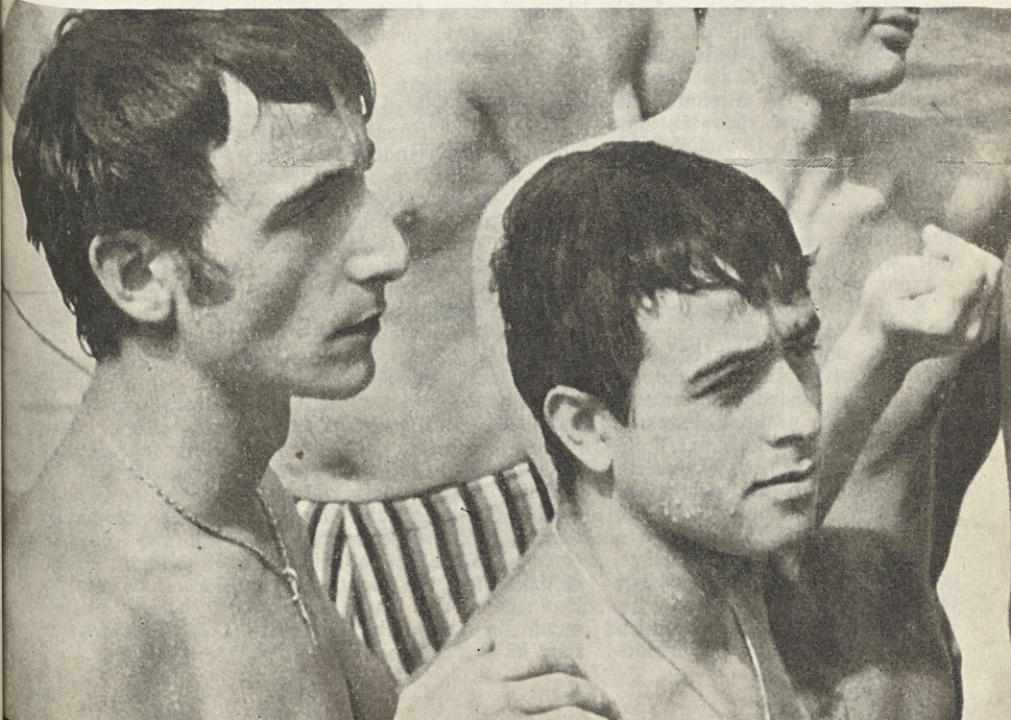
Desno spodaj: prizor iz filma DEJANJA LJUBEZNI, režiserja
Piera Paola Pasolinija

zgubljen) zapravlil sijajno priložnost, da v tesnobni in bridki parabolni mladenički oživi zaplet in krizo celega pokolenja, ki je doživelo dramatični spopad med pričakovanjem in prizadevanji odporniškega gibanja in razočaranji »mučne povojne dobe«.

Pač pa bi terjala daljšo posebno obravnavo kinematografska izkušnja Piera Paola Pasolinija [Accattone (Berač), Mamma Roma, La ricotta (Slabič)], ki ga gotovo ne moremo prištevati k »mladim režiserjem«, če upoštevamo njegov razvoj in njegovo bogato ter raznovrstno dejavnost kot pesnika, pripovednika in esejista, preden se je posvetil kinematografiji. Pripominjamo le, da Pasolinijevo srečanje s filmom ni bila gizdava ali slučajna izkušnja, kot nekateri trdovratno mislijo, ampak nadaljevanje in razvoj v zanesljivejše in razločnejše oblike, ter na razoru neorealističnega nauka z osebno strogostjo podoživljena lastna izvorna problematika položaja podproletariata, ki dramatično trpi v nečloveškosti in mučnem pričakovanju osvobojenja.

Resnično bojevita kritika, torej kritika, ki v kulturnem boju in plodnem dialektičnem razmerju do del in avtorjev, zlasti mladih, mora podpirati in pozorno slediti eksperimentalne namene, zavrača in vnaprejšnje tematike, različnost iskanja govorice, o katerih zopet toliko govorimo. Iz tega bežnega poročila je to menda očitno. Vprašanje je, v katero smer napredujejo ti poskusi, v kakšni kulturni povezavi se izražajo, katere ideje in čustva vnašajo vanje, da tvorijo jedro iskanj. S temi besedami ne mislimo prevzeti kakega jamstva ali vsiliti shematske napotke. Pač pa smo prepričani, da si poglobitev v realistično iskanje, podprto s premišljenimi kulturnimi vzroki ter pospešeno z jasnim in strastnim zanimanjem za konflikte in probleme našega časa, lahko postavi najprizadevnejši cilj kinematografije, ki hoče resnično prispevati k osvoboditvi človeka od zatiranja in mitov, teh ovir njegove navzočnosti v družbi in v času, ter v perspektivi njegove humanistične reintegracije.

(Prevod Silvester Škerlj)



KRIZA

Danes že vsakdo priznava, da je italijanski film v krizi, da se bori s težavami. Filmski režiserji, pisatelji in tozadevna združenja pa tudi politični forumi so si svesti sedanjih težkih razmer v filmski industriji, mnenja o vzrokih sedanjega stanja in o tem, kako bi ga izboljšali, pa so različna. Kolikor gre pri tem za čisto industrijsko plat, je bilo z več strani rečeno, da je glavni vzrok v sedanji gospodarski konjunkturi. V resnici pa je ta le potencirala nezdrave strani, ki so bile take že dosti prej. Prizadevanja za nov, primernejši zakon o filmu niso od danes, vendar pa ga še nimamo. To vprašanje namreč znova in znova odlagajo, kar je značilno in ne brez koristi za tiste, ki to delajo.

Zvrčati vse na gospodarsko konjunkturo pomeni ne priznavati stanja stvari, puščati jih, kakršne so bile in so še danes. L'Araldo dello Spettacolo je objavil članek, v katerem je opisano, kakšen hrup dvigajo pravne in zakonske rešitve, ki so posledica proučevanja problemov v filmski industriji, v hollywoodskih filmskih industrijskih krogih. Bojijo se, da bi prišlo do protekcionističnega režima (v distribuciji), ki bi omajal njihov položaj na našem filmskem tržišču; dosegli pa so ga tudi zaradi ukinitve dvojnih taks.

Spričo takšnega kaj razumljivega vznemirjenja pri hollywood-

skih »bussinesmanih«, ki so si polagoma pridobili pri nas prevladujoč položaj, L'Araldo dello Spettacolo zagotavlja, da glede na njih ne bo prišlo do zaščitnih in »diskriminatornih« ukrepov. Ameriške distribucijske družbe — poudarja tozadevni organ — v Italiji široko zastopa ANICA, se pravi, da so v zadnjih razpravah na ministrstvu za film lahko branile svoje interese in jih še lahko branijo. Razen hollywoodskih prizadevanj pa so še drugi faktorji, npr. MEC, ki prizadene najšibkejše »partnerje«.

Pri spremljanju te polemike smo naleteli na zanimivo misel, da je namreč filmska industrija od vseh naših industrij še najbolj »zdrava«. Ob takšni presenetljivi sodbi se vprašujemo, če je film pri nas sploh industrija, kaj šele med najbolj zdravimi, ali pa je le njen zasutek, roko-delstvo in avantura. Kako naj si sicer razlagamo nezaupanje, ki ga kaže do nje kapital iz severne Italije? In kako to, da »gospodarski čudež« ni vključil tudi filmske industrije?

Italijanski film je kljub številnim preprekam dosegel in razvil umetniško zrelost; te ne izpričujejo toliko mednarodne nagrade, ki jih je dobil in jih še dobiva, kolikor Viscontijevi, Antonionijski in Fellinijevi filmi, med mlajšimi pa osebnost Piera Paola Pasolinija. To pa še ne pomeni, da komplicirani mehанизem, ki ga preprosto imenujemo

riranjem filmov za mlajše se tu di mi strinjamo« (ostane seveda vprašanje imenovanja komisarjev in njihovih širokih kompetenc), tista cenzura pa, ki šteje odrasle za »nedorasle« nasproti življenju, nas vedno manj zadovoljuje.

Vztrajamo pri rešitvi tega vprašanja, kajti vsakomur je lahko jasno, da je še kako važno, če hočemo zagotoviti snemanje kvalitetnejših filmov in tako obogatiti okus publike.

Kriza italijanskega filma se ne kaže toliko v sami produkciji, ki je navsezadnje stvar posameznega producenta, kolikor v tem, da ni prilagojena stvarnim potrebam, da se zgublja v kaosu in podkupovanju, v čemer je vselej tekmovala z njo in še tekmuje tudi slaba in spregledljiva filmska politika. Nekateri vidijo rešitev v združevanju režiserjev, ampak to je bolj teoretična kot praktična rešitev. Z bančno in državno podporo bi bilo dana izhodišče za takšna združevanja — pravi Alberto Lattuada — toda pri nas niso naklonjeni takim oblikam: »prepiri, ljubosumje in različna mnenja že po nekaj dneh razbijejo takšno kooperacijo; pa tudi le malokateri je pripravljen vložiti svoje delo kot kapital«.

Tako spet ugotavljamo potrebnost državne intervencije. Po drugi strani pa menimo — glede na Lattuadino misel o žrtvovanem osebnem delu — da mora tisti, ki se je odločil za neprecenljivi privilegij svobodnega izražanja, to tudi plačati: tudi če je cena za to še tako visoka. Naloga pravnikov je, da najdejo in pokažejo pravna sredstva, na filmskih avtorjih je, da se brez vsakega egoizma borijo vse do tlej, dokler ne bodo državne intervencije takšne, da bo filmu priznana kulturna vrednost. Predvsem je torej treba izdelati zdrav zakon, šele potem bodo dani objektivni pogoji za premaganje krize, ki že tako dolgo traja.

cenzura, ni omejeval in pogojeval filmskih avtorjev pri njihovem idejnem boju, posebno tistih, ki sicer niso umetniki, a so dokazali, da znajo in hočejo napraviti solidna dela, bodisi z že realiziranimi filmi ali s tistimi, ki jih še hranijo v predalih.

Prav tu je cenzura dosegla svoje najboljše uspehe. Menimo, da je napak braniti cenzurirano delo — kot se največkrat dogaja — samo v imenu umetniške svobode; tudi filmsko delo, ki ni izrazito umetniško, zasluži enako svobodo, kajti vsak avtor, tudi neumetnik ima z zakonom zajamčeno svobodno izražanje svojih idej. Italijanska ustava pravi, da »imajo vsi pravico svobodno izražati svoje misli z govorjeno ali pisano besedo in z vsemi drugimi sredstvi«. Malo naprej pa zatrjuje, da sta »umetnost in znanost svobodni«.

Zdi se torej, da osnutek zakona, ki se nanaša na ta vprašanja (izdelali so ga 1960. odlični pravniki), še popolnoma ustreza najaktualnejšim zahtevam. V prvem členu osnutka tega zakona je omenjena odprava vseh preventivnih administrativnih ukrepov, sklicujoč se pri tem na »občutek za spodobnost« (seveda v ožjem pomenu te besede) pri odločilnih organih. Seveda pa je treba pri tem upoštevati temeljno razliko, ki jo osnutek tega zakona poudarja, med vprašanji v zvezi s filmom za mlajše in vprašanji cenzure na splošno. Tole mora biti jasno: »S cenzu-

STANJE V FILMSKI KRITIKI

»Dandanes je v modi označevati stvari z »insinuacijami«; nekaj napadejo po ovinkih in več kot dvoumno, tako da ne veš, česa bi se v tem trdno oprijel: konico čutiš, meča pa ne vidiš.« S to ugotovitvijo je Francesco De Sanctis začel imaginarni dialog z mladim kritikom Bonaventuro Zumbinijem, ki se je spustil v preverjanje idej velikega kritika, češ: »nova generacija, ki ne priznava več vaših metod in idealnih konstrukcij, se je trdno odločila, da se ne bo pustila vplivati, preden ne preveri originalnosti in narave neke zadeve in tega, kako ta zadeva ustreza dejstvu.«

»Insinuacija« v De Sanctisovem pomenu je postala »način obravnavanja« pri več tako imenovanih levih filmskih kritikih, med katerimi ne manjka takih, kakršni so omenjeni Zumbini. »Zdaj se je zgodilo, da je diskusija naperila svojo polemično ost prav proti reviji Cinema nuovo in njenemu uredniku Aristarcu, in išče priložnosti za to, da pove, kako v večji ali manjši meri ne soglaša s stališči te revije.« V čem se pravzaprav bolj ali manj ne strinja z njo? Kaj očitajo reviji Cinema nuovo?

»Razlika med nami in Aristarcem je v tem, da je on priprav-

ljen priseči na veljavnost neke kritične metode (in na neko kategorično definicijo umetnosti), medtem ko se nam ta zdi neprimerna za širše razumevanje umetnosti.« Drugo bistveno nesoglasje je v tem, da Aristarco »zavrača umetniško vrednost novejših filmskih smeri«, Bergmana in Antonionija, »z dvema temeljnima argumentoma: da je v novejši filmski smeri eno izmed idejnih izhodišč obup in da so njena dela dekadentna, torej iracionalna«. Tretji očitek je v tem, češ da mi (Cinema nuovo) ne prištevamo k »realizmu« občutkov, kot so tesnoba, obup, osamljenost, če ni z njimi izražena družbena kritika, »temveč so vezani na umetnikovo osebnost«. Očitajo nam tudi, da nismo »nagnjeni k dvomom«, da nismo med »tistimi, ki so pozitivno razvili Lukacsove teorije«, da ne priznavamo važnosti vprašanj o izraznih sredstvih v perspektivi kulturnega razvoja (da so za nas »irelevantne« raziskave na tem področju, če ne izhajajo iz vsebinske problematike, ki je lastna »kritičnemu« ali »socialističnemu« realizmu). Prav tako, da nam kritični realizem ni sredstvo v specifičnem politično-kulturnem boju v Gramscijevem smislu, temveč nam je edino merilo za estetsko sodbo, ne da bi pri tem upoštevali

najnovejše dopolnitve k marksistični estetiki.¹

Nekateri pa priznavajo reviji Cinema novo pomen, nekdanjo in sedanjo uspešnost, »njene ostre in resne analize in to, da je filmu Aristarco zagotovil mesto v najširšem idejnem boju, ki je nastal v kulturi levece po vojni«. Priznavajo nam tudi, da so nam bile v letih, ko so dominirali Stalinovi »nečaki«, tuje sektaška zaprtost in dogmatično zaostrevanje, in da nam ne morejo očitati, da bi bili indiskriminirano zavračali novejšo filmsko smer, torej da »nismo pozabili pokazati pozornosti in zanimanja za Antonionija«. Vendarle pa nas prav ti ljudje tudi opozarjajo na nevarnost, da ne bi prezrili problemov in metodoloških teženj najznačilnejših filmskih manifestacij in tako tudi ne razvoja kritike, ki je preskusila svoja sredstva po vojni.

Trdijo tudi, da smo zavzeli stališče do nove smeri v umetnosti v skladu z Lukacovim stališčem, ki da je gotovo zelo utemeljeno, metodološko sugestivno in še polno sočnosti za tistega, ki — tako kot ta, ki nam to očita — »z mirno razsodnostjo, brez malikovalstva še naprej cenil monumentalno« delo madžarskega kritika, a m p a k pri tem pa ne smemo pozabiti na zgodovinsko omejitve in pogojenost... a m p a k danes to, kar nastane novega, ni več identično z vzpodbudnimi politurami, ki so bile v navadi v stalinovi dobi... a m p a k se pojavlja v novih oblikah... noro bi bilo misliti, da je bilo Lukacsu nezanimanje za nastajanje novega prirojeno: to bi pomenilo ne videti kulturnega in kritičnega pomena njegovega dela, a m p a k prav tako ne smemo pozabiti, da so bili tedanji vplivi, metodološke zahteve in objektivni politični položaj drugačni kot v sedanjih razmerah, v katerih se mi ubijamo, borimo in upamo...² (Podčrtal avtor.)

Ti a m p a k nas spominjajo na one, ki jih je zapisal Zum-

bini ob Settembrinijevi Zgodovini italijanske literature: »In glej ga zdajci strahotnega 'ampak', ki obrne vse narobe in vrže sovražnika na tla. Vsa Settembrinijeva zgodovina je neprestani 'ampak'. »Revež je, kdor obsoja preteklost, tako da jo trga ali ji kaj dodaja — pravi De Sanctis — češ: saj je res, vendar to še ni vsa resnica, ali pa: nekaj resnice je povsod, vendar pa je pretirano prikazana... Razsojati med dvema različnima stavema more li tisti, ki ju zna videti z globljega stališča.« »Kdor da vsakemu svoje in ničesar noče zaostriti; kdor tu kaj odzame, tam pa kaj doda, dokazuje s tem, da se še uči in da je eklektik.«

Glede zavračanja umetniške vrednosti nove smeri pa se nam zdi čudno, da po tolikih naših razjasnitvah tega vprašanja še vedno delajo zmedo s tem, ko zamenjujejo in izkrivljajo dejstva. Ni res, da odrekamo umetniško vrednost — kot tako — Bergmanovim in Antonionijevim filmom in da zavračamo vprašanja v zvezi z novimi izraznimi sredstvi. Trdovratno nočejo priznati razlikovanja, ki je za nas temeljno in nikakor ne shlastično, med umetniki, ki jih človek občuduje, in onimi, ki so mu pri srcu. V skladu s tem razlikovanjem, ki ni formula, povzeta po Gramsciju, smo vedno z vso jasnostjo trdili, da je »dekadent« lahko umetnik, celo velik umetnik.

Cesa potemtakem ne maramo pri takih avtorjih, kot sta Bergman in Antonioni? Ne maramo njihove statičnosti: osamljenosti, nezmožnosti občevanja z drugim, tesnobe, »alienacije«, ker vse to povzdigujejo v svetovni nazor. Naveličali smo se že ponavljati: če zavračamo filozofska stališča nove smeri, to

¹ Cinema 60, rimski periodični časopis

² Mlada kritika, periodična publikacija Univerzitetnega kinematografskega središča v Catanii

še nikakor ne pomeni, da ne vidimo tega, kar prikazuje in da trdimo, da bi to ne smela biti snov umetniškega prikazovanja; smo pa proti posploševanjem in pretiravanjem: in sicer prav na področju politično-kulturnega boja v Gramscijevem smislu.

Zdi se nam torej, da se bistveno razhajamo s svojimi nasprotniki ne zaradi novih izraznih sredstev, temveč v tem, kako se je treba bojevati za novo kulturo. Težko je razumeti, kako naj pomenijo nasprotovanje meščanskim ideologijam psihološke kategorije, kot so jeza, neugodje, obup in razdraženost — tudi če so razpoložensko izraz protesta — če pa obenem nova smer, izključujoč vsako alternativo, zahtuje, da človek ne more ničesar storiti, da bi spremenil to stanje in ga pušča, kakršno je: ravno to pa neokapitalizem tudi želi. Naši nasprotniki se ne zavedajo, da sam gnus do meščanskega praznega udobja ne pomeni kdovekaj, če se ne opira na dialektiko. Tisti intelektualci v Zahodni Nemčiji, ki so se odkrito upirali alienaciji, toda ne v skladu z marksističnimi načeli, so nazadnje postali »nekonformistična opora Adenauerjevega režima«. Podobno je bilo z najizrazitejšimi predstavniki »novega vala« v Franciji glede na odnos do De Gaulla. Ni dovolj čutiti odpor, gnus do meščanske družbe; dialektika nas uči, da se je treba boriti proti temu, ne pa samo pasivno ugovarjati družbeno stanje.

In tako smo prišli do vprašanj o metodi. »Ostre spremembe — je pisal De Sanctis — so značilne za vsa nemirna stoletja, tudi za naše, so posledica francoske revolucije, ki še vedno traja. Toda spokojni, prej omenjeni Zumbini naših bojev ne pozna, revolucija ga je utrudila, pa se vrača v mirne čase, v katerih je človek lahko povedal ne samo del resnice, temveč vso resnico.« Zgodovinsko vzeto je De Sanctisovo stališče razumljivo. Enak pojav lahko vidimo v prvem povojnem času v filmski

kritiki, ko je zaradi nadaljevanja revolucionarnega občutja in vzdušja pri umetniškem prikazovanju življenja človek pomenil več kot umetnik, »bolj kot način prikazovanja je bila važna prikazana snov sama«.³

Toda družbena zavzetost v povojnih letih nas ne sme zapekljati pri ocenjevanju filmov, ki kakorkoli zaslužijo oznako neorealistični, celo ne pri »monumentalno-epičnih« delih a la Ciaureli. XX. kongres nas ni našel neprizavljene. Vzporedno s procesom destalinizacije so se le nekateri levo usmerjeni kritiki — in sodelavci revije *Cinema nuovo* — »odpovedali prisegi«, veliko več pa je bilo tistih »manihejskih povratnikov«, ki so dolgo čakali, preden so si pri obravnavanju umetniških ali kulturnih vprašanj »privoščili, da so se postavili proti nekemu ali zanj«.⁴

1947. leta so pač izšla Gramscijeva Pisma iz zavora in 1950 njegova *Literatura e vita nazionale*: na čigav rovaš torej grede »zapozneli kritični pregledi? Kdo so »današnji revizionisti«?

Torej: že prav, da se ne strinjate z nami, zato pa povejte, katera je vaša metoda. Pravite, da »izdelana, priročna nova metodologija, preskušena in čvrsta, sterilizira izhodišče za diskusijo«.⁵ Toda, ali ni potrebna za razjasnitev »zmedenih prizadevanj« trdna opora pri obravnavanju vprašanj, se pravi takšna ali drugačna metoda? Ob tem bi bilo zanimivo najti kati teh zmedenih prizadevanj, ločiti tisto, kar je čisto razpoložensko — kar je navsezadnje razumljivo — od elementov idejne križe. S tem v zvezi moramo spet omeniti Lukacsa: novi problemi nas silijo, da se povrnemo k pravi marksistični metodi, k pristnemu marksizmu, ki edini lahko da odgovor na vprašanja.

Če bi se današnji zmedeni nezadovoljnježi vrnili k pravi

³ Cesare Zavattini

⁴ Cinema 60

⁵ Mlada kritika

marksistični metodi, bi jim ne bilo treba brez potrebe odkrivati že znanih principov. Bilo bi dosti manj pomot, izkazalo bi se, da so mnoga vrata že zdavnaj odprta, če ne bi pozabljali na tole Marxovo pojasnilo: »Nič ni bolj zaželeno kot to, da bi nekdo z Rembrandtovo čvrsto paletno opisal življenje ljudi, ki so vodili revolucionarno partijo, v vsej njihovi resničnosti, in sicer pred revolucijo, med njo in kasneje, ko so že zavzemali uradne položaje. Vsi dosedanji opisi jih ne prikazujejo realno, temveč uradno z vsemi mogočimi povečevanji. Svetniške rafaelovske podobe teh ljudi jemljejo opisom vso verodostojnost.«⁶

Tudi filmski kritiki za razumevanje realnosti v vseh njenih manifestacijah, vključno umetniških, danes ni potrebna nova metoda. Zavračanje tega ali onega umetniškega pristopa k obravnavani snovi še ne pomeni, da je bila metoda zgrešena. Pomislimo samo na očitna protislovja, v kateri je zašel Barbaro, ki je bil velik teoretik in velik kritik, vendar pa se je zmotil pri ocenjevanju prenekaterega filma. In ločitev med teoretikom in kritikom je mogoča, celo potrebna je. Po našem mnenju je danes treba odkriti novo v zgodovinskem kontekstu, v katerem se porajajo moderne umetniške manifestacije. Pri tem pa je treba upoštevati, da ne gre priznavati novih stvari samo zato, ker se o njih veliko govori in piše, temveč je treba znati izbirati. Danes od povsod nekaj poberejo in to označujejo kot pomembno, tudi če ni potrebno — je nedavno tega izjavil Lukacs —; vse najnovejše povzdigujejo, namesto, da bi presodili, kaj je trajno in kaj muha enodnevnic; »veliko tega, kar danes še velja za novo, se bo v petnajstih letih znašlo v odvodnem jarku splošnosti«.

Ko umetnik in kritik ločujeta med novim in pomembnim tisto, kar je vitalno, in tisto, kar je nepomembno, se seveda znajdet v velikih nevarnostih. Pri tem

lahko zaideta — dodaja Lukacs — v razumljive zmote, ki jima jih nihče ne more prihraniti. Živeti s časom in spremljati vse, kar nosi s seboj, je namreč najresnejši intelektualni in moralni problem in »onadva se morata opredeliti pred pomembnimi pojavi dobe, v kateri živita«. V nov zgodovinski kontekst štejejo danes atomsko nevarnost, neokapitalizem in krizo mednarodnega delavskega gibanja, in umetnost ter kritika ne moreta iti mimo tega dejstva. Tudi zablode levo usmerjenih kritikov, ki se odpovedujejo kritičnemu revizionizmu in gojijo sistematični dvom, je treba gledati v takem kontekstu.⁷

Kako lahko torej na osnovi »najnovejših dosežkov marksistične estetike« na »nov« način cenimo Bergmanovo ali Antonionijevo izrazno pomembnost, hkrati pa zavračamo njuno videnje sveta? »Filozofi so samo razlagali svet na različne načine,

⁶ Marx in Engels, recenzija članka *Les conspirateurs* A. Chenuja in *La naissance de la République en février* Luciena de la Hodda, objavljenih v *Neue Rheinische Revue* 1850, IV. zvezek

⁷ Namesto definicije »sistematični dvom« imajo nekateri rajši definicijo »metodologov dvom«. Kar se tiče naših nasprotnikov, bi morda lahko uporabili definicijo »metafizični dvom«. Ti ne zdvojimo namreč toliko ob posameznem delu ali ob kritiki tega dela — kar se pač zgodi vsakomur — kolikor in predvsem pred veljavnostjo neke metode. Seveda še ni dialektik, kdor skupaj z Brechtom opozarja na to da »je v eni stvari mnogo stvari«, pri tem pa pozablja, da to ni bistveno, temveč so bistvena portislovna nasprotja med temi stvarmi in razvojna smer tega pojava. Vedeti je treba tudi, da »več stvari« pomeni tudi »več pomislekov«... Poklicati na vrat na nos (fr. *tout-court*) Brechta na pomoč, pa čeprav bi hoteli s tem biti poučni, takšna interpretacija (po našem mnenju) predvsem smeši velikega poeta in misleca.



gre pa za to, da ga spremeni-
mo,« je pisal Marx⁸. Toda Marx
je »mrtev«, Lenina so »prekosi-
li«, Lukacs pa je v »pozitivistič-
ni« krizi. Kaj zdaj?

Kar se tiče »brechtovskih po-
skusov« revija Cinema nuo-
vo od vsega začetka pa do dan-
es ni nikoli skrivala, da zago-
varja umetnost in koncepcijo
sveta velikega nemškega avtorja
— in je to svoje stališče vselej
tudi motivirala — ter ga je pro-
glasila za primer kritičnega rea-
lizma. Ostane še vprašanje, kako
more ena sama kritikova zmota
(Lukacsova ocena Brechta) po-
meniti že »padec realizma« in
neveljavnost »neke metode«. —
Vprašujemo se, ali je Crocejevo
delo zgubilo svojo vrednost samo
zato, ker je negativno ocenil
Zaročence. Ne priznavajo
nam, da znamo ločiti med »pisu-
nom« in »umetnikom«; očitajo
nam, da cenimo Viscontija ne
kot umetnika, temveč kot pisu-
na, kakršen se kaže v dialogih
med Ussonijem in Cirom. V
istem času pa se tudi piše, da je
ponovna človekova »celovitost še
precej daleč in tako bo
vse dotlej, dokler ne bomo pre-
šli obdobja, v katerem grozi
posamezniku in družbi alienaci-

ja, dokler se družba ne bo po-
polnoma osvobodila in humani-
zirala«; »... po preteku tega
obdobja, ki ne bo kratko,
bo umetnost neizbežno
priča bolečega preloma, ki bo
nastal pod tiranijo preživelega
suženjstva«; »... način, kako
brez vsakega oklevanja potisne-
mo glavo v pesek, je v tem, da
odvrnemo samega sebe od za-
motanih bistvenih vprašanj v
imenu napredka, ki bi izbrisal
tragedijo smrti, tragedijo neuje-
manja človekovih predstav o
življenju z realnostjo, tragedijo
človekove nezmožnosti občevanja
z drugim ter druge bridkosti,
na kar vplivajo družbenozgodo-
vinske spremembe zelo poč-
asi ali pa sploh ne.«⁹ (Pod-
črtali mi.)

Zavedamo se »zamtanih bi-
stvenosti«, ki jih izražajo takšne
priložnostne označbe, kot so
»obdobje, ki ne bo
kratko«, »precej daleč«, »ze-
lo počasi«, in sicer — treba je
priznati — zelo dobro. Kar se pa
nas tiče, nočemo pasti v novo
»absurdno zmoto«, ne bomo pa
se nehali boriti.

⁸ Cit. teze o Feuerbachu

⁹ Il Contemporaneo

Levo: Sophia Loren
in Marcello Mastroianni v filmu
ZAKON PO ITALIJANSKO,
režiserja Vittoria de Sica

Desno: Ugo Tognazzi v filmu
PRIKAZNI, režiserja
Dina Risija

Spodaj: Vittorio Gassman
in Antonella Lualdi v filmu
CE DOVOLITE, BI GOVORILI
O ŽENSKI





FESTIVALI

PAOLO GOBETTI

BENETKE 1964

FESTIVAL AVTORJEV

XXV. mednarodni festival filmske umetnosti v Benetkah je bil pravzaprav festival avtorjev. V veliki palači beneškega Lida so predvajali v konkurenci in izven konkurence filme slavnih režiserjev: Antonionija, Pasolinija, Godarda, Kozinceva, Buñuela, Loseya in Bergmana.

Luigi Chiarini, direktor festivala, je hotel, da bi se beneški festival razlikoval od drugih po umetniški in kulturni vrednosti. Saj prevladujejo skoraj povsod komercialni interesi in mondenost. Zato je zbral malo filmov,

vse pa z nedvomnimi umetniškimi kvalitetami, dela priznanih umetnikov. Ko bi Dreyer dokončal svojo Gertrudo, kot smo upali, bi lahko v Benetkah videli najboljše sadove vse sezone.

Chiarinijeva formula pa je lahko tudi tvegana. Lahko se zgodi, da je tudi film znanega avtorja slab, ali pa, da festival izključi novega, toda nadarjenega režiserja. Zato so tudi ustanovili nagrado za začetnike. Letos se je Chiariniju posrečilo izbrati res najboljše filme in pokazalo se je, da je to edini način, kako ohraniti beneškemu festivalu ugled, ki bi ga moral imeti po svoji dolgoletni tradiciji.

Odkritje festivala je bila vsekakor Rdeča puščava Michelangela Antonionija. Tako je Zlatega leva dobil film, ki je nedvomno umetniško najzrelejšo delo. Vzbudil je živahne polemike, o njem so največ govorili, razpravljali, pridobil si je več kritik kot priznanj, obenem pa postal najpomembnejši dogodek zadnje filmske sezone.

Rdečo puščavo smo pričakovali z veliko nestrpnostjo predvsem zato, ker je bil to prvi Antonionijev poskus v barvah. In vedeli smo, da bo poskušal nekaj novega. V tem pogledu nas ni razočaral. Kajti še nikoli nismo videli na filmskem platnu česa podobnega. Antonioni je zaslutil, da v filmu barva ne sme biti taka, kot smo jo vajeni v vsakdanjem življenju. Barva se spreminja pod vplivom luči, drugačna je zjutraj kot zvečer, spreminja se glede na naš zorni kot in celo pod vplivom naših razpoloženj. Zato smo bili skoraj vedno, ko smo gledali film v barvah, zmedeni. Čeprav so se vneto trudili, da bi jih posneli po resničnosti, so se nam zdele neresnične. Samo Eisenstein je v kratkem odlomku svojega zadnjega filma pokazal, kakšni so lahko rezultati, če uporabljamo barve kot izrazno sredstvo.

Danes nam je Antonioni pokazal čudovite pokrajine in interiere, kjer se barve popolnoma skladajo, izražajo razpoloženje oseb in ustvarjajo poetično vzdušje, ki ga je želel režiser. Uporaba barv v Rdeči puščavi pomeni nekaj novega v razvoju filmske umetnosti. To je lekcija za vse režiserje. Pomislimo samo, da je Antonioni spremenil barvo travnikom okoli močvirja, ker so bili prezeleni in niso imeli takih kromatičnih tonov, kot je želel. Spremenil je barvo tudi drevesom, da bi dosegel zaželen učinek.

Njegovi napori so dali prepričljive rezultate. Rdeča puščava je naravnost očarljiva glede na barve in izredno enotna tako formalno kot stilistično, čeprav Antonioni trdi, da je moral skoraj popolnoma spremeniti tehniko snemanja zaradi barv, ki mu niso dovoljevale dolgih in kompleksnih scen, kakršne smo lahko občudovali v njegovih prejšnjih filmih. Vendar je prav barva bistveno izpopolnila njegov stil in trdimo lahko, da je našel pravo dimenzijo. Prav ta je še manjkala njegovemu izrazu.

Toda zdi se, da je posvetil večji del pozornosti uporabi barv in tako zanemaril svoj umetniški navdih. Mislili smo, da se je po Mrku zaključil Antonionijev dialog o človeku v moderni družbi, o njegovi osamljenosti, njegovi alienaciji in nemoči komunikacije, ter dosegel svojo najvišjo točko. Tako naj bi se zaključila trilogija, ki se je začela z Avanturo in nadaljevala z Nočjo. Zato smo pričakovali Rdečo puščavo skoraj z bojznijo. Ali lahko rečemo, da je Antonioni povedal nekaj novega, da je povzel dialog z gledalci ter ga obogatil z novo dimenzijo? Kljub prizadevanju, »modernosti« in veliki strogoosti njegovega filma se zdi, da pomeni tako po tematiki kot po vsebini korak nazaj.

Osebe so take, kot nastopajo v vseh Antonionijevih filmih,

njihovi problemi so tipični avtorjevi problemi; nezmožnost dati smisel lastnemu življenju, nemoč komunikacije, banalnost vsakdanjih reči, pomanjkanje idealov. Toda Antonioni tu ne razglablja in poskus, da bi bil na nekaterih mestih bolj razumljiv, mu ni uspel.

Ne prepriča nas glavna junakinja, ki je podvržena nevrozi in se je zdramila na kliniki zaradi šoka ob avtomobilski nesreči, ali scena, ko ptiči prepoznajo oblake strupenega plina iz tovarniških dimnikov in bežijo pred njimi. (»Navada« je tudi eden izmed elementov Antonionijeve tematike.) Prav tako nas ne more prepričati s sanjskimi prividi o srečnem življenju v naravi, ki jih posreduje v barvah, kakršne so doslej uporabljali v barvnih filmih.

Bolj pri srcu nam je stari Antonioni, ki je marsikaj zamolčal, pa je bil vseeno bolj jassen in prepričljiv. Posebno nam je ugajala njegova pesniška intuicija. Spomnimo se samo vzročnosti v *Avanturi* ali poredmetenosti v zadnji sceni *Mrka*. Vendar to ne pomeni, da nas ne glede na barve *Rdeča puščava* ne more očarati, presenetiti in prepričati, tako s svojo tematiko kot s svojim stilom. Nekaj filmskih domislic kot na primer ladja v kanalu, ki se zdi, da pluje med gozdovi, nas preseneti in prevzame.

Pravzaprav so osebe najšibkejši element filma. Monica Vitti in Richard Harris sta morala interpretirati korektno, toda bledo. To so osebe, ki se v odprtem, skoraj nepretrganem dialogu, kakršna je struktura filma, skoraj razblinijo. Tokrat nam hoče režiser prikazati bolj kot odnos med posamezniki, odnos posameznikov do ambience. Pred nami zaživi halucinacijsko vzdušje nekega mesta, industrijskega področja, kjer vlada petrolej, medtem ko so ljudje, ki tu živijo, veliko bolj medli. Zdi se, da jih stroji dušijo.

Antonioni se je s svojim filmom uveljavil, čeprav nas ni prepričal. Delno bi lahko rekli isto o Pasoliniju. Tudi njegov film smo nestrpno pričakovali, kajti snemati film po Matejevem evangeliju je bilo že samo po sebi precej tvegano. Obenem pa smo vedeli, da bo Pasolini kot pesnik in marksist ustvaril nekaj živega in vzpodbujajočega. Reči moramo, da nas film ni razočaral, bodisi zaradi izvirnosti nekaterih rešitev, bodisi zaradi nekaterih bleščečih intuicij. Po drugi strani so nas nekatere scene in kriteriji osupnili.

Pasolini je hotel snemati Matejev evangelij kot epsko lirično pripoved v stilu ljudskega epa, kot na to gleda Gramsci. Tako pravi Pasolini sam. Vendar se mu to ni posrečilo. Bolje je imeti njegov film za moderno in poetično interpretacijo krščanskega teksta. Dokazati je hotel združljivost marksizma in krščanstva. S tega vidika nas ni znal prepričati in se tudi ne moremo strinjati z njim. Posnemanje ljudskih misterijev ni »moderno« niti s katoliškega vidika. Pasolinijev intelektualizem pa zmanjšuje revolucionarni element Kristusovih pridig.

Toda v umetniškem pogledu moramo vsekakor občudovati Pasolinija, ki je znal prenesti na filmsko platno like in tekst Matejevega evangelija v sugestivni viziji. To je evangelij, kakor ga vidijo Italijani na jugu. Dogaja se v Lukaniji, jezik njegovih junakov je poln narečnih izrazov. Mislim, da je film samo pridobil, ker ga je režiser postavil v določeno okolje, tudi nekatere manjše figure so mu uspеле, medtem ko so Kristus in njegovi učenci dosti bolj medli. Kristusovo pridiganje se mi zdi dolgočasno, dolgovezno in deklamatorsko. Bistven in lep je tisti del filma, ki nam prikazuje Kristusovo mladost in njegovo trpljenje. Posebno uspela je scena Marijinega prihoda pod križ. Obdaja jo žalostna in živa skupina žensk, ki tečejo po pobočju hriba.

Verjetno je Evangelij najboljši Pasolinijev film, z izjemo epizode v filmu Rogo pag, ki je zaradi cenzure doživela toliko peripetij. Na figurativni ravni je dosegel Evangelij tisto zrelost in ravnotežje, ki sta manjkala prejšnjim Pasolinijevim stvaritvam. Obenem pa izpričuje vso ideološko zmešnjavo, v kateri se je avtor znašel, ko je pozabil, da je predvsem pesnik. Kajti takoj zasluhtimo razliko med nekaterimi posrečenimi intuicijami in tistim, kar je zlagano, skonstruirano. Vse to je na platnu brez vrednosti in brez življenja. Vendar so to napake avtorja, ki nam ima nekaj povedati, ki zna uporabljati filmska izrazna sredstva in ustvariti lasten poetični svet. Zato se lahko vprašamo, ali ni njegova ideološka mešanica izraz splošne ideološke zmešnjave, ki vlada v italijanski kulturi in politiki? Pasolini kot pesnik prav gotovo ne more mimo tega.

Razen Antonionija in Pasolinija nas je na festivalu še najbolj prepričal Losey s svojim *Za domovino, za kralja*. Losey se je zaradi macartizma moral izseliti iz Amerike v Veliko Britanijo, kjer je eden prvih režiserjev. Njegov najlepši film *Služabnik* bi lansko leto zaslužil Zlatega leva, toda Losey ni v Benetkah nikoli užival simpatij. Tako je bilo tudi letos njegovo delo skoraj neopaženo, čeprav je žirija delila nagrade previdno in razsodno.

Za domovino, za kralja je film, ki se dogaja v prvi svetovni vojni. Pripoveduje nam o angleškem dezerterju, ki ga obsodijo na smrt in ustrelijo. Losey s svojo zgodbo obtožuje militarizem, vojno in tisto domovinsko retoriko, v imenu katere toliko ljudi umira, v imenu katere ljudje na eni strani pobijajo one na drugi strani. Toda tega ne stori deklamatorsko, ampak nam posreduje svoje prepričanje s kompleksnimi in včasih celo dvomljivimi odnosi med junaki.

Junak filma, vojak Hamp, ki ga je mojstrsko igral mladi Tom Courtenay, se je leta in leta boril v prvih vrstah; v vojsko je šel kot prostovoljec, proti materini in ženini želji. Edini je preživel svoje tovariše, zato je popolnoma obupan. V poslednji bitki sta ga zadnji čas rešila tovariša, preden ga je pogoltnila jama, ki jo je bila izdolbila granata. Pri tem doživi hud šok. Ko premetstijo njegov oddelek v notranjost, da bi si odpočil, Hamp odide in krene na pot proti Veliki Britaniji. Ujamejo ga blizu Callaisa in ga obtožijo dezerterstva. Formalno je dezerter, čeprav je odšel v trenutni zmedenosti, ko se ni zavedal, kaj dela.

To trdi tudi njegov branilec, kapetan, ki si zelo prizadeva rešiti ga gotove smrti. Toda sodišče ne dvomi v njegovo krivdo. Odločilno je pričevanje neumnega in bahavega vojaškega zdravnika, ki trdi, da Hamp ni bil niti nor niti zmeden. Bežal je iz strahu. Niti zadnji trenutek ga nočejo pomilostiti. Scena ustrelitve se dogaja kot v strašnem prividu. V blatu in dežju morajo tovariši streljati na Hampa. S kruto natančnostjo mu je neki oficir pripel na prsi belo tarčo. Toda vojaki zgrešijo cilj in tako ga mora kapetan, ki ga je branil, ustreliti v usta.

Dramo vojaka Hampa in njegovih predstojnikov nam režiser posreduje v dolgem razgovoru vojaka z branilcem, na procesu ter v zadnjih urah pred usmrtitvijo. Filmska kamera nam nikoli ne pokaže obzorja ali pokrajine, ampak išče med jarki, ki jih pokriva blato, med podrtimi barakami, ki jim hoče polkovnik dati neko viktorijansko dostojanstvo in obeša na mokre stene slike. Njeno oko se ustavi na vojakih, ki lovijo miši med trupli poginulih živali. Tako so predrzne, da napadajo in grizejo celo ljudi. Proces, ki ga vojaki priredijo miši, spominja na Brechta in je eden najzanimivejših poskusov te vrste.

To, kar zanima Loseya, so zapleteni odnosi, ki vežejo Hampa in njegovega branilca. Ko zve kapetan za obsodbo, postane z njim grob, čeprav ga je prej branil. Komaj je vojak upal, da je odkril v predstojniku prijatelja, spozna, da se je prevaral. Tudi v jarku vlada zakon vladajočega razreda. Oficir je opravil svojo dolžnost, prepričan je, da je vojak kriv, ker ni spoštoval kralja in domovine, oziroma zakona vladajočega razreda.

Najlepši je prizor, ki kaže zadnjo noč pred ustrelitvijo. Skupini vojakov se posreči dobiti nekaj ruma in gredo popivati v obsojenčevo celico. Morda zato, ker se veselijo, da niso sami obsojeni ali ker hočejo dokazati Hampu svojo naklonjenost. Morda pa hočejo, da bi Hamp pozabil na smrt, sami pa, da že naslednji dan odidejo na fronto. Ko so vsi pijani, vstopi vojaški duhovnik. Grobo in naglo dá Hampu odvezo, poslednje zakramente, medtem ko obsojenec bruha. To je zadnja beseda v razpravi o vladajočem razredu, Hamp umre za svojega kralja, za domovino in tudi za boga. Tako je rešena hinavščina in kruti zakon vladajočega razreda.

Takoj nato pride oficir, ki dá Hampu pomirjevalno injekcijo. Ostal bo brez zavesti do ustrelitve. »In kje je duša v tem kupu mesa?« vpraša vojak duhovnika. Vendar ne dobi odgovora. Hamp je samo nevedna žrtev, ki jo je treba žrtvovati vladajočemu razredu. O filmu bi lahko govorili na dolgo in široko. V njem bi lahko našli vedno kaj novega, kajti Losey ni režiser, ki posreduje gledalcu rešitev problema, ampak ustvari s filmskimi izraznimi sredstvi problem, za katerega mora gledalec sam poiskati rešitev. Individualno rešitev, ki je bolj zadovoljiva kot tista, ki nam jo posreduje film na določeno tezo. V svojem filmu Losey obtožuje določeno okolje in določeno družbo.

Ne moremo pa reči istega o filmu Jeana-Luca Godarda Poročena ženska. Kakor nam povedo naslovi v glavi filma, je to skupek odlomkov, kalejdoskop, skozi katerega nam hoče režiser prikazati neke vrste dokumentarec o poročeni Francozinji. Da bi svoje delo čimbolj poenostavil, nam prikaže mlado in lepo dekle, igralko Macho Merril, v njenih odnosih do moža in ljubimca. Ti odnosi so si geometrično enaki in se med seboj dopolnjujejo, kajti mlada žena ljubi oba enako.

V filmu se ne zgodi nič posebnega. Žena ljubi najprej moža, potem ljubimca, in spet moža. Lepega dne se zave, da je noseča, toda ne ve, s kom. Kdaj pa kdaj prekine režiser svoje opisovanje, v katerem prevladujejo razni deli ženskega telesa, s kratkimi medigrami, ki naj bi bile nekakšna polfilozofska razmišljanja. Ta bi morala dati filmu pravo vrednost in pomen.

V resnici nam film ne pove ničesar, čeprav moramo občudovati njegovo izvirno strukturo in Godardovo mojstrstvo, kako uporablja filmsko kamero in filmski jezik. Banalnost, ki jo režiser namenoma poudarja, vpliva tudi na celoto. Film je izrazito konvencionalen. To je tipičen film novega vala z vsemi dobrimi in slabimi lastnostmi. Njegov jezik je izviren, veliko ima tudi kinematografskih invencij, toda pove nam malo ali skoraj nič. Hoče biti brez predodkov in zapade v banalnost. Godardov talent ni prišel do izraza, opazovanje resničnosti je plitvo in površno.

Med znanimi režiserji se je v Benetkah predstavil tudi Gregorij Kozincev s svojim Hamletom. Ta filmska verzija klasičnega dela (Kozincev je specialist na tem področju) se nam je zdela mnogo boljša od tiste, ki jo je posnel Laurence Olivier, veliki interpret Shakespearovih del, leta 1948. Hamlet, ki nam ga prikazuje Kozincev v zelo dramatičnih in kontrastnih

scenah, je najboljši, kar smo jih lahko videli na filmskem platnu. Kozincev je z ambientom, gradom in pokrajino stopnjeval dramatičnost. V tem okviru, ki ima izrazno vrednost, ustvarja režiser na osnovi Shakespearovega teksta (v prevodu Borisa Pasternaka) svojega Hamleta. Igra ga odlični Inokentij Smoktunovski. Ta ni več neodločnež, ampak junak, pozitivna osebnost, izraz zdravih sil, ki se borijo proti gnilobi »dežele Danske«.

Ne moremo sicer govoriti o revolucionarni interpretaciji ali o popolnoma kinematografski verziji slavne tragedije, toda priznati moramo, da je režiser znal izrabiti tradicijo ruskega teatra ter spregovoriti na osnovi klasičnega teksta v slikah, ki imajo rafinirano kompozicijo.

Izven konkurence smo lahko gledali: Dnevnik sobarice Luisa Buñuela in Vse te ženske Ingmara Bergmana. Buñuel opisuje osebe, ki živijo v veliki vili na deželi, kjer služi sobarica. Oboja konvencionalnost in pokvarjenost majhnega francoskega provincialnega mesta v tridesetih letih. Stari gospodar-fetišist umira in stiska v rokah škorenjčke svoje ljubice — sobarice, gospa je frigidna, mladi gospod je obseden s spolnostjo, zloben služabnik, pristaš fašizma, posili in umori mlado dekletce, duhovnik je hinavski, pravica osvobaja zločince. Ničesar lepega ni v tem filmu. Buñuel je ustvaril drzno, ateistično in aktualno delo, ki nam še enkrat potrjuje veliko ideološko in umetniško vrednost njegove ustvarjalnosti.

Bergmanov film nas je krepko razočaral in pomeni nazadovanje v njegovi ustvarjalnosti. Prvič je poskusil narediti film v barvah. Zato je opustil svoja filozofska razmišljanja o človeku in bogu v današnjem času ter hotel ustvariti komedijo, ki pa žal ni duhovita. Zdi se nam težka, brez slehernega navdiha, gledalcu ne pove ničesar. Verjetno se je sam avtor tega zavedal

in prosil, naj predvajajo njegov film izven konkurence.

Ostali filmi nas niso presenetili. Povprečna je bila filmska verzija Mannovega romana Tonio Kröger nemškega režiserja Rolfa Thielia in Tat breskev Bolgara Vala Radeva. Nič posebnega ni bil Delanoyev film Posebna prijateljstva po romanu Peyrefitta. Krhek in slaboten je bil film angleškega režiserja Desmond Dava Dekle z zelenimi očmi. V njem Rita Tushingham skoraj ponavlja svojo vlogo iz Okusa p o m e d u.

Več pozornosti je vzbudil Samo človek Michaela Roemerja, ki obravnava razisem v ZDA. Teme se je lotil izvorno in iz čisto novih vidikov. Uspelo mu je verno prikazati socialne in psihološke probleme črncev. Švedski film Ljubiti režiserja Jorna Donnerja moramo ceniti zaradi drznosti, s katero obravnava seksualne probleme, čeprav moramo priznati, da je njegov pogum precej površen in relativen. Tudi struktura zgodbe ni brezhibna.

Težko je oceniti celoten festival. Nekateri režiserji doživljajo krizo, Bergman se je lotil manj zahtevnega filma, Antonioni je skušal z barvo nadaljevati svojo priljubljeno temo. Godard hoče z invencijami nadomestiti revščino. Losey nam je sicer dal dober film, vendar ne dosega njegovega Služabnika.

Ali je film v krizi? Ne bi rekli. Cela vrsta znanih avtorjev nam lahko še marsikaj pove. Na plan stopajo tudi mladi režiserji, ki bodo kmalu zasenčili učitelje. Pri tem mislimo predvsem na mlade češke režiserje, ki so se letos uveljavili na vseh festivalih in so v Benetkah predvajali njihova dela izven konkurence. Če bodo znali mladi biti drzni in brez lažnih predsodkov, lahko upamo, da bomo na prihodnjih festivalih prijetno presenečeni.





Levo: Nadja Tiller v filmu
TONIO KRÖGER, režiserja
Rolfa Thieleja

Zgoraj: Harriet Andersson
in Zbigniew Cybulski v filmu
LJUBITI, režiserja
Jörna Donnera

V sredini: prizor iz prvega
barvnega filma, režiserja
Ingmara Bergmana
ZARADI VSEH TEH ŽENSK

Spodaj: prizor iz Maura
Bologninija filma, ŽENSKA
JE ČUDOVITA STVAR





Zgoraj: Monica Vitti v novem in prvem barvnem filmu Michelangela Antonionija RDECA PUSCAVA, ki je prejel Zlatega leva. — Levo: Ugo Tognazzi je igral glavno vlogo v Carla Lizzanija filmu GRENKO ŽIVLJENJE. — Desno: prizor iz filma MATEJEV EVANGELIJ, režiserja Piera Paola Pasolinija

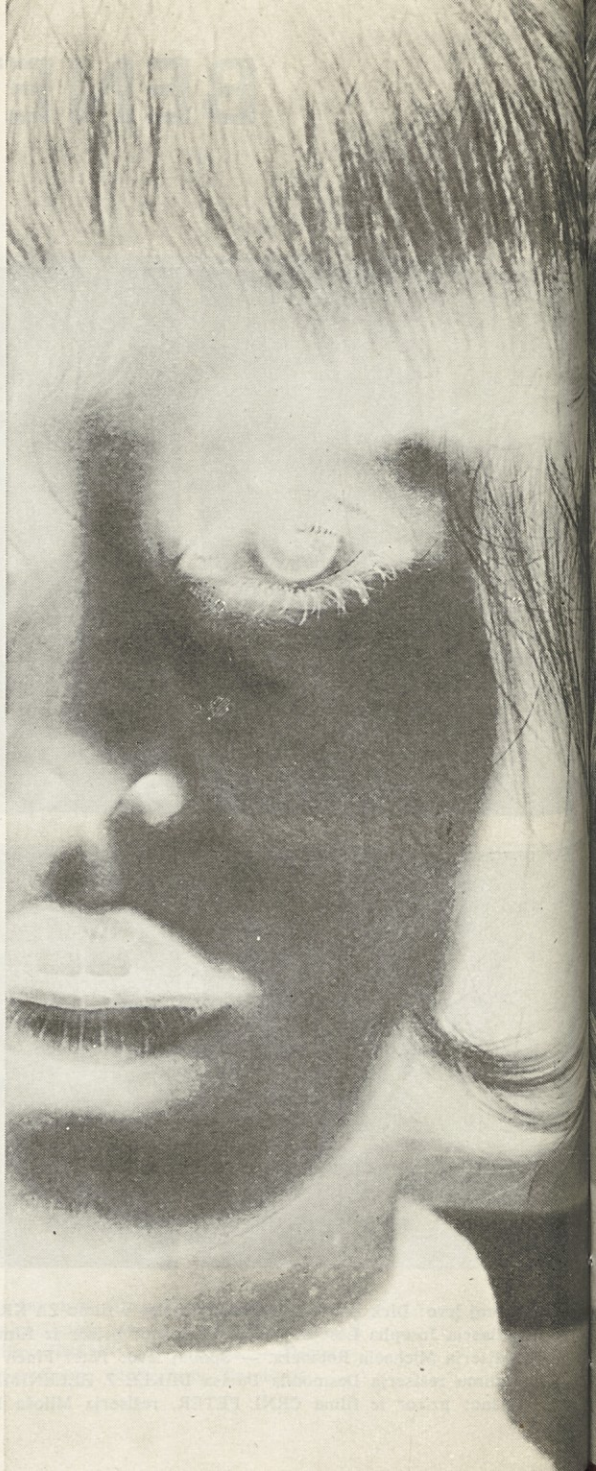
BENETKE



Zgoraj levo: Dirk Bogarde in Peeter Copley v filmu ZA KRALJA IN DOMOVINO, režiserja Josepha Loseya. — Zgoraj desno: prizor iz filma SAMO ČLOVEK, režiserja Michaela Roemera. — Spodaj levo: Peter Finch in Rita Tushingham v filmu režiserja Desmonda Davisa DEKLE Z ZELENIMI OČMI. — Spodaj desno: prizor iz filma CRNI PETER, režiserja Miloša Formana

TELEOBJEKTIV

Jeane Axell je mlada in doslej
v filmskem svetu nepoznana švedska
igralka, ki ji je Boštjan Hladnik
zaupal glavno žensko vlogo
v svojem novem filmu MAY BRITT,
DEKLE Z OTOKOV







Enega izmed najvidnejših mojstrov našega risanega filma, Vatroslava Mimico, venomer privlači tudi igrani film. Pred kratkim je za zagrebško podjetje Jadran film posnel film PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE, ki obravnava zanimivo sodobno temo o dilemah od življenja utrujenega človeka. V glavnih vlogah nastopajo Mira Sardočeva, Janez Vrhovec, Drago Felba, Dina Rutić in Slobodan Dimitrijević

ZAPISEK O ŠVEDSKEM FILMU

Najpomembnejša osebnost današnjega (še bolj pa jutrišnjega) švedskega filma ni Ingmar Bergman, temveč Harry Schein. V filmskih leksikonih ne boste našli njegovega imena. Svoji ženi, odlični igralki Ingrid Thulin prepušča neposreden stik s filmskimi ateljeji, režiserji itd. Zato pa je on »siva eminenca« in reformator današnjega švedskega filma. V njegovih rokah je vodstvo Švedskega filmskega inštituta, iz katerega zadnja leta kar naprej izžarevajo pobude in reforme. Poleg tega je Harry Schein tisti, ki ima v filmskem inštitutu v rokah pomembne vsote denarja. Tja se namreč steka celokupen davek, ki ga plačujejo švedski kinematografi.

Do nedavna so švedski kinematografi plačevali od izkupička za prikazovanje filmov 25 % davka (tako imenovani luksuzni davek). Harryju Scheinu se

je posrečilo doseči, da so ta davek odpravili. Na njegov predlog so uveljavili davščino od prikazovanja filmov v višini 10 % čistega dohodka kinematografov. To pošiljajo direktno inštitutu. Letno zberejo tako okoli 12 milijonov švedskih kron. Razdeljevanje tega denarja je naloga inštituta. Ključ razdelitve je sledeč:

30 % razdelijo švedskim filmom po višini dohodka, ki ga je posamezni film v švedskih kinematografih ustvaril;

18 % predstavlja znesek, ki ga posebna žirija inštituta razdeli švedskim celovečernim filmom kot priznanje za kvaliteto;

2 % je znesek, ki ga ista žirija deli za kvaliteto švedskim kratkim filmom;

30 % je namenjenih širjenju filmske kulture (filmski klubi, filmske šole, kinoteka, biblioteke, raziskovanja, itd.), nekomercialnim filmskim manifestacijam in propagandi švedskega filma v tujini;

15 % je določenih za denarno rezervo, iz katere se pokrije morebiten primanjkljaj tistih švedskih celovečernih filmov, ki so dobili za svojo kvaliteto od žirije inštituta denarno stimulacijo;

5 % predstavlja znesek, ki je potreben za normalno delovanje Švedskega filmskega inštituta.

Rezultati te pomembne reforme se že kažejo. Predvsem so kinematografi utrdili svojo materialno bazo, začeli so modernizirati svoje dvorane in projekcijske kabine ter se usmerjati k zahtevnejšim manifestacijam domače in tuje filmske ustvarjalnosti. Producenti se hitreje in pogumneje odločajo za snemanje tistih načrtov, ki obetajo kvalitetna filmska dela, hkrati pa širše vključujejo v ustvarjalni proces mlade ljudi. Kvalitetna in kulturna propaganda za švedski film po svetu se je okrepila in že prinaša prve rezultate — širši prodor švedskega filma na svetovno tržišče. Švedska je res toliko in toliko tisoč kilometrov severno od nas, vendar pa mislimo, da bi se pri tej mali deželi tudi mi lahko marsikaj naučili ...

BOŠTJAN HLADNIK JE POSNEL FILM



MAY BRITT – DEKLE Z OTOKOV



Boštjan Hladnik je za zahodnonemško filmsko družbo Piran film posnel že drugi celovečerni igrani film. Po scenariju Volodje Semitjowa je nastal barvni film **MAY BRITT, DEKLE Z OTOKOV**, lahkotna nekoliko erotično poudarjena ljubezenska zgodbica, ki se odigrava na Švedskem. Poleg manj pomembnih zahodnonemških igralcev Gunnara Möllera, Karla Schönböcka, Huberta v. Meyerincka in drugih, je Hladnik uporabil novinko, Svedinjo Jane Axell

KOT GOST EKRANA

JERZY PLAŻEWSKI

Ko mi, poljski kritiki, z veliko skrbjo pišemo o naši domači kinematografiji, ki se ne more pohvaliti s posebno odličnimi deli — se dogajajo v kinematografiji druge socialistične države presenetljive in radostne reči. Gre za češkoslovaško kinematografijo. Po Poljski se širi drzna novica, ki jo potrjujejo tudi žive priče, da nas Čehi tako rekoč bijejo po glavi.

Kdor upošteva predvsem suha dejstva, naj se ozre na rezultate poglobitnih mednarodnih festivalov lanskega leta. V Cannesu je film režiserja Jasnyja *Ce pride maček* dobil drugo nagrado, poljski film *Kobi bila ljubljena* ni bil niti klasificiran. V Moskvi je *Smrt* se imenuje *Engelchen* režiserjev Kadarja in Klosa dobila drugo nagrado: zlato medaljo, medtem ko je prejel poljski film *Črna krila* še le šesto nagrado, to je srebrno medaljo. V Locarnu je *Transport iz raja* režiserja Brynycka osvojil Veliko nagrado, poljskega filma *Zlato* pa niti opazili niso. Ta dejstva so, po pravici rečeno, nekoliko presenetila povprečnega filmskega gledalca na Poljskem, kajti po kinematografiji naših južnih sosedov doslej ni imel posebno temeljitega razgleda. Nanjo je gledal bolj kot na proizvod neke tehnike, formalno in dokaj akademsko. O odličnem revolucionarnem delu *Ana proletarka* režiserja Steklega, tem močno naprednem češkem filmu, je marsikdo dejal, da je socializem »plzenskim pivom in češkimi cmoki«, monumentalno biografijo v stilu dobe, film *Mojster Aleš* so odpravili z besedno igro naslova — »Al' je mojster«.

Spomini na preteklost, skupaj z užajljeno podobo detronizirane filmske zvezde, so že sami po sebi vodili gledalca v skepticizem: je bilo morda naše ploskanje pre nagljeno? So bili omenjeni festivalski uspehi pomota ocenjevalnih komisij ali slepa naključja? Ogled nagrajenih filmov ni potrdil skepticizma. Nikake pomote ni. Nemara so to le trije izjemni uspehi, katerim dolgo dolgo ne bo sledilo nič?

To vprašanje sem vtaknil v svojo popotno torbo, ko sem odpotoval v Prago. Po ogledu kakih dvajsetih filmov tekoče proizvodnje (brez načrtne izbora, kakor pač tečejo), sem to vprašanje zadegal v koš. Zastavil sem si rajši drugo: kako se more goditi tako? Kako se more zgoditi, da je dobra polovica te proizvodnje — to se pravi ducat filmov — močno kvalitetnih ali vsaj zelo ambicioznih? Kako morejo filmi, ki govorijo v »fabriškem« žargonu, dosegati kvaliteto festivalskega razreda? Ne gre mi za recenzijo tega ducata filmov in ne za njihovo natančno opisovanje. Gre za ugotovitev tistega, kar je v sodobni češki kinematografiji izvirno, ambiciozno in živo napredujoče; tistega, kar porodi podobne pojave, kar jo žene h kvalitetnejšemu razvoju, ker lahko to postane pomembno tudi za druge socialistične kinematografije.

Predvsem si oglejmo (to ne bo zavzelo veliko prostora) imena ljudi iz te ofenzive: V. Chytilova, V. Brebera, J. Jireš, M. Forman, Kadar in Klos, Z. Podskalsky, A. Kachlik, S. Skalsky, Schmidt in Juraček, Slovak P. Solan

ZAKAJ NAS ČEHI TOLČEJO?

in prav tako Slovak D. Plichta. Kdor bi ta vzpon bratske kinematografije vezal z imeni starih mojstrov: Vavre, Weissa, Friča ali Steklega, bi jih zaman iskal v prej navedenem seznamu. Najboljše filme so ustvarili izključno predstavniki nove in celo najmlajše generacije. Samo v enem primeru, v filmskem omnibusu — Mesto v temi, najdemo ob imenu mladega neorealista Bryncha še dva starejša režiserja: Gajerja in Krško. Film starega oblikovalca Jozefa Mache («odlikovanega z državno nagrado», kakor bo vse življenje pisalo na filmski glavi ob njegovem imenu) je bil najslabši iz omenjenega ciklusa.

Zgodilo se je še nekaj podobnega kakor pred leti na Poljskem. Mladi filmarji, izšolani v socialistični filmski akademiji (AMU v Pragi), so se vrgli na delo, prepričani prvič, da je film umetnikova izpoved o svetu; drugič, da mora biti taka izpoved družbeno pomembna in koristna. Zato so ti mladi usmerili svoje kamere na tisto, kar je najbližje. Mar ne zveni kot manifest (ali vsaj podobno kot manifest), če jih je od 24 filmov polletne proizvodnje vsaj 23 poseglo v družbeno dogajanje? Nikakih Gospodičen z okna, Rokopisov iz Saragosse ali podobne partizanske pirotehnike ni bilo, kakor zadnje čase v poljskih ateljejih. Predpostavimo, morda ta dominanta »družbenosti« ustvarja monotonost in enobarvnost? — Nikakor ne.

Na jezo kritikov, ki radi oklenejo osebna dejstva v kratko formulo — mladih čeških ustvarjalcev nikakor ne moremo vseh spraviti v isti koš.

Ob iskanju skupnih potez obenem ne moremo zamlčati različnosti.

Najsplošnejši skupni imenovalec bi bil to, da vidijo mladi ustvarjalci v svetu okrog sebe polno ugank, ki jih poskušajo reševati, svet jim ni že zbir dokončnih dejstev in resnic. Tako stališče ima svoj izraz v stilu režije, h kateremu še še povrnemo. Po njihovem nazoru je umetnik dolžan buditi človekovo zavest, iskati in oblikovati probleme, še preden jih je odkril kdo drugi.

Tak umetniški nazor imenujejo nekateri kritiki »lažni objektivizem«; še več — pogosto tudi lagodno skrivanje lastnega ustvarjalčevega obraza. Podobne pripombe so utemeljene samo pri nekaterih pariških filmskih cinémathéques, kjer se ustvarjalec v resnici izgubi pod težo neprebranih dejstev in sam neha ločevati resnico od povtorbe. Češkim filmom česa takega ne bi mogel očitati. Miloš Forman, avtor filma Črni Peter (nagrada praških kritikov), je sam povedal, da si ni prizadeval pokazati, kakšna naj bi bila današnja mladina, ampak samo to, kako je postala taka, kakršna je. Moralistova prižnica stoji visoko na umetnikovi hierarhični lestvici, vendar le pod pogojem, če zna z nje povedati kaj več kakor tisti dobri, pošteni pastor, ki svojim faranom ni vedel povedati nič drugega kakor le: »Greh? — Jaz sem proti!«

Zdi se, da ustvarjalec svoj »lastni obraz« najlažje pokaže, če se zateče k deklaraciji. Marsikdo dela film le zato, da bi mogel na koncu predirljivo zakričati: »Mladi so dolžni izkoreniniti ostanke rasizma!« Lepo! Razen

tega pa razločno spoznamo gledišče ustvarjalca tudi takrat, če se povprašamo, kaj nam razodene novega, kako je mogoče, da se takl ostanki še opletajo okrog nas ali celó v nas samih?! Če v omenjenih filmih ustvarjalci analizirajo, namesto pridigajo, se mi navzlic dvomom nekaterih kritikov zdi to družbeno dosti pomembnejše; ne glede na to, da je tudi umetniško mnogo več vredno. Ko so režiserji iz Barrandova gledali na življenje okrog sebe kot na stvarnost, ki jo odkrivajo, se jim je pokazala — skoraj je dejal — v pravih, urejenih poročih.

Ti filmski ustvarjalci so morali, ko so se razgledovali naokrog, gotovo naleteti na ostaline »nedavne preteklosti«. Niso jih zamolčali, kar jim je kajpak ustvarilo popularnost; niso jih obdelali kakor material za neko shemo, marveč kot fragment nekega trdnega in določenega razvojnega procesa, kot fragment nenehno nastajajočih dejstev in dogodkov — in prav to jim je vtisnilo pečat zavestne odgovornosti.

Film *Obsojeni Kadarja* in *Klosa* govori o službeno povzpenjajočem se direktorju, ki uspešno gradi elektrarno; sam minister mu je dejal, da je poglavitno doseči rok dograditve, a pri paragrafih je možno tudi zatisniti oko. Direktor je rok dosegel, prekoračil pa je postavko izdatkov za milijon kron in je zato obsojen enako, kakor bi bil vsoto poneveril — obsojen je v odsotnosti najvažnejše priče, ministra, kateremu »dolžnosti niso dovolile«, da bi prišel na razpravo. Direktor je bil obsojen na smešno nizko kazen — kazen pa vendarle. Pritožil se je. Vzdušje tega filma strasti, tega socialističnega dvojnika ameriških Dvanajst jeznih mož ponazarja tudi tale droben dovtip: partijec definira drugemu partijcu, kaj je to socializem. »Sprva so težave z razvojem, potem se razvijajo same težave!« Anekdota je anekdota, slišali smo že boljše. Toda celoten način našega življenja, distanca, samoironija — končno pa tiči prav toliko dobrega v idejni poanti filma (»tako bi storil samo še enkrat«) kakor v obredju pripovedovanja dovtipov na račun socializma.

Nekoliko je *Obsojenemu Skalskega* podoben film *Cesta*

skozi gosti gozd, ki opisuje povojno vas povsem brez predsodkov in opravičil, tako da je dogajanje zajel v okvir ponovne poroke nekega človeka (pri Poljakih je podobno snov in obliko uporabil Kužminski): gre za bistvo prave oblasti na vasi. Glavni junak — čeravno negativen — je sekretar okrajnega komiteja, ki ima železno roko za srednje kmete (»prepričali bomo samo tiste kmete, ki »hočejo« biti prepričani«). Smo priče njegove formalne zmage, njegovega resničnega poraza in pristne osebne tragedije. (»Kako se je moglo zgoditi tako?

Instrukcije so bile jasne in hotel sem vendar samo najboljši!«) Tudi v notranji politični problematiki prevladuje raznovrstnost oblik in zvrsti. Včasih prevzame funkcijo moralista zgolj tehnični prijem: tako na primer objektiv (v filmu *Izteklo se je srečno* o režiserja Kachlika) s stereotipne seje o proizvodnji takoj zaobjame pogled skozi okno, za katerim vidimo mirujočo malo železnico v izložbenem oknu. Včasih gre spet samo za drobno potezo o običajih in navadah: npr. zet karierist reagira na tastov srčni napad s stavki: »Dale ne bi zahteval cerkvenega pogrebal!« (v Solanovem filmu *Obraz v oknu*). Drugje spet satira posega po kafkovski simboliki (Schimdtova in Juračeva *Kariatyda*): prosilci, ki ponižno čakajo pred vrati, kjer piše »Ne vstopaj, če nisi pozvan«, se začelnjajo dušiti, skušajo odpreti okno — toda okno je zazidano z opeko; vdvo v uradni kabinet, toda tam ni nikogar — gole stene in v praznino absurdno govoreči telefon. V komediji *Einstein proti Babinskemu* vidimo veličasten trup nekakšnega avtomata (naročeno je bilo: »avtomatizirati«), v katerem sedi človek in z vrvmi vleče in premika različne vzvode, tako da avtomat pač deluje. Ko to gleda komisija iz Prage, ji nenadoma zrastejo angelska krila, itd.

Druga velika téma je mladina. Vsekakor je zdaj ta snov v modi, kakor na primer kariraste hlače, vendar so češki filmi zastavili vprašanje mladine ostro in zavzeto: to je problem spopada generacij. Tako stališče se mi prav gotovo ne zdi heretično; nikjer nisem zasledil mnenja, da bi ta spopad ne mogel biti tudi gonilna moč socializma. Ne gre za to, da bi

mladi potokli stare, ampak prej nasprotno. Neki vplivni praški kritik mi je to razložil takole: sedanja starejša generacija se je pred 15 leti oblikovala ob herojih, ob Žižku, ob vitezih brez madežev in napak. Sedanja mladina, vzgojena že v socializmu, pogosto ne more najti skupnega jezika s starejšimi, kajti v njih gleda še meščanske in konservativne poteze, najpogosteje pa navadno lenobnost, zaradi katere se nočejo iztrgati iz okamenelih shem: »V mojih časih tega ni bilo!«

Filmi mladih Čehov ne dajo v vsem in takoj prav mladini. Beležijo presenetljive reči (twist v vsakem filmu), toda največkrat samo ironično. Norčujejo se iz raznih predstav »vesele mladosti« pa tudi iz raznih muhavosti in nenavadnosti tamkajšnje »zlate mladine« (glavni junaki ironizirajo mimiko in vedenje navideznih zane-marjencev; ko hodijo, držijo glavo čudno naprej in roki prdvzdignjeno upognjeni, odgovarjajo s čudnimi enozložnicami in z zamudo, njihov pogled je zaspano pijan in kolikor moč nenavaden) Če je kljub temu večji del simpatij še zmeraj na strani mladih, vidim v tem samo optimizem: mladi, ki so še nedavno tekali s štafetno palico, so vedno bliže socializmu. Oče Črnega Petra, ki bi fanta rad čim prej spravil h kruhu in rednemu toku življenja, ga skrivaj nadzoruje in opazuje pri delu ter mu kriči »Delaj kaj!«, čeravno fant opravlja svoje delo. Stari sodnik za zakonske ločitve svetuje mladim parom, ki ne morejo več živeti skupaj, naj se ravnajo tako, kakor kaže njegov družinski album, katerega drži v roki (»ker da je dočakal srečno starost« — kar je sicer prevara), naj torej ločijo zakonski postelji. Sodnik je sicer potem neprijetno presenečen, ko mladi zahtevajo, naj on odloči o tem, toda gledalci filma niso presenečeni.

V dveh najboljših filmih zadnjega obdobja se odmika boj najmlajše generacije z meščansko mentaliteto in se nadaljuje bodisi v dozoreli generaciji sami, bodisi v razvijajoči se mladini. Za prvi primer navajam film Vere Chytilove O č e m d r u g e m, ki prikazuje usodo dveh žensk, povezanih samo s paralelno montažo (junakinji se ne poznata in se sploh

nikdar ne srečata). Prva je žena uglednega veljaka in se znajde nena-doma v položaju »imenite gospe«. Druga je zelo slavna telovadka, ki za krono svoje športne kariere pripravila vratolomno točko, katere se pa zelo boji. Prva ima za svoj cilj kolikor mogoče prijetno življenje, druga najde srečo že v tem, da se z nečim ukvarja. Ko jo radijski reporter intervjuva (ta prizor je imeniten), mora izključiti magnetofon, ker mu kvasi same banalnosti, mi pa slišimo, da je prav v teh banalnostih resnica. V drugem filmu, T a k o b l i z u j e d o n e b a (režiser je Breber), je v zelo lepem prizorišču velikega hotela v mestecu Gottwaldovu na dopustu vojak, ki ga je zapustila ljubica; zdaj sreča dekle, ki jo pozna že izza zgodnje mladosti. V njej zbudi to srečanje naglo hrepenenje in željo po veliki ljubezni, po nežnosti in duševni opori, toda izkaže se, da je moški dekletu samo razkril užitke, ki jih je že poznal. Zgodaj zjutraj je zapustil velik hotel, ne da bi se zavedal, kolikšno škodo je povzročil v življenju mladega dekleta.

Režija obeh filmov je miselno bogata in ima dosti skupnih potez. Vse logično izvira iz dejstva, da gledamo družbo takšno, kakršna je v resničnem življenju in da ni v filmu prav nič konstruirano. Režiser pogosto izbira nepoklicne igralce, ki igrajo »sama sebe« (v drugih vlogah bi bili gotovo nenaravni) in jih fotografira najpogosteje v pristnih prizoriščih, kjer ni vse že prej določeno in pripravljeno. Ko snema npr. prizor plesa v kavarni, često izgine pleščoči par glavnih junakov za hrbti ostalih plesalcev, ali pa nenadoma zakrijejo pogled slučajni gostje, ki gredo, ka-žoč hrbet, mimo objektiva. Če gre za prizor v samopostrežni trgovini — je vidno polje omejeno na police, omare in registrsko blagajno — kakor pač obiskovalec vidi trgovino. Kamera ne lovi prisiljene kompozicije kadrov. Sledi samo živahnemu vrvežu, razgibanemu življenju, zato se nenehno premika, giblje in je tako rekoč agresivna.

Snemalci največkrat uporabljajo najbolj občutljivi trak, kadar jim je naročeno, naj snemajo ponoči, in to brez dodatnih luči, brez plaščega svetlobnega parka reflektorjev. Morda

je to tudi neke vrste posebnost režije; kamera se enostavno zagleda v nekaj, česar ne moremo jasno razložiti in s tem okrepi občutek resničnosti življenja, katerega hoče prikazati (pripomnimo še to, da ti svojevrstni posnetki nastanejo največkrat tako, da posneti ne vedo, kdaj jih opazuje oko kamere).

Dramaturgijo teh filmov podpira v znatni meri možnost gibljivosti kamere. Jaz bi to dramaturgijo imenoval »točkovno« — v nasprotju s tradicionalno »črtno« dramaturgijo. Režiser nam ne pripoveduje vseh faz dogajanja lepo po vrsti, ne razlaga sistematično, da je bilo najprej to in se je potem iz tega razvilo tistole. Posameznih členov verige enostavno ni, nadomeščajo jih ti nenavadni režijski prijem, ker pravzaprav za fabulo samo niti potrebni niso. Nikdar že od začetka ne vemo vsega. Tako se npr. tudi Resnais trudi fotografirati človekovo misel (podobno v filmu *Izteklo se je srečno*) in je vseskozi nepreracunčan in avtonomen. Prostor, namenjen zvoku, je dosledno, tako rekoč kontrapunktno izpolnjen: vidimo nedeljski sprehod zdolgočasene meščanke in slišimo klavir, ki spremlja telovadko pri vaji.

Gledamo skrajno domiselne posege, ki izpričujejo imenitno uporabo in znanje filmske govornice; tako na primer: notranji monolog vodi — novorojenček; odmikanje kamere je skokovito; istočasno zajetje preteklosti in sedanosti; uporaba spremenjenega ekrana — razširjenega ali zoženega, kakršnega narekuje potreba. Težko je tukaj posebej ocenjevati različen pomen in namen uporabe vseh teh prijemov, toda nesporno je, da je skala izražanja v vseh navedenih filmih silno bogata. Če bi hotel kritizirati (česar ravno so to manj pomembni vtisi), moramo omeniti le, da me moti manira, nedvomna izrabiljenost negibljivosti posameznih kadrov in prav tako moda razdelitve enovite pripovedi na več posameznih središč (ta moda izvira menda iz filma *Rocco in njegovi bratje*).

No, nepotrpežljivi bralec bo sedaj dejal — kaj pa vaše vprašanje »kako se more vendar goditi kaj takega?« Zakaj, kje je vzrok, da se je češkoslovaška kinematografija zagrizla v družbeno tematiko, da je strastno

iskala resnico in obenem pokazala pravo novatorstvo? Ali je v vsem tem kaka skrivnost?

Če torej odklonimo tezo, da so poljski ustvarjalci postali na lepem neobčutljivi, medtem ko se je v Pragi pojavila vrsta z neba poslanih talentov — je to prva skrivnost. Druga je, da pet praških skupin filmskih realizatorjev (oblikovanih in nastalih po poljskem organizacijskem vzorcu) uživa resnično ustvarjalno avtonomijo. Tam resnično ni nikake »nadrejene« komisije za ocenjevanje scenarijev. Res je pa namesto te pet samostojnih komisij (pri vsaki skupini ena), ki jih imenuje skupina sama. Te odločajo o filmu do zaključka proizvodnje. Kot posledica umetniške in tudi idejne konkurence med komisijami se je rodila hvalevredna smer, ki se je angažirala za ustvarjanje filmov z družbeno problematiko. To so dejstva, ki jih more vsakdo z lahkoto preveriti. Vredno je, da si jih zapomnimo, kajti morda bomo nekoč brali o njih v kakem prirčniku o zgodovini filma.

Desno: Med francoskimi novovalovskimi ustvarjalci je zanimiva osebnost režiser Philippe de Broca, ki edini med njimi neguje filmsko komedijo. Lep uspeh je dosegel že s svojim prvim, tudi pri nas poznanim filmom *IGRE LJUBEZNI*. Zdaj je ustvaril duhovito komedijo *GSPOD IZ DRUŽBE*, v kateri igrata glavni vloge Jean-Pierre Cassel in Catherine Deneuve



KRITIKE

Službeni položaj

Izvirni naslov **SLUŽBENI POLOŽAJ**. Jugoslovanski film. Režija Fadil HADŽIĆ. Igrajo: Lojze POTOKAR, Milena DRAVIĆ, Olivera MARKOVIĆ, Vojislav MIRIĆ.

Ni dvoma, da je Fadil Hadžić popolnoma nov tip filmskega delavca v naših več ali manj običajnih okvirih. Svoj dvoboj s filmskim trakom je začel kot soliden dokumentarist, v igranem filmu pa mu ni nikoli uspelo, da bi našel svoj lastni smisel in ustvaril svet, ki bi nosil pečat njegove avtorske osebnosti. Po neuspelem debutu na tem področju (*Abeceda strahu*) se je zavedajoč pomanjkljivosti takoj usmeril k nekim že ustvarjenim vrednostim, s težnjo, da jih čim bolj popolno in neopazno prenese v svoje filme. Na žalost tega ni storil niti uspešno niti neopazno. Pri gledanju burke Ali je umrl dober človek? je bilo takoj jasno, da gre za nespretno in malce zmedeno adaptacijo duhovitega sveta Jacquesa Tatija. Po dovolj hladnem sprejemu tega hibridnega uvoženca je Hadžić zaigral na bolj sigurno karto: po vzoru Bulajićeve Kozare je posnel *Desant na Drvar* in prvič glasno opozoril na nevarnost, ki našemu filmu preti z varnim epigonstvom. Tistega leta ga je porazil uspeli Bauerjev film *Iz oči v oči* in njegovo delo se je našlo nekje na dnu lanskoletnega festivalskega seštevka. Toda to ga ni ustavilo: nekoliko mesecev po premieri Bauerjeve stvaritve se je lotil dela pri filmu *Službeni položaj* in ga kmalu s po-

močjo beogradskega podjetja »Avala film« posnel, v upanju, da bo vsaj to posojilo prineslo obresti originala. Toda tudi s tem mu ni uspelo prevarati mnogo ljudi; skoraj edina je nasedla oficialna žirija enajstega puljskega festivala, pa je tako na mesto, ki je lani pripadlo izvirnemu delu, prišla slaba kopija. Formalno je torej Hadžičevo epigonstvo slavilo zmago, zlata Arena, ki mu je bila dodeljena pa hrabri vse podobne lovce v kalnem, da vztrajajo v svojem težaškem delu in samo čakajo na napake žirije ter si priborijo nagrade »na gotovo«. Vendar je dejansko to njegov veliki poraz, zakaj še enkrat razgalja režiserjevo revnost, ki si sposoja, namesto da bi ustvarjal, in to dela na nespreten, celo škodljiv način. Tako prikrojena resnica se sprevrže, postane laž in izmišljotina: tukaj leži nevarnost Službenega položaja, v tej navidezni vernosti življenju in njegovim principom. Nismo zlahka prišli do tistih elementov, ki z našega platna svobodno in verno govorijo o problemih našega življenja: pot do resnice je dolga in težka, zakaj laž je bolj preprosta in mikavnejša, posebej še za režiserje, katerim je edina skrb materialna stran dela. Pa vendar, že doseženi uspehi obvezujejo in zaradi njih ne smemo zlahka preskočiti Hadžičevega neuspeha, ne glede na pomanjkanje volje, da se s takimi neuspehi sploh ukvarjamo.

Pojdimo po vrsti.

Hadžić postavlja dejanje svojega filma v neko tovarno. Kakšni ljudje delajo v njej? Tu je najprej novi direktor, zelo dober, pošten in naiven; v bistvu malomeščan, ki verjame vsem okoli sebe in misli, da so vsi ljudje dobri. Z druge strani se pojavi komercialni direktor podjetja kot goljuf, špekulant privatnega sektorja, tat, ki oškoduje podjetje, zapeljuje modrooka tovarniška dekleta, izsiljuje direktorja, podrejenim vsiljuje svojo voljo, baha se z luksuznim avtomobilom in negovanimi brki. Tu je še predsednica delavskega sveta, spet utelešenje pravičnosti, moči in vere v pravico. Vsi ostali delavci so površno očitani kot dobri in pošteni ljudje, ki opravljajo svoje delo in se marljivo bore za napredek. Kar naenkrat pa je v podjetju vse narobe. Kaj storiti, da bi se stvari uredile? Zelo preprosto. Potrebno je samo odstraniti zlega duha, izgnati zlo, utelešeno v glavnem krivcu za vse napake.

In na koncu filma delavec, dobri in pošteni šofer, to tudi stori: simbolično podre s pestjo zlikovca, s kretnjo, ki docela spominja na tretjerazredne westernne. S tem je seveda vse rešeno in kolektiv bo zdaj živel srečno in zadovoljno.

Vprašujem se: ali je to naša stvarnost? Ali so to naši ljudje? Živijo naši problemi v takšnih skonstruiranih negativcih?

Nepotrebno je posebej kazati na istovetnost Hadžičevega dogajanja s shemami soc-realizma, s katerimi smo se pred nekaj leti sami mučili. Poglejmo zato raje tiste očitne neresnice, ki jih Službeni položaj prinaša o našem delovnem človeku v težnji, da ga očrta in pojasni s takimi shemami.

Najprej, kakšen kolektiv neki je to, v katerem takle vsiljiv fičfirič uveljavlja svoje odločitve? Edini, ki se mu upre, je predsednica delavskega sveta, ki prav s to aktivnostjo izstopa iz mlačne skupine ostalih delavcev. Ali zares naši delavci in naše delavke na svojih delovnih mestih samo obirajo norme in predpostavljene, ali se zares nihče od njih ne potruži, da uveljavi svoje pravice in zve, kaj se dogaja v podjetju, kjer dela? Zakaj razen zgodbe o novem direktorju, »ki bo vse preobrnil na glavo«, o normi, ki bo prevelika in še o nekaterih neumnostih — nismo ničesar drugega slišali iz ust teh ljudi, ki bi morali predstavljati resničen kolektiv naših proizvajalcev. Mar mora naš delavec uporabiti pesti, da bi dosegel svoje pravice, mar mora obstati podjetje, da se ugotovijo goljufije?

Dejansko so vse to prazne in skonstruirane teze, ki imajo z živimi spopadi in težavami samo navidezno, lakirano zvezo. S črnobelimi osebami se te teze najbolje predstavijo v svoji umetni naravnosti, preprostost spopada in poenostavitve problema pa popolnoma odgovarja njihovi lažni moči in plitkosti. Sredstva v umetnosti služijo ciljem — tako je Hadžićev film po dosežku točna potrditev omenjenih nagibov.

Zakaj, kakor sem že dejal, iz tako zastavljenih težav iščejo izhod kakor v pravljici: s preprostim odstranjevanjem zlega junaka, s smrtjo zmaja, ki seje nesrečo in bruha ogenj. Hadžić to tudi dela in tako zanika osnovno tezo Bauerjevega dela; misel, ki je morda največja vrednost, do katere je naš film prišel v obravnavanju sodobne problematike: ni posameznih krivcev, ni »odgovornih za vse«, ki jih moramo odstraniti; obstajajo ljudje in njihove napeke, obstaja kolektivna odgovornost vseh članov pred skupno vestjo, zakaj vsak izmed njih je lahko z drobcem (molkom, nemarnostjo, prilagodljivostjo ali podrepništvom) kriv za tisto, kar je škodljivega. Samo spoznavanje te kolektivne odgovornosti, v končni meri pomembnosti skupnega sodelovanja v celotni strukturi delovanja — lahko pripelje do pravega spoznavanja problema in njegove rešitve. Hadžić kaže kolektiv kot mrtvo, klepetavo skupino, izločuje pa dva dobra in en zli lik ter jih sooči kot izjemne predstavnike življenjskih opredelitev: nasprotja so v njegovem filmu zastavljena shematično in ne dialektično. Do njihovega boja pride zaradi izjemnih okoliščin, ki so zmotile miren (čitaj: postan) tok življenja v kolektivu; ta boj je vse prej kot življenjski princip, ki poganja in vodi k napredku. In seveda, ko je Zlo odstranjeno in pregnano, bo Dobrota sama od sebe stopila na njegovo mesto in vse bo urejeno.

Na žalost ni nič urejeno: Hadžićev film govori o stvareh, ki jih ne pozna in ne razume; mistificira določeno realnost, da s tem preneha biti resnična in konkretna. Namesto resnice nam prinaša lakirano laž o tem, kako je treba med nami poiskati samo tistega, »ki je kriv za vse«, pa nam bo spet lepo kot ponavadi.

S takim prikazovanjem Hadžić ne zanika samo Bauerjevega filma, temveč se upira vsem tistim (Šele kasneje sem začel rasti, Deževje moje dežele, Ljudje na kolesih), ki jim je uspelo, da brez lažnivih kompleksov in prevar spregovore o življenju ne kot o blaženi danosti Dobrote, temveč o nenehnem boju pozitivnih in negativnih elementov, od katerih ima vsak svoje mesto in vlogo v njem kot logično dejstvo resnične drame napredka. Prav primerjava tega filma z lanskoletnimi zmagovalci beograjskega festivala jasno potrjuje njegov manjvredni položaj, ki ga zavzema.

O čisto filmskih vrednotah dela se ne more kritično govoriti, ker jih dejansko sploh ni: suho reportersko nalaganje oseb v široki prostor kinokopa bolj spominja na omaro, v katero so nametane stare obleke, kot pa na svet, ki vsebuje nekakšne naše smeri in pogoje. Omenimo še dialog, ki je prepoln parolarskih modrosti vsake sorte, s težnjo, da s plitkimi, obrabljenimi »poduki« izrazi moralno trdnost in moč oseb.

Hadžićev neuspeh k sreči ne pomeni neuspeha našega filma v obravnavanju aktualnih problemov; predhodniki in vzori, o katerih smo govorili, to potrjujejo. To delo je preprosto logičen zaključek nedomišljene megalomanije, ki krade drobtinice s tuje mize, da bi zadovoljila lastno prevzetnost. V tem smislu je treba tudi poiskati zaključke Službenega položaja: predvsem se nanašajo na Fadila Hadžića in njegov »filmski položaj«.

Lito vilovito

Jugoslovanski film. Režija Obrad GLUŠČEVIĆ. Kamera Aleksandar PET-KOVIĆ. Igrajo: Milena DRAVIĆ, Ljubiša SAMARDŽIĆ, Boris DVORNIK, Beba LONČAR in Miki MICOVIĆ. Proizvodnja Avala film, Beograd 1964.

Čudna so pota do dobrih idej. To nam je letos potrdil ne ravno zelo mlad režiser — debutant Obrad Gluščević s svojim filmom Lito vilovito. Pot ideje za ta film je mogoče dobro in javno slediti... Datira v predlanskem festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma, na katerem je žele mnogo simpatij za svoje kratkometražno delo Na praznični dan, impresivno in duhovito slikanico, polno dalmatinske arome in mediteranskega okolja. Temu lahkotnemu krokiju, v njegovem centru je bila prigodna in akutna ideja o postopnem, a učinkovitem prilagajanju, ki ga doživljajo prebivalci v stiku z vablljivo in komercialno dejavnostjo, imenovano turizem, ni kot kratkometražnemu delu manjkalo nič. To je bilo dobro zasnovano, celovito in z mnogo čara režirano in realizirano delo.

Končno ne bi imeli nič proti ideji, da se ta tema razširi na celovečerni igrani film (pa čeprav je jasno, da se je rodila neposredno po uspehu filma na omenjenem festivalu in da so jo vzbudile komercialne pobude), če ne bi šlo za relativno mladega in umetniško še neizoblikovanega režiserja. Če pa se potencialna režiserska veličina prav na pragu svoje umetniške poti ne izkaže s številnimi drugimi in tehtnejšimi deli, če torej popolnoma zavestno in po liniji manjšega odpora izbere že izkušeno in utro pot — potem so vsekakor povsem logična vprašanja, ki se pojavljajo z ozirom na umetniško dimenzijo, s katero debutant stopi na prag igranega filma. Verjetno o vsem tem niti ne bi tako strogo sodili, če bi bil Gluščević naredil dober film. To pa Lito vilovito ni.

Iz dovolj pretencioznega kratkega filma je Gluščević s pomočjo dramaturških interpolacij naredil popolnoma nepretenciozno mladostno komedijo. V jugoslovanskem humoristično-komediografskem žanru ta nepretencioznost ni nov pojem. Kadar koli smo skušali spraviti v smeh, smo naredili nepretenciozen obraz, kadar pa smo poskušali z ambicijami in pretenzijami, nismo bili smešni! (Glej Narodnega poslanca Stoleta Jankovića.) In tako se je Gluščević povsem zavestno (kaj pa naj bi drugega) odločil, da bo smešen in — nepretenciozen. Tako smo dobili še eno komedijo — poletno razvedrilo, ki je bila v letošnjem festivalskem kontekstu pred nekaj meseci v Pulju videti celo za silo sprejemljiva (sodeč po poročilih). Pa vendar je Gluščevićev rezultat le v nizkih mejah sprejemljivega. Njegovo Lito, naj si bo še tako zapeljivo s svojo lahkotnostjo, žal ne prenese niti lahkotne sodbe. Njegovo kratkometražno delo ni vsebovalo intrige in naracije; in zdaj je avtor, ko je obdržal zelo dobro zadeto okolje in splošno vzdušje svojega kratkega dela, mislil, da bo zgodbo, katere sploh ni imel, popolnoma zlahka s konstruiral. Nikakor ne dvomimo, da se pri tem ni zmotil. Zgodba je v resnici lahko skonstruirana. To je zelo dobro videti iz filma.

Tanka, premočrtna in nezanimiva intriga (dobra komedija ima vsaj to) zapletena brez kakršnih koli resničnih dramaturških povodov je povzročila, da je okolje, ta najpomembnejši element Gluščevićevega kratkega dela, popolnoma zbledelo in se skrčilo na »fijakarsko« poseganje upokojenih »morskih volkov« pred kavar-

nami in pivnicami ob vnetem prizadevanju skupine imitatorjev, da bi s svojim vedrim »čakanjem« (protagoniste so dublirali) dosegli tisto, česar že prej nista dosegla slika in mizanscena. Tako se je ta film v celoti odrekel možnostim, ki jih naše jadransko podnebje nudi turizmu z ozirom na svoj temperamentni in slikoviti živelj. Tako so edina dobra epizoda, polna mediteranskega duha samo scene z Maro (Milena Dravić), najslabša pa scena procesije, ki je popolnoma neokusna in ni značilna.

Gluščević je stavil vse (zavestno?) na svojo zgodbo o ljubezni mladeniča, ki »hodi s librima« in mlade Švedinje, ki je prišla iz širnega sveta in je premalo nestvarna in označena, da bi ostala samo fikcija, vseeno pa preveč neizrazita in zagonetna (?), da bi bila resnična. Glavni vir Gluščevićeve zmote je pomanjkanje dramaturške koncepcije.

Na tanki, blede in neopredeljeni idili neizrazita igralca, Beba Lončar in debutant Miki Micović (ki ima le srečno podobnost z Belmondom) nista mogla doseči več. Celo tako nadarjena igralca Ljubiša Samardžić in Boris Dvornik, o njunih komičarskih zmognostih smo se lahko že zdavnaj prepričali, sta učinkovala zgrešeno. Na isti ravni se je (popolnoma neopravičljivo) znašla kamera danes gotovo najboljšega jugoslovanskega snemalca Aleksandra Petkovića. Tudi sam Petković je dosledno dopolnil splošno vzdušje nepretencioznosti — kako naj sicer razumemo, da je mojster eksteriera ostal popolnoma ravnodušen v podnebjju, ki nudi izredne možnosti in da je najboljše rezultate dosegel v interieru! Nekaj nočnih kačrov (ko čolni odhajajo na lov in vse scene dalmatinskih »doughmanov« med oljkami) so naravnost zanič. Aleksandar Petković si je naredil medvedjo uslugo, ko je Lito posnel z levo roko, in osebnost, ki je po oceni številnih avtoritet v svojem poslu dosegla evropski nivo, si tega ne bi smela dovoliti.

Če se ravnamo po nepretencioznih merilih, se je Gluščević v tem žanru vseeno izkazal, predvsem s korektno režijo. Vendar bi si v prihodnje vsekakor moral nadeti obsežen »pretenciozen nasmeš«. To moramo zahtevati od jugoslovanske komedije.

Emilija Bogdanović

Pot okoli sveta

Izvirni naslov PUT OKO SVETA. Jugoslovanski film. Scenarij po istoimenskem delu Branislava Nušića napisali Soja JOVANOVIĆ, Borislav MIHAJLOVIĆ-MIHIZ in Nenad JOVIĆIĆ. Režija Soja JOVANOVIĆ. Kamera Nenad JOVIĆIĆ. Igražo: Miodrag PETROVIĆ-ČKALJA, Rade MARKOVIĆ, Dara CALENIĆ, Bata ŽIVOJINOVIĆ, Mica TOMIĆ, Bata PASKALJEVIĆ. Proizvodnja Avala film, Beograd 1964.

Jubilej — stoletnica rojstva največjega jugoslovanskega kome-diografa Branislava Nušića — je na področju filma oznamenovala ekranizacijo dveh zelo znanih in popularnih del; Poti okrog sveta se je lotila Soja Jovanović, Narodnega poslanca pa je ujel na filmski trak Stole Janković. Če ti dve deli vzamemo kot samostojni kinematografski stvaritvi, sta oba filma neuspela in zgrešena, zlasti še, ako upoštevamo predlogo — literarni deli, po katerih sta narajena.

Kako to? Tudi pred tem so bila Nušičeva dela filmana, pa vendar niti eno (četudi prva ekranizacija, Muha, sodi še v 1950. leto) ni bilo do tolikšne mere daleč od osnovnega namena originala, kakor sta ta dva jubilarna izdelka. Kje je razlog, da teh dveh del kot filmov ne moremo sprejeti, niti jima ne moremo izraziti pohvale, četudi kurtoazne?

Branislav Nušič je med našimi pisatelji nenavadno plodovit in raznovrsten: njegova bibliografija se začinja s pesmimi, dramami, potopisom, zgodovinskim romanom. Naš bralec in gledalec ga pozna v prvi vrsti kot komediografa in avtorja blestečih črtic (Ben Akiba). Njegova literarna vedečnost je bila torej neizčrpana. Razumljivo je, da v tako obširni in bogati ustvarjalnosti ni moglo biti vse na visoki ravni, vendar so imela dela izpod peresa Branislava Nušiča svojo težo — največkrat literarno, pa četudi je bil včasih literarni moment zastopavljen na račun drugih, lahko bi rekli, manj pomembnih razlogov. V delih tega našega komediografa je lahko opaziti, da je ta nadarjena in delovna individualnost, prežeta z družbenimi problemi, pogosto zanemarjala literarno formo. Zdi se, kot bi mu bilo najvažnejše, da katero koli družbeno zlo, ki ga je opazil, prenese na papir. Ta — prigradniški — Nušič je poln iskričevega duha; čeprav je šlo kako opažanje smešnih potez iz življenja, to naglo, reportersko pripovedovanje, na škodo njegovega pravega talenta. Ta Nušič je ustvaril Pot okoli sveta, komedijo, katere glavni junak, jagodinski trgovec Jovanča Micić bo živel kot svojevrsten lik v galeriji avtorjevih karakterjev.

Tisti pravi Nušič, Nušič, čigar dela se že desetletja drže na naših in tujih odrih, pa je avtor Narodnega poslanca, Doktorja, Gospe ministrice, Sumljive osebe, Pokojnika. To je pisec, ki človekove napeke, njegovo nečimrnost, družbene in politične prevare predstavlja v široki skali smešnega — od zdravega smeha do grenke satire. Obseg njegovega duha je različne kvalitete in kategorij; najboljši je, kadar izzove izbruhe smeha, za katerim ostane grenak okus. Takšen je v Narodnem poslancu, gotovo enem njegovih najboljših in najglobljih del.

Toda, zašli smo od naše teme — Potovanja okoli sveta in problemov, ki jih ta film postavlja.

Imeli smo že priložnost videti ekranizacijo književnih del v režiji Soje Jovanović (Pop Čira in pop Spira) in spomnimo se tudi dveh njenih posegov v literarno ustvarjalnost Branislava Nušiča (Sumljiva oseba, korežija s P. Dinulovičem in Doktor). Iz vseh brez izjeme je bilo čutiti prizadevanje Jovanovićeve, da bi uveljavila svoje stališče in svojo razlago del, po katerih je naredila filme. V kolikšni meri je taka obravnava dovoljena in zaželena, je predmet, ki bi ga bilo mogoče obravnavati na mnogo straneh. Eno je gotovo: svoboda, ki si jo je pri režiranju Poti okoli sveta dovolila Soja Jovanović, ni pripeljala v kako posebno kvaliteto. Nasprotno. Tanko, prosojno književno delo, kakršno je Pot okoli sveta — je v režijski izvedbi Jovanovićeve izgubilo vsak smisel. Film Pot okoli sveta je najbolj premočrtno potovanje v etapah, dolgo potovanje skozi pisane dekore. Če bi ne bilo risanih vložkov iz rok Dušana Vukočiča, vložkov, polnih duha in svežine, bi film pozabili, še preden bi purani pozobali s koruzo napisani »konec«.

Zgodba je znana: jagodinski trgovec Jovanča Micić je zadel na loteriji glavni dobitke — brezplačno potovanje okoli sveta. Trgovec je trgovec — brez knjige svojih dolžnikov ne stopi iz hiše. Jovanča Micić si je ves čas svoje poti po svetu zapisoval vse, kar je doživel in prav to je prikazala Soja Jovanović v svojem filmu. To je storila v mešanici žanrov, brez mere in brez okusa, v dekorih in s kostimi, ki so ostali od snemanja superspektakla Dolge ladje, Marco Polo in bogzna katerih še. Videti je, da je šlo za to — za vsako ceno

izkoristiti drage dekore. Za tak eksperiment in »varčevanje« z domačimi filmskimi sredstvi je uporabljen Nušičev tekst, ki sam po sebi ne nudi veliko možnosti, in zato je rezultat tak, kakršen je: film Pot okoli sveta je revijsko — brezumno dolgočasno — baletno poigravanje, v katerem se jagodinski trgovec in njegovi zvesti spremljevalci od časa do časa srečajo, pokrokajo, skregajo itd. v nedogled oziroma do konca filma.

Trojica izvrstnih igralcev: Miodrag Petrović-Čkalja, Rade Marković in, lepša kot kdajkoli na našem platnu, Dara Čalenić, se je trudila, da bi v tej fragmentarni, raztrgani in okleščeni zgodbi zgradila like in jim vdahnila vsaj kanček življenja iz izvrvirnega teksta. Miodrag Petrović-Čkalja je uporabil svoj preizkušeni način, mikromimiko svojega izrazitega obraza, Rade Marković tako, da se je življal v zapleteni dobičkarski značaj »veljaka«, Dara Čalenić pa s svojim šarmom in lahkotno vaudevilsko interpretacijo.

Pot okoli sveta, takšna, kakršno smo videli v režijski izvedbi Soje Jovanović, daje nauk: bolje je, da gredo v nič dekori, četudi so vredni na desetine milijonov, kakor pa da naredimo film, ki ne služi ničemur. Tak pa je film Pot okoli sveta...

Marija Majdak

Izdajalec

Scenarij: Mića MILIĆ. Režija: Kokan RAKONJAC. Kamera: Aleksandar PETKOVIĆ. Igrajo: Bata STOJKOVIĆ, Olga VUJADINOVIĆ, Branka PETRIĆ, Mira BOBIĆ, Vladeta LUKIĆ, Dušan DJURIĆ. Proizvodnja Kino klub Beograd, 1964. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Med najraznovrstnejšimi in številnimi izdajalci enajstega Pulja je eden, ki zasluži kritikovo pozornost; še najmanj je pričakovanja kritike razočaral Rakonjčev IZDAJALEC in nedvomno bi ga lahko uvrstili med boljše, če ne celo najboljše stvaritve letošnjega puljskega filmskega repertoarja. No, kakor ne verjamemo, da bi bil avtor tega filma počaščen zaradi dobre uvrstitve IZDAJALCA na festivalu, tako tudi njegov kritik ne misli, da je treba Rakonjčevu dobro festivalsko mesto enačiti z visokim filmskim; nasprotno: vsi tisti strožji filmski zaznamovalci, ki se običajno ne menijo za priložnostne puljske lestvice, bi uradna estetska priznanja zlahka le deloma upoštevali, ali, z nekaj manj dobre volje, celo popolnoma obrevrednotili.

Vendar pa bi nas samo eno (puljsko) ali drugo (splošno estetsko) kritično stališče privedlo v eno ali drugo od dveh možnih skrajnosti. Zato bomo, govoreč o amatersko-filmskem delu Kokana Rakonjca, — kot tisti šahist, ki rad igra šah brez partnerja — »zaigrali« estetsko varianto, v kateri bodo izmenoma prevladovali zdaj črne, zdaj bele figure negativnega oziroma pozitivnega »dokazilnega materiala«; naj ta notranja borba argumentov za in proti odloči o IZDAJALCEVI usodi.

Rakonjcu je namreč njegova interpretacija akcijske psihološke filmske dramaturgije v IZDAJALCU pomagala prepričati tako skeptične kritike kot nenaklonjeno publiko, da se odlično znajde v okvirih tradicionalnega tolmačenja tega filmskega žanra, da zanj eksperiment ni samo bluf, s katerim prikriva svoje nepoznavanje osnov

filmske obrti in — končno — da zna v te tradicionalne okvire vnesti tudi domiselne ustvarjalne filmske inserte, ki zaslužijo pozornost filmskih strokovnjakov.

Vendar Rakonjčeva priljubljena, zmanjšana kinoamaterska ekskluzivnost in okretnost vendarle ne premaga profesionalne bariere, ker se je z eno nogo zasidrala na trdnih varnih tleh, z drugo pa ni zakorakala dovolj daleč v filmsko močvirje. Čeprav je pomagalo ostro smenalčevo oko Aleksandra Petkovića, da nam je dal Rakonjac v prvih dvajsetih minutah izvrstno, včasih celo razburljivo akcijsko dogajanje, v katerem je mnogo izbranih vizualnih senzacij, v drugi polovici filma niti Petkoviću niti Rakonjcu ne uspe obdržati potrebne gotovosti.

Ta ustvarjalna nihanja in kolebanja IZDAJALCEVE dvojice Petković-Rakonjac se najbolj opazijo in odražajo v velikih nihanjih in kolebanjih filmske fabule; zgodba postaja vse tanjša in šibkejša in se končno izgubi v nabreklih tokovih Rakonjčevih psiholoških intencij. Prehod iz akcije v psihologijo, iz zunanjega v tako imenovano notranje slikanje je relativno dober, ni pa izveden do konca in zdi se nam, da se prav tu lomi zgradba IZDAJALCA. Kako in zakaj se to dogaja? Na to vprašanje bomo lahko odgovorili, če si skozi prizmo skopih okvirov dogajanja ogledamo »pretapljanje« akcijske strukture filma v stanje statičnih psiholoških oznak.

Aretacija glavnega protagonista (vodje ilegalne skupine) je točno tista prelomna točka filma, kjer IZDAJALEC prehaja iz enega »agregatnega stanja« (akcijske čvrstosti) v drugo (psihološke razblinjenosti); policijski aparat nasilno fizično in psihično pritiska na ujetega skojevca, kar po vrsti poskusov privede do moralnega zloma in priznanja. (To jim je uspelo na mnogo lažji način, kot so pričakovali; vodja ilegalne skupine ne prenese dotika s prižgano cigareto — letá mu iztrga priznanje.)

S tem, da je izdal policiji imena svojih tovarišev, se je sprivil Korčagin (tako se imenuje glavni protagonist) v nenavaden položaj, ki je odločilnega pomena ne samo zanj, ampak za celotno strukturo filma. Kot izdajalec je namreč izgubil vse svoje prejšnje prijatelje in ni pridobil nobenih novih, saj ga imajo njegovi »poslovni partnerji« za ničvredno, silno poceni in lahko kupljivo robo. Nikjer ne najde pribežališča; doma ga mati zastruplja s sumničenji in prigovarjanjem, naj vendar opusti pogubno delo; poznanstvu z dvema nasprotno usmerjenima ženskama (ena dela za ilegalce, druga za policijo) prenehata. Korčagin se kaj hitro znajde v brezizhodni situaciji popolne duševne izolacije, nenehna fizična maltretiranja in vsakodnevna poniževanja pa ga tirajo v zločinsko dejavnost in denunciacije in umori mu služijo kot kompenzacija; vsakodnevne žalitve povrača z nočnimi uboji.

Do tu ima film prepričevalno moč, naprej pa — od kadra do kadra — vedno manj najde adekvatno izrazno sredstvo, s katerim bi namesto zunanjih podatkov o neki zbegani, ponoreli psihi neposredno pripovedoval o notranjih psihičnih šokih in bolestinah spremembah. Ko protagonist s svojimi zločini pada vse niže in niže, ostaja kamera — visoko na površini teh peklenskih globin — nemožna skupaj z Rakonjcem, Petkovićem in publiko; avtor precej lahkega srca dopušča, da se gledalčeva domišljija kakor ji najbolj prija sprehaja po umazani notranjosti junaka in dogajanju na platnu (s pomočjo lastne filmske pameti in izobrazbe) podtika take ali drugačne argumente.

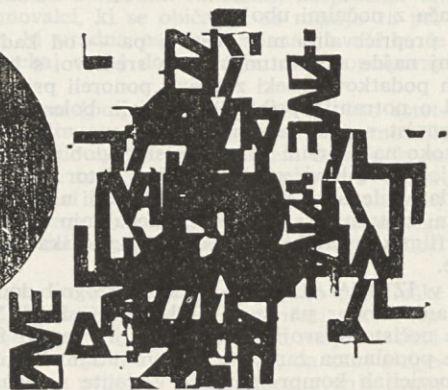
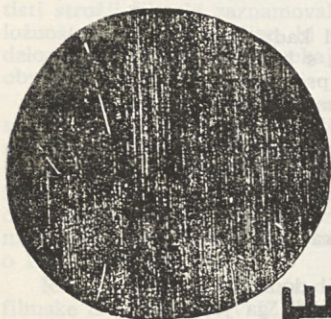
Rakonjac se je v IZDAJALCU sicer namerno izognil domačim amaterskim izkušnjam, vendar pa se je — kot tisti sin, ki ga je sicer sram duhovne nečistosti svojih staršev, pa jih zaradi fizične podobnosti ne more popolnoma zanikati — v trenutkih ustvarjalne slabosti znašel na pozicijah kompromitirane variante našega film-

skega amaterizma. V drugi polovici filma bi Rakonjac rad dokazal, da je na polju filmske psihologije prav tak ustvarjalec, kot je to dokazal v prvi polovici na polju akcijskega, zunanjega dogajanja. Da bi nazorno in psihološko prepričljivo pokazal mučna duševna stanja in protagonistove podobe iz sanj, si je dovolil nekaj drznih eksperimentov, ki pa so, milo rečeno, metodološko neprepričljivi. Obilica zločinov je glavnega igralca namreč pripravila ob zdravo spanje, zaradi česar živi celo podnevi v nekem mrzličnem stanju. To stanje je hotel Rakonjac poudariti s tem, da je brisal meje med »sanjami in resnico«. Ta dobri avtorjev namen pa se ne prilega zelo natančno celotnemu organizmu filma. Gledalec je neprijetno iznenaden trikrat zaporedoma: ko gledamo neko dogajanje, ki ga noben znak ali opozorilo ne loči od ostalega dela filma, se nenadoma na dokaj konvencionalen način pokaže, da so to pravzaprav sanje. Čeprav nismo dlakocepci (in nikakor ne zahtevamo, da se nam točno pokaže trenutek, ko leže v posteljo in zaspi), se nam vendar zdi, da je avtor malce pretiral in namesto sprejemljivega dramaturškega trika sam padel v zanko, pripravljeno za gledalca; menjava je realnega in irealnega v IZDAJALCU strukturi filma ni v pomoč, ampak v breme.

Preden zaključimo ta kratek pregled vtisov v Rakonjčevem filmu, naj omenimo še eno od uspeših sekvenc v IZDAJALCU, saj se po svoji zamisli loči od tradicionalno dojete filmske zgradbe. Pri aretaciji protagonista ni v filmu nobenih običajnih rekvizitov (sumljivih tipov v sivih plaščih, plazenja, tekanja, podstreh, dimnikov, strelov itd.); Rakonjac je namesto vsega tega uporabil sugestivne fiziognomije, s pomočjo katerih je okrepil napeto vzdušje in prostor zahrbtno aretacije. Ni se mnogo brigal za empirične zakonitosti uličnih prostorov, vogalov in zgradb; s hitrimi montažnimi rezi nam je pokazal vrsto obrazov, oči, rok in gibov in z najnenaadnejšim obiljem snemalnih rakurzov poudaril bistveno. Rezultat je: realnega prostora aretacije nismo videli, občutili pa smo trpek okus vzdušja filmskega prostora aretacije.

Na koncu priznajmo, da nam je težko točno povedati, kaj pri Rakonjčevem filmu zmaga: prva, torej boljša polovica, ali druga nekoliko zgrešena polovica filma. Najbrž gre tu za nekakšen remi, ki pa avtorju filma, Kokanu Rakonjcu ne prinaša, kakor bi pričakovali po šahovskih pravilih, samo bore pol točke; Rakonjčeva filmska spretnost in ustvarjalno znanje je nedvomno napovedovanje talentiranega filmskega avtorja, ki bi z malo več izkušenj in sreče pri izbiri scenarija zlahka dobival tudi cele »filmske točke«.

Petar Krelja



Svitanje

Izvirni naslov SVANUČE. Jugoslovanski film. Scenarij Nikola TANHOFER in Stjepan PEROVIĆ. Režija Nikola TANHOFER. Kamera Antun MARKIĆ. Scenografija Duško JERICEVIC. Glasba Boško PETROVIĆ. Igrajo: Miha BALOH, Ilija DŽUVALEKOVSKI, Senka VELETANLIĆ-PETROVIĆ, Vanja DRAH, Pavle VUJISIC, Boris DVORNIK, Mladen SERMENT, Marija LOJK. Proizvodnja Jadran film, Zagreb, 1964.

1958. leta je puljska Arena iskreno, brez pridržka pozdravila takratnega zmagovalca festivala — film H-8 in njegovega ustvarjalca Nikolò Tanhoferja. To je bilo priznanje delu in avtorju, ki sta, čeprav še vedno v mejah ne preveč srečno izbranega eklektizma, boječe poskušala vnesti v našo kinematografijo neke, vsaj na področju režije in dramaturgije, našemu igranemu filmu še neznanе elemente. Poskus je tedaj v glavnem ostal poskus oziroma napoved nečesa, kar bi šele moralo in moglo priti; nečesa, kar bi se šele moralo uveljaviti in kar bi šele postalo kvaliteta.

Sedaj, šest let po tem Pulju pa smo v neprijetnem položaju, ko razmišljamo in se vprašujemo: kaj pravzaprav, kateri motivi in pobude so prav istega Tanhoferja privedli do tega, da se je lotil snemanja svojega zadnjega, najnovejšega filma? Ekshibicionizem kamere? Zunanja dinamika slike? Nabuhel režijski artizem? Psihologija intimne človeške drame ali drama problematične psihologije? Asociativna montažna dramaturgija, veličina človeške humanosti, ali kaj? Priznam: ni lahko najti jasnega in točnega odgovora na vsa ta vprašanja. Morda nič od naštetega, morda malo vsega, prepletено, pomešano, začeto.

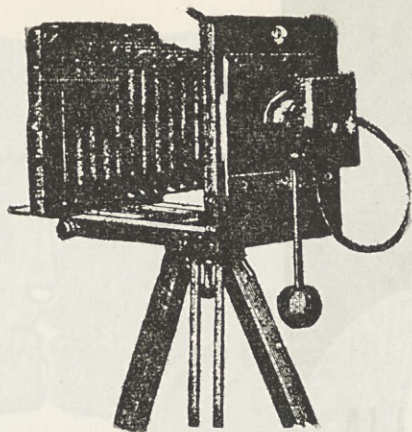
V nečem pa vendarle ni razlike med tem filmom in H-8. Ista je majhnost, zbitost prostora, gibljivega prostora in ista je želja, strast po tem, da bi kamera zmagala njegovo majhnost, njegovo dinamičnost in fotogeničnost. Isto je tudi hotenje, celo v trenutkih monotonega poljenja časa, da bi kolikor mogoče mizanscensko aktiviral ta mali, gibljivi svet, ne prestando potujoče ljudi z vsemi njihovimi dilemami in konfliktu. To pa bi bilo tudi vse, vse paralele in kvalitete, ki jih je moč najti med obema filmoma. Drugo je, žal, konstrukcija, naivna in lažna konstrukcija, ki je pod nobenimi pogoji ne moremo niti sprejeti niti braniti.

Začnimo pri zgodbi. Pri stari, brezsrčno izkoriščani fabuli o zakonskem trikotu. Do sedaj smo se lahko mnogokrat prepričali, da na večno temo trikota v umetnosti, torej tudi v filmu, doživljamo vedno nove umetniško vredne variante. Da pa se ob tej temi lahko ostane tudi samo pri obrabljenosti, oguljenosti, nam, poleg seveda mnogih drugih, prepričljivo dokazuje ravno Tanhofer s svojim zadnjim filmom. Torej — klasični motiv zapleta je tu: on — ona — on. Tudi klasični nosilci zapleta so tu: on, strojevodja, že v letih, samaritanski, dobričina in naivnež neskončno ljubi njo; ona — vse drugo, samo ne žena strojevodje (kakšna polt, kakšna gosposka negovanost!), in končno še drugi on, kurjač na lokomotivi moža-strojevodje, mlajši in lepši, ravno tako neskončno zaljubljen vanjo, v strojevodje zakonito ženo. Plus: psihologija in rezoniranje, ki imata s psihologijo in rezoniranjem delavca in delavskega okolja prav toliko zveze, kot jo ima filigranska otrplost steklene retorte z vihravostjo, razgibanostjo sedanjega tuzemskega življenja.

Rezultat: tri marionete, ki mehanično reproducirajo okorno rimane besede o ljubezni, čustvih, dolžnostih, odgovornosti in ki so popolnoma nesposobne, da bi se definirale bodisi kot liki ali kot značaji. Zmeda pojmov in razumevanja ljubezni in zakona, ki po svoji konfuznosti, izumetničenosti in naivnosti ni zelo daleč od nevarnih meja preživete, nekoč tako popularne otrple »filozofije« malomeščanske mentalitete in duha.

Vendar avtorja scenarija nista ostala izključno samo na varljivih in kočljivih tleh ljubezensko-zakonskih odnosov. Njune pretenzije so bile očitno mnogo večje, precej obsežnejše. Zakonski trikot in jalovo filozofiranje znotraj njega naj bi bila verjetno samo povod, samo moralna in psihološka vzpodbuda za še naivnejšo demonstracijo vrlin človeške humanosti in solidarnosti. Kurjač in strojevodja namreč v trenutku ogroženega življenja človeka, ne glede na svoje odnose, na nasprotja, ki so med njima, premagata — v domišljiji avtorjev — vsa nezaupanja in vse notranje dvome in boje. Kot bi izražala prepričanje, da so zaloge humanosti v ljudeh vendar neizčrpane in neizmerne. Tu bi verjetno tudi morali iskati nekakšno idejo tega filma. Pravim verjetno, ker je način, kako je ta ideja zamišljena in predstavljena zaradi skrajnje nejasnega, mutčevi mimiki podobnega izraza daleč od vsake brezkompromisnosti in čistosti. Tudi tu vlada ista neprepričljivost razmišljanj in postopkov, ista zmeda misli in idej, ista papirnatost fraz in naivnosti dogajanja, kot bi vse to logično, organsko zrastle iz medlega tkiva zakonskega absurda! Marionete ostanejo marionete ne glede na to, kaj jih vodi in kateremu namenu služijo. Mi samo ugibamo, kaj bi moglo oziroma moralo biti, sugeriramo si, kaj bi hoteli oziroma želeli videti na platnu.

Zdi se, kot bi režija hotela pobiti naše želje in pričakovanja. Zajemajoč ambient lokomotive skupaj s tračnicami in kretnicami — vzornim šolskim poligonom, namenjenim izključno nefunkcionalnim ekshibicijam kamere — je Tanhofer — režiser znižal ceno Tanhoferja — scenarista s tem, ko je spremenil psihološko vsaj kon-



cipirano dramo scenarija (ne glede na veličino laži te psihologije) v mehanični in dinamični ritem slik brez kakršnih koli namembnosti njihovega bitja in delovanja. Zato tudi tista dirka za odklopljeno cisterno (scena, zaradi katere je očitno narejen ves film) izgubi smisel nekakšnega humanega konteksta, ker je dramatsko zožena, zmanjšana skoraj na dokumentarno ilustracijo gibanja brez pripadajočega idejnega in psihološkega ekvivalenta. Da Tanhofer mizanscensko obvlada minimum scensko-vizualnega prostora, nam je dokazal že s filmom **H-8**; toda da se more Tanhofer tako globoko zgubiti na brezpotju nekega tematskega absurda, to do **Svitanja** nismo vedeli. Tu ga (kot režiserja) zanima predvsem, da ne rečemo izključno, tehnika, ne pa vsebina dogajanja. Kakor da zanj te vsebine sploh ni (pravzaprav je ni že v njegovem scenariju), zanj obstaja samo precej vulgarno dojeta filmska slika, izložena sama za sebe in sama od sebe, obstaja kamera, ki pa bi prav tako dobro, če ne bolje, pripovedovala o temi lokomotiva in železnica s pomočjo mnogo krajše metraže dokumentarnega filma.

Od snemalca Markiča se tu ni zahtevala vztrajnost in potrpljenje, ampak akrobatika in brzina. Ne glede na to, da sedaj objekti niso bili beloglavi jastrebi in hobotnice, ampak ljudje in da je bilo okolje širokih planinskih prostranstev tokrat zamenjano z mrakom lokomotiv in svetlikanjem tirov, je še enkrat potrdil svojo visoko vrednost, ki je istočasno tudi največja vrednota filma v celoti.

Kaj pa igralci? Kaj se je od njih zahtevalo in ali se je od njih sploh moglo kaj zahtevati? Mislim, da ni težko najti pravega odgovora. Poleg tega, da so bili za tolmačenje posameznih vlog popolnoma napačno izbrani (Senka Veletanlić - Petrović zagotovo), so imeli še to smolo, da so skušali oživiti lepenko in papir likov. Rezultat tega Sisifovega poskusa je neizprosno in nedvomno jasen.

Na koncu se spominjamo še enkrat: Tanhofer zagotovo pozna film in njegove zakone. Nesreča je samo v tem, da tega svojega znanja ali ne zna ali pa noče izkoristiti tako, kot bi bilo treba.

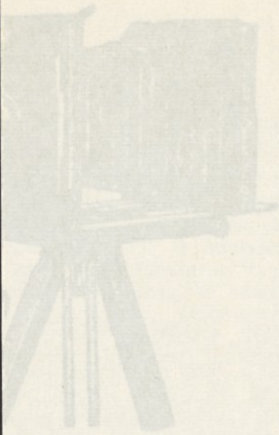
Branislav Obradović



TELEVIZIJA

LIKOVNE ODDAJE NA TELEVIZIJI

JANEZ MESESNEL
V KULTURNI
REDAKCIJI TV



Že dve leti se z večjimi in manjšimi presledki pojavlja v naši Kulturni panorami tovariš Janez Mesesnel kot likovni kritiki in komentator.

— Mislim, da je televizija, je rekel med nekim razgovorom v kulturni redakciji TV, sijajno sredstvo za popularizacijo likovne umetnosti. Seveda pod pogojem, da se ne omejuje samo na posredovanje likovnih stvaritev samih (slik, kipov, grafik itd.), temveč da jih predstavi tudi v njihovem naravnem ali najbolj primernem okolju. Takšno okolje lahko ustvarimo tudi v studiu. Žal velja to predvsem za umetnine, kjer barva ni najpomembnejše izrazno sredstvo...

— In kako se ti počutiš pred kamero?

— Ne vem, kaj naj rečem. Včasih boljše, včasih slabše... A zdi se mi, da je kamera zelo hladen in brezoseben posredovalec, kar me včasih moti in povzroča tremo. Kot izrazit amater pogrešam živega stika z gledalci



— ali pa vsaj s tistim, ki z njim na oddaji govorim...

— Skušali ti bomo ustreči... Saj tvoje monologe čisto lahko spremenimo v živahne konverzacije... ali ne? In še tole povej: ali misliš, da utegne naša likovna kultura kaj pridobiti z uvažanjem rednih televizijskih likovnih oddaj?

— Seveda utegne. Samo naša televizija mora zaživeti malo bolj dinamično življenje. Likovna umetnost terja še mnogo novih prijemov... Francozi so npr. v svojih kratkih likovnih filmih dosegli zelo visoko raven...

— Saj smo tudi mi začeli izdelovati likovne filme... Stara Ljubljana, Jaka Savinšek, Forma viva, Batičevi svetovni potniki, Arhitektura v urbanizmu, Umetnost po ječah in taboriščih...

— To me zelo veseli... na žalost pa ne morem o njih ničesar reči... nisem jih videl... saj še vedno nimam televizorja...

bg



Zgoraj: detajl iz reliefa Poljub za ladjo »Trbovlje«, ki ga je ustvaril Stojan Batič. — Spodaj: likovni kritik in komentator Janez Mesesnel

TANGENTE

TV drama, napisala Janez Čuk in Jane Kavčič. Režija Jane Kavčič. V glavnih vlogah so nastopili Polde Bibič, Erika Železnik in Sandi Pavlin.

Filmski režiser Jane Kavčič je z dramo Tangente, ki jo je napisal skupaj s pokojnim Janezom Čukom, prestal svoj televizijski ognjeni krst. Drama obravnava sodobne moralne etične probleme v naši družbi in odnose med mladimi ljudmi.

Vprašali smo ga, kako se kot filmski režiser počuti na televiziji. Odgovoril je: »V začetku te vsa ta komplicirana tehnika nekoliko bega. Ko pa jo enkrat

obvladaš, spoznaš, da je vse skupaj pravzaprav v bistvu isti posel. Vsekakor ima pri filmu režiser mnogo več možnosti, lahko se korigira in izboljšuje. Pri televiziji pa je vse odvisno od predpriprav, igralce je treba dobro uvežbati. Pri Tangentah sem imel precej muk zaradi tega, ker je drama tehnično dokaj zafrknjena in igralci so morali vražje skakati, tekati od objekta do objekta, ki jih je kar dvanajst, in se naglo preoblačiti. — No, televizija združuje gledališče in film. Drugi vnašajo vanjo gledališke elemente, jaz pa filmske...«

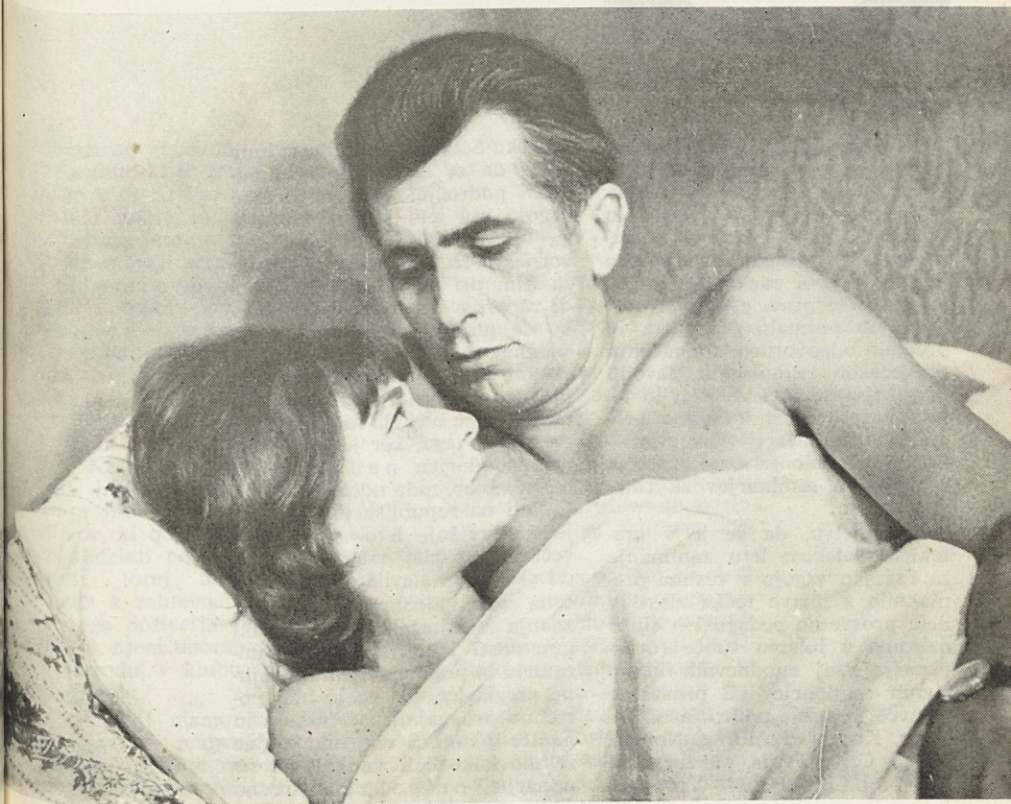


— In kako je teklo sodelovanje s pokojnim Janezom Cukom? Skupno avtorstvo je precej redko ...

»Na pokojnega Janeza me veže mnogo dragocenih spominov. Najprej sva si zamislila zgodbo, nato karakterje in odnose med njimi. Nastal je kratek sinopsis. Tudi dialoge sva pozneje pisala skupaj, odmetavala misli, prečiščevala idejo. Dialogi so zdaj kratki, stisnjeni, omejeni na najnujnejše, mislim, da ni nobene besede odveč. Nekoč sva ves dan napisala samo pol strani — in bila sva neizmerno srečna ...«

- bg -

Levo: Polde Bibič in Erika Zeleznik v filmskem insertu k televizijski drami TANGENTE. — Spodaj: v TANGENTA, ki jih je za ljubljansko televizijo režiral Jane Kavčič, sta igrala glavni vlogi Polde Bibič in Erika Zeleznik



FILM ŠOLA KLUBI

JOVITA PODGORNİK

Letos ne moremo biti povsem zadovoljni ne s prvim, upravnikom kinematografov, ne z drugim, prosvetnim delavcem in vodjem filmskih klubov namenjenim seminarjem za filmsko vzgojo. Glavni razlog je udeležba, se pravi preskopa udeležba ob premalo pozornem in premalo odgovornem tolmačenju pravočasno razposlanih navodil in razpisa sosveta za film in televizijo pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije — že tradicionalnega organizatorja republiških seminarjev za filmsko vzgojo.

Ob dejstvu, da se je v preteklem šolskem letu zanimanje za filmsko vzgojo v resnici premaknilo z mrtve točke zlasti v delu prosvetno pedagoških služb oziroma v šolstvu vobče (organizacija vsaj enodnevnih intenzivnih seminarjev za prosvetne delavce je zajela področja od Jesenic, Kranja, Postojne, Novega mesta, Celja, Ptuja, Maribora in že prej Ljubljano, Trbovlje,

Mursko Soboto), je kar nerazumljivo, da se na razpis niso odzvala področja, kjer za filmsko vzgojo vsa leta ni čutili pravega interesa in ne dovolj odgovornosti. Niti občinske komisije za film pri Svobodah niti zavodi za prosvetno pedagoško službo se niso pomujali, da bi na seminar poslali posameznike, ki bi jim bili v prihodnje opora pri delu. Morda, dopustimo to možnost, je nastala majhna zmeda zaradi tega, ker je bil v razpisu poudarjen nadaljevalni seminar, toda udeležencev, ki so bili na republiškem seminarju že prejšnje leto ali celo že večkrat, je bilo vsega žal le 9 od skupnega števila 32. Neizenačena raven izobrazbe oziroma znanja seminaristov o filmski umetnosti je povzročala organizatorju in predavateljem nemajhne preglavice, saj se je bilo potrebno prilagajati začetnikom in nezačetnikom. S tem nikakor ne želimo kakorkoli zanikati na seminarju prisotno izredno

PO RADOVLJIŠKIH SEMINARJIH ZA FILMSKO VZGOJO

intenzivno delovno vzdušje ob programu, ki je terjal poleg psihične tudi fizično vzdržljivost v dnevih med 6. in 18. julijem. Za prihodnje leto je nujno potrebno upoštevati pripombo: v nadaljevalnem seminarju mora biti program namenjen poglobljanju znanja, med začetniki pa se grade osnovni pojmi in prvi samostojnejši razgledi po svetu filmske umetnosti. Nekatera predavanja so gotovo lahko skupna, še več jih mora biti ločenih. Tudi spored filmov, ki bo seveda enoten, kaže obdelati po principu postopnosti, torej od skromnejših analiz k zahtevnejšim, od prvotnega doživetja filmske umetnine k njeni uporabnosti za delo v razredu, v klubu, v filmskem gledališču.

In zakaj nismo zadovoljni s seminarjem, namenjenim upravnikom kinematografov? Prišlo je vsega deset upravnikov. Zavzeti,

pridni in prizadevni tovariši, katerih razprave so bile vsem, ki smo jim predavali, predvsem potrditev nedavno v skupščini sprejetih stališč, da naj postane kinematograf žarišče kulturne dejavnosti v komuni in naj ne bo ustanova, ki je prenekaterega ustanovitelja oziroma pristojno občino zanimala predvsem zaradi ekonomskega računa. Razprave so segale tudi dlje; odkrivale so vrsto navidezno obrobnih, v resnici pa zelo važnih vprašanj naše kinematografije, zlasti kritične so bile pripombe o dosedanjem družbenem odnosu do te panoge kulturne dejavnosti.

Zaključni razgovori so na obeh seminarjih spodbudili organizatorje in predavatelje k drugim, novim obrisom organizacije filmskega izobraževanja, ki naj pomaga filmski vzgoji v šoli in filmski kulturi nasploh na trdnejšo pot. Poslej bi bilo bolj smotrno, če bi začetnike usmerjali okrajni in še posebej občin-

ski forumi za filmsko vzgojo, republiški seminarji pa naj nadaljujejo z usposabljanjem tovarišev in tovarišic, ki so si že nabrali toliko znanja o filmu, da bodo morali pomagati začetnikom pri osvajanju vsebinskih in metodičnih napotkov za izvajanje programa filmske vzgoje, nepogrešljivega sestavnega dela splošne razgledanosti. Verjetno pa prihodnje leto še ne bo kazalo opustiti republiškega seminarja za začetnike!

Predavatelji so prišli iz Bosne, iz Beograda (Vrabec, Stojanović, Bogdanović), seveda najprej iz Ljubljane (Musek, Okorn, Kosmač, Maurerjeva, Podgornikova, Borčičeva, Gerlanc). Za kratek čas nas je obiskal tudi svetnik za filmsko vzgojo na šolah druge stopnje v Avstriji, dr. Heinz Wisser.

Omembe vredna je udeležba treh prosvetnih delavcev iz Trsta, ki so se z izredno vnemo vključili v delo seminarja, in bodo po počitniških tednih prenesli marsikatero našo izkušnjo v filmskovzgojnem delu med slovensko mladino onstran meje.

Kakor že lani, je tudi letos uredništvo Ekрана povabilo seminariste na večer kritičnega pretresa naše revije. Pogrešali smo tehtnejših analiz posameznih rubrik, vendar je bilo tudi razpravljanje o odnosih uredniški koncept — bralec dokaj zanimivo. Pripomb in predlogov, da bi naj pisali o filmu preprosteje, bolj poljudno in za povprečnega bralca bolj privlačno, ne kaže upoštevati, saj se je naklada ob sedanjih usmerjenosti revije zadnje čase podvojila in se bliža 5000 izvodom. Vsekakor bomo v prihodnje poleg obveščanja ustreznih forumov pisali tudi posameznikom, za katere vemo, da bi radi prišli na seminar za filmsko vzgojo. Tako nas uče rezultati letošnjih, ne preveč spodbudnih izkušenj! Skoda, da smo se preveč zanesli na prebujeno zanimanje za filmsko vzgojo, ki so ji odmerila tudi stališča prosvetno kulturnega zbora

naše skupščine eno najvažnejših poglavij v nadaljnjem razvoju filmske kulture.

Nekateri sodelavci so naš opozorili, da so obvestila o radovljiškem seminarju obležala v predalu!

Menimo, da so sredstva, ki jih organizator vsako leto nameni seminarjem za filmsko vzgojo tolikšna, da bi jih ne smeli ne spoštljivo prezreti!

Kljub vsem kritičnim pripombam pa vendarle z zadovoljstvom ugotavljamo, da sta oba seminarja po zgradbi in izvedbi programa ter zaradi zavzetosti predavateljev lepo uspela.

SEZNAM PREDAVANJ NADALJEVALNEGA FILMSKO- VZGOJNEGA SEMINARJA

- J. Podgornik: Filmskovzgojno delo v šoli
M. Vrabec: Vplivi filma na gledalca — estetska, etična in moralna vzgoja o filmu
M. Borčič: Filmskovzgojno delo v klubih
N. Mavrer: TV in vzgoja mladine

- J. Podgornik: Izhodišča za individualno filmsko izobraževanje
- V. Musek: Češki, poljski in sovjetski filmi
- J. Podgornik: Sistem vzgoje filmsko pedagoških kadrov za šole in klube
- M. Borčič: Izbira filmske predstave za otroke in mladino
- D. Stojanović: Teorija filmske umetnosti z osnovami filmske estetike
- V. Musek: Kinotečni filmi
- Ž. Bogdanović: Televizija in njena vloga v estetski vzgoji
- V. Musek: Kinematografi in filmskovzgojno delo

- J. Podgornik: O kulturi filmske predstave
- M. Borčič: Mladinski kino
- V. Musek: Filmsko gledališče
- B. Okorn: Problemi izbora in nabave filmov
- F. Kosmač: Domači film, njegova problematika in stiki s kinematografom
- V. Musek: Kinotečne predstave v kinematografu
Reproduktivna kinematografija jutri
Filmski tisk in kinematografi
Vloga in pomen svetov za program
Kinematograf — sestavni del filmske vzgoje

SEZNAM PREDAVANJ SEMINARJA ZA VODSTVENE KADRE KINEMATOGRAFOV

- B. Gerlanc: Kinematografi in gošpodarska zbornica
- J. Podgornik: Kinematografi v kulturnem življenju komune — kraja
- M. Vrabc: Vplivi filma na gledalca
- B. Okorn: Repertoarna politika kinematografov

SEZNAM PREDVAJANIH FILMOV

- L. Anderson: Športno življenje
- M. Kalik: Človek gre za soncem
- J. Schlesinger: Tudi to je lju-bezen
- L. Magnus: Ali so še angelčki
- J. Losey: Nenapovedan sestanek
- F. Rossif: Umreti v Madridu
- K. Šindo: Goli otok
- Reisz: V soboto zvečer — v nedeljo zjutraj
- L. Buñuel: Viridiana
- J. Grierson: Drifters
- A. Lamorisse: Bim
- D. W. Griffith: Amerika
- B. Keaton: Buster kot detektiv
- F. Lang: Morilec
- C. T. Dreyer: Trpljenje Ivane Orleanske

POGOVORI O FILMU-

Sola se je začela resno ukvarjati s filmom, čeprav je zato prišla navzkriž z ustaljenimi pravili metodike in pedagogike. Kajti film kot temo učenci ne tako vsilijo učitelju in tako pride do partnerstva v pedagogiki, kar se je doslej le redko pojavljalo. Tudi v didaktiki je vidna sprememba v stilu. V običajnih strokah si pedagog izbere snov, ki jo poda po neki določeni metodi. Pri filmu pa je metoda — razgovor o filmu — neločljivo povezana s snovjo. O filmu lahko govorimo na splošno, se pravi, da razpravljamo o aktualnih filmskih novicah ali o zgodovini filma. Če pa obravnavamo neki določen film, potem pride do pravega razgovora o filmu. To pa je najvažnejše sredstvo za filmsko vzgojo.

Velikega pomena je, kakšen film izberemo. Če razgovor o filmu ne uspe, je tega največkrat kriv film sam. Za začetek izbiramo filme z enostavno in jedrnatno vsebino. Pri razgovoru ne sme nikoli oblika prerasti vsebine filma.

Prav tako je važen tudi čas, ki ga izberemo za pogovor o nekem filmu. Razgovor je manj uspešen po nekaj dneh, ko smo si film ogledali. V tem času se namreč mnenja že tako ustalijo, da ne moremo več pričakovati širšega razumevanja. Naslednji dan po ogledu filma je najprikladnejši čas za objektivno oceno. Filmskega razgovora pa ne omejujemo samo na šolske predstave, ampak ga uporabljamo tudi pri ostalih izvenšolskih predstavah.

Film, ki ga je učitelj izbral, terja pred predvajanjem u v o d, ki vpliva na razum, in pa dušev-

no pripravo, ki se obrača na gledalčeva čustva.

Razgovor o filmu moramo gledati s treh stališč:

1. Z otrokovega vidika:

a) Pogovor mora otroku dati priložnost, da pove vse, kar mu leži na duši. Pustimo ga veliko govoriti.

b) V razlagi, ki temu sledi, film ocenimo: zgradbo, zaporedje dogodkov, razčlenitev, analiza itd. K temu še dodamo filmsko tehniko ali probleme filmskega gospodarstva ipd.

c) Razgovor v pravem pomenu se zdaj šele začne. Pri pogovoru gre za individualen odnos do razvoja dogodkov. Pri razlagi pa za snov.

V razgovoru pridemo končno v stik s sobesednikom. Za filmsko vzgojo je neposreden stik s človekom zelo važen. Tudi učitelj naj se postavi na isto raven s svojimi učenci, brez metodičnih predsodkov. Kako bo razgovor potekal, je pač odvisno od tipa človeka, s katerim debatiramo, seveda pa tudi od filma in publike. Začnemo lahko z naprej pripravljenim načrtom, ali pa spontano, brez priprave — neposredno po filmu. Iz izkušenj vemo, da je srednja pot med pripravami in improvizacijami najbolj uspešna. Vodja razgovora se mora včasih pustiti voditi. S tem dosežemo, da bo razgovor živahen in pester.

2. Z vidika vodje razgovora:

Vodja razgovora mora imeti brezpogojno pozitiven odnos do filma.

Nasprotnik filma ne more računati na uspeh, ker takoj stopi v ospredje nasprotje generacij. Odličnemu učitelju bodo mladi bolj zaupali. Tudi pri razgovoru

TEORIJA IN PRAKSA

se mora vodja debate postaviti na pozitivno stališče. Nikoli ne sme biti o kakšni stvari v dvomih, poleg tega se mora truditi, da zbudi pri učencih zanimanje. To doseže nekako takole:

- a) Najprej zve za njihovo mnenje in izvabi izjave.
- b) Pripelje do razgovora o razmerju beseda — slika v filmu.
- c) Nasprotja naj se umetno zaostrijo.

Mladina pogosto izbira draščične primere in se zaletava v najrazličnejše skrajnosti. Film lahko prikazuje pravilna in napačna stališča, ne smemo pa razdeliti ljudi v tiste, ki imajo prav in druge, ki se motijo. Zato je pri razgovoru glavna naloga učitelja, da mladini včasih prepusti besedo in jo odobravajoče poslušajo. Tudi učitelj si mora pustiti kaj reči. Vzgoja pogovora je zelo pomembna za socialno vzgojo. Pri »razgovoru o filmu« imamo priložnost gojiti kulturo pogovora.

3. Z vidika filmskega doživljanja

Filmsko doživetje da razgovor globljo vrednost. Na splošno lahko ugotovimo, da se mlajši gledalci »pretvarjajo«, ker že prej preberejo o filmu iz časopisa. Odrasli pa si po zrelem predudarku lažje in hitreje pridobijo potrebno znanje za razgovor.

Ce hočemo neki igrani film razumeti, ga moramo razdeliti po določenih stopnjah. Kot luščimo sloj za slojem s čebule, tako se da jedro v treh stopnjah ločiti od filmske celote. K ogledu filma spada tudi užitek, ne samo najvišje vrednote. Ta užitek pa bo večji, če film bolje razumemo: razumevanje in užitek

sta tesno povezana med seboj. Filmsko doživetje se s pogovorom o filmu ne da spremeniti, razumevanje pa lahko s tem pospešimo.

1. Razumevanje dogajanja

Težko je ločiti dobre in slabe filme. Pri tem uporabimo sredstva za razločevanje. Ne zadoštuje samo, če rečemo: »to je enostavno ali pa, to je komplicirano«, dejstva morajo biti različna. Spektakel na primer učinkuje grobo in masivno, dober film pa odlikujejo malenkosti, ki jih včasih celo prezremo. Na primer zaključna scena iz filma Tatovi koles. To je scena, ko stopa užaloščeni oče po cesti, sin pa mu sledi. Zaradi otrokovega razočaranja in notranjega pretresa zija med njima globok prepad. Ko ju začno ljudje gledati, deček ustavi svojega očeta in mu poda svojo malo ročico kot znak obnovljenega zaupanja.

Razumevanje dogajanja ima svoje meje v razvoju psihe. Pri sedemletnem otroku še ne moremo govoriti o popolnem razumevanju. Za to je predavatelj poiskal primer v mladinskem filmu *Lassie se vrača*, ko deček prvič ne najde svojega psa pod drevesom. Iskanje otroci s smehom komentirajo, ker jim je lažje razumljivo kot pa dečkova bolečina zaradi izgube psa.

2. Psihološka motivacija dogajanja

Otroci si najprej zapomnijo posamezne scene. Logičen razvoj dogodkov in njih povezovanje v celoto se prične šele z določeno zrelostno dobo. Šele takrat znajo strniti posamezne epizode v filmsko celoto.

V pogovor vključimo vprašanje vrha filma, pomembnost zaključnih prizorov, ne zanemarimo pa tudi drugih manj važnih prizorov. Najbolj težak bo vsekakor začetek. Pogovor lahko začnemo tudi tako, da obdelamo zvrst filma.

O filmu ne govorimo samo na splošno, ampak ga razčlenimo na posamezne važnejše dele. Pri tem pazimo na glavni motiv, ki ga izluščimo iz celote in poudarimo. Vsekakor pa lahko analiza pripelje do večjih konfliktov. V filmu Ključ npr. je usoda dekleta, ki si ga prepuščajo s sobo vred, skoraj neverjetna. Tako se zgodi, da svoje človeške simpatije, ki jih čutimo do oseb v filmu, prenesemo na tisto deželo in okolje, iz katerega izhaja jo. Filmski razgovor razvija »induktivno« moralo.

3. Obravnava in smisel

Navadno so problemi zaobseženi že v naslovu. Včasih pa obravnavanega problema le ne morejo zajeti in ostajajo dvoumni — kot na primer »Caine je bila njena usoda«. V takšnih primerih mora učitelj govoriti konkretno.

Pri mnogih filmih do odločitve sploh ne pride, posebno pri tistih, ki probleme samo nakazujejo.

Tudi problem De Sicovega Čudeža v Milanu ostane odprt. Imamo filme, ki nam za napotnico dajejo neko vprašanje. Drugih pa ne moremo reducirati na en sam problem.

Za vsemi temi posameznimi problemi se očrtuje slika človeka samega, človeka v spopadu z okolico, v sporu z okolico. Mladino najbolj zanima, kako se človek v družbi in okolju znajde. Odločilno vprašanje, kadar se lotevamo smisla, je: ali gre avtorjem zares ali je vse samo narejenost. Iz tega izveličemo vrsto važnih posledic, ki vplivajo na umetniški namen.

Najboljše rezultate da pogovor, ki neposredno sledi filmu; tak pogovor je tudi tehnično najlažje izpeljati; seveda so boljše

homogene skupine kakor skupine, ki so bile samovoljno sestavljene; tudi ni razlik, če imamo opraviti z normalnimi ali ozkimi filmi. Važno je, da pogovor takoj sledi, ker se v nasprotnem primeru optični vtisi izgubijo.

Predvajajo pa naj ne samo dobrih filmov, ampak naj kot osnova za pogovor služijo tudi povprečni filmi. Vendar naj bo poudarek kljub temu na dobrih filmih, ker je sicer nevarnost identifikacije s privlačnim nepridipravom tolikšna, da ji je kos samo najbolj izkušen predavatelj. Prav tako je potrebno že precejšnje poznavanje filmskoumetniških kvalitet, preden bodo gledalci lahko spoznali manjšo vrednost slabo narejenega filma.

Važen je uvod k filmu. Na primer ob filmu Točno opoldne je obširno risanje prazgodovine odvečno, celo škodljivo, ker je ta film že od prve slike narejen tako filmsko, da prejšnji dogodki in okolje ne morejo prav nikomur uiti. Ogibati se moramo obširnih uvodov, ker je v njih že nevarnost interpretacije in — čeprav nehotenega — vpliva predavatelja na razumevanje filma.

V pogovorih se skrivajo nekatere nevarnosti. Prva in najbolj vsakdanja nevarnost je ta, da predavatelj sam preveč govori. Čeprav ima tudi on pravico do svojega mnenja, je njegova prva naloga vzbuditi aktivnost skupine. Druga nevarnost je, da se predavatelj izgubi v čistem estetiziranju in moraliziranju. V trenutku, ko neki film zlorabimo za pouk morale, se nam mladina upre in ni več pripravljena, izražati svojih mnenj in misli.

V mnogih krogih pride tudi do pogovorov, ki se sučejo skoraj izključno okrog formalnih plati; takšni pogovori običajno trpijo zaradi snobizma in nam ne prinesejo nobenih koristi.

Umetnost naj bi nas soočila z življenjem, pretresla naj bi nas, prizadela in vznemirila. Specifičen znak naše dobe je, da radi ostajamo ob strani.

PREDLOG OSNUTKA ZA POGOVOR

Možnosti uporabe pri pouku

Tu navedemo predmete in teme, ki jih bomo obravnavali, izključno kot iztočnice za pogovor, v katerem bomo obdelovali film kot celoto.

Igralci in sodelavci

Po možnosti navedemo imena igralcev in vloge, ki jih tolmačijo. Trajanje filma navedemo v minutah.

Tema

Glavna tema naj bo po možnosti izražena v enem samem stavku. Tako damo vzgojitelju možnost, da takoj vidi, o čem film govori. Temu sledi obširno obravnavanje glavne in stranskih tem.

Vsebina

Glavno dogajanje, povedano kar najbolj na kratko.

Realizacija

To je zelo važna točka in pri njej ne moremo biti nikoli dovolj obširni. Kolikor moč veliko opozarjajo na dobre scene. (Splošne formulacije kot npr. »odlična fotografija« bodo vzgojitelju pač v majhno pomoč.)

Dobro je, če vedno pazimo na naslednje: fotografijo, delo kamere, montažo, ton in igro.

Podatki

V tem odstavku navedemo različne podatke (druga dela režiserjev, zgodovinsko ozadje, literarna predloga, opombe k žanru), skratka vse, kar lahko služi predavatelju.

Predlogi za uvod

Tukaj moramo posebej paziti, ker se bo večkrat zgodilo, da bo moral predavatelj govoriti o filmu, ki ga sam še ni videl. Posebej pazimo na starost poslušalcev.

Naloga uvoda je, da nam olajša razumevanje filma in da obenem nudi iztočnice za poznejši pogovor (zato bomo v tem odstavku opozarjali na zaključne scene).

Poročila

Iz izkušenj s filmskimi pogovori — seveda razčlenjenimi na posamezne starostne stopnje, navedimo koristne točke, pa tudi najbolj pogoste napake.

Predlogi za diskusijo

V skladu s uvodom si za razgovor izberemo nekaj tem.

Treba je navesti cilje pogovora (etične in estetske komponente).

Pri teh predlogih za diskusijo se trdno držimo meje možnega: nikakor jih ne smemo razumeti tako, kot bi v okviru enega samega pogovora obravnavali vse teme.

Kinoklub »Zagreb« in kinoklub »Beograd« sta najaktivnejša centra naše filmske avantgarde, filmskega iskanja in eksperimentiranja. Po dveh knjigah pogovorov o filmu, objavljenih pod naslovom ANTIFILM IN MI (maj 1962 in februar 1963), pripravlja kinoklub »Zagreb« natis KNJIGE GEFF, v kateri bodo objavljeni pogovori in rezultati prvega Srečanja filmskih ustvarjalcev — eksperimentatorjev, decembra 1962 v Zagrebu. Objavljamo odlomke iz steno-grama Dušana Makavejeva, iztrgane iz rokopisa še nedokončane knjige.

DUŠAN MAKAVEJEV

ANTIPANSINI

... Ko mi je zjutraj po projekciji K3 — čisto nebo brez oblakov Miče Pansini dejal, da se počuti kot po kopeli, sem mu predlagal, naj se raje tušira. Mislim, da bi se po tuširanju še bolje počutil. Človek se dobro počuti tudi, če poje kakšno jabolko ali če kaj drugega stori.

... Svoj užitek zaradi odmaknjenosti je Pansini izvrstno izpovedal s filmom Scusa signorina, ki je mnogo zanimivejši od K-3. Scusa signorina vsebuje nekak »deanovski« odnos do življenja. Za Jamesa Deana pravijo, da je, dokler je igral na odru, najvažnejše dialoge govoril s hrbtom proti publiki, ali pa jih mrmral sebi v brado. Antiigralec torej, kakor je Pansini antirežiser. V filmu Scusa... in v igri Jamesa Deana, kakor tudi v nekaterih antidramah vidim delček modernega odnosa do življenja, ko je življenje tako boleče in tako neprijetno, da mu ta občutljivi sodobni človek obrača hrbet. Vendar ne beži, ker nima kam, ostaja v stvarnosti, samo na neki čuden način. Zato so ta dela močno nelagodna in se neprestano skušajo rešiti svojega okvira, kakor se verjetno poskušajo njihovi avtorji rešiti iz svoje kože. Pansini kamere ni

privezal psu na hrbet, pač pa sebi. Se pravi, Pansini, pa si le bil ti tisti, ki je nervozno hodil po ulicah, pa si vendarle v vsem, kar se kaotično pojavlja na platnu, bil »zelo pomembno odsoten«. Nisi gledal, kaj kamera snema, vendar si bil tu in zelo aktivno si »antirežiral«. To je zares tako Pansinijev film, da doživljamo Pansinija in nikogar drugega. Nekdo iz Beograda je dejal: »Ampak to vsakdo zmore, take filme brez zveze snemajo tudi naši tečajniki«. To ni točno. Dajte tečajnikom kamere, pa ti filmi in ti kadri ne bodo Pansinijevi »antikadri«. Če talentiran slikar naslika popolnoma belo platno, je to razburljivejšo prazno, kot kadar isto naredi nekdo drugi. To je nekaj nedoumljivega. Zato Pansini nima prav in ni korekten, ko pravi: »Mene ni, pri meni ima stik z življenjem tehnika sama...«

... Tu blizu je Laza Trifunović, ko je odpiral razstavo slik Miče Popovića, uporabil izraz »samomor slike«. Videli smo nove, zelo lepe Mićine slike, v katere je metal kamenje, dele bencinskih kant... tu na GEFF pa vidimo, ko Petek praska in luknja filmski trak, ga barva, šiva z nitjo... Na preteklem beneškem bienalu je neki italijanski avtor razstavil serijo

krasno izdelanih slik, prebode-
nih z nožem... Naenkrat se je
začelo slikarstvo spajati z dram-
sko umetnostjo — slika plus
agresivna gesta. Ljudje bi radi
povedali več, kot jim dovoljujejo
izrazna sredstva in ukinjajo
meje. To je prav — vsako iska-
nje lahko kaj prinese: toda de-
strukcija tega, kar ustvarjamo,
tu pa vnaprej vemo, da ne bo-
mo dobili drugega od uničenega
dela. Če ne gremo do konca —
zares dobimo nekaj dramatične-
ga, neko iznakaženo stvaritev,
toda pri tej avtodestruktivni
težnji v umetnosti vendarle ob-
staja dogovor avtorja s samim
seboj, da z uničenjem ne gre do
kraja. Napol izgorelo, lepo izde-
lano sliko lahko razstavimo —
to bo gledalce zbegalo, prestra-
šilo, razžalostilo... Kaj pa do-
bimo, če razstavimo pepel? Av-
torji takih del nam dokazujejo,
kako hočejo iti do kraja, vendar
ne gredo, ker vseeno potrebuje-
jo kontakt. Pansini je zbral gle-
dalce, da bi jim pokazal eno
svojih skrajnje zreduciranih
filmskih zadovoljstev, film, v ka-
terem je zlepljeno »prazno poleg
praznega«; užival ni samo v fil-
mu, ampak tudi zaradi tega, ker
so gledalci prišli to gledat (ne-
kdo pripominja: to so cageov-
ske koncepcije). Morda so, toda
zame je Cage v svojih hotenjih
bogatejši in sociološko upravič-
ljivejši. Cage uničuje glasbo in
koncerte v okolju, ki je precej
bolj obteženo s konvencijami in
tradicijo kot naše. Mi smo tole-
rantnejši, kadar pa smo konven-
cionalno obremenjeni, so to ne-
kakšne nove in kompliciranejšje
konvencije. »Abstraktno« slikar-
stvo, ki je pravzaprav kon-
kretno slikarstvo, nima
sredstev, s katerimi bi izrazilo
dialektiko in prežetost ab-
straktnega in konkret-
nega v kafkovskih člove-
ških situacijah, v položaju člo-
veka v birokraciji, ki ni perso-
nalizirana... Mislim, da bi
dosegli daleč bogatejše rezultate,
če bi ne iskali na tem področju,
v vsebini, v katero se ne poglob-
ljamo, češ »tam nam ni dovolje-

no, zato iščimo tu, kjer lahko«.
Tako se naše delo spreminja v
igro in sicer v igranje otrok, ki
so jih zaprli na dvorišče, kjer
pa lahko počno vse neumnosti.
Vse ostaja v okviru igre, ki je
že izgubila estetsko obliko in
postala spet elementarna otro-
ška igra: zidanje gradu iz peska,
podiranje, graditev novega. Pe-
sek. In to nam je dal Pansini,
ki je ustvaril tako vznemirljive
filme, kot so *Obsojeni* in
Ladje ne pristajajo...
Kako neresnična je želja, da se
s pomočjo »izraznih« filmov ne-
kaj najde, so dokazale tukajšnje
projekcije. Ves čas, dokler so bi-
li projicirani beli blank trakovi,
smo lahko opazovali platno, ki
je bilo zelo slabo napeto, ki je
imelo šive in razporke, pa ni
bilo niti čisto niti belo, ampak
umazano in zgrbančeno, imelo je
torej lastno grafiko, zelo bogato
in po tej grafiki umazanega be-
lega platna so se poigravale
packe in prah s traku s posebnim
maclarrenovskim učinkom.
Tako smo gledali neki abstrak-
ten film, ki je nastal med pro-
jektorjem, platnom in nami tisti
trenutek, ko so avtorji »reduci-
rali« svoje sodelovanje v njem.
Niz tehničnih elementov je izi-
gral namero avtorjev (Pansinija
in Semca), da bi dosegla čist
učinek... Meje je treba presto-
pati na vse strani, vendar mo-
rajo neke konstante ostati. V
teh iskanjih (mislim usmeritev
k premim kadrom K-3, ne pa
čudovitega Petkovega dokumen-
tarca *Dopolodne nekega favna*
ali *Scusa signorina*, kjer ima
vrsto novih domislic) pogosto
prestopajo meje, vendar v ško-
do avtorjev. Meje prestopamo
odkrivajoč včasih nove svetove,
včasih pa naenkrat opazimo, da
nam je medij ušel iz rok. Na
skrajni rob je privedla odloči-
tev, da se naredi film brez ka-
mere (Mac Larrenu je to uspelo,
s tem je obogatil film) in potem
film brez projektorja; tu nekje
je že konec, ker, ko pripraviš
projekcijo brez občinstva, to v
trenutku ni več film...

FILMSKI SCENARIJ

PO ISTOIMENSKEM
ROMANU IVANA TAVČARJA

DRAGO ŠEGA

VISOŠKA KRONIKA

O S E B E :

POLIKARP KHALLAN, gospodar na Visokem

BARBARA, njegova žena

IZIDOR } sinova
JURI }

LUKEŽ, hlapec } na Visokem
AHAC, volar }

PASAVERICA, potovka

JOST SCHWARZKOBLER, njen mož

AGATA, njena vnukinja

JEREMIJA WULFFING, kmet v Davčah

MARKS } njegova sinova iz prvega zakona
OTHINRIH }

ANA, njegova žena

MARGARETA, hči

JERNAC, kmečki vajvod

MARTIN CEBAL, kmet iz loške okolice

PETER JAKOPIN, kmet iz loške okolice

STEFAN RAMOVŠ, kmečki fant

ANŽON KISOVEC, kmetič iz Inharjev

JOANNES FRANCISCUS, škof fraysinški, gospod loški

PIERRE, njegov sluga

BARON MANDL, grajski glavar

JURI PL. FREUBERGER, zlatar in mestni sodnik

URH FALONIC, prošt

SODNIK IZ LJUBLJANE

MIHÓL SCHWAIFFSTRIKH, ječar na loškem gradu

MITNICAR

PRIMOŽ BERGANT, loški meščan

BLAZ TRILLER, grajski žitničar

SPELA KOS, loška tercijsalka

DANIJEL FEGUŠ, mestni pek

MARUSA STINGLOVA, branjevka

ANA RENATA, gospodarica na Scheffertnu

CIGAN DUSAN

CIGANKA

Hlapci in dekle, cigani, loški meščani, mestna gvardija, kmetje, sejmarjl,
cesarski in švedski soldati, kmečki godci.

Lojena sveča meče od strani rumeno svetlobo na mizo in ostro obseva predmete, ki so vsepočez razloženi po njej. Spredaj stoji črnlnik in gosje pero je pomočeno vanj; svetli listi papirja so razprostrti po nizkem, poševnem pultu za pisanje; na kraju ležita dve zajetni knjigi v starinskih platnicah, in kovinsko razpelo na lesen, rezljani skrinjici zadaj riše dolgo senco po steni. Luč je tako šibka, da seže po zidu komaj do tja, kjer je obešen težak meč in dva dolga samokresa s koščenima ročajema.

Izidorju Khallanu, sedečemu pri mizi, ni videti obraza. Zganil se je, posegel z belo, skoraj prosojno roko bolnika po peresu in pričel pisati z okornimi črkami in v stari pisavi:

»Rodil sem se v Gospodovem letu 1664...«

Roka mu je podčrtala letnico. Slišati je njegov umirjeni glas, ki sproti prebira to, kar je roka zapisala.

»... tu na Visokem iz Polikarpa Khallana in njegove žene Barbare. Krščen sem bil za Izidorja. Naša hiša, čeprav bogatejša od drugih, ni bila hiša božjega blagoslova. Oče Polikarp je bil trd, teman gospodar in je stokal pod težkim kamnom grehov, ki si jih je bil sam navallil nase.«

»Takrat sem bil še otrok...«

1.

V gorenjo sobo na Visokem je svetil skozi odprto okno jasen pramen mesečne prav na veliko posteljo, kjer je spal dvanajstletni Izidor. Iz hiše spodaj so skozi priprta vrata prihajali nerazločni, grozljivi glasovi, pomešani z ječanjem, kakor bi se kdo z nekom prepiral in ga rotil zdaj zlepa, zdaj zgrda.

Izidor, plavolas, bled otrok, koščenege, podolgovatega obraza, je odprl oči in prisluhnil. Nato se je obrnil k materi, ki je spala na postelji poleg njegove.

»Mati! Nekdo véka.«

»Kaj je, Izidor? Zakaj ne spiš?«

»Spodaj nekdo véka.«

Oba prislušujeta v temo proti vratom, toda glasovi so utihnilli.

»Saj ni nič, Izidor, samo sanjalo se ti je.« In ker se je Jurj predel v svoji mali postelji v kotu: »Glej, Jurija boš zdramil.«

Takrat je pretrgal tišino pridušen krik. Kriku je sledilo znova zamolklo ječanje. Mati in sin sta se zdrznila in se spogledata.

»Ali to oče vékajo?«

»Spi, Izidor, spi!«

V tem trenutku se znova razleže krik, tako razločen, da Izidor preplašen zagrabl mater za lahti. Barbara molče pogleda otroka, nato pa vdano sklene roke, rekoč:

»Moliva, sin moj, — za očeta Polikarpa in za duše, ki se težko zveličajo. Češčena Marija, gnade si polna, gospod je s teboj, blažena si med ženami, blažen je sad tvoje telesa, Jezus, ki je za nas težki križ nesel...«

Izidor odgovarja na njeno gorečo molitev nekoliko odsotno, z očmi, uprtimi v temna vrata. Glasovi spodaj so medtem utihnilli.

»Mati!«

Barbara je tiho pregibala z ustnicami, ne da bi se ozrla na otroka.

»Zakaj se oče zapirajo spodaj v klet, zakaj ne spe tu pri nas?«

»Spi, otrok, spi!«

Čez čas:

»Naš oče so jako močni, ali ne?«

»Seveda so, Izidor!«

»Ko bom velik, bom tudi jaz tako močan!«

»Seveda boš! Zdaj pa zaspil!«

»Takrat bom kovač in si bom naredil tako sabljo, kakor je očetova, ki visi v veži.«

S temi besedami se je Izidor prevrgel s hrbta na drugo stran, kakor da bi hotel zaspati, a je le umolknil z odprtimi očmi.

Spet so se začuli glasovi, čeprav bolj zamolkli. Izidor je sedel na posteljo in šepetaje poklical: »Mati!«

Barbara je zasnula. Tudi Juri je trdno spal v svoji postelji. Izidor je smuknil izpod odeje, in kakršen je bil, v srcaji in bos, se je na prstih s pridržano sapo priplazil do vrat. Vrata so presunljivo zaškripala, ko jih je Izidor toliko odprl, da se je s svojim drobnim telescem lahko prerinil spoznje. Trenutek je še obstal, da vidi, če se je kdo v sobi zbudil, nakar je naglo smuknil po stopnicah v doleno hišo.

V veži, ki sta jo razsvetljevala dva snopa mesečine, prihajajoča skozi veliki, zamreženi okni, se je znova ustavil. Stisnjeno desnico je položil na srce, da bi si umiril zasoplo dihanje, in prisluhnil. Glasovi, ki so prihajali iz kleti, so bili tu v veži razločnejši in manj grozljivi. Izidor jim je sledil po hodniku v klet.

Čuti je bilo Polikarpa, kako je med stokanjem nekoga odrival od sebe, govoreč v presledkih.

»Poberi se, od koder si prišel! — k Luciferju, svojemu bratu, hudič stari! — Stran, diavolo!«

Izidor si ni upal več naprej. Prestrašen je obstal na hodniku, ki ga je medlo osvetljevalo nizko, z rešetkami prepreženo okno, in se zastrmel na dno hodnika v črna, težko okovana vrata, izza katerih je prihajal Polikarpov glas.

Trenutek nato je bilo slišati suh kašelj in škripanje postelje, kot bi se nekdo sunkovito premetaval po njej. Po plahutajoči svetlobi, ki je predrila skozi špranje v vratih in skozi rešetkasto lino med njimi, je bilo videti, da se je v kleti prižgala luč. Takoj potem so se zaslišali cokljajoči koraki.

Izidor je smuknil nazaj na stopnišče. Skriva je iz teme opazoval očeta, ki se je dolg, slok, razmrščenih las, napol oblečen, s coklami na nogah in z gorečo trsko v roki prikazal na pragu kleti. Z okornimi koraki, težko sopeč je stopil najprej do zadnjih, nato pa skozi vežo do prednjih vrat in obkrat skrbno preizkusil, če so zaklenjena in če zapahi drže.

Medtem se je Izidor pomaknil više v temo in skozi odprtino na stopnišču motril očetovo početje. Goreča trska je metala begotno svetlobo na Polikarpov obraz. Ko je Polikarp izginil nazaj proti kleti, je prekrila tudi Izidorjeve oči, polne otroškega strahu in začudenja, neprodirna tema.

Izidorjev glas čita dalje: »Kmalu nato je napačil najhujši trenutek v mojem zapuščenem življenju. Še pozneje me je s svojo grozo preganjal pri svetlem dnevu in me v globokih nočeh budil iz spanja.«

Na dvorišču pred visoško domačijo je v globokem blatu obtičal voz, naložen z debelimi hlodi. Dva močna, rejena vola, ki ju je z bičem priganjal grbasti volar Ahac, sta se zaman npenjala, da bi ga izvlekla iz blata.

»Hi — hi, mrcini! Dajmo, joja!« je stokal volar.

Izidor in Juri — zadnji s šibo v roki — sta mu pomagala vpiti okrog voza.

Ko se je s temnim obrazom prikazal na pragu Polikarp, so vsi umolknili.

»Ali naj tebi zagodem z bičem po kosmati koži?« je zavpil Polikarp divje na Ahaca. »Joja, joja!« ga je oponašal. »Kaj pa zijaš? Ali se bojši, da si boš grbo zravnal?«

In že se je z vso silo uprl z ramenom ob hlode, da se mu je napela žila na čelu in da se je voz cvileč premaknil.

Izidor se je medtem zmuznil za Polikarpovim hrbtom v hišo. Na hodniku je veter zganil vrata, ki vodijo v klet, da so glasno zaškripala, in Izidor je opazil, da so samo priprta. Za trenutek je nedolžno obstal, nato pa je tipaje in previdno stopil naprej.

Objela ga je mrzla, vlažna tema in v njej je komaj razločil trhlo leseno stopnišče, ki se je odpiralo pred njim. Držeč se za ročaj pri ograji, je s pridržano sapo tipal s stopnice na stopnico in slednja je zaškripala pod njegovimi bosimi nogami.

V globoko klet je skozi gosto zamreženo okno zadaj v kotu prodirala medla dnevna luč; v kotu nasproti je stala visoka, nerodna omara, na vrhu je bila obložena z razno staro ropotijo. V drugem kotu, pod oknom, je bilo surovo zbito ležišče z razmetano pisano odejo. Na umazani steni vmes sta na dveh mogočnih klavjih viseli mušketi, zarjaveli meč in lesen samostrel z jekleno konico.

Izidorjevo radovednost je pritegnila nase črna železna skrinja, zaklenjena z dvema žabicama in položena na posteljo. Poizkušal jo je odpreti in premakniti, a brez uspeha.

Že je hotel pobegniti iz mračnega prostora, kar posije skozi malo, podolgovato okno svetel sončni žarek: v njegovem svitu se na temnih, ilnatih tleh zablešči rumen beneški cekin.

Izidor se naglo skloni in ga pobere.

Ko pa ga drži na dlani, pograbi trda pest njegovo roko in mu jo stisne z vso silo.

»Diavolo, kaj pa ti stikaš tod!« je zakričal Polikarp, ves zaripel od jeze. S prosto desnico je zagrabil Cunje in jih nametal na zaboj. In ne da bi otrokovo malo dlan izpustil iz železnega prijema, je potegnil omahujočega Izidorja za seboj po stopnicah. Zunaj je s prosto roko zaloputnil vrata in obrnil ključ v zarjaveli ključavnici. Otrok je ves ta čas brez moči visel ob njem, ne da bi jeknil.

»Kraši si hotel! Svojemu lastnemu očetu!«

Zdaj je začel Izidor od groze jokati. Juri, ki ga je z dvorišča privabil hrup, je prestrašen pobegnil. Stari je vlekel Izidorja v vežo, iz veže v izbo in k mizi. Izidor se je v stiski obrnil k bogku v kotu.

»Kristus pomagaj!« je zastokal in skušal izviti roko iz očetove pesti.

»Hudič ti pomagaj!« zarjuje Polikarp in mu pritisne ročico k mizi, tako da malemu odleti cekin izpod prstov.

»Oče, ne bom več!«

»Ne boš, bom že skrbel, da ne!«

Polikarp je pograbil furlansko sekirico, ki je visela poleg kladiva in drugega malega orodja na steni, z levico pa je stisnil otrokovo ročico tako, da je ostal samo mezinec na mizi.

Vtem se odpro kuhinjska vrata in Barbara se prikaže med njimi, bleda in z razpletenimi lasmi. Za njenim krilom se komatá mali Juri.

»Za pet ran, kaj počneš!« zavzije mati vsa iz sebe.

»Da si zapomniš, kdaj si kradel!« pravi polikarp Izidorju, ne oziraje se na Barbarine besede in mu odseka pol malega prsta.

Barbara se vrže naprej, toda na pol pota ji zmanjka moči. Išoč opore na klopi ob steni, zdrkne brez besede na kolena in nato omahne na tla.

V trenutku se je v hiši nabrala družina. Velika dekla je skočila k materi, namočila je predpasnik v velikem vrču na klopi, kjer je očitno bila pitna voda, in jela brisati Barbaro po čelu in licih, da bi jo spravila k življenju. Pastirček je pričel cvrketati z zobmi, ne da bi se mogel ganiti, dočim je mala dekla vila roke, kličeč boga na pomoč. Mali Juri je v strahu za mater tulil na ves glas.

Zadnji je pridrvel v hišo Lukež, nekaj manjši od Visočana zato pa toliko širši v ramena. Ustavil se je pred Polikarpom ki je še vedno stal pri mizi.

»Polikarp,« je ukazal Lukež in divje meril svojega gospodarja z očmi, »deni jo iz rok!« Pri tem je pokazal na sekirico, ki jo je Visočan še vedno tiščal v desnici. »Bog nama grehe odpusti: otroke smo morili po Svabskem in po Saksonskem, — tukaj jih ne boš več!«

Pri teh besedah se je vsa družina spustila v krik in jok.

»Položi jo iz rok«, je ponavljal Lukež, »sicer se ti s silo uprem! Kdo ti je pomagal v vojski takrat, ko ti je hotel Šved razklati glavo? Na to misli, pa bodi človek!«

Polikarp je sprva poslušal Lukeža, kot da bi ga ne razumel, potem pa je nena doma vrgel sekirico pod klop, si obe roki pritisnil h glavi in med groznim krikom pobegnil iz hiše.

Izidorjev glas: »Ko sem se zbudil iz omedlevice, sem ležal na svoji postelji v gorenji hiši.«

Mehka svetloba jasnega dne je skozi okno lila na posteljo, ko se je Izidor polagoma zbudil, blede in upadlega obraza. Njegove velike oči so obvisle na odeji, kjer mu je nemočno počivala desnica in debeli, platneni obvezi. Povita roka mu je priklicala v spomin, kar se je bilo zgodilo, in pričel je tiho ihteti.

Naenkrat se mu je voljna dlan položila na čelo in mehki Barbarin glas je spregovoril:

»Ali me še poznaš? Ti uboga moja revščina!«

Izidorju so se zjasnile objokane oči, kakor da bi sonce posijalo vanje. »Matil!« je radostno zaklical. Poskušal je dvigniti obvezano roko, da bi objel Barbaro, ki se je sklanjala nadenj, pa je ni mogel premakniti.

»Miruj, otrok, miruj!« mu je rekla in mu poravnala odejo. »Kaj bi rad jedel?«

Izidor je odkimal: »Pil bi rad.«

»Moj bog, že ves dan nič ne ješ. Mleka ti bom skuhala...«

Že se je obrnila proti vratom, ko je Izidor zajokal in krčevito zaklical: »Oče naj pride!«

Ob teh besedah se je Barbara vsa bleda ustavila, kot bi jo pičil gad. Jezno je zavrnila sina:

»Tiho, moj ljubi, in ne govori o tem... o tem morilcu!«

In ko je videla, da se je Izidor ob zadnji besedi ves zdrnil od groze, je skušala ublažiti vtis svojih besed. S solzami v glasu je pristavila:

»Kaj se ni s sekiro spravil na svojega lastnega otroka?«

In rahlo upognjena, brišoč si s predpasnikom oči, je odšla iz hiše.

Na sredi kuhinje, kamor je krenila, je stala tršata, visoka, a od starosti že nekoliko sključena ženska v črni opravi z veliko malho, optrta okrog vratu.

»Kaj pa ti, Pasaverica?«

»Barbara, usmili se sirote, ki je stara in bolna. Že ves dan nisem imela gorkega grizljaja v ustih!«

»Tjale sedi!« Pokazala ji je na klop za veliko hrastovo mizo.

Pasaverica je z vzdihom odložila malho na klop na sedla poleg nje. Barbara pa je vzela velik lonec iz omare, nalila v kozico mleka ter ga pristavila na ognjišče. Iz miznice je izvlekla hlebec črnega kruha in nož ter odrezala Pasaverici.

»Bog ti bo poplačal, Barbara,« je rekla Pasaverica, medtem ko je lomila svoj kruh.

»Bog naše hiše ne pozna,« je odvrnila Barbara s trpkim poudarkom, ne da bi pogledala starko.

»Vem, vem,« je pritrjujoče vzdihnila Pasaverica in se ozrla po gosposinjki. In ko ji ta ni dala nobenega odgovora, je pristavila zaupno, skoraj šepetaje: »Nekaj sem ti prinesla. To bo kot zanalašč za tvojega sina.« Pobrskala je po svoji malhi, izvlekla iz nje majhen lonček in ga izročila Barbari. »Človeška mast je. Nič ne maraj!« je rekla, ko je Barbara z grozo odložila lonček na mizo. »Na staro Pasaverico se zanesi.« Povzdignila je svoj glas. »Kaj čemò, živimo v časih, ki so prekleti in hudobni in na vse strani grozni. V takih časih mora gospod Jezus posegati po vseh sredstvih, če nam bodi pomagano.«

Vtem so se odprle duri in vstopil je Lukež.

»Ohtanom stara Pasaverica!« se je začudil veselo in sedel k mizi. »Ali še delaš kupčije s svojimi mazili?«

Pasaverica je bila najprej skrila svoj lonček, ko pa je prepoznala Lukeža, ga je položila nazaj na mizo in čemerno odgovorila:

»Kupčije? Kakšne kupčije neki! Kdo pa danes kaj plača za pošteno lečilo. O, ne bi ne lazila pod starost po teh vaših dolinah, da nimam doma lačnega kljuna, ki ga je treba nasitiiti.«

»Koliko pa terjaš za ta svoj zvarek?« je povprašal Lukež, medtem ko je obračal lonček v roki.

»Če ga dam za en nemški tolar in dva reparja, je skoraj tako, kakor če bi ga dala za božje plačilo.«

»O, coprnica ti stara! Kaj misliš, da tu na Visokem novce kujemo?« se je razhudil Lukež in trdo položil lonček pred Pasaverico na mizo.

»Lukež! — Lukež!« je skušala vmes miriti Barbara, medtem ko je postavljala pred Pasaverico latvico kadečega se mleka. Pri tem je kar s predpasnikom kakor prej vročo latvico vzela zdaj lečilo v roko.

»Na Visokem je denar doma. To ve vsa dolina!« je približala Pasaverica. »Kod pa naj jaz jemljem človeško mast? Tista leta, ko je razsajala še nemška vojna, se je je že še dobilo, ker so bili mrliči cenejši ko hruške jeseni! Danes pa so za kupčevalca z mazili slabi časi. Bog se nas usmili!«

Barbara je medtem položila lonček v omaro, iz razvozlane rute pa je vzela nekaj kovancev in jih odštela Pasaverici.

»Tako se bojim, sirotek mi vsak dan bolj usiha,« je vzdihnila in si skrivaj utrnila solzo. »Le če to mazilo zares pomaga!«

»Seveda pomaga,« je zagodrnjal Lukež vstajaje, — »zdravemu na oni svet!«

»Da me ne boš po zobeh nosil,« se je sedaj že pomirjena obrnila starka za Lukežem, »pa navržem zate še lepo podobico, ki jo je blagoslovil sam škof v nemškem Pasavu.«

»Kar sama si jo obdrži,« se je obregnil Lukež med vrati, »saj imamo dovolj svojega škofa, ki nas vsako leto blagosloví s kako novo davščino.«

Izidor je ležal sam na svoji postelji, kar se je nenadoma zdrnil in se z zadržanim strahom zazrl proti vratom. Na pragu je stal Polikarp: s svojo mogočno postavo je segal skoraj do stropa. V obraz je bil videti upadel in skrušen, ko se je s počasnimi koraki bližal postelji. Izidor ga je gledal, ne da bi se skoraj upal dihati.

Polikarp je pomaknil stol k postelji, na odejo pred Izidorja pa je položil usnjato, deloma z železom okovano rokavico. Sedel je tesno k Izidorju ter ga zamolklo pozval:

»Izidor, vrzi mi jo v obraz!«

Izidor se ni premaknil, nakar je Polikarp glasno zavpil:

»Vrzi!«

Okrog ustnic so se mu jele risati ostre poteze in v čelo se mu je zarezala ostra guba. V strahu je Izidor prijel rokavico in jo zavihtel k obrazu, s katerim je oče silil proti njemu.

Na Polikarpovem obrazu se je pokazala kaplja krvi in zaječal je:

»Pravično je, da me z zaničevanjem kaznuje moj lastni otrok!«

Posegel je po Izidorjevi obvezani ročici ter se sklonil nad njo. Ni spregovoril besede, samo telo mu je včasih zatrepetalo, kot da bi jokal.

Ob pogledu nanj je še Izidorju jel siliti jok v obraz in ihtel je spregovoril:

»Oče, saj nisem več hud!«

Polikarp je vstal in se obrnil stran od Izidorja. Pri vratih se je še obrnil in rekel:

»Ko ozdraviš in ko boš večji, se greš zaradi mene lahko učiti za kovača. Na kmetiji, kakršna je naša, je zmerom prav, če je kovač pri hiši.«

2.

Kovačnico mojstra Langerholza je osvetljeval nemirni plamen na velikem ognjišču. V njegovem svitu, ki je metal plahutajoče sence po stenah, je bilo videti vse stvari, kot bi bile dvojne: leseno ogrodje velikega kladiva na vodni pogon, dolg in čokat hrastov pult ob steni, obložen z raznim orodjem. V kotu zadaj surovo tesan pograd, korito za vodo, lestev, ki je vodila na podstrešje, nakovalo in druga manjša kovaška šara.

Izidor — zdaj je bil že visoko rasel plavolasec, golega, podolgovatega obraza in bele polti — je tik ob ognjišču z dolgimi kleščami in kladivom v rokah obdeloval kos žarečega železa, da so pršele iskre na vse strani.

Od zunaj, kjer je bil razprostrt še gost mrak, je bilo skozi na stežaj odprta vrata slišati klicanje.

»Mojster, hejó, nič ne čujete?«

Izidor je prenehal z razbijanjem.

»Mojstra ni. So šli že domov,« je odvrnil proti vratom.

»Izidor, si ti?« Na pragu se je prikazal Martin Cebäl, čokat možič s sivo razkuštrano brado in razkuštranimi lasmi, ki so mu silili izpod klobuka. Najprej se je ozrl po kovačnici, če ni morda še kje kak človek.

»Kako pa, da si še pokonci? Si sam?« je vprašal medtem. In ne da bi čakal odgovora, je zaupljivo in s štišanim glasom omenil: »Kmečkega vajvodo Jernača so prijeli davi glavarjevi biriči.«

»Kaj pa mu hočejo?«

»Pred krvavo sodbo ga bodo postavili, pravijo, ker je kmete zbiral in jih hujskal na punt zoper škofa. Križ božji, na tezalnico, v škripcе ga bodo deli!«

»Kaj čemo, siromaki; gosposka ima svoje pravice. Škof so duhovni gospod in ne dela prav, kdor se jim ne ukloni.«

Izidor, ki je bil medtem svoje železo na ognju spet razgrel, ga je začel znova obdelovati z zvenečimi udarci.

Vtem se je med vrati pojavil srednjevisok, širokopleč človek ves povaljan, blaten, v odpeti sraciji in brez klobuka. V zapestjih prekrizani roki sta mu viseli ob telesu. Za trenutek se je ustavil, premeril kovačnico in oba človeka v njej.

Ko ga je Izidor zagledal, je ves osupnil, kot da ne verjame svojim očem, Cebal pa se je nehote prestopil za dva koraka nazaj.

»Krizani Jezus, vajvod Jernač...« mu je pri tem ušlo.

»Kaj sta se pa zaprepastila,« je spregovoril vajvod Jernač s svojim globokim, bobnečim glasom. »Saj nisem od mrtvih vstal!«

Pomaknil se je nekaj korakov bliže, tako da mu je luč z ognjišča osvetlila njegov izrazito oblikovani obraz in močne roke, v zapestjih okovane v železje.

»O bog, saj si uklenjen!« je spet jeknil Cebal in se prekrizal.

»Kaj si pa mislil!« se mu je zasmejal Jernač skozi zobe. »Ni bilo časa, da bi se od biričev pošteno poslovil, preden sem jim ušel,« se je norčeval, »pa mi zato tudi železja niso sneli, pasji sinovi!« Pomignil je Izidorju z glavo proti vratom: »Zapahni no tiste duri, Visočan, da ne bo kdo svojega nosu vtikal sem noter. — Ti, Martin, pa kar tu počakaj tačas,« se je obrnil za Cebalom, ki se je hotel za Izidorjevimi hrbtom izmuzniti skozi vrata. »Ne bi rad, da bi v mestu prezgodaj zvedeli, kje se Jernač zadržuje.«

Cebal se je spokorjen vrnil nazaj.

»Pa menda ne misliš, Jernač...« je zamomljal užaljeno in zakrillil s svojimi kratkimi rokami.

»Nič se ne jezi, Martin, možakar si, ni ti kaj očitati, samo jezik imaš babji.«

Medtem se je vrnil Izidor od vrat. Jernač mu je pomolil svoji uklenjeni roki:

»Zdaj pa urno, Visočan, kje imaš pile?«

Tačas je ob travniku ob vodi v slabotnem svitu prižgane plamenice stopala majhna četa: trebušasti ječar Mihól Schwaiffstrikh z mušketo na rami in sabljo za pasom in dva dolga, suha biriča s sulicama.

»Hudobec naj se natakne na svoj rog, če vem, zakaj zdaj tavamo po teh vrazjih krtinah,« je vzdihoval Mihól in si prizadeval, da bi hodil vštric s svojima spremljevalcema. »Bogve, za katerim hribom je zdaj že ta puntarski vajvod Jernač. Naš gospod glavar pa menda misli, da nas bo kar čakal. Najbrž si domišlja stari, da vajvoda Jernača tudi protin baše po vseh udih, kakor baše njega, da se še ganiti ne more, ne da bi zavekal.«

In čez čas:

»In tudi ko bi bil Jernač zares kje blizu, kako naj ga pa ujamem, če ga ne vidim. Saj še lastnih nog ne vidim!«

Mihól je pri tem stopil v kotanjo in malo je manjkalo, da se ni pogrnil po tleh.

»Sveta Lucija, ti mi pomagaj iz te egiptovske temě! Počakajta no, fanta, na moje stare kosti! Kam pa divjata? Meni je tega norega romanja dovolj.«

V mraku je svetlo mežikala drobna luč in Mihól je za trenutek pridržal svoja spremljevalca.

»Poglej no, v kovačiji je pa še luč. Še tja pogledamo, potem smo pa za danes opravili, presneto!«

Odločno je stopil naprej.

Medtem je Izdor v kovačnici še vedno pilil Jernačevo železje.

»Le brž, le brž, Visočan,« je silil vajvod.

»Treba vam je tega, Jernač,« je govoril Izidor. »Greh je, upirati se svoji gosposki.«

»Greh je krivico trpeti in nič storiti zoper njo. To je greh. Seveda, vi visoški ljudje lahko govorite, ko vas je Polikarp z zlatom odkupil pri škofu od tlake in od desetine.«

Vtem je železje odletelo. Jernač je sproščeno stegnil roki in se obrnil proti durim.

»Bog plačaj, Visočan! In nikar nikomur nič ne zinita, če nočeta, da vam na gradu vse kosti potarejo.«

Izidorju, ki mu je odpiral zapah, pa je še dodal posmehljivo:

»In če srečaš, Visočan, glavarja, tistega, ki se je iz nemških dežel k nam pripel, le poklekni pred njim na obe kolena, da te stari ne bo s svojo pálíčko pobožal.«

Njegov smeh se je glasno razlegal skozi temo. Za vajvodom se je izmuznil tudi Martin Cebal. Niti besedice ni rekel, ko je stopal čez prag, samo svoje kratke roke je privzdignil in pogledal pol proti Izidorju, pol proti nebu, kot bi klical vse svetnike na pomoč.

Izidor je ravno odložil svoj usnjeni predpasnik in odvrgl cokle, ko je zabobnelo po vratih, in več glasov hkrati je zavpilo: »Hejó, odprite!«

Nato se je zaslíšal Miholov glas: »V imenu presvitega škofa, ali je kdo notri?«

Izidor se je ves trd zastrmel proti vratom.

»Jaz sem, Izidor,« je spravil iz sebe čaz čas.

»Ali je kdo pri tebi?« je vprašal spet Miholov glas.

»Sam sem. Nikogar ni.«

»Potem je dobro,« je rekel Miholov glas pokroviteljsko. »Fanta, gremo naprej! Zlodej naj pobere vse puntarje in vse glavarje.«

Izidor je še nekaj časa strmel v vrata in poslušal stopinje odhajajočih, nato pa se je pokrízal in se s težkim vzdihom spravil na ležišče.

Iz sna ga je zbudilo novo razbijanje po vratih.

»Izidor! Izidor!«

Dvignil se je na komolce in zmeden gledal v vrata, ki so se stresala...

Zunaj je bilo čisto, rosno jutro in sonce je obevalo prostrani travnik, potok, ki se je penil čez kamenje, in sivo streho kovačije z njenimi starinskimi oboki spredaj in z ogromnimi, z mahom poraslimi vodnimi kolesi ob straneh. Iz rahle jutranje megle pa se je zadaj dvigala Loka nalik strmi kopici, ki jo je pokrival stari grad s čokatim stolpom na sredí.

Juri Khallan, živahen, čedno rasel fant, je razbijal po vratih, in ko tam ni nič opravil, je vstopil za hišo in zavpil skozi majhno, zamreženo okno v zidu:

»Hej, Izidor, zbudi se že! Saj boš dan prespal!«

»O Juri, ti si!« se je oglasil presenečen Izidorjev glas iz notranjosti. »Čakaj no!«

Izidor je odprl velika vrata na stežaj, da je buhnil svetel dan v kovačnico, in se še krmežljav obrnil k Juriju, ki je visok in nasmejan stal na pragu.

»Kaj pa ti kolovrtiš tod?« je Izidor nezaupljivo vprašal brata. »Ali nisi pri očetih jezuitih v Ljubljani?«

Juri je vstopil in se ogledal po kovačiji.

»Kje neki!« je odvrnil lahkotno. »Že o veliki noči so mi dali licenco!«

»Si bil pretrd za učenje, kaj?« je karajoče rekel Izidor.

»Tisto ravno ne,« je zategnil Juri. »Pač pa smo se na mostu stepli z mesarji.« In se je zasmel.

»To si mi prišel povedat!« ga je prekinil starejši brat z očitanjem.

Prešerni smehljaj, ki je še ležal v Jurjevih očeh, je nenadoma ugasnil.

»Ne, oče me je poslal,« je dejal mračno in beseda mu je šla težko iz ust. Stopil je do nakovala in potežkal kladivo, naslonjeno obenj. »Pravi, da vzemi svoje stvari in se vrni domov, da te zdaj kmetija ne more več pogrešati...« Kladivo v njegovi roki se je zadelo ob nakovalo in kovačnico je napolnil rezek, raztrgan zvok, »Veš,« — Juriju so pri tem ustnice zatrepetale — »mati so umrli.«

Izidor ga je pogledal z očmi, skaljenimi od bolečine.

»Pokopali smo jih,« je naglo dostavil Juri, »jutri bo petnajst dni.«

Izidor je molče pogledal v tla. Nato je privzdignil oči:

»Zakaj mi nisi prišel povedat?« je vprašal s tihim poudarkom.

»Oče ni pustil,« je odvrnil Juri. »Je rekel, da je za take reči še zmerom čas.«

3.

Polikarp — sedaj nekoliko bolj siv v svoje velike, štrleče brke in za spoznanje bolj upadel in upognjen — je stopil do roba pšenične njive. Izidor je bil dva koraka za njim.

Veliki, rumeni klasi so se rahlo pozibavali v vetru. Polikarp je enega utrgal in ga zmelal v pesti.

»Če ne pride kaj vmes, bo letos žita nekaj starov več,« je rekel v svojo dlan.

Zleknil se je na položno tratino tik nad njivo, pograbil z roko šop visoke trave ter ga zasukal. »Prinesi skalo, da zavijeva hudiču rep, da se ne ponesreči, kar bova imela v govorici!« je rekel.

Izidor je prinesel težak kamen in ga sopeč zavalil na zavito travo. Nato se je umaknil za dva koraka vstran in tam obstal, zroč v očeta in pričakujoč, kdaj bo ta spregovoril.

Polikarp pa je molčal. Njegov pogled je bil skoraj nežen, ko je zrl preko pšeničnega klasja navzdol na viško hišo in njene naprave, ki so se svetile v junijskem soncu in ki se je zanje zdelo, kot da rastejo iz rumenega pšeničnega morja.

»Cemu mora človek star postati, diavolo!« je spregovoril jezno.

»Ne spodobi se, da grdo govorite,« ga je v strahu in ponižno prekinil Izidor.

Polikarp ga je ošabno pogledal in zaškripal z zobmi.

»Človeka, ki je služil v armadi kneza Wallensteina ne boš učil, kaj se spodobi, mlečni moj otročaj,« je dejal prezirljivo. »To jaz sam vem!« Nato pa je udaril s pestjo po travi in ponovil še glasneje: »To jaz že sam vem!«

Se nekaj časa je jezno motril Izidorja, kot da bi čakal, če mu bo še kaj oporekel, nakar se je počasi umiril in odvrnil pogled od njega.

»Bolj ko je človek star,« je povzel čez čas z mtrnim, trpkim glasom, »bolj nerad umira. — Ko bi le vedel, kaj bo s posestvom!« se je spet razhudil in uprl svoj jezni pogled v Izidorja.

Čez čas pa je dostavil pomirjeno:

»Star si zadosti, oženil se boš. Visoko ne more biti brez gospodinjne.«

Spet je uprl oči v svojega sina.

»Upam, da se nisi kam zapredel!«

Izidor je povesil pogled. Polikarp pa ga je opazoval srepo in z napetim obrazom.

»Ženil se boš, kakor bom jaz zapovedal in kjer bom jaz hotel!« je rekel srdito.

»Nikoli še nisem imel z nobeno žensko opraviti in vaša volja je tudi moja,« je preprosto rekel Izidor.

»No . . .« se je pomiril Polikarp. Nato pa je povzel: »Jaz sem se že dogovoril z Jeremijem Wulffingom iz Davč, in sicer zaradi hčere Margarete, ki jo ima Jeremija iz drugega zakona.«

Polikarp se je počasi dvignil.

»Tako, ko bo požeta pšenica, kreneta z Lukežem na pot.«

Polikarp se je prestopil za korak, se spet ustavil in pomahal s prstom proti Izidorju.

»Nič preveč ne govori! Tvoja beseda bodi: Polikarp, moj oče, bi rad vedel, koliko in kaj bi se dobilo v Davčah.«

S temi besedami sta Polikarp in Izidor odšla. Ostala je samo še pšenica, ki se je visoka zibala v rahlem vetru.

Izidorjev glas čita dalje: »Tako sem bil odposlan na pot v Davče, ker človeku, ki naj živi na kmetiji, ni dano, da bi žhjal brez svetega zakona. Ni torej čuda, če so me spremljale različne misli in pričakovanja na tej poti. Pa se ni bilo nič izpolnilo in prav brez vsakega uspeha sva z Lukežem nosila kolače v Davče . . .«

Pšenica na njivi je bila požeta, le rumeno snopje je še v dolgih redih ležalo po strniščih. Mimo sta zavila po poti Lukež in Izidor, oba pražnje oblečena in z bisagama

na ramenih. Lukež je stopal spredaj z razigranim korakom. Široko koledniško sabljo si je bil opasal in klobuk si je bil ošamaril s svetlim svatovskim nakitom. Za njim je stopal Izidor, ves pogreznjen vase.

Sla sta po tovorni poti ob vodi, se spustila preko travnika, jo ubrala po grapi ob potoku navzgor, zavila mimo lesene, s slamo krite hiše, kjer so se igrali otroci, in se vzpela trudoma v strmo reber. Na vrhu senožeti sta obstala, veter se jima je zapletal v obleko in jima hotel odnesti klobuke, ko sta prevzeta zrla v bližnje gorske vrhove in v bele, kopaste oblache, ki so se podili nad njimi. Krenila sta dalje po stezi mimo pašnika, koder se je prestopala živina in so med grmovjem peli zvonci. Slednjč je steza padla v zatišje gostega, lepo raslega bukovja. V trenutku so vsi glasovi zamrli, čuti je bilo le njune korake po mehki zemlji in sonce, ki je rahlo prosevalo skozi krošnje, se je nemirno igralo med debli.

Tik za ovinkom se je nenadoma odprla majhna, travnata jasa, ki se je vsa bleščala v svetlem soncu. Lukež je obstal in tudi Izidorja zadržal z roko.

»Stoj!« je rekel s pritišanim glasom in oba sta nepremično oprezovala proti jasi. Pod košato bukvijo sta videla po raztrganih plahtah in med bisagami kobacati nekaj napol nagih otrok. V bližini se je nad ognjem dvigal visok curek dima, na kupu dračja poleg je sedela mlada ženska in dojila dete. V grmovju se je pasla koza.

»Cigani,« je spregovoril Lukež in stopil naprej.

Na kamnu ob stezi je čepela stara ciganka razkuštranih, umazanosivih las in namrščenega obraza.

»Lepi mladenič,« je iztegovala svoje suhe roke proti Izidorju, ker je Lukež očitno ni hotel opaziti. »Tvoja bisaga je široka in nabasana. Zganje imaš v nji. Privošči ga starki par požirkov!« Od nekod iz obleke je privlekla leseno skodelico in mu jo molila naproti.

Izidor je odvrgel bisago, potegnil čutaro iz nje in ji natočil lepo mero zganja. Starka ga je izpila urno in v eni sapi, kot bi zlivala vodo vase. Nato pa si je šla z roko čez usta:

»Daj še kapljico, lepotec moj!« Gledala ga je kar moč prijazno in mu ponujala svojo skodelico.

»Dosti imaš, staruha!« se je razhudil Lukež, ki je že prej grdo gledal Izidorju pod roko, ko je ta natakal. »Pusti še nama kak' požirek! Baba ga plje, kot bi ga proč zlivala!«

Zdaj se je starka strašno razhudila.

»U, ti pes ti!« je zaprhala v Lukeža. »Ti lajaš name, ko ti še besede nisem rekla. Ti garjavi pes ti!«

Vtem je stopil izza bukovja Dušan, cigan srednjih let, rjavega, močno zaraslega obraza in črnih, kodrastih las. Lok je držal v levici, in sicer z nastavljeno puščico, tako da bi lahko vsak trenutek sprožil. Ko ga je Lukež opazil, je segel Izidorju za pas, potegnil njegov samokres in ga pričel težkati v roki. To videč, jo je starka urno ubrala nekaj korakov vstran, cigan pa se je ustavil.

»Kaj pa vidva tiholazita tod okoli?« je vprašal z zaničljivim glasom. »Bolj pametno bi bilo za vaju, da ostajata doma in pazita na tisto vojaško kaso, v katero na Visokem denar zaklepate. Če ne, se lahko zgodi, da se lepega dne zbudite brez njega,« se je hudobno zarežal.

Ob teh besedah se je Izidor ves zdrznil in vprašujoče pogledal Lukeža. Ta pa je vpil ciganu:

»Le pridi, rjavi hudič, če hočeš, da ti kodrasto grivo gosto zasadimo z železnim fižolom! Ti črni potepuh ti!« Pri tem se je na glas smejal, mahal s samokresom in podpal za stopal za Izidorjem proti gozdu.

»Le krakaj, samemu sebi krakaš,« se je šele zdaj ojunčila starka. »Crvi te bodo žrli, prej ko misliš.«

Na stezi med bukovjem se je Izidor ustavil toliko, da ga je Lukež dohitel.

»Si videl klateže,« se je ustil Lukež. »So mislili, da bodo prestrašili starega kirasirja.« Pri tem je ponosno udaril z roko po ročaju svoje koledniške sablje, kot bi sedel v stremenu.

»Nemara ni bilo prav, da sva stari odrekla žganje,« je zaskrbljeno rekel Izidor.

»Kaj! Prej bi napojil z žganjem rešeto, kot pa njen izsušeni golt!«

»Taki ženski ni varno kaj odreči,« je nadaljeval Izidor. »Gotovo ima zvezo s hudičem. Lahko nam zagovori brejo kravo ali pa nam napravi točo in uniči vsa setev.«

Med temi besedami sta prišla iz gozda.

»Jo vidiš, Izidor!« je zavpil Lukež, ki je prvi stopil na parobek. »To je pa domačija Jeremije Wulffinga.« Odložil je bisago, snel klobuk in si z veliko pisano ruto jel brisati obraz.

Niže spodaj se je odpiral valovit svet. Na travnatem reburu sredi njega je med redkim sadnim drevjem samotno kraljevala visoka in prostorna kmečka hiša, grajena iz lesa in pokrita s sivimi skodlami.

Pogled nanjo je s svojim hrbtom prekril Izidor, ki je pravkar prišel na parobek in se ustavil poleg Lukeža.

4.

V hiši Jeremije Wulffinga je Lukež pravkar razkladal kolače po mizi: dve gnjati in dve rumeni pogači.

»To vam pošilja Polikarp,« je rekel Jeremiji Wulffingu, priletnemu možu dolge, koščene postave in nenavadno modrih oči, stoječemu sredi izbe.

Takrat se je na klopi ob peči zganila Ana Wulffingova, suha, zgarana ženska, in se s sklenjenimi rokami obrnila k svojemu možu.

»Jezus, ne dajaj je na Visoko, Jeremija,« je rekla z medlim, prosečim glasom, »ko vendar veš, da tam ni sreče pri hiši, ni sreče.«

Jeremija je pomirljivo dvignil svojo veliko dlan: »Pusti to, žena, pusti!« je dejal s tihim poudarkom v glasu.

Anine vdane oči so za trenutek še počivale na Jeremijevem obrazu, potem pa je povesila glavo in se neslišno stisnila nazaj na klop.

Leseno korito na dvorišču za hišo je neutrudno polnil svetel curek studenčnice, ki je pritekala po dolgem, lesenem žlebu od nekod s hriba. Pri čebriču poleg je prala Margareta Wulffingova. Obrnjena je bila s hrbtom proti hiši, zato ni mogla vldeti Izidorja, ki je prišel s korcem v roki skozi vrata in ob pogledu na dekletko z malce negotovim korakom krenil proti koritu.

Šele ko se je nagnil, da si nastreže vode, ga je deklica opazila. Presenečena se je vzravnila in stopila korak nazaj, z očmi uprtimi v Izidorja. Bila je sloke rasti, svetlorjav lasje so ji uhajali izpod rute, in nežnemu, podolgovatemu obrazu je dajal posebno milino mehak izraz, ki ji je ležal v velikih, rjavih očeh. V vsakdanji, preprosti obleki, bosa, s krilom, spodrecanim do gležnjev, z nepokritim vratom in z zavihanimi rokavci je negibna strmela v Izidorja.

Izidor jo je medtem, ko si je natakal vode, za kratek trenutek od strani preblisnil z očmi, pa takoj povesil pogled. Željno je pil iz korca in voda mu je kapljala od brade. Deklica še vedno ni spustila radovednih oči z njega.

»Sedaj si se me že lahko nagledala, Margareta!« je rekel Izidor, ko je odstavil korec od ust.

Margareta se je zmedla in se naglo sklonila k svojemu čebriču. Tako sklonjena je čez čas vprašala:

»Ti veš, kako mi je ime?«

»Moj oče mi je govoril o tebi.«

Presenečena se je spet vzravnala:

»Torej si višoški?« In z neko toplo zaupljivostjo ja dodala: »Tudi moj je govoril o tebi.«

Nekaj časa sta se molče gledala, nakar si je Margareta dala že spet opraviti s perilom, Izidor pa je v zadregi vrtel korec v rokah.

»Se mi zdi, da je pri nas v dolini otava višja in lepša,« je rekel čez čas in pogled mu je obstal na travniku za hišo, ki ga je kosa nekaj že začela.

»V hribih pri nas je pridelek skop in treba se je gnati za vsako stvar,« je odvrnila Margareta in urno ožemala perilo.

»Potemtakem doma nimaš dobrega?«

»Nič ne rečem, ali včasih bi rajši živela v drugem kraju.«

»... amen!« je s svojim nizkim, spokojnim glasom rekel Jeremija, sedeč v praznji obleki na koncu mize, in se pokrižal.

»Amen! so spregovorili za njim vsi ostali: Jeremijeva žena, Izidor, Lukež in Margareta, in se tudi pokrižali.

Na pogrjnjeni mizi sta stali dve veliki, zvrhani skledi mesa in sirovih cmokov. Jeremijeva žena se je privzdignila in potisnila skledo z mesom najprej Jeremiji, nato Izidorju. Margareta — bila je v praznji obleki — je vtem vstala izza mize in odšla iz hiše.

Skledi še nista bili obšli vseh, ki so sedeli za mizo, ko se je v veži začela razburjena govornica obeh bratov Wulffingov in vmes tudi Margaretin glas.

»Oče, oče,« sta ropotaje vdrla brata v hišo, spredaj Marks, zadaj Othinrih, oba črno poraslih obrazov, razkuštrana, v srajcah in s coklami na nogah.

»Ali je res, da hočete dati Margareto od hiše?« je vprašal Marks z razdraženim glasom, uporno zroč v očeta.

»Muruja zdaj in k jedi sedita,« je odvrnil Jeremija z jasnim, mirnim glasom in z glavo mignil proti praznima sedežema na nasprotnem koncu mize.

Marks in Othinrih sta v trenutku utihnili in sedla za mizo, ne da bi se pri tem kaj ozrla na Izidorja in Lukeža. Naložila sta si iz skled velike zalogaje in začela hlastno jesti. Jedla sta naglo in pogoltno in prijemala hrano v roke. Marks je izvlekel iz žepa dolg furlanski krivec, pograbil veliko kost in jel kar z nožem nositi obilne mesne zalogaje v usta. Ustnice pod brki in prsti so se mu svetili od masti.

Vtem je vstopila Margareta. Položila je velik načet hlebec belega kruha in dolg nož pred Izidorja, rekoč:

»Na, Izidor, še kruha si ureži zraven! Lačen si od poti!«

Ne da bi se oziral na te besede, je Marks pograbil hleb in si s svojim krivcem odrezal debel kos.

Jedli so molče naprej. Tudi Margareta je sedla za mizo.

Jeremija je na mizo pred Izidorja postavil velik vrč vina.

»Pij, Izidor, črnikalec je,« je rekel.

Izidor je brez besede posegel po pijači, nato pa vrč potisnil še pred Lukeža.

Stari hlapec je globoko potegnil iz posode, si obrišal brke in rekel počasi in s poudarkom:

»Čas bo.« Obrnil se je k Izidorju. »Čas bo, da se odpraviva.«

Vse v hiši je utihnilo v napetem pričakovanju. Jeremija Wulffing je prislunhil Lukežu, nato pa je uprl svoj pogled v Izidorja, češ da je vrsta na njem, da spregovori.

Margareta je naglo pobrala sklede in žlice, ki so še ostale na mizi, in ne da bi se po kom ozrla, odhitela iz hiše.

Izidor je še trenutek pomolčal, nato pa je počasi pričel:

»Oče so mi ukazali, naj vas vprašam, če bi hoteli odgovoriti na tisto, kar sta se menila v Loki.«

»Všeč mi je vse, kar vem in kar sem slišal o tebi,« je brez odlašanja odgovoril Jeremija in položil svojo težko dlan na mizo. »Tudi Margareta je pridna in se ne straši dela.« — »Praznih rok pa je ne bom dajal od hiše.« Tu se je ozrl po obeh sinovih in spet počasi položil svojo dlan na mizo. »Očetu prinesi tale odgovor: Dvesto beneških cekinov, katerim priložim še sto beneških kron.«

Nastal je trenutek tišine.

»Nekaj starov žita bo že še!« je iz svojega kota bleknil Lukež, da se je Izidor neprijetno zganil.

Jeremija je spet položil dlan na mizo in malce užaljeno in hladno odgovoril:

»Kar sem dejal, sem dejal!«

Marks in Othinrih sta se dvignila oba hkrati z razjarjenimi očmi.

»Dvesto cekinov in še sto beneških kron!« je zavpil Marks in udaril s pestjo po mizi, da je poskočila posoda na njej.

»Več ni vredna cela naša beračija!« je tulil Othinrih rožljaje s pestjo po mizi.

»Prodati se bo morala zadnja glava iz hleva,« je vpil Marks. »Midva pa naj greva k ciganom na Blegaš!« Zagrabil je majolko in jo treščil v kot, da se je razletela.

Jeremija je prebledel, a odgovoril ni ničesar. Le Margaretina mati je jokaje izpregovorila, popravlja se si s prsti ruto, ki ji je hotela zlesti na izsušeni obraz:

»Delali sva pa vendar tudi veliko! Z Margareto nisva nikdar držali križem rok!«

Marks in Othinrih sta se razjarila, kot da jo bosta vsak čas pobila s pestmi, tako da je žena, jokaje v predpasnik, pobegnila od mize.

»Ti pa isto molči!« je vpil Marks. »Kaj pa si ti k hiši prinesla?«

Othinrih se je zlobno smejal za njo. »Tisto, kar vsaka ženska k hiši prinese.«

Jeremija je bil še vedno miren, samo obraz mu je bil ves pomračen. Sinova pa sta se spet obrnila k njemu.

»Kaj boste dali nama,« se je obregnil Marks, »ki sva bila doslej le za vola pri hiši in vedno v jarmu?«

Othinrih pa je dostavil:

»Najboljše bo, če posadiva rdečega petelina na streho! Potem bodo jemali beneške kronice, če bodo vedeli, kje!«

In Marks: »Potem boste toliko imeli kakor tedaj, ko vas je najina mati jemala!« Oba sta se zakrohotala.

Jeremija se je bliskoma vzdignil z mesta, kjer je sedel, z roko pa posegel k svojim podobam ter izvlekel izza njih brezovec.

Zdaj sta se sinova jela v naglici motati izza mize, da bi ušla k vratom. Ali pri durih ju je stari dotekel in jel mlatiti po hrbtu, glavi, po rokah, kamor je padlo, ne da bi pri tem izpregovoril eno samo besedo.

Ko sta fanta izgnila, je oče brez naglice vtaknil svoj brezovec nazaj za table. Izidorju in Lukežu, ki sta stala pri odprtih durih, pripravljena za odhod, pa je dejal z mirnim, spokojnim glasom:

»Tako! Kakor sem rekel! — Sporoči očetu, da pridemo na sv. Ahacija dan v Loko, da se vse zapiše, kakor je treba.«

V veži so bila vrata v kuhinjo odprta. Tam je Izidorja, ki je šel zadnji, prestregla Margareta. Nekoliko zadihana od zadrege mu je pomolila pisan facaletljček iz beneške svile, zavozlan v lično culico.

»Na, Izidor, ta facaletljček, da ne boš šel brez popotnice od nas!« je rekla, ne da bi se mu pri tem prav upala pogledati v oči. In ko se je Izidor hotel braniti, ga je poprosila ponižno in z milim glasom: »Vzemi, vzemi!«

5.

V gorenji hiši je prav slabotna, komaj opazna svetloba prihajala skozi okno. Izidor je spal na svoji postelji. Poleg njega → globlje v senci — Juri.

Nenadoma so se razlegli po hiši trije, štirje votli udarci, pomešani z glasnim, a nerazločnim govorjenjem, prihajajočim od nekod izza hiše. Izidor je trznil v spanju, prebudil pa se ni.

Udarci so se ponovili. To pot tako močno, da je Izidorja in Jurija oba hkrati v trenutku vrglo z ležišč. Udarcem je sledil obupan ženski vrišč v notranjosti hiše in vpitje moških glasov zunaj.

Vrata v gorenjo hišo so se s treskom odprla na stečaj in v izbo je planil Polikarp s plamenico v eni in z golim mečem v drugi roki, napol oblečen in razkuštranih sivih las. Izidor in Juri sta se medtem že za silo napravila in pograbila vsak svoje orožje: Izidor mušketo, Juri pa samokres.

»Sem k oknu, Izidor!« Polikarp je z mečem pokazal sinu, kam naj se postavi. »Na prednjih vratih vlamljajo!«

In že se je obrnil.

»Juri! Za menoj! Urno! — Lukež,« je prestregel hlapca, ki je tekel čez hodnik, »k Izidorju! In pazita mi na hlev!«

Medtem se je ženski vrišč pretil v jokanje. Polikarp je odpahnil železna polkna na hodniku in se sklonil skozi okno. Zunaj pred hišo se je prerivalo nekaj ciganov z zaraščeniimi obrazi in oboroženih z lok in gorjačami. Tudi dve ženski sta bili vmes. Nekateri so z bakljami tekali okoli hiše, drugi pa so rožljali s kljuko in tolkli z gorjačami po vratih. Cigan Dušan je stal nekaj korakov vstran in jim svetil s plamenico. S prosto roko pa je srdito nekaj mahal in jim dajal znamenje.

»Kaj se godi tu?« je zavpil Polikarp z gromečim glasom, da je spodaj v trenutku vse obstalo in utihnilo. »Kaj pa hočete v tej uri od poštenih ljudi?«

Cigani spodaj so se zganili. Dva sta skočila k Dušanu ter mu nekaj zašepetala. Dušan je visoko vzdignil plamenico in zavpil proti oknu:

»Daj nam zlepa svojo železno kaso in denar, ki ga imaš v njej, če nočeš, da ti jo vzamemo s silo in da ti povrhu zažgemo še hišo in hlev.«

»Železno kaso, ha,« je kričal Polikarp. »Le pridi si sam ponjo, če bi rad šel po bližnjici v pekel!«

Mladi cigan se je utrgal k vratom in udaril po njih:

»Odpri, stari, če ne ti vrata razbijemo!«

»Le poskusi, črni hudič,« je grozil Polikarp s sabljo, ves razkačen, »prej ko prestopiš prag, boš grizel zemljo.«

Zdaj so se cigani z vso močjo, z ramenji in z rokami uprli v vrata. Težke, z železom okovane duri so zajecale, vdale pa se niso.

Polikarp je s plamenico pridrvel po stopnicah v vežo. Tu je prestregel grbastega volarja, ki je ta trenutek urno pritekel iz hodnika.

»Joja, k ovcam so vdrl!« je vpil ves iz sebe.

Zunaj so se v temi razbežale ovce na vse strani. Ciganka jih je s palico gnala nekaj pred seboj proti bližnjemu gozdu.

Izza vogala je v tem prihitel cigan Dušan in jel odločno mahati s plamenico.

Na to znamenje je gruča, ki je pritiskala na sprednja vrata, nenadoma popustila vse skupaj in stekla za njim.

Na dvorišču zadaj za hišo so štirje moški privlekli težak hloed pred mala vrata in jeli butati vanje. Zraven so si polglasno kričali:

»Ho-o, ho-o!«

Skozi vežo sta medtem Polikarp in Juri nosila težko hrastovo mizo. Ta trenutek je spet pritekel volar iz hodnika:

»Pri zadnjih vratih, foje, tam vdirajo!« je kazal z roko.

»Diavolo!« je zaklel Polikarp, iztrgal plamenico iz rok Jurju in se pognal v hodnik. Juri in Ahac pa sta, noseč mizo, hitela za njim.

Cigani so še vedno butali s hodom ob vrata:

»Ho-o, ho-o!«

Zapahi na teh durih niso bili tako močni in so se sumljivo stresali. Polikarp in Juri sta zavalila mizo pred vrata in jo utrdila s količi, nato sta obstala, spremljaje vsak treslaj vrat z napetimi pogledi. Jurjeva roka je sama od sebe segla za pas po samokres.

»Ho-o, ho-o!«

Ob vsakem novem udarcu sta jima mišice na obrazu znova krčevito trzile.

»Ho-o, ho-o!«

Spodnji zapah se je močno zamajal in pri naslednjem udarcu popustil. Takoj nato se je odlomil v vratih košček deske, kar so cigani pozdravili z glasnimi vzkliki.

»Streljaj!« je zavpil Polikarp, in Juri je na slepo sprožil skozi vrzel v vratih.

Takoj nato sta v bližini odjeknila še dva strela.

Zunaj je nekdo zaječal. Udarci so prenehali. Cigani so začel zbegano vpiti. Iz daljave se je začul lajež psov.

»Streljaj!« je velel Polikarp in Juri, ki je bil brz napolnil samokres, je spet sprožil skoz odprtino.

Lajež psov je prihajal bliže in tudi plat zvona je bilo že slišati. Cigani so popustili vrata in drog. Zmedeno so švigali sem in tja po dvorišču in se izgubljali za hlevom.

»Zažgite hlev!« je skušal cigan Dušan ustaviti dva možaka, ki sta tekla preko dvorišča. Ko mu to ni uspelo, se je sam s plamenico vrgel naprej.

Lukež, stoječ pri oknu poleg Izidorja, je zapazil cigana, kako teče proti hlevu, tja, kjer se je slamnata streha spuščala tako nizko, da jo je bilo z baklo mogoče doseči.

»Ta hudič nam ponuja rdečega petelina!« je siknil Lukež med zobmi in potegnil Izidorju puško iz rok. »Švedi so tudi imeli tako grdo navado.« Težko mušketo je naslonil na zid pri oknu in dolgo meril z njo proti ciganu, ki se je že nevarno približal streh. Iskre so se vkresale, ko je hlapec sprožil. Cigan Dušan se je v trenutku ustavil, se vzpel na prste in padel z razprostrtoma rokama vznak po tleh. Plamenica mu je v loku odletela nazaj na dvorišče. Njegov obraz je bil spačen od smrtne groze.

Lukež se je pri oknu zravnal. Mahal je navdušeno z obema rokama in vpil:

»Vivat! Victoria!«

Nenadoma pa je jeknil, se zagrabil za prsi, kjer mu je tiščala tenka puščica, in omahnil po tleh, še preden ga je mogel Izidor prestreči.

Lukež je bledega, izmučenega obraza ležal na podu. Izidor in Polikarp sta se sklanjala nadenj in ga skušala vzdigniti.

»Ne, ne!« je težko zastokal Lukež, »tu mi je dobro. Kar pustita!«

Z glavo naslonjen na blazino, ki mu jo je Izidor v naglici vrgel pod glavo, si je oddahnil.

»Polikarp, kamerad,« je rekel slabotno, »sém sedi!« Z očmi mu je namignil na stoliček pri svoji glavi. In ko ga je Polikarp brez besede in potrtega obraza ubogal, je nadaljeval z neko tiho spokojnostjo:

»Moj trenutki so šteti.« Drobnost se je nasmehnil. »Zmerom sem mislil, da je več stopnic do nebeškega kraljestva... Ali še pomniš, kolikokrat smo po nemških bojiščih gledali smrti v oči; ti, jaz in Jošt Schwarzkobler?«

Polikarp, ki si je podpiral sivo glavo z roko, oprto na koleno, je hipoma trzil. Nekaj je nerazločno zagodrnjal v pritrldilo, se dvignil in stopil dva koraka po sobi.

»Bogve, ali še živi?« je vprašal Lukež zamišljeno.

»Kdo?« se je ustavil Polikarp in ga nemirno pogledal.

»Najin kamerad Jošt Schwarzkobler!« je odvrnil Lukež.

STARI BOMO DVAJSET LET

III.

(Nadaljevanje iz 18. številke)

Prav zanimivo je opazovati vse te stadije, posebno pa zadnjega, na snemalni ekipi. Direktor vstane že ob štirih zjutraj. Njega najbolj skrbi. Potem zbudi režiserja, ki se navadno obregne ob upravo, češ da je za vreme ona odgovorna. Nato se v eni uri tridesetkrat izmenjajo misli. Optimisti v ekipi obljublja vsako uro sonce. Z njimi drži uprava in režija, operater pa se zaklinja, naj nikar ne mislimo, da bo snemal v dežju; tega še za Obzornik ne dela. Pesimisti pravijo, da bo deževalo ves dan, če ne še dalj. Z njimi drže lenobe v ekipi, šahisti ter tisti, ki kvartajo »francko«. V eni uri so izprašani vsi stari ljudje v kraju. Ti dajejo različne izjave, ki temelje na stoletni pratiki. To si direktor takoj nabavi. Medtem prične deževati. Vsi faktorji govore, da bo dež trajal dalj časa. Zadnji optimist pa pove direktorju še v tolažbo, da pri snemanju »Bogdana Hmelj-

nickega« pričelo deževati in je deževalo štirideset dni. Baj je pocrkalo tri tisoč konj... No, snemanje je odpovedano. Čez eno uro se pa prav gotovo zjasni in posije sonce. V petih minutah je ekipa na kamionu, vsaj morala bi biti. Razgovor o soncu pa se prede naprej, ves dan do večera. Z direktorjem si zatisneva ušesa, da ne slišiva krivih prerokov, ki že po zvezdah ali klobuku nad Kojco postavljajo svoje teorije. Ponoči pa se ti sanja o soncu, ki sije kot v Afriki dva meseca kar naprej.

Dejansko, neugodno vreme močno vpliva na snemanje. Vsa ekipa je na terenu, kamera je postavljena, vaje opravljene, že pade povelje: »Tišina! Snemanje!«, kamera zadrda, takrat pa se skrrije sonce za oblake. Treba je čakati, da sonce spet posije, kar se včasih vleče dolgo časa; ali pa se ista stvar še večkrat ponovi. Najtežje je to seveda za igralce, ker jih neprestano prekinjanje utruja, jih dekoncentrira in slabo vpliva na

njihovo igro. Nervoznost in naglica pa spet kvarno vplivata na kvaliteto posnetkov.

No, sonce je le ena od težav. Navadno jih je pri vsakem snemanju nekaj. Najraje seveda pri masovkah in pri snemanju s pirotehniko, kar je najbolj zamudno. Zgodi se, da pirotehnik pade na svojo lastno mino in vstane iz snega veličasten kot avstralski črnc. Cesto ga vidim v spominu, kako drvi kot fantom, držeč v obeh rokah dim bombe, ki bruha dim. Veter pa zanaša meglo natančno v nasprotno smer. Mi tulimo: »Desno! Na levo!« Klenovšek pa leta in leta, nazadnje izgubi vsako orientacijo in ne vidi in ne sliši ničesar več. Prične se vrteti mestu z bombami v rokah in se nazadnje izgubi v lastni megli.

Pri težavah pri snemanju se je pokazala požrtvovalnost članov ekipe. Garderobier je priskočil v pomoč pirotehniku, igralec je pomagal postavljati voziček, vsak je prijel tam, kjer se je zataknilo. In ko pride do snemanja, zavlada pobožna tišina in napetost. Vsa ekipa doživlja in vsem se razjasni obraz, ko da režiser blaženo komando: »Premik kamere!«

Igralci so jedro pri umetniškem filmu. Pri ustvarjanju našega niso imela lahkega dela, ne glede na začetništvo so bili liki v scenariju močno zahtevni. Igralce smo izbirali po vsej Sloveniji. Večinoma iz poklicnih gledališč Ljubljane, Maribora in Trsta, druge smo našli na podeželskih odrih, nekateri pa so nam odgovarjali po tipu in sploh niso igralci. V glavnem so se vsi dobro obnesli. Dali so v filmu igro, ki pomeni napredek v našem filmskem ustvarjanju. Razliko med filmsko in gledali-

ško igro smo teoretično poznali, tudi mnogo smo razpravljali o tem, vendar pa bi vsak od igralcev vedel povedati zanimive občutke o tem, kako je prvič stal pred kamero, kako se je učil in oblikoval svojo vlogo. Kajti kamera slabo sprejema narejenost, patos in pretiranost, sprejme pa dobro, kar je pristnega, preprostega, naravnega. Doseči prav to sproščenost v govoru, kretnjah in mimiki je zahtevalo največ naporov. Spomnim se, kako smo vadili prizor za strojnico iz scene »Položaj«. Tam v zgodbi Sova obnemore in ga Stane spet moralno dvigne. Pri neki vaji sta pričela govoriti in igrati tako, da smo odprli oči. »Tako, France«, smo zavpili navdušeno. Pa nas je Presetnik začudeno pogledal: »Ja, hudiča, saj zdaj pa nič igral nisem!« Pa so prav scene na »Položaju« in »Kolovozu« njegove najboljše. Najhitreje so prišli v filmsko igro tisti, ki so sicer tudi v gledališču realistični. Predvsem Potokar. Najtežje pa je bilo z gojenci igralške akademije. Bili so sami mladi Hamleti in Orestii. Vselej je trajalo nekaj dni, preden smo jih naučili spet preprosto govoriti. Mislim, da so se tudi gledališki igralci marsičesa naučili od filma. Predvsem biti pristen in naraven.

Često je v manjših vlogah sodelovala tudi ekipa. Mislim, da vsi razen snemalca in mene. Niso izpadli iz celote. Nekateri so postavili celo izvrstne like, vsi pa so igrali z veliko ljubeznijo. Spomnim se, kako smo izbrali slikarja Piona, ki je sicer skrbno urejal in opremljal sceno, za brigadnega kuharja. Teden dni je izbiral obleke, pomeril je nešteto čepic za na glavo in rut okrog vratu. Tudi briti se je prenehal. Ko se je postavil predme, je bil tako slikovit, da sva s snemalcem ugotovila: »Škoda, da ne snemamo barvastega filma.« Scenarist pa mu je po prvem prizoru v njegovo in naše veselje vlogo podaljshal.

Najtežje je snemati masovne scene. V našem filmu jih je precej. Pri prizorih, kjer nastopajo vaščani, so sodelovali Grahovčani in Koritničani. Radi so se odzvali, posebno, ker je film prikazoval tisto, kar so sami doživeli. Povedali so nam, da je bilo ob kapitulaciji prav tako, kot snemamo zdaj mi. V njihovi vasi so streljali in obešali talce. Sodelovali so z vojsko, ki je napadala progo in postojanko v vasi. Zato so se znali pri snemanju vživeti. Pa ne samo to, bili so tudi ostri kritiki vsega, kar po njihovem ni bilo pristno. Po snemanju »talcev« mi je igralec Sever pripovedoval, kako je stal med vaščani in jih poslušal. Drug drugega so učili, kritizirali švabskega vojaka, ki se nikakor ni znal prav postaviti, ušel pa jim ni tudi član ekipe, ki je sedel v senci in samo gledal, namesto da bi pomagal. Med svojim delom smo se zblizali z ljudmi. Prirejali smo jim filmske predstave, jim povedali, kaj je film in kako ga je treba gledati in kakšen bo naš film. Upam, da so ga videli in da niso razočarani.

Snemali smo »Kolovoz«, prizor, v katerem se brigada, ki se je prebila skozi ofenzivo, vleče utrujena, prezebla in lačna, pa vendarle brigada, skozi puste, mrzle dni. Sodelovala je vojska iz Tolmina. Med snemanjem je pričel padati dež, pomešan s snegom. Brigada je bila, kot bi oživela iz velike ofenzive. Kjer je raztegnil harmoniko in počutili smo se, kot da bi bili še enkrat v partizanih. Brigada se je vila po robu, veter na je prinašal odtrgane zvoke Bilečanke. Ne vem, če je to tako pokazano v filmu, toda takrat sem želel, da bi bilo tako, kot sem takrat doživljal.

Na Rakeku smo snemali borbo na Gačniku. Sodelovalo je okrog tristo vojakov in štiri-najst dni smo živeli kot v ofenzivi. Borci so se vživeli, da jih je bilo težko spet ločiti, kadar so se zavozlali med seboj pri

jurišu partizani in Švabi. Še nekaj je bilo, nad čemer smo se silno čudili — razdelili smo jim nekaj nabojev, pa je pokalo okrog nas ves dan. Brez municije ni bilo nič. Nekoč, ko jih je tristo čakalo v grmovju, da se spuste na juriš, sem jim dopovedoval, da zdaj ni treba streljati, ker je samo vaja. Ves zbor je gromko odgovoril: »Razumem!« Čez trenutek pa dostavil: »Daj municiju!« Razložil sem še enkrat. Zdaj jih je zahtevalo municijo samo še polovico, po šesti obrazložitvi le še nekaj, nazadnje je bilo tiho — toda le spet trenutek, potem pa se je prav od zgoraj slišal zahtevajoč glas: »Daj municiju!«

Kaj je borba brez municije? Sicer pa so bili požrtvovalni in so rade volje tudi desetkrat ponovili juriš. Z zanimanjem so spremljali naše delo in ga seveda tudi kritizirali. Tako je neki borec iz Banata opazoval naše igralce, ki prvi dan niso prišli na vrsto: »E, ovaj, fino ti je to, biti glumac«, je začel. Pustil bo svojo obrt, šel v igralško šolo in čez dve leti bo že igral pri filmu. »Dobro živiš i dobro zaradiš!« No, drugi dan so bili na vrsti igralci. Po dvajsetkrat smo ponavljali prizore, da jim je pot tekel od čela. Ko je to gledal naš kandidat za igralca, se je hitro premislil in obljubil, da bo raje ostal pri svojem poklicu.

Včasih smo nekatere pritegnili tudi kot igralce. Učil in kritiziral jih je ves bataljon. S svojo dobro voljo in požrtvovalnostjo pa so enote Jugoslovanske armade pripomogle, da so bojne scene v našem filmu prepričljive.

Tako nismo delali filma sami. Mnogo je bilo sodelavcev, vsi so pomagali z zavestjo, da bodo tako tudi oni pripomogli pri ustvaritvi prvega slovenskega filma. Ta lepa in srečna zavest pa je postala v nas vseh močnejša, ko so naši ljudje sprejeli film za svojega.



Levo: francoski režiser Jacques Deray je poleg izredno priljubljenega Jeana-Paula Belmonda in nadarjene Sophie Daumier angažiral za svoj film LEPEGA POLETNEGA JUTRA tudi Chaplinovo hčerko Geraldino. — Desno: veterana francoskega filma Jean Gabin in Fernandel sta ustanovila filmsko družbo Gafer. Zdaj skrbno spremljata snemanje prvega filma svoje družbe NEHVALEZNA LETA, ki ga režira Gilles Grangier

Najprej prosimo vse naše naročnike in bralce, da nam oprostijo veliko zamudo, do katere je prišlo v izdajanju naše revije. Nobenega smisla ne bi imelo obširneje razlagati različne vzroke, ki so botrovali temu neljubemu dogodku. Potrudili se bomo, da do takšnih zamud ne bo več prihajalo.

Naročnike in vse, ki spremljajo našo revijo, obveščamo, da zaključujemo tretji letnik s številko 21. Tako se nam bo posrečilo vskladiti izhajanje naše revije s koledarskim letom. Četrty letnik bomo začeli torej z 22. številko, ki bo izšla januarja 1963 in ga bomo zaključili z decembrsko številko. V mesecih juliju in avgustu ne bomo (kakor doslej) izhajali. Tako botorej tudi v novem letu sestavljalo deset števk zaključen letnik. Januarski številki bomo priložili kazalo za tretji letnik.

Za četrty letnik smonaročnikom in bralcem pripravili nekaj presenečenj. Vsa so usmerjena k vsebinski in oblikovni rasti naše revije. Prepričani smo, da jih bodo bralci zadovoljno pozdravili. Seveda pa nam bodo izpopolnitve narekovale zvišanje prodajne cene. Zvišanje bo minimalno (da pokrijemo deloma nove stroške) in bomo o njem podrobneje obvestili naročnike in bralce v naslednji številki.

Uredništvo in uprava



ekran 64

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

Jean-Claude Drauot
in Marie-France Boyer
v filmu SREČA
francoske režiserke
Agnès Varda

