

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO ● LETO III. ● 1965

ekran 65



27-28

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1800 dinarjev. Posamezna številka 200 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Miklošičeva 7, telefon 312-577. Rokopisov ne vračamo. žiro račun 503-603-7. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk in klišeeji ČP »Gorenjski tisk«, Kranj



Bralcem in prijateljem revije srečno 1966 UREDNIŠTVO

Na naslovni strani ovitka:

Anka Zupanc in Boris Kralj igrata glavni vlogi v novem slovenskem filmu AMANDUS režiserja Franceta Stiglica

Na zadnji strani ovitka:

Miha Baloh v filmu KRATKO POLETJE režiserja Jožeta Babiča

K A Z A L O

AKTUALNO

Slovenski film v svetu 466

PARAGRAF 0

Kontinuirana proizvodnja (Vladimir Koch) 469

TEORIJA

Trije pomeni filmske slike (Vladimir Petrić) 472

Film po Pasoliniju 483

RAZGLEDI PO FILMSKEM SVETU

Novi ameriški film (Gretchen Wainberg) 496

Francoska kinematografija (Matjaž Klopčič) 502

Smeri japonskega filma (Šinobu Itomiova) 514

Film v Angliji (Vitko Musek) 526

Ali je švedski film res »sexy« (Giedon Bachmann) 532

Dileme in problemi poljskega filma (Bogumil Drozdowski) 540

Film v Egiptu (Vlado Jagodic) 544

Brazilsko pismo 550

FESTIVALI

Benetke 1965	553
Preobrat ali tradicija (Gideon Bachmann)	562

TELEVIZIJA

Druga plat medalje (Viktor Konjar)	568
O TV igri fotomontaža (Saša Vuga)	573
Mednarodni TV festival v Pragi (L. K.)	577

TELEOBJEKTIV

Novo iz slovenskega filma (fotoreportaža posnetkov iz filmov: Kratko poletje, Amandus, Vojna poema)	578
Božanska	586
Oberhausen začenja z novimi oblikami dela	592
Kaj zahtevajo gledalci	594
Rita Tushingam	598
Mladina in filmske predstave	600
Nove filmske publikacije	603
Izbrani filmi	605

KRITIKA

Kaj se je zgodilo z Baby Jane (Ranko Munitić)	606
Hatari (Vitko Musek)	611
Lani v Marienbadu (Ranko Munitić)	614

FILM — KLUBI — ŠOLE

Cannes mladih	620
Filmska mladina Jugoslavije	624
Poletna filmska šola v Trakoščanu	625
Filmska vzgoja v Veliki Britaniji	628
Filmske novice s pedagoške akademije	630

PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

Filmografija slovenskega filma (nadaljevanje) (D. Arko)	632
--	-----

A
K
T
U
A
L
N
O



SLOVENSKI
FILM V SVETU

A K T U A L N O SLOVENSKI FILM V SVETU

Prodaja slovenskega filma v druge dežele sveta ali vsaj njegov dostojen plasman v kinematografih drugih držav mi zanimivo samo po tisti plati, o kateri se naši filmski proizvajalci in prodajalci najraje in večinoma edino pogovarjajo, temveč tudi kar se tiče uveljavitve slovenske kulturne ustvarjalnosti v svetu. Žal so takšni podatki več kot skromni. Podatek, da je Viba film v letu 1964 iz prodaje svojih filmov v druge dežele ustvaril 15,975.000 dinarjev, Triglav film pa v istem času 7,950.000 dinarjev pomiri s skromnejšimi uspehi zadovoljnega trgovca, ničesar pa ne pove o kulturnem poslanstvu za sicer skromne denarce prodanih slovenskih filmov. Katere filme so tujci kupovali? Kam se nam je posrečilo prodati slovenske filme? Popis vseh slovenskih filmov, ki so bili v letih 1964 in 1965 prodani v svet, je več kot zgovoren. Večinoma so to dežele tako imenovane skupine vzhodnih držav, s katerimi imamo kupoprodajne pogodbe in vanje je kot blago, zanimivo za nakup in prodajo, vključen tudi film. V pogodbah je določena cena filmom posameznih skupin in državi, ki sta pogodbo podpisali, morata druga od druge toliko časa kupovati filme, da je bilanca izravnana. Zato je našim filmskim trgovcem, žal pa pogosto tudi producentom, čisto vseeno, katere filme nakupovalci iz teh dežel izberejo. V zadnjih dveh letih so kupci iz Sovjetske zveze, Čehoslovaške, Poljske, Bolgarije, Vzhodne Nemčije, Madžarske in Romunije od slovenskih celovečernih filmov izbrali Nočni izlet, Družinski dnevnik, Minuto za umor, Srečno, Kekc, Ne joči, Peter, Lucijo, Lažnivko, Ti loviš, Dobri stari piano, Kekca, Samorastnike, Dobro morje, X-25 javlja. Ob tem seznamu se vprašujem, kaj ti filmi lahko povedo o slovenski filmski ustvarjalnosti in o naši kulturni tvorčnosti sploh. Žal nihče ne misli na vprašanje, ki po mojem občutku ni tako brezpomembno.

Nič boljše ni s prodajo v zahodno in v nevezane dežele. Zanimivo je ugotoviti, da so iz tega dela sveta odkupile slovenske celovečerne filme Burma, Bolivija, Argentina, Alžir, Švedska, Kuba, Zahodna Nemčija, Belgija, Indonezija, ZDA, Anglija in ZAR. V teh deželah so gledalci lahko videli Kalo, Nočni izlet, Peščeni grad, Srečno, Kekec, Ne joči, Peter, Ti loviš, X-25 javlja, Kečka, Dobro morje, Dolino miru, Ne čakaj na maj, Vesno in Ples v dežju. Če smo se pripravljani zadovoljiti z znano slovensko skromnostjo in samozadovoljnostjo, bomo rekli: no, saj nekaj smo le dosegli... Drugi pa bomo rekli, da nas prodaja slovenskega filma v takšnem obsegu niti po izboru dežel ne po prodanih naslovih ne more zadovoljiti. Kje so za nas tako zanimive dežele, kot so sosedje Italija, Avstrija, Grčija, kje so Francija, Švedska, Norveška, Finska, Danska itd. Kje je Japonska, o kateri vemo, da je pred leti podelila eno izmed najbolj uglednih državnih nagrad slovenskemu filmu Dolina miru za njegove humanistične in vzgojne vrednote?

Tudi če upoštevamo prodajo slovenskih kratkih filmov, ni rezultat nič boljši.

Seznam dežel, v katere si je utrl pot naš kratki film, ni bistveno daljši (pridružujejo se še Finska, Švica, Francija, Kanada, Avstralija, Japonska, Čile, Norveška), kajti le malo pomeni, če od časa do časa prodamo v eno izmed navedenih dežel po enega ali dva kratka filma. Večinoma odkupijo naše kratke filme za potrebe televizijskih oddaj. Le malo je celovečernih in kratkih filmov, ki bi jih odkupilo več dežel. Med igranimi filmi zadnji dve leti prednjačijo samo Nočni izlet (prodan v Bolivijo, Vzhodno Nemčijo, Argentino in Alžir), Srečno, Kekec (prodan v Sovjetsko zvezo, Čehoslovaško, Poljsko, Bolgarijo za TV, Vzhodno Nemčijo, Kubo, Belgijo in Indonezijo) in Ne joči, Peter (prodan v Sovjetsko

zvezo, Madžarsko, Poljsko, Romunijo in Kubo). Med kratkimi filmi omenimo kot najbolj uspešne Zimsko zgodbo, Lepotico Šaro, Občana Urbana, Hruške, Sosedna, Strupe in Medvedka Sulčka. Če se spomnimo na kvalitetno plat navedenih filmov, so z izjemo dveh (Zimska zgodba in Lepotica Šara) vsi najkvalitetnejši rezultati naše kratkometražne filmske ustvarjalnosti v zadnjih letih.

Filmski prodajalci in trgovci torej slabo služijo uveljavitvi slovenskega filma v svetu. No, del krivde za njihove neuspehe pada tudi na slovenske filmske ustvarjalce. Težko je prodajati povprečne, blede, po kozmopolitizmu zaudarjajoče filme. Neizpodbitna je resnica, da kvaliteta in izvirnost izredno pomagata pri uveljavljanju filma majhne dežele v svetu. In res je tudi, da smo kot narod z bogato, izvirmo in samoniklo kulturno tvornostjo živo zainteresirani, da nas v svetu predstavijo samo kvalitetni filmi, ne pa izdelki z bolj ali manj škripajočega tekočega traku po vzorcu, prinesenem od drugod. Izbor igranih filmov je posebno s strani nakupovalcev iz vzhodnih dežel prav glede kvalitete in izvirnosti pogosto problematičen. Spominjam se, koliko pomislekov je imel eden izmed nakupovalcev iz teh dežel ob Dolini miru, kako brezskrbno in mirno pa je izbral Minuto za umor...

Kaj pa smo poleg prodajalcev in trgovcev (kot narod storili za uveljavitev dobrega slovenskega filma v svetu)? Priznajmo! Edina manifestacija našega filma v zadnjih dveh letih je bila retrospektiva slovenskega filma v pariški kinoteki. Kaj vemo o njenih odmevih v filmskem središču, ki je tolikokrat izredno senzibilno presodilo in ocenilo filmsko ustvarjalnost narodov in posameznikov? Zelo malo ali skoraj nič. Niti tega ne vemo, da je bila retrospektiva slovenskega filma v Parizu plod prizadevnosti in

skoraj donkihотовske nepopustljivosti in vnetosti nekaterih posameznikov. Poleg nenehnega prizadevanja za kvalitetno rast našega domačega filma bi se morali kot narod mnogo bolj zavzeti za podobne nastope našega filma pred svetom. To bi bili ne le mostovi k drugim gledalcem, ampak tudi tiste dragocene priložnosti, ko naša filmska ustvarjalnost zbira izkušnje, sodbe, mnenja, odmeve, pripombe — vse tisto, kar ji je za kvalitetno rast neobhodno potrebno. Takšni nastopi slovenskega filma niso zadeva posameznikov in tudi ne te ali one proizvodne hiše, temveč skrb naroda za svoj film. Zaradi tega se vprašujem, kaj je npr. storilo Društvo slovenskih filmskih delavcev v času svojega obstoja, da bi prišlo do dobro organiziranih, skrbno pripravljenih in dosledno izpeljanih nastopov slovenskega filma v posameznih deželah. Seveda društvo, ki združuje slovenske filmske delavce, samo ne bi moglo do kraja izpeljati takšnih prireditvev, res pa je tudi, da bi moralo biti nenehen pobudnik takih akcij. Zakaj so npr. v svetu tako lepo uspeli Poljaki in zadnja leta Cehi? Prav gotovo najprej zato, ker lahko pokažejo odlične filme, pomembne prispevke razvoju sodobnega filma v svetu. Le malo manj pa tudi zato, ker so se vztrajno trudili približati z najrazličnejšimi filmskimi prireditvami svojo filmsko ustvarjalnost ljudem v raznih deželah sveta. Pri nas smo taka prizadevanja skoraj popolnoma zanemarili. Ali smo se že kdaj vprašali, če bi ne bilo boljše, da bi prireditve takega značaja utirale pot tudi filmskim trgovcem in prodajalcem? Mar našemu filmu trgovci in prodajalci s svojo poenostavljeno komercialno miselnostjo niso naredili več škode kot koristi?

Vitko Musek



PARAGRAF NIČ

VLADIMIR KOCH

KONTINUIRANA PROIZVODNJA

Za urejene kinematografije je značilno, da tečejo vsi členi v največji možni skladnosti, to se pravi, da delajo tako proizvodnja kot distribucija in kinematografi vsaj v glavnih potezah po skupnem načrtu, ki je izraz politike neke delovne panoge. Za samo proizvodnjo pa je značilno, da je v vseh pogledih uspešna le v primeru, če sloni na zanesljivi ekonomski osnovi in organizaciji, ki omogoča nadarjenim avtorjem in tehničnim sodelavcem poklicno vključitev in kontinuirano delo.

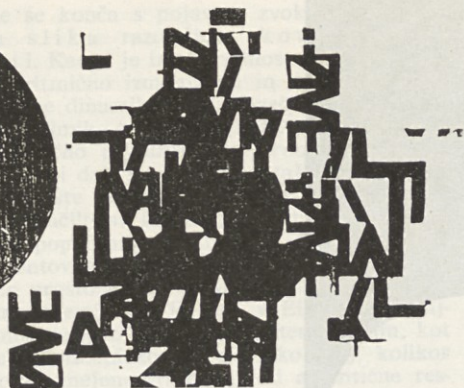
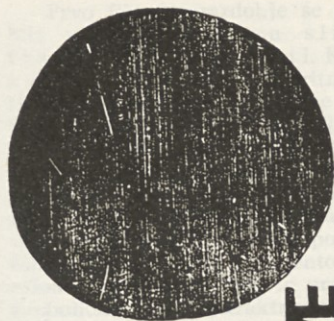
V začetku naše kinematografije je bilo težko priti že do prvega igranega filma, tako malo je bilo izkušenj in tako težki so se zdeli problemi scenarija in realizacije. Vendar pa je prvi naš igrani film, ki so mu botrovale srečne okoliščine in brezskrbnost, kar se tiče financiranja, lepo uspel in smo šele pozneje občutili, da ni mogoče priti do dobrega filma, če ne funkcionirajo vse linije proizvodnje, od scenaristike do realizacije, in vsa različna tehnična dela, ki realizacijo spremljajo. Vsak film je bil problem zase in prevladovalo je mnenje, da lahko posnamemo dolgotražni film le od časa do časa, ker za urejeno proizvodnjo še nismo dozoreli. Zaporedno smo snemali le kratke filme, ki so nam bili namesto poklicne šole učilnica filmskih strokovnjakov. Nekateri so v tem času zagovarjali ekstremno mnenje, da naj snemamo svoj edini letni igrani film poleti, ko so gledališki igralci prosti, ker tedaj ni mogel nihče računati na poklicne filmske igralce.

Pozneje, ko je denar postal problem, se je pokazalo, da je sporadično snemanje igranega filma v marsikaterem pogledu neustrezna oblika proizvodnje. Brž ko so stopili filmski delavci v status svobodnih pogodbenikov, je prišlo na dan tudi vprašanje rednega poklicnega dela, ki bi jih moglo preživljati. V želji po selekciji filmskih kadrov smo pozabili, da ravno najsposobnejši ljudje lahko najdejo zaposlitev na drugem mestu, če jim film ne more dati kruha, to pa gotovo ni bil namen takšne ureditve. Pri majhni proizvodnji selekcije tudi ni bilo mogoče izvesti, saj scenaristi in režiserji niso mogli v dovolj veliki meri pokazati svojega znanja. Realizator, ki posname film le poredkoma, v večletnih presledkih, ne more normalno napredovati, saj ostane brez osnovne prakse, ki je v tem poklicu nujno potrebna. Podobno je z dokumentaristom: če posname na leto samo dva kratka filma, od tega ne more živeti, tri pa težko dobi, ker so tudi na tem področju možnosti omejene.

Enake težave so s spremljajočimi poklici in zlasti z vsem tehničnim delom, ki je osredotočeno v ateljejih. Tudi majhna baza, kakršna je slovenska, mora imeti vse, kar je potrebno za proizvodnjo: ateljeje, kamere, svetlobni park, montažne mize, razvijalnice, kopirnico, tonski studio in še mnogo drugega in mora zaposlovati precejšnje število strokovnjakov in pomožnega osebja. Plače, amortizacija, vzdrževanje in obnavljanje tehničnih sredstev pa terja stalno delo, sicer zabrede tehnična baza kmalu v deficit. Po tej plati je filmska proizvodnja res podobna proizvodnji v kakšnem drugem podjetju, zlasti še, ker ima iste značilnosti, prodajo, trg, izvoz i.p., in ker se pri nas filmi snemajo v okviru podjetij, ne pa subvencioniranih ustanov, v kakršnih delajo umetniki drugih panog. Film je — kot je rekel nekdo — umetnost, ki se izraža z industrijskimi sredstvi. Pisatelj potrebuje le papir in pero, slikar platno, barve in čopič, filmski režiser pa potrebuje poleg številnih tehničnih sredstev še več desetih ljudi, ki mu pomagajo in brez katerih ne more posneti filma. Filmska proizvodnja je zapletena in draga stvar. In ker je draga, se s tem še bolj komplicira.

Po eni strani terja torej neprekinjeno proizvodnjo tehnični proces, po drugi pa potreba, da se umetniški in tehnični kader v stalnem delu razvija in izpopolnjuje ter se s tem tudi mladim nadarjenim ljudem odpira realna poklicna perspektiva. Le tako pa se film lahko uveljavi doma in v tujini kot umetnost in le tako bo mogoče čez čas kaj reči o nacionalnem izrazu, ki pa se lahko izkristalizira šele po dolgih letih in ob številnih narejenih filmih. S filmom ni tako kot s knjigo ali sliko, oziroma ni čisto tako. Knjigo prebere razmeroma majhno število bralcev; še manj je gledalcev, ki si gredo ogledat sliko. Film pa je namenjen številnim gledalcem, ogleda si ga na stotisoče ljudi, če je prodan v velike države, tudi na milijone. Kinematografi potrebujejo vedno nove filme in manj ko dobijo domačih, več morajo kupiti tujih. Tudi to narekuje, naj domača proizvodnja ne bo preveč skromna, čeprav seveda ne more nadomestiti uvoženih filmov, niti to ne sme biti njen namen. Gre samo za boljše in normalnejše sorazmerje med obema kategorijama filmov, sorazmerje, ki bolj ustreza naši kulturni ustvarjalni zmogljivosti.

Pojem kulturne, ustvarjalne zmogljivosti je treba natančneje opredeliti. Tu ne gre le za dovršena umetniška dela, ki so vedno bila in so tudi še danes redka na kateremkoli umetniškem področju, ampak tudi za žanrske stvaritve vseh vrst (poznajo jih analogno tudi druge umetniške panoge), ki so umetniško skromnejše, ali sploh ne spadajo v področje izpovedne umetnosti, vendar pa opravljajo svojo funkcijo zabave in informacije. Slehernar razvita



kinematografija goji najrazličnejše filmske zvrsti in njena moč se ne meri le po najvišjih dosežkih, ampak tudi po sposobnosti razvijati žanrsko področje. Že po zakonu verjetnosti lahko pričakujemo, da bo pri veliki proizvodnji tudi število dobrih filmov večje. To sicer drži samo deloma, ker zavisi kvaliteta filmov tudi od splošne kulturne ravni nekega okolja, od tega, ali se filmski naraščaj urejeno šola i.p., vendar pa je res, da v deželah s pičlo proizvodnjo normalno ni zaslediti kakšnih posebno uspešnih filmov. Švedska ima npr. manj kot polovico prebivalcev Jugoslavije, a izdela več filmov kot naša država. Podobno je s Čehi, Madžari. Velike evropske filmske dežele pa pridejo letno čez 150 (Francija) ali celo 200 filmov (Italija), če ne štejemo velikih proizvajalcev, kot so Indija, Honkong in Japonska, ki nosi s proizvodnjo več kot 500 filmov danes najbrž svetovno prvenstvo.

Za kontinuirano proizvodnjo so potrebni določeni pogoji, predvsem seveda solidna finančna osnova. Proizvodnemu podjetju je treba s premišljeno politiko omogočiti redno delo in ga posebej stimulirati za umetniške dosežke. Ustvariti je treba tak položaj, da bo podjetje lahko tvegalo zaporedno snemanje filmov. Ob tem je treba poudariti neko podrobnost. Po novi določbi filmskega zakona bo podjetje dobilo denar iz filmskega fonda šele po oceni kvalitete filma, kar ga bo spravilo v zelo neugoden položaj, saj proizvodnje brez delnega kreditiranja ne bo moglo tvegati. Če bi pa že na osnovi scenarija sklenili pogodbo med skladom in podjetjem, v kateri bi bil zagotovljen zadosten znesek, da bi snemanje filma lahko izpeljali, ostanek pa bi določili po oceni kvalitete, bi najbrž ustvarili najprimernejši način za spodbujanje rednega snemanja filmov.

Drugo, kar bi bilo treba storiti, je ocenitev resnične zmogljivosti slovenske filmske proizvodnje. Upoštevati bi bilo treba stare in mlade filmske delavce, zlasti režiserje, in omogočiti, da se zagotovi proizvodnja v ustreznem obsegu. Če bomo to storili, bomo nedvomno kmalu odkrili, da je mogoče z redno proizvodnjo rešiti domala vse probleme naše kinematografije, brez nje pa dokončno nobenega. A o tem bi bilo treba spregovoriti posebej, ker je problematika širša, kot lahko nakaže kratek članek.



TEORIJA



TRIJE POMENI FILMSKE SLIKE

V filmski zgodovini je mnogo pomembnih in velikih režiserjev; med njimi je mogoče izbrati nekatere, ki v največji meri predstavljajo vse obdobje in določen teoretični pristop h kinematografskemu mediju. Če bi razvojno pot filma od začetka do danes razdelili na tri razdobja, ki se estetsko bistveno razlikujejo (meja med prvim in drugim je danes že povsem očitna, medtem ko jo je med drugim in tretjim komaj mogoče slutiti!), bi ne bilo treba niti malo omahovati, katere ustvarjalce bi bilo treba postaviti na čelo teh razdobij in različnih odnosov do kinematografskega načina izražanja.

Prvo filmsko razdobje se konča s pojavom zvoka, v njem je bila nema gibljiva slika razumljena kot vizualni fragment stvarnosti. Kader je imel vrednost samo povezan z drugimi kadri, ki so se ritmično izmenjavali in gradili vizualni ritem. Vrhunec take montažne dinamike je v največji meri dosegel Sergej Eisenstein v svojih filmih, zgrajenih pretežno iz številnih kratkih kadrov, ki so analitično prikazovali stvarnost; iz nje so bili potegnjeni prav zato, da bi dali novemu (montažnemu) sklopu specifičen (ritmični) vid te iste stvarnosti. Čeprav je Eisenstein poudarjal, da je osnovna značilnost filmskega medija v prikazovanju kolikor mogoče malo popačenih dogodkov in v ohranjevanju realnosti dejstev teh fragmentov, je montažno razčlenjena stvarnost, rešena konkretnega časa in prostora, vseeno učinkovala posplošeno, simbolično, celo abstraktno! Nema film je imel v Eisensteinu najdoslednejšega tolmača arnheimovske teorije, po kateri se film, kot vizualna podoba resničnosti, umetniško dviga toliko bolj, kolikor je v estetskem smislu bolj »omejen« (različen) od avtentične resničnosti, ki jo kamera snema.

Eisenstein — to pomeni nemo sliko, ki šele v ritmičnem spoju z drugimi kadri ustvarja iluzijo »nove stvarnosti«. Eisenstein — to je dinamika slik, ki se menjajo in udarjajo druga ob drugo.

Zvok je sliki vsilil nove zahteve in omejitve v odnosu na teorije, ki so upoštevale samo vizualno komponento kinematografije. Zato so se vsi veliki režiserji (in teoretiki) nemega filma tesno združili v obrambi neme slike. Ko so končno razumeli, da ne morejo obraniti njene nemoči, so pristali, da se ji doda zvok v smislu kontrapunkta (asinhroničnosti), ki bo v sliko vnesel tisto, česar se ne vidi, bo pa skladno spremljal ono, kar se vidi. To razdobje filma, ki je doseglo svoj vrhunec nekeje v štiridesetih in petdesetih letih, je operiralo in še vedno operira z zvočno sliko, s katero si režiser prizadeva vizualno in avditivno nagraditi stvarnost, katero kamera snema. Slika sama je še naprej stilizirana kakor v času, ko je bila nema, manj je montažno razrezana, vendar se kamera veliko več giblje in kader traja dalj. Najboljše primere take ozvočene slike lahko najdemo v filmih Orsona Wellesa, mojstra filmske stilizacije, kontrastnega osvetljevanja objektov v kadru, simboličnega določanja rakurzov, dramatičnega postavljanja mizanscen po globini kadra, ljubitelja neskončnosti gibanj kamere in kontrapunktičnega, emocionalnega ozvočenja filmske slike.

Welles ne okleva pri tem, da z naštetimi sredstvi, a z namenom simboličnega učinkovanja »izkrivi« dogodke in zanemari realnost dejstev filmske slike, ki je pri njem do kraja estetizirana, tehnično dovršena in funkcionalno »narejena«. Eisensteinov veliki plan je sam po sebi (na primer v sekvenci »odeških stopnic«) avtentičen, fotografsko ujet značilen trenutek življenjskega dogajanja; Wellesov veliki plan pa je do največje možne mere uglajen, simbolično osvetljen, nenavadno komponiran, a pri vsem tem ni več odločujoč za celovito ritmično strukturo sekvence. Težišče je premaknjeno na drugi kader, ki traja brez konca, medtem ko se v njem menjavajo plani in se gibljejo objekti, ali pa se sama kamera premika skozi prostor. To je pot, ki teži k tretji dimenziji. Panfokus, ki omogoča ostro fotografijo v vseh planih (globina polja), zanemarija montažo, ne prikazuje stvarnosti analitično ampak celovito, v vizualni kontinuiteti, zahteva od gledalcev, da sami izbirajo detajle v kadru in da se sami opredelijo do njih. Seveda pri tem režiser najde način, da pozornost gledalcev »usmeri« na neki detajl slike in da jo ti razumejo na določen metaforičen način. Težko, da je kdo znal poiskati tako učinkovite načine za usmerjanje gledalčeve pozornosti,

njegovih emocij in misli kot prav Orson Welles. V ta namen je uporabil tudi zvok kot možnost, da v kadru poudari neki element, da okrepi gledalčevo vizualno dojeto doživetje, da akcentuira in dinamizira dogajanje na platnu. No, slika ima vedno prednost.

Welles — to pomeni ozvočeno sliko, ki celovito prikazuje resničnost in jo pri tem dokaj artistično preoblikuje, v ta namen pa uporablja tudi avditivne senzacije. Welles — to je estetizirano vizualno in avditivno doživetje sveta, stilizirano in privzdignjeno do simbola, ki se v večji meri giblje v sliki in s sliko, kot pa je analitično (montažno) ritmizirano.

O tretji etapi razvoja filma je najteže govoriti preprosto zato, ker je šele na obzorju in še zdaleč ni dosegla vrhunca ter tudi še nima svojih pomembnih predstavnikov. Vseeno pa so nekateri umetniki razumeli, v čem je bistvo modernega filma, bolje povedano, v katero smer teži, in poskušajo najti vsaj nekatere elemente tega novega kinematografskega jezika. Predvsem izhajajo od prepričanja, da je moderni film slika, ki zveni, tj. zvočna (ne ozvočena) slika, katera poskuša vizualno avditivno pronikniti prav v bistvo stvarnosti in v vse njene vidne in nevidne manifestacije. Pokazalo se je, da je zvočna slika to zmožna doseči! V primerjavi s klasično se je znatno razširila, dobila je barvo, dobiva tretjo dimenzijo (vidno in slušno). Filmska slika se spet približuje stvarnosti (mar se ni taka že rodila v prvih Lumièreovih filmih?), ki je montaža ne razkosava in tudi estetsko ne nadgrajuje. Rešena strahu, da bi postala veristična reprodukcija sveta, si slika, ki zveni, prizadeva postati totalna iluzija stvarnosti, ne zato, da bi jo čim bolj zvesto prikazala, ampak da bi kolikor je sploh mogoče globoko prodrla v njeno bistvo in razkrila njeno notranjo dinamiko, katero v vsakdanjem življenju navadno spregledamo. Totalna iluzija je — kot pove že naziv — v največji meri blizu resničnosti (ker ustvarja iluzijo o totalnosti) in se od nje v največji meri oddaljuje (ker je totalno iluzorna).

Med režiserji, ki filmsko sliko razumejo na tak način, se odlikuje Michelangelo Antonioni, v katerega filmih ni niti montažne dinamike in stila Eisensteina, niti estetiziranega ozvočenega dolgega kadra in stila Wellesa. Antonionijev kader poskuša preko zvočne slike kot take izraziti notranje vibracije človeške psihe, zadeti pravi pomen vzdušja, odkriti dinamiko v navidez stacionarni in nezanimivih dogajanjih. Slike ne spremlja glasba, zvok ji tudi ni dodan kot kontrapunkt, kader istočasno gledamo in slišimo, kakor se vidi in sliši samo življenje. Antonioni poskuša iz vsega, kar obstaja v vsakdanjosti, potegniti dramo, emocijo, smisel, in to s pomočjo čutnega delovanja filmske slike; v tem pogledu ga lahko imamo za pomembnega. Brez dvoma bodo prišli drugi, ki bodo z uporabo neslutnih možnosti filmske tehnike to iluzijo izkoristili še smotrneje; vendar je v tem trenutku Antonioni pomemben kot eden tistih, ki so napovedali bodoči pomen filmske slike. Drugi se bodo verjetno učili pri njem, kakor se je bil Eisenstein učil od Griffitha in Welles od Wylerja.

Posamezni teoretiki (zlasti v Ameriki) napadajo Antonionijev stil kot negacijo specifično filmske dinamike, ki jo je zamenjala literatura. Res je, da Antonioni zanemarja klasično dinamiko filmske slike, poskuša pa v kadru vzpostaviti novo, notranjo dinamiko, zato ni čudno, če pri tem pogostokrat zapada v literaturo. Vendar išče nov pomen filmske slike, to pa je za razvoj kinematografskega jezika važnejše od uspeha ali neuspeha poskusa.

Antonioni — to je poskus, prizadevanje po delovanju filmske zvočne slike same za sebe in same po sebi.

Tri etape razvoja filmske slike predstavljajo tri faze, ki jih je prešla filmska teorija. Prva faza je vsekakor mogla postati zaokrožena estetska celota, ker je nemi film predstavljal celovito in samosvojo umetnost. Druga faza je ostala eklektična in necelovita, ker je ozvočeni film ostal na sredi poti med nemim in zvočnim filmom. Tretja faza bo spet omogočila nastanek zaokrožene teorije, ker bo moderni film spet spregovoril s specifičnim umetniškim jezikom.

ODMIRANJE MONTAŽE

»Montaža je duša filma. Če jo uničite, boste ubili sedmo umetnost!« — tako so jadikovali zagovorniki nemega filma na pragu pojava zvoka. Zares, montaža je bila »duša«, vendar samo nemega filma in morebiti je z njenim odmiranjem uničena sedma umetnost, toda istočasno se je rodila druga, menda o s m a po vrsti!

Ni treba več dokazovati, da ima montaža v modernem filmu vse manjšo, postransko funkcijo. Njena vloga je skrčena na vključevanje v proces režije, nerazdvojen od ustvarjalnosti avtorja filma na mestu snemanja; včasih pa je montaža predstavljala ločen, malone avtonomen faktor, ki je naknadno občutno vplival na splošno kompozicijo filma in na njegov končni ritem. Danes se montažni proces bolj ali manj omejuje na tehnično povezavo dveh dolgih kadrov, v okviru katerih je že narejen »izbor« dramaturških funkcionalnih elementov iz stvarnosti, ki stoji pred kamero. Škarje tu ne morejo več veliko pomagati, ker kadra ni mogoče niti krajšati, saj je njegovo trajanje določeno z mizansceno in kompozicijo znotraj kadra in bi z »rezanjem« samo porušili kontinuiteto, pomen in ritem filmske slike.

Pudovkin je upravičeno imel montažo za najbolj bistveni akt v filmski umetnosti. O tem je pisal pred štiridesetimi leti. Danes trdi Renoir, da je montaža presežena, Rossellini pa ugotavlja, da ovira moderen način filmskega izražanja! Od Eisensteinove Oklopnice Potemkin, ki je imela 1378 kadrov, pa do Hitchcockove Vrvi, ki jo sestavlja vsega skupaj 8 kadrov, se je kinematografska tehnika tako razvila, da je celo filmska estetika (teorija) morala zapluti v druge tokove. Film je proizvod stroja in fantazije, bil je in bo ostal ne samo umetnost, ampak tudi industrija in ta dvojnost neznansko vpliva na izrazna sredstva tega medija, ki se je prvokrat pojavil kot sejmarska atrakcija, a mu je v razmeroma kratkem času uspelo postati ne le najbolj množična umetnost, ampak tudi najbolj integralno izrazno sredstvo!

Montaža je bila tista, s pomočjo katere so se izbirali kadri, zaporedje planov, se je določala dolžina trajanja slike, ustvarjale kombinacije vizualnih valeurjev, dosegale metafore, asociacije, ritem. Po tem se je dogajanje na platnu razlikovalo od dogajanja v resničnosti in je dobivalo svoj artistski, estetski pomen. Mar zapostavljanje montaže pomeni, da se bo današnji film spremenil v mehanično, veristično registracijo življenja ali pa celo v golo reprodukcijo gledališča? Je film brez montaže sploh lahko specifično vizualno-dinamična umetnost?

Predvsem je napačna trditev, da je montaža samo spajanje ločenih kadrov; kaže se lahko tudi znotraj dolgega gibljivega kadra, v katerem je že opravljen izbor in akcentuiranje detajlov v določenem okolju in dogajanje, v katerem se zmanjšujejo plani, kjer sta tempo akcije in ritem gibanja znotraj kadra sinhronizirana z gibanjem kamere. Torej, v današnjem filmu tako imenovani »miseen-cadre« (organizacija kadra v prostoru) vse bolj zamenjuje

montažno sintakso (organizacija kadrov v časovnem trajanju). Že sam premik kamere, s katerim se (kakor v nobeni drugi umetnosti) gledalec identifikira, je dovolj, da nadomesti učinek ritmične montaže. Gibljiva kamera gledalca potegne v svet, ki ga snema, ko v človeku vzbuja kinestetično občutenje, in to v večji meri, kakor je to dosegala montažna dinamika (zato traveling nikdar ne more zamenjati transfokatorja — izuma, ki samo zvečuje ali manjša vidni kot, ne daje pa vtisa približevanja ali oddaljevanja v prostoru).

Še važneje je poudariti drugo bistveno značilnost modernega filma; v razliko od prvih »ozvočenih slik« smo dejali, da kader danes predstavlja sliko, ki zveni, v kateri ton ni samo dodatek ali asinhron dodatek sliki, ampak tvori z njo neločljivo vizualno avditivno enoto. Tako ni mogoče več reči, da samo objektiv prodira v stvarnost, katero snema, ampak da se zvočna kamera (oziroma objektiv in mikrofoni) potaplja prav v bistvo vidnega in slišnega sveta, ko odkriva v njem značilne pomene in gibanja, ki jih z očesom in ušesom navadno ne zaznavamo in jih v vsakdanjem življenju zanemarjamo. To je veliko težji postopek kakor montažno analiziranje vizualnega sveta (zaradi česar se verjetno tako počasi izpopolnjuje in je tako redkokdaj dosežen); s tem novim postopkom je veliko težje doseči artistski vtis, ker se lahko zapade v golo posnemanje življenja, zato pa je mogoče mnogo globlje prodreti v življenje in vse njegove (vidne in nevidne) manifestacije, ki so bile zmeraj edini pravi vir umetniške ustvarjalnosti.

Iz tega sledi; film je nekdanj s pomočjo montaže dinamiziral vidni svet, danes pa skuša z zvočno sliko v gibanju odkriti dinamiko v njegovi notranjosti! Nekdanj je film dosegel največji smisel z zaporedjem (juktapozicijo) dveh kadrov, iz katerih je izhajala določena ideja, emocija; danes to dosega z vizualnim gibanjem in zvočnim trajanjem enega samega kadra, ki se, čeprav predstavlja zrcalno sliko resničnosti, približuje totalni iluziji življenja. Nekdanj so filmske slike gledali ob spremljavi glasbe; danes jih istočasno gledamo in poslušamo. V prvem obdobju zvočne kinematografije so govorili, da je film dober, če učinkuje tudi brez tonskega traku; danes lahko po pravici trdimo, da gre v tem primeru za nemi film, ki mu je zvok samo dodan in mu torej niti ni potreben.

Če so nekdanj vzklikali, da je montaža »duša filma«, bi lahko danes vzkliknili: »Gibljiva zvočna slika je duša filma, če jo uničite, se boste vrnili k nememu filmu!« A četudi v umetnosti pride do vrnitve k staremu, lahko traja samo nekaj časa, in to za razvoj umetniškega izraznega sredstva ni pomembno.

RAZBIJANJE USTALJENIH PRINCIPOV

V umetnosti ni lahko najti novih oblik, ker proti novim oblikam izražanja vlada odpor. Predvsem je tu tradicija, ki varuje in vsiljuje stare, preizkušene oblike, katere so se izkazale kot učinkovite. Tu so tudi gledalci, navajeni na določen način izražanja, gledalci, ki nove oblike težko sprejemajo in še težje razumejo. Končno tu tudi ni možnosti preverjanja in zgledovanja novatorjev, ki so prepuščeni sami sebi in morajo pustiti bodočnosti, da potrdi, če so imeli prav in če so res stopali pred svojim časom. Bolje rečeno, novatorji pravzaprav ne stopajo pred časom, ampak s svojim talentom in umetniškim instinktom samo občutijo pravi smisel sedanjosti, doživljajo bistvo trenutka, v katerem bivajo, slusijo oblike, ki se bodo šele pojavile. Medtem pa ostali tavajo za časom,

v katerem so, in še vedno žive (nezavedno) v okvirih in konvencijah, ki jih dosegajo iz preteklosti, nezmožni, da bi se vključili v samo bistvo svoje lastne sedanosti. Največji del umetniških stvaritev tava za časom, v katerem so nastale, ker so jih naredili ustvarjalci, ki bolj ali manj spretno utelešajo svoje misli, čustva, opažanja v zgodovinsko že presežene oblike in pa ker jih delajo za ljudi, ki so navajeni razumeti in sprejeti umetniško doživetje samo, če je izraženo na ustaljen način. Seveda tiste, ki si drznejo ali si prizadevajo poiskati nove umetniške oblike, lahko premami ekscentričnost in novatorstvo za vsako ceno. Če zaradi tega tudi dosežejo trenuten učinek, jih čas brž postavi na pravo mesto. Biti sodoben torej ni niti malo lahko, nove oblike v umetnosti lahko odkrije samo tisti, ki v resnici dožame in začuti bistvo svojega časa in smisel gibanja v njem, iz česar se edinole lahko rodi adekvaten, nov in moderen način izražanja.

Vse omenjene težave pri iskanju novih oblik v umetnosti veljajo torej tudi za film s tem, da je pa veliko bolj odvisen od publike, javne konvencionalnega filmskega izraza. Zvočni film ima še eno težavo: nema kinematografija je oblikovala svojo estetiko (zasnovano edino na učinkovanju povezanih slik) in dala dela, za katera mnogi mislijo, da so še nepresežena. Po drugi strani pa razvoj snemalne tehnike, kot v nobeni drugi umetnosti, sili filmske ustvarjalce, da se malone iz dneva v dan izražajo vse sodobneje in bolj moderno. Nevarnost je velika: upreti se tehnicističnemu modernizmu, ki bo samo zaradi zunanjih mehaničnih učinkov postal pravzaprav lažno moderen; težava je še večja: poiskati umetniško obliko, ki bo zmožna filmsko tehniko preliti v pravi sodobni filmski izraz, kateri bo učinkoval na publiko, okuženo z obrabljenimi filmskimi klišeji, tako priljubljenimi in negovanimi od producentov. In to ni konec: komaj je najdena nova oblika, se brž pokaže, da je tudi že zastarela in jo je treba zamenjati z novo. Nobena druga umetnost se ne razvija tako hitro in tako hitro ne stari. Edino morda gledališče! To pa zastarele oblike vzdržuje v njihovi fosilski, muzejski učinkovitosti. Film umira kot človek. René Clair je to zdavnaj zapisal: »Film je umetnost, katere učinek je ogromen, a bežen, je umetnost, ki lahko živi samo s sedanostjo.«

Po nemem obdobju je prišla zvočna kinematografija, ki je morala reševati veliko zapletenejše probleme, ne samo zato, ker je nemi film uporabljati samo sliko, ampak tudi zaradi tega, ker je imelo vizualno zaznavanje v umetnosti dolgo tradicijo in je bilo mogoče uporabiti mnoge izkušnje iz slikarstva, pantomime, fotografije. Zdaj pa je šlo za popolnoma novo področje umetniškega doživljanja, avditivno vizualno (ne avditivno in vizualno, kot so mislili ob pojavi zvoka!); zvočni film je začel posnemati gledališče, kar se je izkazalo kot inferiorno, ne le glede na gledališče ampak tudi na nemi film. Prav zato lahko teorija nemega filma služi kot izhodiščna točka za oblikovanje teorije zvočnega filma, ali bolje rečeno, kot kontrola, da se film ne bo odrekel svoji vizualnosti. Estetska načela nemega filma ne dopuščajo, da bi zvočni film postal snemano gledališče, kar danes pogosto je. Truffaut je točno in duhovito povedal, da »estetiki nemega filma ni treba slediti, poznati pa jo je treba«. To je osnova za delo pri filmu, kot sodobni slikar mora poznati estetska načela klasičnega slikarstva in kompozicije, če si želi pridobiti moderen izraz.

Komaj posamezni režiserji, in to v zadnjem času, so zaslutili, v čem je bistvo modernega filmskega izraza, v čem se mora zrcaliti delovanje slike, ki zveni (ne slike, ki ji je zvok dodan). Estetika (oziroma teorija) modernega filma je šele v fazi oblikovanja in še daleč od svoje estetske popolnosti. Samo nepoučeni morejo lahkomišelnost trditi, da je zvočni film že oblikoval svojo specifično

teorijo, ne glede na to, da je dal mnoga pomembna dela, katerih način izražanja še zmeraj največkrat izhaja iz kombiniranja zvoka in slike. To je v zvočni kinematografiji samo prehodna faza, od katere bo šele mogoče priti do načel, ki bodo zvočno sliko obravnavala izključno kot enoten vizualno avditiven medij. Ta lahko ne samo zvesto zrcali in resnično prikaže stvarnost, ampak tudi globlje prodre v vidni in slišni svet ter vsa njegova gibanja, ki jih oko in uho pogosto ne dojameta. V vsej zvočni kinematografiji je mogoče najti komaj nekoliko scen, ki predstavljajo pravi, specifični avdiovizualni izraz in v katerih filmska slika učinkuje s svojo čutnostjo in totalnostjo iluzije. No, in to je dovolj! Saj je preteklo komaj trideset let, odkar je film spregovoril.

ZMAGA TEHNIKE

Ko sem 1957. leta prvokrat videl cineramo, sem imel vtis, da je podobno doživetje pretresalo gledalce na prvi javni filmski predstavi v pariški Veliki kavarni 1895. leta. Kot nekdam je to bila samo tehnična atrakcija, ki je gledalce prevzela s tretjo dimenzijo, jim nudila malone fizični občutek, da letе skozi kanjone Kolorada, po snežnih planjavah švicarskih Alp, nad arenami španskih korid. O umetnosti tu ni moglo biti niti sluha, saj je bilo vse doživetje podrejeno tehniki (namesto da bi ta služila umetnosti!) in golemu trudu, da bi pričarali vizualnoavditivno iluzijo prostora in gibanja v njem. Časopisi so tedaj — ne da bi poskusili poiskati analogijo s trenutkom rojstva kinematografije — predvidevali, da bo cinerama ostala v mejah tehničnega odkritja.

Še večji vtis je naredila name Disneyeva cyclorama, ki obkroža gledalce od vseh strani z gigantsko trodimenzionalno sliko in jim tako omogoča, da v resnici čutno dojemajo iluzijo prostora. Takrat sem se še v večjem dvomu spraševal, če bo temu tehničnemu izumu uspelo »stopiti v službo« umetnosti. Niti celo desetletje ni prešlo, pa že v tehniki cinerame delajo filme z umetniškimi pretenzijami. Tudi tu so začeli, kot nekdam, s spektakli, tokrat ne v italijanski ali francoski maniri, ampak v ameriškem stilu: West Side Story (Zgodba z zahodne strani) in My Fair Lady (Moja lepa gospa). Če izznamemo vsebinsko vrednost scenarija in teatralnost dramaturgije, ta dva filma, proicirana na platnu cinerame, očarata s svojim kinestetičnim učinkovanjem posameznih scen, ki izgube učinek, če ta dva filma predvajamo na kinematografskem platnu klasičnih mer! Ne gre le za vizualni efekt tretje dimenzije, ampak za posebno (imenujmo ga »čutno«) doživetje filmske slike, ki meji na totalno iluzijo umetniškega dela, kakršne ne more pričarati noben drug medij. Ritmično gibanje igralcev skozi prostor je v teh filmih za trenutke dobilo popolnoma nov, izjemen učinek, ki presega okvire »filmanega baleta« (to pa postane v trenutku, ko imenovana filma proiciramo na navadno platno).

Nova plastična, neomejena, gibljiva, prostorsko ozvočena, naravno obarvana filmska slika pritegne gledalce v svojo lastno stvarnost — iluzijo tako prepričljivo in neustavljivo, da je dosežena absolutna indentifikacija in omogočeno posebno doživetje sveta na platnu, izjemen prodor v posneti predmet ali dogodek, v ritem gibanja, v psihe ljudi in odnose med njimi. Filmska slika očitno vse bolj dokazuje, da lahko sama po sebi nudi specifično estetsko doživetje. Vprašanje je samo, kako se ta njena lastnost uporablja in v kolikšni meri nosi umetniško funkcijo. Vse govori v prid dejstvu, da bodo tehnična odkritja v filmu dala kinematografskemu mediju nov učinek in omogočila popolnoma novo umetniško doživetje sveta (kateremu bodo okviri klasične estetike postali preozki), prav tako, kot so prve oživiljene slike dokazale, da

niso samo tehnična atrakcija, ampak tudi sredstvo, ki ga je mogoče uporabiti za specifično umetniško izražanje.

Režiser se ne bo več zadovoljeval z analiziranjem objektov in dramaturgiziranjem dogajanja pred kamero, ne bo se več trudil, da bi iz resničnosti »potegnili« kolikor mogoče veliko »akcentov«, da bi izbrskal značilne zunanje detajle in v sliki navadnega življenja zgradil vizualno »dinamiko«. Imel bo mnogo večjo možnost: pri te g n i t i gledalce v samo bistvo dogodkov, z objektivom kamere prodreti v drhtenje človekove psihe, odkriti strukturo materije, ki obstoji v prostoru. Pred temi možnostmi, ki jih bodočemu režiserju nudi filmska tehnika, stopajo vprašanja dramaturgije, zapleta, igre, kompozicije kadra, montaže, mizanscene v drugi plan.

TOTALNOST FILMSKE ILUZIJE

Tradicionalen pogled na estetiko je nasploh izhajal od trditve, da je umetnosti tehnika napoti, ker omejuje ustvarjalni navdih, ki mora tehnične pogojenosti medija, v katerem se umetnik izraža, preseči. Tako je bilo vse do pojava filma in je tudi za kinematografijo sprejeto isto načelo. V začetku je bilo to popolnoma opravičeno, ker je filmska tehnika z vsemi pomanjkljivostmi zahtevala od režiserjev-snemalcev, da jo uporabljajo, če hočejo doseči simbolično in metaforično nadgradnjo snemane realnosti. Kolikor pa je filmska slika tudi bila zvesta življenju, je vseeno predstavljala samo delno, odlično formalno reprodukcijo stvarnosti in je bilo nesmotrno vztrajati samo pri avtentičnosti filmske slike (ker je bila ta avtentičnost necelovita). Zato so vztrajali pri tem, da se v sliko vnašajo elementi stilizacije, kar je pomenilo oddaljevanje od natančne reprodukcije stvarnosti. To je v nasprotju z naravo kinematografskega medija, a v prvih dneh razvoja filmske tehnike ni bilo drugega izhoda. Film je hotel postati enakovreden drugim umetnostim, k temu ga je gnala njegova vse večja popularnost, vendar za to tehnično še ni bil dovolj zrel in je seveda moral uporabiti postopke drugih umetnosti. To vzorovanje je imelo na razvoj sedme umetnosti in njenih teorij usodne posledice.

Po tradicionalni estetiki, uporabljeni tudi za film, je imela slika nalogo na osnovi elementov, prevzetih iz življenja in detajlov, registriranih v resničnosti, zgraditi novo vizualno estetsko vrednoto, ki bo zadovoljila principe klasičnega odnosa do umetniškega zrcaljenja resničnosti. Tako je na filmskem platnu nastala pogojna stvarnost, ki je ustrezala ustaljenemu terminu »umetniška resnica«, kakršna je bila ustvarjena tudi v drugih umetnostih in katere osnovna značilnost je bila, da se je po zunanjih lastnostih razlikovala od stvarnosti, da jo je metaforično nadgradila in da je bila kar najbolj daleč od veristične kopije življenja. Ni potrebno navajati, katera sredstva so bila za to uporabljena, kako so prišli do »filmske resnice«, katere estetske značilnosti so imeli za »nepogrešljive« pri tem, da je filmska slika postala, ali bolje, prerasla v »umetniško nadgradnjo snemane stvarnosti«. Dovolj si je v kinoteki ogledati katerega koli od klasičnih nemi filmov, pa se prepričamo, kako zelo so režiserji zanemarjali čutno delovanje filmske slike. Če so to v kadru tudi dosegli, jim ni bilo cilj, ampak samo sredstvo, da bi vzbudili večji učinek kot posledico trčenja dveh kadrov v montažnem ritmu (Eisenstein, Pudovkin, Dreyer), ali da bi pričarali intenzivno vzdušje (Epstein, Von Sternberg).

Estetske karakteristike neme filmske slike so bile filmskemu mediju vsiljene po vzoru drugih umetnosti, posebno po zgledu slikarstva, gledališča in književnosti. Vendar v tem času ni moglo biti drugače, ker je bila filmska tehnika na taki ravni, da se je njena moč izčrpavala pretežno v fiksiranju zunanjih manifestacij

življenja. Odvisno od tega je nastala cela teorija filma, ki je svoja načela osnovala na »omejenosti« filmske slike. Nekaj časa je to popolnoma ustrezalo stanju filmske tehnike, na tem področju in na osnovi takih teorij so bila tudi ustvarjena izredna dela neme kinematografije. Teoretiki so triumfirali, ko so dokazovali, da je tudi filmsko tehniko mogoče uspešno podrediti »umetniškim« potrebam. Režiserji pa so odkrili vse mogoče načine, da bi tehniko čim bolj izkoristili — ne da bi dosegli kar najpopolnejšo iluzijo stvarnosti na platnu — ampak da bi poudarili kolikor mogoče velike razlike med stvarnostjo in njeno reprodukcijo na platnu za ilustracijo svoje domišljije, ki se je kazala v izredno vidni stilizaciji kadra. Tako je bilo vse, dokler se ni tehnika toliko razvila, da je bila zmožna dokazati, kako je ona sama bistven, ontološki element kinematografske umetnosti, kako daje s svojo sposobnostjo registriranja vseh manifestacij življenjskega gibanja filmski sliki poseben učinek, ki v gledalcu izzove doživetje prav s svojo čutno avtentičnostjo, s tem ko mu omogoči, da prodre v skrito notranjost vseh življenjskih pojavov. Filmska tehnika je sčasoma vse bolj bogatila kinematografsko sliko in jo vse bolj približevala stvarnosti, vendar ne da bi jo zvesto reproducirala in posnemala, ampak da bi preko podobnosti z njo dosegla tisto, kar v stvarnosti je, a kar navadno zanemarjamo in prezremo. Tehniki je uspelo v filmsko sliko vdahniti dušo, kader je začel »dihati« svoje lastno življenje, ko mu je uspelo, da se je rešil omejitve, ki mu jo je vsiljevala klasična filmska estetika. Vse bolj brez smisla je postalo boriti se proti filmski tehniki in jo posiljevati z zahtevami, nasprotnimi naravi medija samega.

Stilizacija so v filmu postopoma začeli zanemarjati, filmska slika je začela učinkovati s svojo lastno avtentičnostjo in močjo, kakršne ni mogla doseči nobena druga umetnost. Film je spregovoril s specifičnim jezikom, ni se več sramoval tehnike, ampak je brez sramu izkoriščal vse njene možnosti. Filmska tehnika se še vedno razvija in samo slutimo lahko, kakšen učinek bo imela filmska slika v bodoče. Gotovo je, da se vse bolj bliža doseganju kar najpomembnejše iluzije na platnu, v katero gledalec-poslušalec stopa kot v novo resničnost, v drugo življenje, v nov svet, katerega doživlja močnejše, ko prodira vanj globlje, kot je to zmožel v realnosti. Šele posamezni moderni filmi že danes napovedujejo ta novi pomen filmske slike in tudi nove možnosti filmske tehnike.

CUTNO DELOVANJE FILMSKEGA KADRA

Menijo, da filmu najbolj ustreza sodobna problematika, vendar to nikakor ne pomeni, da mora moderen film prikazovati samo aktualne probleme, stvarnost in življenje, pred katero je kamera postavljena. Omenjena možnost filmskega medija, da s svojo popolno iluzijo zagotovi sliki dih avtentičnosti, da rekonstrukciji in fikciji dá čuten učinek, dovoljuje in omogoča, da se na platnu dosežejo čutne vizije rekonstruiranih dogodkov in prizorov, ki predstavljajo slutnje nečesa, kar bo šele prišlo, ali kar je bilo nekdaj. Toda, vizija, spominjanje, izmišljanje, podzavest, — vse to se na filmskem platnu izraža v konkretnih vizualnih predstavah, ki so izraz resničnih predmetov in premikov, odigranih pred kamero. V književnosti je mogoče bralca prepričati, kako junak premišlja o morju in gozdovih, a v filmu tega »premišljanja« ni mogoče prikazati, ker je abstraktno, mogoče je edinole direktno snemati morje in gozd in morebiti s kakimi fotografskimi efekti označiti, da gre za »spominjanje« in abstrakten proces mišljenja. Zato pa je danes že mogoče s kamero prodreti v proces razmišljanja filmskega junaka, mogoče je prenesti na gledalce duševno stanje osebe in

odkriti intenzivnost, ki utripuje ne le v razvijajočih se dogodkih in gibajočih se osebah, ampak tudi v predmetih, ki formalno mirujejo!

V trenutku, ko filmska slika prevzame gledalca s svojo umetnostjo in ga povsem potegne v totalno iluzijo, oblikovano na platnu, postane svet filma resničnost zase, in gledalci se mu absolutno prepustijo, stoodstotno verjamejo vanj, ga ne primerjajo več z življenjem in v njem ne iščejo življenjske logike. To pa ne zato, ker bi šlo (kot v klasični umetnosti) za artistično stilizacijo, ki bi bila nalašč pridvignjena nad stvarnost prav zaradi tega, da bi je ne spravljali v zvezo z njo, ampak ker gre za novo stvarnost, toliko prepričljivejšo in tako učinkovito, da ji je treba verjeti in se ji predati, četudi se loči od objektivnega videza sveta. Ko začutijo, da je pred njimi nova resničnost, v katero pronicajo globlje kot sicer, ko odkrijejo v njej mnogo bolj bistveno resnico, kot je tista, ki jo navadno imenujemo življenjska logika, gledalci samohotno zanemarijo zunanje karakteristike resničnosti in sprejemajo notranjo logiko, ki je v vsakem življenjskem dogajanju, a se skriva pod zunanjim videzom stvari. Tako se potrjuje dejstvo, da vse večje približevanje filmske slike resničnosti in vse manjše »odstopanje« kadra od formalnega videza objektivnega prizora ni več cilj modernega filma, ampak le sredstvo, s pomočjo katerega ta medij ustvarja novo resničnost. Ta pa se spet loči od mehanične reprodukcije in se dviga do specifično filmske umetniške resnice. Ta resnica na poseben kinematografski način odkriva notranji pomen resničnosti, uporabljajoč intenziteto, katere moč izbruhne šele, ko se razbije notranje jedro, iz katerega odseva življenje.

Seveda se takšen učinek filmske slike lahko najbolj direktno pokaže in odkrije s snemanjem avtentičnega življenja in neposredne stvarnosti. Avtentičen dogodek, pa najsi bo vzet iz resničnega življenja, ali pa tako aranžiran, da je skoraj identičen z resničnostjo, nudi kameri odličen material, iz katerega ta lahko potegne notranji smisel resničnosti in sliko na platnu izpolni s čutno resnico, ki bo prerasla v totalno iluzijo. Preko take slike gledalec prodre v bistvo posnete stvarnosti. Tu ne more biti več govora o mehanični reprodukciji, ampak le o specifični kinematografski transpoziciji, katere značilnost je v tem, da kljub vsej iluzornosti daje vtis neposredne čutnosti, da ima kljub vsej artificialnosti moč totalnosti. Na tej lastnosti filmske slike temelji učinkovitost neorealizma, filma-resnice, novega vala, newyorške šole, posebno Kasavettesa, Godarda, Markerja, Rosija. S tem pa možnosti za doseg popolne iluzije na platnu niso izčrpane, ta iluzija pa tudi ni omejena samo na aktualno problematiko in avtentično stvarnost.

Japonska režiserja Kenji Mizoguchi in Akira Kurosava sta pokazala, da je čutno učinkovitost filmske slike mogoče doseči tudi tedaj, kadar predstavlja rekonstrukcijo zgodovinskih dogodkov. Zato v njunih zgodovinskih rekonstrukcijah ne gre za spektakel, takih avtorjev tudi ne zanima zgodovinska eksotika (ki jo je v take vrste filmih obilo), ampak notranji pomen rekonstruiranih dogodkov, dinamika časa, ki je postal zgodovina, emotivna in miselna moč nekdanjih ljudi, njihovo ravnanje, medsebojni odnosi, padci in vzponi. Dovolj je, če primerjamo boje v filmu Sedem samurajev pa boje v ameriških vojnih filmih, da se prepričamo, koliko več življenjskosti, več krute resnice in pomena je v tem japonskem filmu, kot pa v vseh rekonstrukcijah izkrcavanja zaveznikov, za katere je Hollywood porabil milijarde dolarjev. Prav tako je v vzdušju nadnaravnega, irealnega, legendarnega v Legendi o dežju in mesecu več filozofskega smisla, emotivnosti, notranje sile in pristinosti, kot pa v številnih barvnih zgodbah in fantazijah, ki se niti za trenutke ne spustijo v psihološki pomen fantastike, v vzdušje ambienta, v simboliko legende. Japonci so menda prvokrat

po Griffithu in Dreyerju dali zgodovinski rekonstrukciji psihološki pomen in se je lotili ne kot spektakla, ampak kot dogajanja, ki mora na platnu postati nova filmska avtentičnost, izpolnjena z življenjem.

Kadar filmska slika zraste v stvarnost zase in ko začne delovati na gledalca s čutnostjo svoje popolne iluzije, potem lahko uporabljata tudi nekatere pogojnosti. Če je na primer režiserju uspelo pričarati intenzivno, prepričljivo, bistveno značilno vzdušje koncentracijskega taborišča iz časa druge svetovne vojne, potem ni več važno, ali Nemci na platnu govorijo nemško ali kako drugače. To naenkrat postane postranski element, ker se gledalec poglubi v jedro dogajanja, posluša, kaj govorijo in kako doživljajo, in ne občuti, da na primer nemški oficirji govorijo poljsko. To je dokončno dokazal Andrzej Munk v odlomkih svojega nedokončanega filma Potnica. Možno je bilo, da bi Nemce sinhronizirali nemški igralci, ali pa bi jih celo igrali, kot to navadno počenjaajo zaradi čimbolj »avtentičnega« vzdušja in prepričljivosti; vendar to Munku ni bilo važno, ker bi bilo v bistvu mehanično, formalno posnemanje avtentičnosti. Zanj je bilo bistveno jedro problema, osredotočil se je na to, da je sam kader izpolnil z življenjsko resnico, ga vzdignil do nove filmske stvarnosti, da so mu igralci podali avtentične psihologije Nemcev, ne pa da bi samo govorili v »čisti« nemščini. To mu je uspelo in gledalec kljub temu, da Nemci govorijo poljsko, dobi občutek, da se na platnu gibljejo resnični zločinci iz nemških taborišč smrti.

V eni od scen Potnice komandantka taborišča zahteva od neke jetnice, naj prečita vsebino listka, ki so ga bili gestapovci odkrili v razpoki in zidu. Predpostavljeno je, da Nemka ne razume poljsko, zato jetnica tekst »prevaja« in ga pripoveduje v poljščini. Torej popolna pogojnost, ki v ameriških filmih s tematiko iz časa vojne v Evropi zmeraj bode v oči. Pri Munku ta pogojnost prvikrat ne moti gledalca, zato ker je kader sam po sebi tako poln čutnosti in resničnosti, da prerašča v novo, filmsko avtentičnost, za katero zakoni objektivne resničnosti ne veljajo več. Režiserju je uspelo gledalca potegniti prav v jedro dogajanja, pri čemer so vse ostale okoliščine postale nevažne in nepomembne za umetniško oživitvev dogodkov. Jetnica celo pred vsemi improvizira tekst, ki naj bi bil napisan na lističu, pove pravo lirsko ljubezensko tirado, v kateri izraža svoja čustva možu, ki ga ljubi in ki je tudi zaprt v taborišču. Ta nelogičnost in pogojnost prav tako ne moti gledalcev, ker je njena funkcija ta — da izrazi drugo, mnogo pomembnejšo, pretresljivejšo, globljo resnico o psihinem stanju neke jetnice v podobnem trenutku in mora biti zanemarljena in podrejena pomenu in intenzivnosti scene, ki traja, živi, utriplje tu pred gledalci, kot da so postavljeni pred vrh pravega življenja. Filmska slika je postala avtentična, resnična, čutna, popolna navzlic vsem pogojnostim, ki jih nosi, postala je nova kinematografska stvarnost, v katero človek stopi kot v življenje samo in odkrije smisel, ki ga lahko da samo prava umetnost, edino film pa na tako celovit in čuten način, da jo predstavi z enovitimi vizualnoavditivnimi izraznimi sredstvi.

Tako moč imata samo kamera in filmska tehnika, ki iz dneva v dan potrjuje svoje sposobnosti, ki niso več le tehnična atrakcija. Vse priča o tem, da bo film postal umetnost moderne dobe, izjemno izrazno sredstvo, katerega tehnična plat ne bo več motila umetniškega oblikovanja stvarnosti. S svojo totalnostjo bo ustvarjalcem nudila možnosti, da bodo zajeli življenje in vse njegove manifestacije (to pomeni iluzije) na še neviden in nenavaden način, da bodo zgradili na platnu (če bo sploh ostalo platno!) novo vizijo sveta, da bodo prikazali pravi obraz stvari, ki jim bo človek, vsaj na platnu, kakor bog absolutno zagospodaril.

Vladimir Petrič

FILM PO PASOLINIJU

Obravnavamo primer Pasolini. Ker je poet, esejist, romanopisec in cineast, ki je prišel k filmu, da bi se poskusil z novo tehniko; še bolj pa zato, ker z vsakim svojim filmom iznajde film in tako nudi več kot gol avtorjev prispevek: prispevek čedalje bolj točne in prožne definicije filma kot govorce. Na prvi festival »Novega filma« v Pesaru je prišel povedat uvodni nagovor k mlademu filmu in njegovi kritiki. Ta tekst, ki nosi naslov Film poezije (in ga je objavila »Filmska kultura«), je takoj spočetka postavil probleme novega filma na raven jasnosti in premišljenosti, je tako naravnost prešel k bistvenemu, da v Pasoliniju ni mogoče gledati le cineasta, ampak predvsem teoretika. Zato se ne čudite, če se prvo vprašanje pogovora z njim, ki ga povzemamo po »Chaiers du Cinéma« nanaša na njegovo mnenje o razločku med klasičnim filmom, ki ga karakterizira, »prozni jezik« in med modernim filmom, ki ga navdihuje »poetični jezik«. Ta dvojnost izraža dvojni položaj današnjega filma, prav tako pa tudi Pasolinijeve filme same. Teorija torej oživlja v delu in se po njem uveljavlja. V tem Pasolini eksemplarično predstavlja odraslost filma — odraslost zavestne rabe tehnik, ta kritični trenutek, ko je problematika ustvarjanja v središču filma kot umetnosti.



Posnetek iz zadnjega Pasolinijevega filma EVANGELIJ PO MATEJU. Kristusa je v filmu igral Enrique Irazoqui

— Na čem temelji razloček med »poetičnim« in »proznim jezikom« v filmu, ki ga utemeljujete?

PASOLINI: Kadar govorim o poetičnem in proznem jeziku, ne delam med njima nikakršne razlike po vrednosti ali vsebini. To je le lingvistična delitev. V lingvističnem sistemu imamo jezik, značilen za poezijo, in jezik, značilen za prozo. Tako so se v literaturi na primer nekatere tehnike (kakor rima) in nekatere slovnične posebnosti dolgo ohranile v jeziku poezije, medtem ko so v proznem odmrle. Jasno je, da je poetični jezik, tako strogo tehnično definiran, zelo voljan, poln vseh mogočih možnosti. Šele ko priznamo obstoj poetičnega in proznega jezika v lingvističnem svetu filma, lahko začnemo diskusijo.

— Toda ali ni meja med »poetičnim« in »proznim« jezikom v filmu zabrisana, ker se zdi, da ne ustreza — kakor v literaturi — nekaterim natančnim lastnostim tehnike?

PASOLINI: Da, nedvomno je v filmu težje napraviti ta razloček, če prej ne vemo točno, kaj je jezik filma. Ne vemo na primer, ali sta slika in beseda skladni in enakovredni, ali če to, kar je v jeziku beseda, ne ustreza bolj skupu slik: planom, sekvencam, vitalnemu toku filma... Če ne vemo prav jasno, kaj je jezik filma, ni posebno jasna niti razlika med poetičnim in proznim jezikom. Kot vselej v filmu se tu prepletajo izredno grobi in osnovni ter izredno tenkočutni in kompleksni pojmi. Zato je tudi ta razloček grob in osnoven, pa obenem delikaten, subtilen in težko

opredeljiv. Filmski jezik je še skrivnosten. Morda mu bo dal — in to po mojem prvič — popolno in točno definicijo filmskih metod in tehnik strukturalizem. Doslej smo bili v temi.

Vendar pa mislim, da lahko — vsaj empirično — napravimo ta razloček. Sam sem ga napravil empirično, kakor krilatico: poetični jezik je tisti, kjer čutimo kamero, prav kakor v poeziji takoj začutimo slovnične prvne v pesniški funkciji. V proznem jeziku pa kamere ne čutimo; tako v resnici ne čutimo stilističnega napora v izražanju in prisotnost avtorja ni očitna. Če je ta razloček sprejemljiv, je treba ugotoviti, ali je v filmu dovoljeno, in do kakšne mere, ustvarjati poezijo z rabo poetičnega jezika ali ne. To vprašanje ostaja odprto.

— Tedaj se lahko na primer vprašamo, do kakšne mere raba »poetičnega jezika«, poetičnih elementov v filmu ni v protislovju z naravo, cilji in sredstvi filma, ki so po funkciji in situaciji predvsem realistični. Ali film ne ustvarja poetičnega izraza in vzdušja samo s pomočjo »proznega jezika«?

PASOLINI: Ne vem, ali naj sprejemem vaše vprašanje v programu, ki bi mu ga dal Italijan. Italijan bi mi rekel: poetični jezik ni naturalističen jezik. Pa tako rekoč je. Prozni jezik je na neki način naturalističen. Do obsedenosti poudarja naturalistično lastnost — in mejo — filma. V samem ustroju filma je neki fatalen, neločljiv naturalizem. Če filmam na primer obraz, filmam obraz in nič drugega. Predstavljajte si pisatelja, ki bi hotel opisati Bertoluccijev obraz — koliko strani bi popisal! In še mu ne bi uspelo, naj bi bil še tak naturalist. Nikdar ne bi mogel naslikati vsake dlačice, vsake pore; nikdar ne bi mogel biti tako naturalističen, kot je lahko film z enim samim posnetkom. Jasno je torej, da v filmu obstaja ta, denimo, objektivna, naturalistična fatalnost...

— Toda pravite tudi, da je filmska govorica v bistvu metaforična.

PASOLINI: Da.

— Ali ima lahko v tem primeru opis obraza ali kakega predmeta, opis, prežet z naturalizmom, ravno tako metaforičen pomen ali je to samo obraz in predmet in nič drugega?

PASOLINI: Imamo dvojni proces (in ta je idealen). Prvi bi bil, če bi izumili možen ali hipotetičen jezik slik, v družbi, ki bi občevala le s slikami. To je sicer absurдна hipoteza, zakaj danes smo navajeni le na tako imenovane verbalne in ne vizualne misli. Toda misel, ki bi izhajala iz slik, vendarle ni povsem nepojmljiva. Zakaj ne? Vsaj v absurdu si lahko zamislimo sistem vidnih in ne govornih občevalnih znakov. Tako bi bil prvi cineastov proces izumiti ali bolje črpati iz realnosti hipotetičen besednjak, ki ga imenujem »znaki-slike« (im-segne), besednjak za ljudi, ki bi občevali s slikami. Drugi cineastov proces pa bi bil izumiti svoje slike, svoj jezik, svoje »geslo«: svoj poetični jezik. Kljub temu, in istočasno, imamo zaradi te nerešljive skrivnosti filma in njegovih protislovij na eni strani simboliko in na drugi naturalistično mejo. In vse do danes je bilo vedno tako.

— Če to mejo prestopimo — in naturalizem je neka meja, kajne? — torej obenem prestopimo tudi naturalizem, ali s tem ne dosežemo nekakšne absolutne definicije, absolutnega dojetja stvari, ki jo prikazujemo?

PASOLINI: Da, a to je predvsem odvisno od moči in kvalitet cineastove metafore in abstrakcije. Mislim pa, da doslej ni te meje prestopil še noben film — niti najpoetičnejši.

— Bresson?



at the naturalist. Might be to model naturalist. The first year.



Levo spodaj: Judežev poljub v Pasolinijevi ekranizaciji Matejevega evangelija

* PASOLINI: Ne Bresson ne Chaplin ... V sami filmski tehniki, v grobem filmanju ostaja, kakor v besedi, ta izločljiva sled, na katero smo se navadili v stoletjih in ki je ne opažamo — imenoval jo bom meja nasprotnega. V sliki in v besedi imamo isto mejo: mejo zaznavne konkretnosti (concreto sensibile), a v besedi je poleg te zaznavne konkretnosti še simboličen ali abstrakten pomen. Čisto mogoče je, da je v govornem jeziku meja simbolična abstraktnost — česar pa se seveda ne zavedamo več.

— Kaj hočete tedaj povedati s tem, da je Godard popolnoma »neklasičen« cineast? Koga uvrščate med klasike in zakaj? Nočem govoriti o tistih, ki so postali klasiki v naših očeh, ker jih dobro poznamo in nam služijo za zgled ... Kateri je ta klasicizem in katero njegovo nasprotje?

PASOLINI: Klasicizem je na primer pri Antonioniju. To morda prihaja od razlike med francosko in italijansko kulturo. Francoska kultura je doživela neoklasicistično dobo (v slikarstvu na primer), ki ga je pozneje prehitelo in popolnoma izbrisalo novo prebujenje romantike (impresionizem je odžagal klasicizem), toda na tak način, da ima francoska kultura nekakšen »uradni« akademizem, ne pa da provincialno teži k akademizmu kot italijanska kultura. Italijanska kultura se ni nikoli znebila tega »klasicizma«, tega akademskega konformizma, od 19. stoletja naprej je bila provincialna. Provincializem, akademizem, konformizem in klasicizem so pojmi, ki jih je v Italiji nemogoče razlikovati, ker so to tipične poteze italijanske kulture. Zato ga najdemo pri Antonioniju. Svet presoja z določno klasičnimi in celo »klasicističnimi« vodili: na primer lepota, dovršenost montaže ... Zdi se mi, da pri Godardu ni niti trohice tega klasicizma.

— Se vam ne zdi, da je to nekakšen neoklasicizem?

PASOLINI: Že, a v najširšem smislu, v smislu, kjer je vse v klasicizmu formalizem.

— Pri Godardu je gotovo nasprotje vsega, kar je klasicizem pri Antonioniju. Toda morda hoče na ta način samo uveljaviti nov tip klasicizma, Godardov klasicizem? Mislim, da je Le Mépris (Prezir) zelo klasičen film.

PASOLINI: Morda zato vidite pri Godardu nekatere konstante, nekatere tipične sheme malih ali velikih mojstrov. Ker vam je pri srcu. Zame je Prezir film, ki ga je Godard posnel skoraj s prezirom, skoraj z besom. V filmu se kaže nenehen, bogokleten užitek v razbijanju meril klasicizma.

— O Godardu ste mi rekli nekaj zelo lepega — kar je po mojem odlična definicija: »Da je Godardova poetika ontološka, se pravi, da je Godardova poetika film«. V tej Godardovi ljubezni do filma se izživlja potreba, strast — rušiti klasicizem in uničevati konvencije. A zdi se mi, da ta izvira odločno samo iz ljubezni do teh konvencij; prav tako ljubeče ruši in profanira klasične vzore filma.

PASOLINI: Da. Toda med »klasiki«, se pravi cineasti, ki so priljubljeni in služijo za vzor (čeprav so bili v času ustvarjanja

prav tako anti-klasiki) in klasicizmom kot kulturnim pojavom v pomenu, kot ga razumem jaz, obstaja stalna dvoumnost. Godardova poetika je ontologija, toda ta ontologija je iracionalna. V Franciji pa se je iracionalizem znal vselej izražati na neki način racionalno. Francoski iracionalizem je vedno obrzdan. Skoraj vedno se vrine v lingvističen ali družben sistem in prav nič ne vzbuja zgražanja, ker ima svoje mesto v obširni kartoteki francoskega racionalizma. Godardov iracionalizem ima torej že sam po sebi posebno »klasično« odmaknjenost, porojeno zaradi zavestnosti procesa, kar je isto kot odmaknjenost od formalizma. Jasno je torej, da je v vsakem formalizmu ščepec klasicizma v najširšem smislu.

— Zame je Godardovo filmsko delo klasično, kolikor je to film v filmu. Pri njem čutimo, da je pred njim film in za njim spet film. Z drugimi besedami, o filmu daje najpopolnejšo in najbolj specifično predstavo. Tako, kot je pri klasičnih pesnikih poetika poezija sama.

PASOLINI: Teh »klasičnih pesnikov« ni. Pesniki, katerih poetika je poezija sama, so na primer simbolisti: Mallarmé ali Ungaretti. To so dekadentni formalisti 19. stoletja. In tudi zanje bi lahko trdil to, kar sem trdil za Godarda. V Italiji pa je takšne vrste formalizem splošno provincialen, obrozen in se staplja z akademizmom ali konservativizmom, celo političnim konservativizmom. Tega v Franciji ni. Če moram torej za Godarda sprejeti pridevek »klasičen«, ga moram jemati v mnogo širšem in bolj zgodovinskem pomenu kot za Antonionija ali Italijane.

— Ob novem filmu, ki je definiran kot »film poezije«, kjer je prisotnost kamere in avtorja ne samo občutna, temveč celo bistvenejša od fabule in tvori njegov pravi namen, pravite tudi, da predstavlja na neki način dvojne stvaritve, tako da je v filmu ali nad filmom še en film, ki poteka vzporedno ali istočasno s prvim... Če omenim prav vaše filme, se mi zdi, da je to ena značilnost filma Mamma Roma. To sta dva filma: prvi, nekakšen dokumentarec življenjskih dram »malih ljudi« v rimskem predmestju, in drugi kot filigran prvega, kjer se dogaja nekakšna kristovska parabola...

PASOLINI: Nedvomno sta to res dva, a skoraj popolnoma ista filma. V bistvu je to isti film. Kadar namreč govorimo o najnižjem proletariatu, takoj dobimo asociacijo bede, katero pasivno prenašajo tisti, ki jih sicer imenujemo »poveri cristi« (uboge pare). Sicer pa mislim, da je ta princip dvojnosti veljaven za sleherno resnično delo. Dante je na primer napisal pesem, ki je istočasno še ena pesem, rastoča zunaj njega samega. Nemogoče je tudi brati Božansko komedijo tako, kot je napisana. Brati jo je treba po drugi lestvici vrednosti. Če se to še posebej nanaša na novi film, je to skupna lastnost, ki se lahko nanaša na katero koli umetnino. Konec koncev je to zmerom ista pesem: pisatelj ustvari neko delo »proti svoji volji«... Za novi film je treba to torej razumeti v drugem, ožjem smislu.

Ta drugi film je film, ki si ga avtor verjetno ni upal napraviti, ali ga ni napravil, ker mu je to bilo onemogočeno ali prepovedano, ali celo zato, ker je bilo zaradi filmskega položaja, zaradi odnosa med filmom in njegovimi uporabniki nemogoče ustvariti ta film





v prvi osebi, direktno pripovedovati to, kar je hotel izpovedati. Tedaj mora avtor iznajti pretvezo, kar imenujem indirektni prosti govor (sogettiva libera indiretta), se pravi, sposoditi si mora duševno stanje in psihološke dominante svojega junaka kot pretvezo, da lahko izpove svoj pogled na svet. So pa tudi filmi, ki izpovedujejo neposredno v prvi osebi, kjer ni indirektnega prostega govora, kjer avtor ne gleda na svet skozi svoje osebe, ampak pripoveduje sam v prvi osebi. Na primer, pripoved o lastnem otroštvu. Tu stilistična spačenja ne nastanejo zaradi indirektnega govora, ampak zaradi spačenega spomina. Nasprotno pa je drugi, »neposneti« film, posnet. Tak je na primer film Shadows (Sence), ki se je, čeprav v njem ni nikakega indirektnega govora, hrupno uveljavil kot eno prvih del porajajoče se tehnične in stilistične tradicije — poetičnega filma. Shadows pripoveduje v prvi osebi in je zato toliko bolj pohujšljiv za utrjeno filmsko tradicijo, ki je danes preživela.

— Lahko se tedaj vprašamo — in nekateri, producenti in publika, so na skrivaj gotovo že zaskrbljeni — če ta novi film — brž ko so osebe in fabule zgolj pretveza za indirektno izražanje avtorjeve subjektivnosti — ne uničuje filmskega spektakla, s tem da ves čas pači fabulo.

PASOLINI: Nikoli nisem posebno dobro razumel, kaj je to »spektakel«. Mislim pa, da je vsaj v filmih, ki sem jih videl, spektakel bolj ali manj vselej navzoč, kolikor avtor predstavlja določeno realnost in kolikor je zato njegov film vselej na neki način realističen. Razen če bi cineast ravnal popolnoma podzavestno, kar bi odpravilo spektakel. Toda ne verjamem, da bi se to že zgodilo. Do neke mere bi morda indirektni prosti govor res odpravil spektakel, a ne zato, ker bi avtor govoril o sebi. Zelo pogosto smo namreč mi sami objekt spektakla. Če so na primer nekateri otroški spomini pripovedovani kot pravi naturalistični roman, nastaja slog drugih tako, da nisi več sam objekt pripovedi, temveč gledaš na svet skozi sebe, se pravi, da pride do nekakšne popolne interiorizacije sveta. V tem smislu morda filmski spektakel res izgine. Prav zaradi tega v filmu doslej še nikoli ni bilo notranjega monologa, prostega, individualnega in totalnega govora.

— In Fellini?

PASOLINI: Ne bi rekel, da je pri Felliniju totalna interiorizacija. Pri njem spektakel res prevladuje. Interiorizacija je le pretveza, da postane spektakel sanjski in ne več realističen.

— Nekaj je gotovo: ta dvojnost pripovedi, ki jo bolj ali manj uporablja novi film, pači »klasično« fabulo in krivi konvencije pripovedi, bodisi da ji da nov pomen ali pa jo kratko in malo čisto odpravi.

PASOLINI: Nujno je, da v »poetičnem filmu« fabula polgoma izginja (treba je tedaj identificirati fabulo-spektakel). Jasno je, da želi avtor v poetičnem filmu ustvarjati poezijo, filmsko poezijo in nič več filmskih fabul. To je torej povzdignjenje poezije, ki je bila doslej poezija oblike in stila. Najvišji cilj »poetičnega filma« je pisati fabule, kjer je bolj kot osebe ali dogodki glavni igralec stil.

— Vi sami ste pesnik in cineast. Ali vaši filmi ustrezajo tej definiciji »poetičnega filma«?

PASOLINI: Moji filmi najbrž ne sodijo v to gibanje. Ali pa samo deloma: to bi bil izključno moj zadnji film *Il vangelo secondo Matteo* (Evangelij po sv. Mateju). Toda *Accatone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* so posneti po klasični sintaksi filmov od Chaplina do Bergmana, od Mizogučija do Dreyerja. Pač pa je v Evangeliju nekaj značilnosti, o katerih sem pravkar govoril in ki ga deloma vključujejo v gibanje »poetičnega filma«. Kamero je močno čutili. Mnogokrat se pojavi zum, mnogokrat je montaža nalašč napačna, kar je, če hočete, vse blizu nekaterim Godardovim filmom. Predvsem pa sem ob Evangeliju prišel na misel indirektnega prostega govora, kateremu pripisujem tolikšen pomen. Pri Evangeliju sem imel naslednji problem: nisem ga mogel posneti kot klasično fabulo, ker nisem religiozen, temveč ateist. A sem vseeno hotel napraviti film Evangelij po sv. Mateju, se pravi, zgodbo o Kristusu, sinu božjem, zgodbo, v katero sam nisem verjel. Zato je nisem mogel pripovedovati sam. Tako sem postopoma, nehote spremenil vso svojo filmsko tehniko, da se je porodila ta »stilistična magma« poetičnega filma. Da bi posnel Evangelij, sem se moral potopiti v dušo nekoga, ki veruje. Tu nastopi torej indirektni prosti govor: z ene plati fabula, kakršno so videle moje oči, in z druge fabula skozi oči vernika. In prav indirektni prosti govor je povzročil to stilistično kontaminacijo, to sporno magmo.

— Mislím, da je mogoče najti v *La ricotti* v malem isti zametek kot v Evangeliju. Imamo dva filma in dva sloga: prvi črno-bel in posnet kot *Accatone* ali *Mamma Roma*, drugi pa v barvah kot kakšna maniristična podoba.

PASOLINI: Ne, tu gre za tehniko citatov. V večini sodobne literature ima vsako rafinirano pisanje to tehniko, da jemlje odstavke, odlomke, stilistične utrinke koga drugega in jih tako oživi v citatu. Toda v Evangeliju sem to storil samo zato, kot sem že rekel: da bi videl tudi skozi oči vernika Piera della Francesca na primer. Ob *La ricotti* bi lahko še več govorili o »lepljenju«. »Slikovni« deli filma so citati, ki imajo precej opredeljeno funkcijo: to so citati dveh slikarjev, dveh maniristov, Rossa Fiorentina in Pontorna. Njune slike sem popolnoma rekonstruiral, ne zato, ker predstavljajo moj pogled na stvari, in tudi ne, ker so mi pri srcu. Nisem jih rekonstruiral v prvi osebi, temveč preprosto zato, ker predstavljajo duševno stanje, v katerem si režiser, ki je glavna oseba *La ricotte*, zamisli film o pasijonu. Zamisel, ki je popolno nasprotje moje zamisli ob filmanju Evangelija. Ti citati razodevajo skoraj eksorcizem: zelo verna, zelo rafinirana, zelo formalistična rekonstrukcija, prav to, česar ne bi nikoli storil v Evangeliju in kar sem torej polemično prisodil osebi režiserja. Ne da bi kaj zameril režiserjem svetopisemskih filmov. To ni polemika proti slabemu okusu, ampak proti pretiranemu dobremu okusu.

— Morda ni naključje, da je film, v katerem citirate maniristične slikarje, tudi vaš tretji film — za filmoma *Accatone* in *Mamma Roma*. To je trenutek, kjer svet, ki ga opisujete, sam pride do nekakšnega manirizma. Po mojem je *La ricotta* precej manirističen film. Če je lik režiserja, ki izbere ta dva slikarja, precej daleč od vas, ste ga vendarle izoblikovali in izbrali vi in je nanj vplivalo dejstvo, da ste v tistem trenutku občutili to snov bolj kot manirist in ne kot primitivist, kakor ste to storili v *Accatoneju*.

PASOLINI: S tem se ne strinjam povsem. Vodilna poteza filma je ironija in prav ta ironija uničuje manirizem.

— Morda zato, ker se mi zdi *Accatonejeva* zgodba bolj poetična in bolj resnična od Straccijeve. *Accatone* opiše krivuljo do svoje smrti, Stracci pa je že v začetku predstavljen kot »povero cristo«, ki bo umrl na svojem križu. To je bolj sistematično...

PASOLINI: Accatone je nekakšna filmska poema (ki ni popolna po merilih »poetičnega jezika«, o katerem govorimo ob novem filmu, temveč po najbolj klasičnih vzorih). Zakaj sem se tako zagnal v snov Accatoneja, da sem ustvaril take vrste poemo — vsaj oblikovno? Ker sem se izgubil v globokem in peklenskem partikularizmu Accatonejevega sveta. Očitali so mi, da nisem sam izrekel sodbe nad tem svetom, da nisem ostal dovolj oddaljen od svoje snovi, da nisem dal čutiti razmerja med marksistično ali buržoazno univerzalnostjo in med posebnostmi proletariata. Pravzaprav film odlikuje prav to, da sem se popolnoma in slepo izgubil v tem svetu, ne da bi ga lahko motril od zunaj. V La ricotti pa posreduje moja osebna presoja, v Stracciju nisem izgubljen. Stracci je bolj mehanična oseba kot Accatone, ker jaz sam — in to je vidno — premikam Straccijeve vrvice. To je vidno ravno v tej nenehni avtoironiji. Zato je Stracci manj poetična oseba kot Accatone. Je pa značilnejši, splošnejši. Kriza, ki jo film izpričuje, ni moja kriza, ni notranja kriza, ampak kriza pogleda na nekatere probleme italijanske stvarnosti. Do Accatoneja sem videval italijanske socialne probleme le v sklopu italijanske specifičnosti. Z La ricotto tega nisem mogel več: italijanska družba se je spremenila, se je spreminjala. V tem trenutku sem moral rimski najnižji proletariati imeti samo za enega številnih pojavov nekega tretjega sveta. Stracci ni več junak rimskega proletariata, kolikor je to specifično italijanski problem, temveč simbolični junak nekega tretjega sveta. To je nedvomno bolj abstraktno in manj poetično, a zame važnejše.

Toda morda imate prav, morda gre tu res za film »kljub svoji volji«.

— To je tudi zato, ker ste napravili La ricotto, kot bi bil to zadnji film, ki ste ga posneli... In res se je z La ricotto nekaj končalo: kot ključ, ki je zaklenil vrata, ki jih je odprl Accatone.

PASOLINI: Recimo, da se tako končuje epsko lirična faza v smislu ljudske pesmi...

— Če Evangelij izhaja iz vašega novega pojmovanja filma, ali ne gre pri tem za to, da se zahtevata v zvezi z »jezikom poezije« ne samo nove tehnike, ampak tudi drugačna struktura, drugačna dramska konstrukcija kot pri »klasikih«?

PASOLINI: Seveda tehnika poetičnega filma zahteva tudi določeno zgradbo filma. Vsa vodila fabule so postavljena na glavo. Filmi poetične kinematografije v glavnem niso narejeni po navadnih pravilih in konvencijah scenarija, ne ravnajo se po običajnem pripovednem ritmu. Nesorazmerja so običajna, podrobnosti neznansko poudarjene, detajli, ki bi bili klasično zelo važni, so pripovedovani zelo hitro. Tako se zgodi, da fabule nimajo vrhov, ne katarze, ne zaključka. Po tehniki indirektnega prostega govora je film grajen popolnoma iz notranjosti.

— Prima della rivoluzione lahko imamo za film z zelo klasično zgradbo; ali rajši, vtis imamo, da je bil Bertoluccijev sen napraviti ta film klasičen...

PASOLINI: To žalovanje, ta nostalgija po klasičnem filmu je eden elementov poetičnega filma. Klasičen film nastane brez žalovanja za klasičnim filmom, celo ne zavedajoč se njegovega obstoja. Brž pa ko klasični film postane mit, sen otroških let ali stilistični ideal, se spremeni v enega aktivnih elementov poetičnega filma. Kdaj pa kdaj se zdi, da se Bertolucci zaustavlja pri nekaterih detajlih, pri nekaterih kar konvencionalnih mestih. To je skušnjava, da bi posnel drug film, in prav ta film bi bil tisti, ki ga zdaj ne bi mogel več ustvariti.

— Govoriva rajši o vaših filmih. Nekaj je po mojem mnenju zelo zanimivo: da so za publiko takoj razumljivi. V vseh vaših filmih

po vrsti je več stopenj razumevanja: najpriljubljeniji film za publiko — čista in preprosta zgodba Accatoneja ali Evangelija. Eden za kritike, drugi za režiserje, vsakič kaj novega ali kaj več. Pri Godardu na primer ni nikjer raznovrstnosti. Pri njem je ena sama igra, ki se razširja ali krči, se prekinja in spet nadaljuje, a vselej ostaja enovita. Zato imajo njegovi filmi tudi tako malo uspeha pri občinstvu.

PASOLINI: Kar pravite o mojih filmih, lahko rečete o katerem koli klasičnem cineastu. Poetični film neogibno teži k temu, da bi odpravil fabulo, čeprav se ta še ohrani kot asimetričen in nesorazmeren ostanek. Brž ko delimo film na poetičnega in pripovednega, se zgodi to, kar se dogaja pri knjigah. Izide tri tisoč izvodov poezij in na sto tisoče izvodov romana.

— Vi upošteвате ljudske zahteve. Ali mislite, da je zmotno, če nanje pozabite ali jim ugovarjate?

PASOLINI: Kot avtor jih ne upoštevam. Upoštevam pa jih kot marksist.

— Torej je najbolj ljudski in najbolj marksističen ameriški film?

PASOLINI: Seveda. To je resnična ljudska umetnost našega stoletja. Celo Gramsci bi to potrdil.

— Ali vas je vaš sklep, da boste zvesti tekstu sv. Mateja, oviral, ali vam je to pomagalo, da ste imeli zelo strogo snemalno knjigo?

PASOLINI: Velika težava Evangelija je bila prav v tem, da nisem hotel pokvariti Matejeve pripovedi, ki sem jo hotel ohraniti po vsej sili. Zato sem moral med drugim vzpostaviti tudi silno težko ravnotežje med svojim lastnim gledališčem in gledališčem vernika — med dvema fabulama. Mislim, da sem se tega držal, kolikor je bilo mogoče. Zato pa je uničenje, ki sem ga povzročil, očitno: meri na vso malomeščansko in komercialno ikonografijo. Storil sem vse, da bi obranil in ohranil pristnost Matejeve pripovedi in tudi to s polemičnim namenom: proti fanatičnemu marksizmu in laičnosti. Hotel sem do dna razumeti, skozi oči vernikov spoznati neko religiozno stvarnost. V Accatoneju je šlo za epsko in ne psihološko poglobitev v svet, ki sem ga hotel opisati. Pristop pri Evangeliju, se pravi, stilistična kontaminacija med kulturnim in preprostim, dialektičnim svetom, je ista, kot pri mojih romanih. V tem smislu je Evangelij bližji mojim romanom kot mojim drugim filmom. V romanih pripovedujem v prvi osebi, organiziram fabulo in z eno besedo — presojam svet. Toda hkrati se tudi poglobim v svojega junaka in ker so moji junaki preprosti ljudje, proletarci, moram uporabiti indirektni prosti govor in tako samo oponašati njegovo izražanje. To oponašanje pa izzove med njim in menoj isto kontaminacijo, ki je značilna za Evangelij. Med menoj in tem človekom iz ljudstva, ki misli na Kristusa, je sramoten odnos. To ni normalen odnos. Pretvarjam se in se trudim, da bi razumel, nikakor razumsko, kar morda izhaja iz teh nerazumskih elementov, ki so v meni, iz nekega latentnega stanja vere v meni. Toda s tem človekom iz ljudstva, ki veruje, sem živel v ozmozi. Obe naravi sta se stopili v eno. Vendar pa je po mojem trenutek, ko film pade, ko je ravnotežja razbito: ob Kristusovi hoji po vodi. Tedaj je prisotnost tega preprostega človeka, ki veruje, prevelika. Med njim in menoj ni več enakosti. To pomeni, da nisem znal obdržati ravnotežja med seboj in svojim junakom. V filmu je tudi preveč aluzij na slikarstvo: te aluzije so moje, aluzije izobraženca, ki sem se jim skušal čimbolj izogniti. Toda vseeno so v filmu: spomin na Piera della Francesca, Masaccia, Pollaiola, ta magma spominov, ki postanejo citati, torej znaki kul-

ture itd. Toda prisotnost človeka iz ljudstva, ki veruje, dopušča, da vse svoje aluzije združim v en sam skupni imenovalec: aluzija na Piera della Francesca je na isti ravni kot aluzija na Carla Levija, na ravni nekega realističnega, preprostega, idealiziranega stališča, kakršno je stališče kakšnega ljudskega romana, kot bi ga razumel Gramsci. Če bi te aluzije pripovedoval sam v prvi osebi, bi se postavljale na različne ravni. Toda zaradi moje ozmoze s preprostim človekom vse ostanejo na isti stilistični ravni. Obstaja neka enotnost hudo protislovnih momentov, ki jih je povzročila kontaminacija po ozmozi med menoj in tem človekom.

Evangelij je bil zame tako strašna naloga, da sem se moral med snemanjem ustaviti in ne misliti na nič. Razmišljanje je prišlo zatem. Po pravici povedano je vse to, princip kontaminacije, stilistične magme, indirektnega prostega govora, prišlo samo po sebi, ne da bi opazil. Po prvih treh dneh snemanja sem sklenil ustaviti vse: ker sem snemal Evangelij tako kot Accatoneja in Mammo Romo in je bil to absurd. Accatone in Mamma Roma sta imela epske, skoraj sakralne dimenzije: posnetki v prvih planih, odkritja po malih panoramičnih slikah, svet, prepuščen pesniški nedolžnosti. Snemati Evangelij na isti način je bil absurd. Sklenil sem vse pustiti. V eni noči je bilo vse spremenjeno. Na kamero sem namestil zum 300, začel sem si z njim nabirati izkušenj dan za dnevem. Do kontaminacije je prišlo nehote, opazil sem jo šele, ko je bil film že končan. Tehnične sprostitive in novosti so nastajale same od sebe, brez slehernega načrta.

K filmu sem prišel po 40 letih in to je bilo temeljno dejstvo. Svoj prvi film sem posnel zato, da sem se lahko izrazil v novi tehniki, ki je doslej sploh nisem poznal in ki sem se je naučil s prvim filmom. Za vsak naslednji film sem se moral naučiti drugačne in adaptirane tehnike. Ko sem se ukvarjal samo s pisateljevanjem, sem ves čas spreminjal svojo tehniko pisanja. To je v skladu z mojim odnosom do stvarnosti. Obsedenec sem, ki se izraža z različnimi sredstvi, ki nenehno spreminja svojo tehniko, od tehnike dialektične poezije do tehnike naturalističnega ali mime-tičnega romana, indirektnega prostega govora ali eseja.

— Kakšni so vaši načrti?

PASOLINI: Film z naslovom Ucelaci, ucellini (Hudobni in dobri ptiči), ki sodi v smer (prekinjeno, če moramo verjeti Bertoluciju) ironičnega filma: nekakšen pamflet iz treh zgodb, ki imajo za daljni pravzor Fedrove in La Fontainove basni... Nastopali bodo ptiči, ki znajo govoriti.

Snemal bom z 32 mm objektivom in to je vse: posnetki od blizu, vse v sliki 32 mm, največkrat nepremična kamera, redki travellingi. Toda nič drugega, ker pripovedujem jaz, v prvi osebi, in sam kot marionete premikam svoje osebe. To ima zelo točen, brechtovsko točen namen.

Prva basen je pamflet proti nekakšnemu laičnemu racionalizmu, ki ga simbolizira Parižan g. Cournot. To je zgodba o krotilcu, ki hoče udomačiti orla z vsemi zvijačami moderne pedagogike, na koncu pa že misli, da bo sam postal orel. Druga zgodba pripoveduje o pridiganju ptičev sv. Frančiška. Z drugimi besedami problem stališča, ki ga mora zavzeti Cerkev do družbenih razredov. Tretja je zelo skrivnostna... sam ne vem točno, kaj pomeni. Oče in sin, ki predstavljata človeštvo, hodita in hodita po cestah nekega brez-krajnega predmestja. Pojavi se kroker. Ta kroker je moralna in ideološka vest, ki govori in razlaga vse. V nekem trenutku oče in sin ujmeta krokerja, ga pojedeta in nadaljujeta svojo pot.

RAZGLEDI PO FILMSKEM SVETU

NOVI AMERIŠKI FILM

Karkoli že je novega v amerškem filmu, tega ni iskati v hollywoodskih filmih, niti v hollywoodskih filmih, posnetih v tujini. Iskati je treba v delu mladih »neodvisnih« — neodvisnih od Hollywooda in zahtev blagajne, od vsakršne oblike komercialnosti, neodvisnih v izbiri snovi, v tehničnih oblikah. Do neke mere velja to za vse dežele s filmsko proizvodnjo, toda v čem se novi ameriški film — po tej definiciji — razlikuje od svojih vrstnikov drugod? Od francoskega »novega vala«, angleškega »free cinema«, od poljske

šole? V bistvu je seveda malo razlike, saj so pesniki povsod enaki — ko širijo krila svoje domišljije, opevajo svobodo človeškega duha, obravnava jo odresilne teme.

Vendar, če človek govori o novem filmu dežele, ki je bila še pred kratkim dežela pionirjev, ima pri tem še vedno v mislih pionirstvo. Kako sveže in krepko se sliši »novi ameriški film«: kakor pokriti vozovi, ki drdrajajo preko širnih planjav Zahoda, kakor moške, ki orjejo ledino, utirajo nove poti, podirajo stare pregrade, ustanavljajo nove postojanke, nove smeri, novo družbo. Najboljše v delu teh mladih filmskih pionirjev je to, da odseva dobre ideje in ideale te pionirske družbe. In ker so mladi in sveži, niso dekadentni; ker so mladostno drzni, so odkriti in pošteni; in ker so mladostno zaletavi, ne trepečejo pred »forumi«, ne boje se povedati svojega mnenja, rogajo se celo cenzorjem (moralnim); ker politične cenzure tu skoraj ni, se spopadajo s cenzuro predvsem na področju morale. Večinoma je v delu mladih neodvisnih toliko resničnega socialnega realizma, kot ga ne najdemo kje drugje. Vendar se v nekaterih pogledih razlikujejo od tujih vrstnikov. Novi ameriški film se razlikuje od poljske šole po svoji svobodnosti v izbiri snovi, od francoske po odsotnosti cinizma (tradicija francoskega skepticizma je skoraj narodnostna značilnost) in je svobodnejši od angleške šole, ker ni obremenjen z »vojno«, ki jo Angleži še vedno bijejo proti svojemu viktorijanstvu in proti neusmiljeni razslojenosti svoje stare razredne družbe. To ne pomeni, da iz poljske, francoske in angleške šole, kakor tudi iz drugih takih filmskih šol po drugih deželah, ne prihajajo dobri, celo prvovredni filmi. V zadnjem desetletju je najvitalnejši film vsepovsod tisti, ki prihaja od mladih ljudi.

Ko smo to povedali, lahko predstavimo dve tukajšnji središči novega filma — Kalifornijo in New York, pri čemer bomo zajeli celovečerni igrani film, dokumentarni film različnih dolžin ter kratki umetniški film.

Iz Kalifornije izhaja petorica mladih filmskih ustvarjalcev, ki predstavljajo obseg in značilnosti te »šole«: Ron Rice, Curtiss Harrington, John Korty, Kent Mackenzie in Kenneth Anger. Ricea, Harringtona in Angerja uvrščajo v »psihooanalitično« šolo. Korty in Mackenzie sta dokumentarista. Rice, čigar prezgodnja smrt je iztrgala novemu ameriškemu filmu enega najtenkočutnejših umetnikov, je posnel svoj prvi film v Kaliforniji, kasneje pa se je preselil v New York, kjer je nadaljeval delo. *The Flower Thief* (Cvetlični tat), film o bitki mladega pesnika zoper konformistični svet (samozadovoljni meščanski srednji razred itd.), je sprožil prvo »anarhistično« gibanje, ki je pripravilo tla za divje satirične filme Jacka Smitha v New Yorku. Riceovo divje veselje nad tem, da »plava proti toku« družbe in njegov popolni prezir do normalnih metod filmskega ustvarjanja sta ga napravila za edinstvenega med edinstvenimi v novem ameriškem filmu. Poslednji film, ki ga ni dokončal, nosi neverjetni naslov *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (Sabska kraljica sreča atomskega človeka). Junakinja je obilna mlada črnka, ki hodi naokrog večinoma gola.

Prvi celovečerni film, ki ga je posnel Curtiss Harrington — po večjem številu kratkometražnikov — je bil *Night-tide* (Noč na bibavica); navdih zanj je dobil v neki pesmi Edgarja Allana Poeja. To je bolestna fantazija: junakinja je začarano dekletko, ki se spremeni v morsko deklico, in tu je celo prizor, v katerem se mlad mornar v stanovanju bori s hobotnico. Tu prav zares ni socialnega realizma in če kateri, je ta film eden redkih dekadentnih primerov »eksperimentalnega« filmskega dela med neodvisnimi.



Shirley Mac Laine v enem svojih zadnjih filmov — takšna pač, kakor ji je naročil njen hollywoodski producent, ki je vzel v zakup njen talent in telesne čare... in režiser H. Koster (iz filma JOHN GOLDFARBE, POJDI DOMOV)

Harrington je eden izmed »poètes-noirs« med njimi. Johna Kortyja *Language of Faces* (Govorica obrazov) pa je na drugi strani odličen primer ameriškega ciné-ma-vérité. Pogled na mirno protijedrsko demonstracijo skupine kvekerskih pacifistov pred Pentagonom v Washingtonu je trezen komentar enega najbi-stvenjših vprašanj našega časa, medtem ko so *The Exiles* (Izgnanci) Kenta Mackenzieja oster napad na ravnodušnost ameriške družbe do stiske nove generacije ameriških Indijancev, ki se skušajo vključiti v tkivo ameriške družbe, pa se vsepovsod znajdejo pred zaprtimi vrati. To je odličen primer novega ameri-škega socialnega dokumentarca.

Morda najpomembnejši iz kalifornijske šole je Kenneth Anger. Po nekaj izletih v eksotiko s svojimi filmi *Inauguration of the Pleasure Dome* (Posvetitev hiše užitek) — v nejasni zvezi s Coleridgeovo pesmijo, ki jo je rodil hašiš, *Feu d'Artifice* (Ognjemeti), neprikrito homoseksualsko »odo« z osupljivimi podobami, ki ne dopuščajo dvoma o temi, ter z *Eaux d'Artifice* (Vodometi), precej krhko fantazijo, v kateri se med vodnjaki v Villi d'Este pojavlja in izginja prikazen je Anger posnel resnično oster in oblikovno čist dokumen-tarec o kultu motociklističnih band (kot je upodobljen v filmu Stanleya Kramerja *The Wild One*, Divjak). Seveda so njegovi motociklisti v usnjenih suknjičih s kovinskimi gumbi in v čeladah sadisti ali homoseksualci, ki nas spominjajo na nacistični kult »veselja iz moči«. Tu je celo daljše prepletanje prizorov z mo-tociklisti pri njihovih obredih s prizori iz nekega starega filma o Kristusovem življenju. Film je imel precejšnje težave s cenzuro. Njegov naslov je *Scorpio Rising*; vse skupaj spremlja kri-čava glasba iz juke-boxa.

Newyorška šola je dosti številnejša in njen vodja (in glasnik vsega ameriškega neodvisnega filmskega gibanja) je Jonas Mekas, urednik in založnik *Film Culture* Magazina, ki je tudi sam režiral dva ostra družbeno-kritična filma: *Guns of the Trees*, protest zoper vojno, in *The Brig*, neusmiljeno podoba brutalnosti v ameriških vojaških zaporih. Mekas je tudi organizator agencije *Filmmakers' Cooperative*, ki distribuira skoraj vse filme mladih neodvisnih. Izbor reprezentativnih filmov v distribuciji te agencije je obšel Evropo, da bi tamkajšnji avantgardisti spoznali ameriške dosežke na tem področju. *Filmmakers' Cooperative* bo kmalu poslala skupino teh filmov v Južno Ameriko, v načrtu pa je celo azijska turneja. Brat Jonasa Mekasa, Adolfas, je pred kratkim dokončal svoj drugi celovečerni film, *The Double Barrelled Detective Story* (Dvojna porcija detektivke), povzet po zgodbi Marka Twaina, ki se norčuje iz ameriškega »Di-vjega Zahoda«. Njegov prvi film, *Hallelujah, the Hills*, je bil seveda veliko presenečenje med vsemi neodvisnimi filmi, posnetimi v letu 1963 in je bil nagrajen na več filmskih festivalih.

Morda najdrznejši med mladimi neodvisnimi je Jack Smith, čigar *Flaming Creatures* (Plamteča bitja) so postala *cause-célébrée* na lanskem festivalu v Knocke-le-Zout v Belgiji. To je uničujoča satira na ameriške spolne navade (homo-seksualne in heteroseksualne) — osupljiva mešanica simbolističnih podob (duhovih parodij na Ingresove odaliske in na orientalizem sploh) in eksplicitnosti trditev, ki prav s svojo drznostjo razoroži gledalca in mu namesto nespodobnih misli izvabi nasmeh. Tega ni lahko doseči; cenzura tega ni znala ceniti in je v New Yorku film prepovedala in spravila ljudi, ki so ga prikazovali, v zapor. Humor je tisto, kar na koncu koncev rešuje Plamteča bitja.



Jerry Lewis in mala Donna Butterworth v novem filmu DRUŽINSKI DRAGULJI

Smith se je že lotil novega filma, *Normal Love* (Normalna ljubezen), v katerem skuša potisniti meje umetnikove pravice do izražanja tako daleč, da bodo pravzaprav izginile.

Drugi pristaš te šole, Gregory Markopoulos, je posegel v grško bajeslovje v vrsti nežnih fantazijskih slik, kot je *Du Sang, de la Mort et de la Volupté* (O krvi, smrti in poželenju). Odlika drugega njegovega filma, *Twice a Man*, je med drugim prefinjena montaža. Trenutno pripravlja Gregory Markopoulos svoj tretji film. Njegovo delo je morda med vsemi najbolj zlikano in gosposko. Stanley Brakhage je zgolj eksperimentator s triki s kamero, medtem ko je Stan Venderbeek najuspešnejši med filmskimi animatorji, večinoma na področju satire. Njegov nori humor je prodril iz specializiranih dvoran za specializirane gledalce, ki spremljajo ameriški avantgardni film, in je osvojil široko filmsko publiko.

Med ostalimi zapaženimi ustvarjalci newyorške šole je Dan Drasin, ki je z devetnajstimi leti posnel *Sunday* (Nedeljo), film o brutalnosti policije v New Yorku. So trenutki, zaradi katerih je ta kratki film kakor ameriški *Potemkin*. Odtlej pa je bilo o Drasinu malo slišati, čeprav je na brezmejnem polju »cinéma-vérité« veliko obetal.

Iz razvpitega obdobja pokojnega McCarthyja in protikomunističnih zasliševanj pred preiskovalnim odborom v Washingtonu sta Michael in Philip Burton posnela film *Wasn't That a Time* (To so bili časi), Dan Talbot in Emile de Antonio pa sta ustvarila (po resničnih posnetkih iz McCarthyjevih zasliševanj) *Point of Order* — dva uničujoča protimccarthyjevska filma. V prvem toži McCarthyja ena njegovih žrtev, v drugem pa se obtožuje sam. Drugi uspešni dokumentaristi so: Richard Leacock in Al in Philip Mayssles. Čeprav so skoraj vsi ameriški neodvisni osredotočeni na Ameriko, sta vsaj dva med njimi ustvarila dobra dela v tujini: To sta James Blue, čigar *The Olive Trees of Justice* (Oljke pravice) prizadeto obravnavajo nedavno francosko-alžirsko vprašanje, in Robert Gardner, ki je z *Mrtvimi pticami* (*Dead Birds*) podal zanimivo reportažo o življenju domorodcev na Vzhodnoindijskem otočju.

Potem so tu še: Robert Frank, Louis Clyde Stouman, Shirley Clarke (ki je ustvarila najostrejši dokument o Harlemu) pa Lionel Rogosin, ki je režiral film *On the Bowery* — o zavrženih družbe — in *Come back, Afrika* (Vrni se, Afrika) — o vprašanju belcev in črncev v Južni Afriki, kjer vlada apartheid. Joseph Strick je s svojim filmom *The Savage Eye* (Divje oko) vrgel strupen pogled na manj privlačne pojave v Ameriki, njegov naslednji film pa bo prenos Ulyssesa Jamesa Joycea. Tu je še Ernest Pintoff, nadarjeni režiser animiranega filma, ki je pred kratkim ustvaril svoj prvi »živi« film; ta utegne pospešiti razvoj klovnovske vrsti humorja, v kateri je Pintoff še posebno doma. Primer Stanleya Kubricka, ki je začel kot mlad neodvisen filmski ustvarjalec in se je razvil v prvorazrednega hollywoodskega režiserja (z *Dr. Stangelovom*), je že klasičen. Njegov prihodnji film bo satirično obravnaval vesolje, če si lahko predstavljate kaj takega.

Seveda je še več imen, ki bi jih lahko zapisali, da bi nudili bralcu popolno predstavo o obsegu porajanja in nastajanja novega ameriškega filma. Toda naj ta zadoščajo; morda se nam bodo v bližnji prihodnosti ponudili filmi, ki bodo izpolnili njihove prve obete. Ti obeti so mikavni.

FRANCOSKA KINEMATOGRAFIJA

Pred letom dni je spreten svetovljan, pisatelj in diplomat Roman Gary v ameriškem časopisu Snow označil francoski film šestdesetih let približno tako: »Novi val' je potrdil in odkril enako mnogo. Kljub velikemu pomenu mnogih njegovih filmov in slovesu, ki ga je ta generacija raznesla po vsem svetu, se pa ni veliko spremenilo in ostalo je zelo malo imen, ki danes nekaj pomenijo v svetovnem filmu. Nekoliko se je spremenil odnos do filma in poudarila pomembnost vzgoje v filmskih muzejih, vprašanje celotne vzgoje pa je še vedno pereče in če je bilo v začetku nekaj izrednih debutov, je nadaljevanje prineslo nadvse veliko neuspehov. Zaključek: če bo kak val filmskih ustvarjalcev v prihodnjih letih, gotovo ne bo tako številen in mnogo težje se bo uveljavil in prišel do posameznih realizacij filmov kot kdajkoli prej.«

Ali je mnenje Garyja pravilno ali ne, ali ga je sploh vredno upoštevati, je seveda stvar naše lastne ocene. Nekaj resnice je v tem, gotovo pa ni vse tako enostavno in jasno. Proizvodnja filmov v Franciji je tako kot po svetu komplicirana zadeva in neuspeh mnogih mlajših avtorjev je nekaj, kar je vedno lahko pričakovati. Jasna je tudi resnica, da kriza kinematografije in gledališča vedno

obstaja in da vsako leto ne more prinesiti mnogo dovršenih umetniških del, ki bi istočasno pomenila tudi izjemen uspeh pri občinstvu in v inozemstvu.

Naj poskusim nekoliko omejiti časovni pojav »novega vala« v francoski kinematografiji in v zvezi z njim stanje, ki vlada v francoskem filmu danes. Eno je povezano z drugim in oblikuje tisti dragocenejši del filmske proizvodnje, ki vedno išče novih poti v izrazu in temah, in je zato stalno v nasprotju s pričakovanjem publike, katera velikokrat krivično deli svoja zanimanja, a tako vseeno začrtava in oblikuje usodo vsakega filma.

Nova imena ustvarjalcev so se zelo številno in nenadno pojavila v kasnih petdesetih letih. Lažje omejimo tedanjo dobo z imeni igralck, kot so bile Martine Carol, Françoise Arnoul, Danielle Darrieux v letih 1953 do 1957: imena režiserjev Maxa Ophülsa, šibkega Verneüla, Hunnebella, nezahtevnega Rouleauja, Christain-Jaquea, Dellanoya, z redkimi izjemnimi deli Renoira, Clémenta in Tatija počasi izginjajo zaradi tega ali onega vzroka; kar ostane, je slabše, nezanimivo in šibko. Ostaja edino še solidni Becker, ki v zadnjih, obupnih letih svojega zaznamovanega življenja ustvari nekaj najboljših del.

Takrat se je pojavil film, ki pomeni ob svojem startu v Parizu zelo malo. Naredil ga je Roger Vadim po scenariju producenta Lévyja, z lastnimi dialogi in z lastno soprogo, tedaj še neznano Brigitte Bardot. Ničesar ni v tem filmu, kar bi danes lahko občudovali: PARIŽANKA je mnogo boljši film B. B. in Vadim je gotovo neprimerno boljši v enem zadnjih del, v filmu BOJEVNIKOV POČITEK. IN BOG JE USTVARIL ŽENSKO je izredno dolgočasen in skoraj okoren film, ki je imel samo to srečo, da je bil narejen 1958. leta in da je v tem filmu B. B. skupaj s St. Tropezom, kjer se film odvija, kot nova in mlajša ambasadorka francoskega filma prodrla v Ameriko in v tem trenutku zasenčila Martine Carol, Morganovo in ostale. Uspeh tega filma je prinesel ravno na ameriškem tržišču Vadimu ogromen dobiček in »carte blanche« pri producentih, mnogo mlajšim pa utrdil vero v nujno izmenjavo generacij in igralcev. Majhni producenti so začeli iskati več mlajših in neznanih imen.

Kritik François Truffaut asistira in naredi svoj prvi kratki film, za njim takoj Godard, Demy — debitira Marker, Agnes Varda; Alain Resnais pa leto poprej s filmom NOČ IN MEGLA ustvari genialen dokumentarec, ki v trenutku osvoji svoje mesto v zgodovini filma. Mnogo teh imen in mnogo takih, ki se pojavijo še kasneje, se združi v skupino okrog revije »Cahiers du Cinéma«. Truffaut, ojačen s poroko z Morgensternovo hčerko, snema svoj prvi igrani film in v istem letu dobi Resnais končno naročilo in denar za svoj prvi celovečerni film: HIROSIMA, LJUBEZEN MOJA. To je umetnina: obenem vrhunec in najvišji dosežek kinematografije »du papa«, kakor pravijo Francozi; objektivizacija filmske pripovedi v najsubtilnejši muzikalčni obliki. Morda ena najdovršenejših stvaritev sedme umetnosti in obenem vrh treh desetletij zvočnega filma pomeni tudi start mlajše generacije, ki nastopi kvalitetno neizenačena, a zelo številna.

400 UDARCEV Truffauta zaznamuje njihov start s svojim uspehom v Cannesu: film gotovo ni odkril ničesar izjemnega in ne pomeni mnogo v razvoju francoske avantgardne kinematografije — preseneča samo bistrost opazovanja, prizadetost avtorja in zanesljivo vodstvo interpretov in pripovedi. Ta uspeh potrди zaupanje producentov. Kmalu starta Chabrol z denarjem uspešne zakonske

zveze in zapuščine in nato Jean-Luc Godard zaradi uspehov Chabrola in Truffauta, katerih imena ima še v naslovih svojega prvega filma DO ZADNJEGA DIHA.

HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA in Godardov prvenec sta v današnji perspektivi dva mejnika v filmski pripovedi povojnega filma — v prvem briljantnost dovršenosti in muzikaličnost montaže, Godardov junak pa prinese v evropski film nekaj sodobnejšega oblikovanja in film nosi dih izredno nadarjenega avtorja. Tako zadnji film odkrije drugega velikega igralca zadnjih let: Jeana-Paula Belmonda.

Vse bolj iščejo nove možnosti produkcije: Agnes Varda po prvencu, filmu KRATEK SPOPAD, katerega je posnela z igralci gledališča TNP — Vilarjeve skupine iz palače Chaillot — starta s filmom CLEO OD 5. DO 7., nato njen mož Demy s filmom LOLA, za katerega išče producenta štiri leta in nato ponovno Chabrol, Godard, Truffaut in Louis Malle, ki je v letu 1959 posnel DVIGALO ZA MORIŠČE in odkril in dokončno afirmiral tretjega igralca, ki predstavlja predvsem za francoski film danes njegovo stalno vrednost — Jeanne Moreau. Za Mallejem nastopi še Michel Drach, ki skrivaj, brez odobrenja produkcije Francoskega filmskega Centra posname film V NEDELJO NI POGREBOV, katerega Center nato z velikim obnavljanjem sploh sprejme kot dovoljeno produkcijo in izgotovljen film.

Tako se poleg teh imen pojavi v pičlih treh letih okrog dvesto novih. Veliko producentov obogati in zopet izgublja — veliki festivalski uspehi vznemirijo francosko občinstvo in obisk se trenutno dvigne, posebno še ob filmu JULES IN JIM. Nato pa v letih 1963 in 1964 sledi razočaranje, delno opravičljivo nad mnogimi neuspehi novih imen, delno pa je plod nerazumevanja občinstva, ki je velikokrat in zelo hitro nasičeno z vsem dobrim in želi in hlasta in išče vedno le izredne novosti ali odkritja, kar povzroči zopet občuten padec obiska. Edina nova zvezda francoskega filma je igralec Alain Delon, katerega je pravzaprav postavilo in vzgojilo inozemstvo, posebno Italija. Njegovi filmi so, podobno kot večina filmov B. B., vedno najbolj donosni.

Ali so vsi novejši filmi slabši od začetkov, ali so bile nekatere vrednosti precenjene? Nekaj tega je gotovo resnično. Drugo dejstvo pa je, da so se režiserji Truffaut, Resnais, Godard, Demy, Drack s svojimi zadnjimi filmi tudi v iskanju načina pripovedi in odlik ritma začeli razvijati in iskati nove poti filmskega jezika, posebno Resnais in Godard. Publika je premalo živa, televizija s serviranjem vseh novic in lagodnim uspavalnim delovanjem je v vseh hišah in hlastanje za življenjem in dobrinami, katere lahko kupiš, je premočno, da se ne bi poznalo v odnosu hladne in lene publike do zadnjih, zahtevnejših filmov. Če večina Francozov ob vožnji na vsakodnevno delo čita fotoromane, ne moremo zahtevati od njih, da bi zvečer sledili filmski govorici, ki že itak prehiteva svojo lastno zgodovino z vedno novimi podatki: ti želijo fiksirati razvoj, ki je nepretrgan, silovit in hitrejši kot v katerikoli umetnosti, katere zgodovino lahko listamo doma.

Afera z Alžirom je zaključena, standard se še poveča, normalizirajo se odnosi v Franciji, ki ni več v vjnem stanju in prvi trenutki navdušenja nad novimi imeni ugašajo.

Pojavi se še francoska verzija »filma-resnice«; dramski avtor, katerega skuša sam Vilar brez večjega uspeha uprizoriti v gledališču Recamier — vzporednem odru palače Chaillot istega gledališča T. N. P. — naredi svoj prvi film. To je Armand Gatti: njegovega

prvenca, OGRADO, smo snemali v Ljubljani. Tudi on izhaja iz skupine levo usmerjenih režiserjev kakor Chris Marker, Resnais, Varda. »Film-resnica« se razvije kot nekaka podaljšana verzija poskusov Dzige Vertova, poseben pomen ima v svobodni ameriški proizvodnji in njeni kanadski veji režiserjev in snemalcev Stephena Leacocka; uspeh pri publiku pa je minimalen.

Nagrajeni film o MARIENBADU še polni dvorane, nato pa vedno manj in manj. Godardov PREZIR usiha v Parizu; eden največjih povojnih filmov nima publike. Novi film Resnaisa, MURIEL, propada in od vseh filmov mlajših avtorjev imajo uspeh v Franciji samo filmi Phillipa de Broce, ki združuje nekaj clairovske lahkote z nezahtevno in plitko vsebino in dobrimi igralskimi imeni.

V tem stanju nasičenosti z izrednim standardom in vsem, kar si povprečen Francoz želi in predstavlja kot kriterij osebnega izrabljanja časa in uživanja, se hitro najdejo prave formule, ki v resnici visoko razvajenega gledalca edino stimulirajo v njegovi pasivnosti: pojavi se cowboy v Evropi in James Bond, Winnetou, Viking, Džingiskan ali pod skupnim imenovalcem: »junak, ki se veliko giblje in malo misli«. Enako je zanimiv, kadar je v pisanem plašču kostuma ali v današnjem fraku, noseč pri sebi puško-repertirko-miniaturko in dokument, ki mu v »imenu kraljice« dovoli vsako ubijanje.

Najlažji izhod — poplava slabih velefilmov in neumnih, vulgarnih komedij — je glavna poteza lanskoletne francoske proizvodnje. Vsak razvoj publike ni več stimuliran; s programom francoske proizvodnje pada celotna kvaliteta francoskega filma na nižjo stopnjo, kakor je bila tista pred vojno.

V zadnjih sedmih letih je sicer obisk v celoti padel za četrtno, ampak ta padec je zaznaven povsod v svetu in procent v Franciji ni nižji od ostalega sveta. Sedaj ostaja na isti številki. Kljub temu je to zaskrbljujoča številka, ki je verjetno le bolj opozorilo zaradi prvega navala ljudi na televizorje in na grobo odločitev enega dela občinstva, da se usmeri zgolj na televizijske programe zaradi prevelike zaposlenosti v petdnevnem delovnem tednu.

Kakšne rešitve so možne ob navedenih slabih rezultatih filmov, kateri nas zanimajo. Ali so ti rezultati v resnici odločilni samo v komercialnem oziru ali pomenijo tudi to, da je komunikativnost, katero zahtevajo dobra filmska dela, vedno vprašanje časa in vzgojene publike. Najboljši Renoirovi filmi, in če govorimo o predvojnem evropskem filmu, moramo predvsem govoriti o Renoiru, niso imeli nikdar uspeha. Njegova mojstrovina, film PRAVILA IGRE, je dobesedno propadla in vendar je to film, za katerega se danes vesoljna kritika navdušuje kot za enega avtentičnih genialnih stvaritev te mlade umetnosti.

Ne varajmo se: dobre stvari niso nikdar stimulirane in le redko priznane, kadar nastajajo. Navadno pride priznanje veliko kasneje. Pravila, ki jih nekateri mečejo v svet, češ: dober film publika vedno sprejme in mora imeti občinstvo, gotovo ne drži popolnoma in nikdar ne bo. To je praktično nemogoče in če poznamo nekaj izjem, so te izjeme vedno opravičljive. Sploh pa: ali je kdaj kakšen najboljših filmov dobil ob svojem nastanku kako nagrado na festivalih? Največkrat so velika imena preteklosti vezana na osamljena, pozabljena ali nepriznana dela.

Torej lahko relativno nezanesljivo nanizamo nekatere točke, zaradi katerih vlada v francoskem filmu kriza in zaradi katerih ni vedno pravilno imenovati to krizo brez pridevnika.

1. Obisk v kinematografih je padel, a ne pada več zaznavno. S številke 194 milijonov obiskovalcev leta 1956, je padel na približno 150 milijonov v zadnjih treh letih in ta številka sedaj ostaja in se ponavlja.

2. Dobri filmi so v glavnem zelo slabo obiskani in producenti rešujejo ta nespোরazum s publiko samo na ta način, da se spuščajo v vedno večjo proizvodnjo eksotičnih in izrazito komercialnih filmov. To je druga, v umetniškem oziru resnejša barva krize francoskega filma.

3. Zaradi zgornjih dveh točk je zaključek seveda lahek: propaganda, katero proizvodne hiše oblikujejo za svoje filme, je relativno neurejena in krivična. Najboljši filmi ne dobijo ničesar in najmanj zahtevni dobijo vse. Tako poštenjša umetniška dela umetno popolnoma zanemarjajo in jih načrtno ne stimulirajo.

To so približno glavni dodatni podatki o poglobljanju nespোরazuma med umetnostjo in potrošniki. Celo v našem stoletju zahodna družba ta prepad samo večja in neodgovorno ravna z ljudmi in z njihovo vzgojo.

FRANCOSKI CENTER ZA KINEMATOGRAFIJO

je ustanova, ki v veliki meri stimulira in oblikuje vso francosko filmsko proizvodnjo. Imela je dragoceno obdobje v času, ko je bil njen predsednik Jacques Flaud, katerega pa je leta 1960 minister za kulturo André Malraux odstavil in postavil na njegovo mesto pokojnega Fourné-Cormereya.

Takoj moramo pripisati ugotovitev vseh naprednih filmskih ustvarjalcev v Franciji: to je bila slaba poteza Malrauxa. Jacques Flaud je sicer vodil povsem avtonomno politiko, ki pa je imela daljnosežnejše načrte in je predvsem nameravala manj stimulirati komercializirano kinematografijo, odpreti in uveljaviti proizvodnjo kratkih filmov in jih obvezno prikazovati in z njimi vzgajati nove kadre. Predvsem pa stimulirati umetniško kvaliteto narejenih filmov: jim dodajati določeno vsoto na kvaliteto.

Zadnja postavka je sicer ostala, vse druge pa so bolj ali manj zanemarjene.

Ta Center ima dva pododdelka, v katerih se izraža njegova glavna moč in interesi: proizvodnja in tehnična služba na eni, distribucija in eksploatacija francoskega filma pa na drugi strani. Center kontrolira obisk, urejuje in izdaja vse potrebne statistike in kontrolira ustanove, kot so IDHEC (filmska šola) in Francosko kinoteko: Vse skupaj je organizirano in vsebuje aparat pravega ministrstva za film.

Poleg teh bolj ali manj zgolj administrativnih nalog Center tudi kontrolira vso proizvodnjo z dvema glavnima pododboroma: ta dva imata cenzurno komisijo in Komisijo za kreditiranje; zadnja razdeljuje dobiček filmu, odvisno od števila obiskovalcev. Center tudi dovoljuje koprodukcije in izdaja cenzurne vize ter razdeljuje filmski fond — »pomoč filmu«.

Pred vsakim snemanjem filma pa mora producent dobiti od Centra tudi dovoljenje za snemanje — zahteva, ki je samo nekaj kritični in varovalni člen za pravice sindikata filmskih delavcev, ne krši in se v ničemer ne dotika umetniške svobode. Za to dovoljenje mora producent predvsem dokazati finančno sposobnost svoje družbe (ta finančna moč in potrebno zagotovilo se izraža v procentih, včasih v osnovnem kapitalu podjetja) in s tem zagotoviti zaslužek vsem, ki sodelujejo ali pa bodo sodelovali v snemalni ekipi. Druga postavka, katero zahteva Center in brez katere ne odobri snemanja, pa je postavka, da proizvodnja ne bo kršila nobenega od veljavnih predpisov in pravic francoskih državljanov. Obenem predpisuje tudi minimalno število članov snemalne ekipe. To zadnje je nastalo po dogovoru med Društvom filmskih delavcev in Centrom, a se ne kontrolira vedno.



Prizor iz najnovejšega filma režiserja Marcela Camusa PESEM SVETA, ki pravkar doživlja v Franciji razveseljiv uspeh pri gledalcih in kritikih

Zanimive so zahteve o finančni zmogljivosti producentov, ki se želijo udeleževati pri filmski proizvodnji. Minimalni kapital za producenta kratkih filmov je vsota 5 milijonov starih frankov (za kratke filme sicer nekateri trdijo, da kapital sploh ni obvezen), za celovečerne filme pa zahteve o osnovnem kapitalu producenta neprestano rastejo in se gibljejo od 10 do 30 milijonov, ki jih bo Center zahteval kot jamstvo na koncu leta 1966. Koprodukcije pa so možne že z osnovnim kapitalom 10 milijonov.

Ob distribuciji in od brutto inkasa v Franciji producentu Center t. j. država od svojih taks vrne 14 %. Ta znesek pa mora obvezno vložiti ali shraniti za proizvodnjo novega filma. S tem pravilom se nekako obvezno stimulira kontinuiteta proizvodnje.

Pojem »dodatka na kasnejši obisk«, katerega Center po sodbi o scenariju in atraktivnosti filma lahko vnaprej izplača producentu še pred snemanjem filma, je ena tistih olajšav, ki omogočajo lažje finansiranje in omogočajo obenem tudi lažje poslovanje z banko. Navadno ta dodatek ne more biti manjši od 15 milijonov starih frankov.

Center imenuje tudi cenzurno komisijo, katera mora pred javnim predvajanjem odobriti vsak film.

Center dovoljuje in načelno kontrolira vse koprodukcije, o odločanju ali sporazumevanju med produkcijskimi hišami in Centrom pa ni nikdar nobenih javnih obvestil ali posebnih poročil.

SINDIKAT FILMSKIH DELAVCEV

Ob številnih novih imenih v francoski proizvodnji se čuti sindikat francoskih filmskih delavcev v zadnjih letih močno ogrožena. Zaradi tega so postavili zelo stroge predpise in zahteve o potrebnih kvalifikacijah, katere mora imeti in dokazati vsak zaposleni član ekipe. Sindikat je v zadnjih letih vpeljal povsem točno kontrolo članstva in izkaznice za vse številne poklice smenalne ekipe. Tako je ustvaril pregrado, ki nekako hermetično zapira vrste filmskih delavcev, saj mnogim onemogoča direkten kontakt z ekipe, s snemanjem; brez privoljenj ali stažiranja se nihče ne sme in ne more vključiti v kakršnokoli delo. Ena redkih izjem je dovoljeno snemanje ljudem, ki žele realizirati svoj prvi tekst ali kratki film.

NEKAJ PODATKOV O PROIZVODNJI IN OBISKU FRANCOŠKEGA FILMA

Proizvodnja filmov v številkah

1957	106 filmov	1961	107 filmov
1958	94 filmov	1962	104 filme
1959	104 filme	1963	99 filmov
1960	130 filmov	1964	100 filmov

Procent zasedenih sedežev v Franciji

1956	48.6 %	1961	51.1 %
1957	50 %	1963	48.8 %

Trgovska bilanca stroškov francoskega filma

1960 vseh stroškov skupno 15 milijard 640 milijonov — deficita 2 milijardi 170 milijonov
1962 vseh stroškov skupno 16 milijard 670 milijonov — deficita 21 milijonov
1963 vseh stroškov skupno 17 milijard 610 milijonov — deficita 3 milijarde 40 milijonov

KAKO PRITI DO REALIZACIJE FILMA?

Zaradi navedenih predpisov, cen povprečne filmske proizvodnje in zaradi velikih producentskih rizikov seveda večina išče podporo Centra že vnaprej. To podporo pa dobri scenariji le redko dobijo. Kajti, kakor pravi Alain Resnais: »Dober scenarij se ne prečita v dveh urah, temveč v enem ali dveh dnevih — odvisno od tega, kolikšno filmsko kulturo ima posameznik.« Drugo: scenarij ni literatura, sicer bi ga lahko tiskali ali izdali — posebno dober scenarij ima nešteto elips, ki jih laik kasneje čuti, ne more pa jih takoj prečitati in spoznati. Zato, kakor trdi Buñuel: ni velikih scenarijev, so samo veliki filmi. Godard pripoveduje: »Po prvih filmih mi kasneje ni nikdar uspelo dobiti potrebnega predujma od Centra. Sedaj za denar ne prosim več vnaprej, kvečjemu pod lažnim imenom, kakor sem naredil zadnjikrat in dobil trideset milijonov.«

Eden velikih nesporazumov, ki se pojavljajo že ob ocenjevanju scenarijev in onemogočajo svobodnejšo stimulacijo dobrega filma, je v tem ukrepu in v sestavu komisije, katera ocenjuje predložene tekste.

Drugo in zelo važno vprašanje je povezava z distribucijsko hišo, ki želi film že vnaprej kupiti, ali pa mu vsaj zagotoviti normalno pot v kinematografe. To je dogovor, katerega je težko izpolniti v vsestransko zadovoljstvo. Kaj se še dogaja ob distribuciji? Pred-



Mladi Jean-Paul Rappeneau je s filmom ŽIVLJENJE NA GRADU doživel svoj režijski debut. Glavni vlogi v filmu sta odigrala Catherine Deneuve in Philippe Noiret

vsem je tu vprašanje propagande posamezne proizvodne hiše, potem izbira in pa razpolaganje s kino dvoranami — kje, kdaj in koliko časa? Posebno je važno vprašanje: kdaj? Kdaj film starta v velikih mestih? To je mnogokrat odločujočega pomena in ni enostavno rešiti ter predvideti najboljši termin za posamezne zvrsti; odvisno od istočasnega plasiranja podobnih tem, itd. Stevilne četrti, posebno Latinska, imajo po nekaj dvoran — »salle d'art et d'essai« — kjer so navadno predvajani samo izbrani, umetniško najzanimivejši filmi; zmogljivost ostalih dvoran, predvsem največjih, ki so na bulvarjih in v centrih mest, pa je največkrat izključno prepuščena superspektaklom in pa najslabšim, žal največkrat najslabšim in najmanj zanimivim filmom.

Rezultati ankete in preiskave o kino dvoranah pa so drugo žalostno poglavje: največkrat so projekcije slabe, dvorane nezadostno zvočno izolirane, z izredno neugodno razdelitvijo sedežev, ventilacije in svetlobe. V tem oziru je statistika izredno slaba: lansko leto je nekatere pisalo, da samo 30 % kinematografov ustreza predpisom o projekciji, razmestitvi sedežev in ventilaciji.



Prizor iz filma
VELIKI TRENUTKI
mladega režiserja
Clauda Leloucha



Marie-José Nat je
igrala glavno vlogo
v filmu **DNEVNIK**
ZENSKÉ V BELEM
režiserja
Clauda Autanta-Laraja



Dany Carrel
v zadnjem filmu
Andréja Cayatta
PAST ZA PEPELKO.
V glavni moški
vlogi je nastopil
Hubert Noel

Skratka: priti do režije in do realizacije scenarija v Franciji nikakor ni tako lahko, kot je včasih videti. So seveda tudi različne dodatne možnosti, v katerih se posamezniki, bolj ali manj spretni, odlikujejo in uspevajo. Nekateri neprestano popravljajo in menjavajo vzorce scenarijev na komisijah Centra, zveze producentov s Centrom niso vedno najčistejše in ta večna pot med ubigavanjem in nepoznavanjem ocenjevanja posameznih predloženih tem nikdar ni enostavna, niti ne najbolj pravilna. Vprašanje zmožnosti in prave razsodnosti ocenjevalcev je seveda dodatno žalostno poglavje. Zgodi se, da najmanj ambiciozni in umetniško najšibkejši filmi dobivajo največje dotacije; čim večji je cirkus okrog snemanja, ne glede na umetniške pretenzije celote, tem večje so avtomatično tudi dotacije Centra. In če se film kasneje ne pokrije, so tudi luknje v blagajni Centra večje. Tako je to neke vrste nepretrgani labirint, v katerem nikdar ne odločajo samo tisti, ki nekaj znajo, temveč tudi ostali, ki so pač člani komisij.

Film je mlada umetnost in največkrat odločajo o njegovi usodi ljudje, ki nimajo z njim ničesar skupnega. Film je umetnost, ki zahteva od človeka vzgojo. Danes zahteva filmska kultura vedno več od posameznikov, kajti to je umetnost, ki dobiva že svojo zgodovino. To je ena tistih resnic, ki je vse premalopostešana.

Sinteza razmerja, kadar govorimo o kvalitetnem filmu, je v francoski kinematografiji precej jasna. Tu je potreben samo enačaj: kvaliteta = ekonomske težave! In tu je sedaj vprašanje: ali se izogibati sploh vsaki kvaliteti ali preveliki kvaliteti? Umetnost izboljšuje človeka, če pa naj človek tudi izboljšuje kvaliteto umetnosti, je to težko, če je ta šele sedma po vrstnem redu?! Videti je, kot da se človek želi učiti samo iz knjig in včasih v gledališču, nikdar pa ne v kinu. Kakor pravi junak PREZIRA, ko opazuje projekcijo golih plavalok v morju: »To je film, to bodo ljudje razumeli!« —

Težave naraščajo samo, kadar snemajo več dobrih filmov. Ali je treba delati manj dobrih filmov? Francoski kritik Luc Moullet odgovarja: »Da, manj. Ampak ne izključno samo slabe kot v Nemčiji!«

Vse postane še mnogo bolj težavno, kadar ima producent režiserja, ki zna in želi delati cenejše filme. Takrat Center zahteva ob majhnem proračunu 66 % finančno garancijo vnaprej. Če je film zelo drag, je Center zadovoljen z garancijo pičlih 15 %. Na ta način in z zviševanjem zahtevanega osnovnega kapitala producenta na 30 milijonov starih frankov se avtomatično zastavlja pot boljšim in cenejšim filmom. Zaradi tega morajo mnogi režiserji snemati v tujini in če govorimo o krizi francoskega filma, je to tista njena poteza, ki najbolj skrbi. Kajti ta kriza bo narasla in se bo spremenila v krizo prihodnosti francoskega filma sploh, sedanjí ukrepi namreč zaenkrat še trdno in vse trdneje zadržujejo vsake nove impulze. V slabi želji po izobrazbi stimulativna politika Centra popolnoma odpoveduje. Francoski filmski sindikati se s hrbtom obračajo proti kvalitetni preteklosti in mladim entuziastom. Raje segajo po mnogo lažji metodi za golo preživetje in sterilno vnašanje kapitala v produkcije, katerih edine lastnosti so: delati jih in realizirati za vsako ceno in brez posebnih želja. Pourvu que ça marche!

NEKAJ ZAPAZANJ OB PROIZVODNJI ZADNJIH LET

Ambicioznejši, torej najzahtevnejši umetniški film se skoraj nikdar ne pokrije z obiskom v Franciji: uspeh filma je nujno vezan na prodajo v inozemstvo, predvsem v Ameriko. Godard je ob svojem prvem lanskoletnem filmu dobil vnaprej denar in zagotovilo distribucije Columbia in tako je anstala POSEBNA TOLPA.

Tudi večina vseh boljših dvoran v Parizu in večjih mestih je v rokah ameriških družb. Uspeh posameznih filmov je zelo odvisen ravno od programiranja in izbora teh boljših dvoran. Alain Delon je eden tistih igralcev, katerega je Amerika pravzaprav že sprejela in morda ni samo naključje, da bo Delon verjetno finansiral fantastični film Truffauta, katerega režiser že dolgo napoveduje, a ne uspe realizirati: FAHRENHEIT 451. Torej se ti dve imeni, ki sta eni najpomembnejših v svetovnem filmu danes, že vnaprej obračata in počasi jadrata v popolnoma ameriške vode ter si tako omogočata kontinuirano proizvodnjo vsaj v trenutni situaciji.

Film Chrisa Markerja MESTO SLOVESA (La Jetée) imam za enega največjih dosežkov avantgardnega filma sploh. Film je imel velike težave in kljub majhnemu proračunu, saj je bil ves film posnet samo s pomočjo Leice — same zaporedne, statične fotografije, ga je Marker s težavo dokončal. Toliko idej in izjemnih originalnih rešitev, kakršne nudi ta film, bi vsekakor zaslužilo večjo dotacijo že med proizvodnjo. Glasba v tem filmu je izjemne lepote in polnega, privlačnega zvoka. Marker je glasbo Treworja Duncana pobral iz arhiva radia Pariz, kjer je Duncan navaden uslužbenec in piše samo za arhiv. Ta glasba je tako izjemne kvalitete in kot majhen detajl opozarja na celoto, ki je verjetno nastala enako: brez razumevanja in brez podpore. Kje je tista bogata dežela, ko pa so komponisti tako necenjeni in njihovo glasbo uporabljajo kot blago, ki ga je mogoče kupiti in rezati na metre! — V Franciji je glasbena kultura zelo slabo subvencionirana in Malraux je šele v začetku 1965. leta dodelil enemu samemu državnemu orkestru še dva dodatna v Parizu ter obljubil večjo pozornost razvoju glasbene kulture v Franciji. . .

MURIEL Alaina Resnaisa, KARABINJERJI in PREZIR Godarda: več ali manj sami neuspehi. S temi filmi je spet drugače. Avtorja sta začela s sijajnim uspehom prvih filmov, sedaj pa se njuno iskanje in razvoj dopolnjujeta in nadaljujeta. Zadnji filmi so boljši, a zahtevnejši, dragocenejši. V zadnjem referendumu o najboljših povojnih filmih srečamo zgornje tri naslove skoraj v vsakem od oddanih glasov, torej je nerazumevanje publike vendar znak, ob katerem lahko krepko zanikamo glas, da je nekomunikativnost filma gotovo vzrok njegove slabe kvalitete. Raje ga obrnimo in trdimo: slabo in neizobraženo občinstvo je vse prevečkrat vzrok neuspeha filmov.

Dva debitanta — Rozier s svojim filmom ZBOGOM, PHILLIPINE! (Adieu Phillipine!) in Rivette — dva velika problema in dva dokaj neuspela starta. Rivette je bil prvi od nekdanje skupine kritikov, ki se je odločil, da bo začel sam snemati. Začel je s filmom PARIZ NAM PRIPADA pred vsem ostalimi, dokončal pa ga je kasneje in s pomočjo skupine, iz katere je izšel. Leta 1961 je bil njegov film predstavljen v najboljšem terminu — ob koncu leta in ob praznikih. Dvorane so bile prazne in film v resnici ni nič posebnega. Drugače pa je z Rozierjem: ZBOGOM, PHILLIPINE! je eden najavertentnejših filmov mlade generacije in gotovo izjemno dragoceno delo. Samo dokončal ga je s težavo: v začetku je snemal z več kamerami in potrošil preveč traku, nato mu producent dolgo ni nudil potrebne podpore, končno ga je zaključil in ob premieri dvorane niso bile polne. Film šele danes dobiva svojo publiko in dodatno ceno — za njegovega avtorja pa pomeni ta start uspeh, ki ni popoln. Predvsem pa je zakasnitev — film predstavlja problematiko alžirske vojne in nesmiselnost žrtvovanja mladih Francozov — največji handicap za film, ki je ogromno izgubil na svoji aktualnosti, torej praktično na uspehu pri občinstvu, za katero je bil v kritičnih vojnih letih predvsem namenjen in narejen.

Resnais trdi, da prepozen start velikokrat zelo škoduje komercialnemu uspehu posameznih filmov, saj preteče od zaključka pa do takrat, ko pride film v kinematografe včasih tudi po celo leto. Poleg tega pa kritika veliko pomeni pri vseh premierah, posebej pa še reklamiranje. Plakatiranje v Parizu je izjemno drago in nekateri menijo, da ni mogoče kriti stroškov plakatiranja, če film ne teče najmanj tri tedne v eni izmed velikih dvoran.

Potem pa je tu še programiranje in sestava programa v kinematografih. Namesto da bi televizija prevzela vse dnevne novice, kinematografi še vedno prikazujejo dnevne ali tedenske novice, ne pa kratkih filmov, ali pa to store zelo redko. Celó več: v zadnjem času prikazujejo vedno več starih kopij predvojnih žurnalov, katere vlečejo na dan postarani producenti kot zanemarljive zanimivosti in jih predvajajo namesto sodobnih kratkih filmov.

Od tujih znanih avtorjev je edino cenzurirani MOLK Ingmarja Bergmana enako navduševal kritike kot občinstvo in ta uspeh je zelo lahko pojasnljiv. Filmi Antonionija, Buñuela, Olmija, ki so doživljali svoje premiere v preteklem letu, skoraj niso imeli obiskovalcev. Olmijev CAS SE JE USTAVIL je igral le šibak teden dni v majhni dvorani, RDEČA PUŠČAVA Antonionija je v malih dvoranah študijskih kinematografov z veliko podporo uspeha v Benetkah obstala nekoliko dlje kot njegovi prejšnji filmi — o posebnem in morda velikem uspehu pa ob tej mojstrovini sploh ne moremo govoriti. Edini v resnici zaznavni uspeh doživlja Robbinsova WEST-SIDE STORY in vse komedije ali pa nezahtevne burleskno-razburjljive zgodbe; o posebnih uspehih kakih zahtevnejših tujih filmov pa sploh ne moremo govoriti.

Kako naj se mladi entuziasti, posebno še tisti, ki končujejo IDHEC v Parizu, vključijo v proizvodnjo francoskega filma in ob kateri starostni dobi morajo pozabljati na želje, porojene ob kaki projekciji filmov Ophulsa, Renoira, Viscontija, ko se jim je zadelo, da so priče izrednemu doživetju, ki ga lahko dandanes od vseh umetnosti morda v največji meri predstavlja film, če želijo sploh še živeti z zaslužkom od dela pri sedmi umetnosti? O tem nihče ne govori in vsi čitamo v vseh mogočih revijah o uspehih in kvaliteti zadnjega Godarda, novega Resnaisa in o pričakovanju Rivetta, ki režira končno zaželeno Diderotovo NUNO z Anno Karino. In marsikdo ne slutí, da je za vsem tem opusom resnično nadarjenih ljudi ogromno porabljenega časa, ko se vztrajnost druží s potrepljivostjo in z neizprosno iskanjem poti, možnosti in oblike za svoj novi ali svoj zadnji film. To so imena, ki žele nekaj povedati in ob spoštovanju filmske preteklosti ter njenih kvalitet ne morejo zavestno popustiti in zaiti v kompromise, ki jih takoj in za vedno ločujejo od tistih imen, ob katerih so tolikokrat doživeli navdušenje, spoštovanje in ljubezen do tega poklica in občutek dolžnosti, da se to delo mora nadaljevati in razvijati naprej. Vse te posamezne dolžnosti občutiti, jih skušati izpolniti in predati dalje, istočasno pa spremljati življenje in čas kar najpravičnejše in ga kazati v gibljivih slikah, katerim služijo in katere služijo njim: vse to oblikuje poteze tistih redkih ljudi, požrtvovalnih filmskih ustvarjalcev, ki poznajo preteklost filma in jo spoštujejo, in kateri pripravljajo njeno prihodnost, ne da bi jo slutili...

In če govorimo o časih, moramo takoj poudariti, da se v filmu odvija neprestano Danes in Danes in Takoj Sedaj in to je enako dolžnost francoske kot naše kinematografije — umetnosti, za katero je Louis Delluc tako lucidno trdil, da ne pozna prihodnjega časa.

Matjaž Klopčič

SMERI JAPONSKEGA FILMA

Po končani drugi svetovni vojni se je japonski film močno spremenil, prav tako kakor celotno tamkajšnje družbeno življenje. Ni prišlo le do estetske, marveč tudi do industrijske metamorfoze. Od tistih časov, ko je postala Japonska prvi filmski producent na svetu in ko je njena proizvodnja postala enakovredna evropskim in ameriškim filmom, se je zgodilo veliko.

V osemnajstih povojnih letih so ob istočasnem dvigu življenjske ravni postali barva, kinoskop in 70 milimetrski film običajna vsakdanjost. Na tradicionalno japonsko gledališče so pozabljali in film je postal priča rasti svo-

jih tekmecev: televizije, turizma in izletniške rekreacije. Teh 18 let, ki nas ločuje od leta 1945, lahko s filmskega stališča razdelimo v štiri obdobja:

1. 1945—1950 — obdobje renesanse nacionalnega filma;
2. 1951—1955 — »zlata doba« japonskega filma;
3. 1956—1961 — obdobje hiperprodukcije in neusmiljene konkurence med proizvodnimi družbami, v katerem so začele kliti številne napake;
4. od leta 1961 dalje — konec obdobja velike serijske proizvodnje in nastanek novega proizvodnega sistema.

Vsako od teh štirih obdobj spremenjajo spremembe v filmski estetiki in industrijski izdelavi, v vseh se pojavljajo novi obrazi. Posebno velja to za zadnje obdobje (od 1961 dalje) in za današnje stanje japonskega filma. Prav o tem bomo v glavnem govorili v našem sestavku.

Leto 1958 je bilo naravnost ponorelo leto japonskega filma: več kot 600 filmov, več kot 1.200 milijonov gledalcev, 8.000 kinematografov. To je bil vrh uspeha in obenem tudi že zaključek vse-skozi dvigajoče se krivulje. Vse klice napak, ki so se nakopičile v naročju japonskega filma iz let brezobzirne konkurence, so se v hipu razbohotile in povzročile padec.

Marca 1961 je bilo nenadoma konec uspeha. Vse družbe se pritožujejo zaradi padca obiskovalcev. Japonski film nazaduje. Vse formule se hitro pokažejo kot zastarele; ne gre več le za prehodno bolezen, gre za neozdravljive napake.

Na čem boleha japonski film? Nihče ne ve odgovora, a vsi vedo povedati samo eno: kar je veljalo doslej, danes več ne velja. Obiskovalci se trmasto ogibajo kinematografom, proizvodnja pada: proti 535 filmom, izdelanim v letu 1961, jih je leta 1962 že samo 375 in še to jih je po splošnem mnenju precej. Nekdanja številka 1.200 milijonov obiskovalcev enega samega leta zdrkne leta 1962 na 500 milijonov, leta 1963 se še kar znižuje in v prvi polovici leta 1964 se pokaže, da do konca leta japonskih kinematografom ne bo obiskalo niti celih 400 milijonov gledalcev. Za četrtno se je zmanjšalo tudi število kinematografov. Obiskovalci so začeli izbirati in v njihovem izboru je vse manj in manj japonskih filmov. To že ni več samo kriza, to je popoln propad. Toda prav v tem trenutku stopi japonski film spet v mednarodno areno: na moskovski festival pride s filmom Goli otok, s filmom, ki doma na Japonskem praktič-

no sploh ni zašel v distribucijsko omrežje.

Leto 1961 ostaja pomemben datum v zgodovini japonskega filma — ne le zaradi filma Goli otok, marveč tudi zato, ker je začetek nenavadno zapletenega obdobja. Tedaj razpade enotna organizacija japonske kinematografije, v kateri se razcepijo tri generacije režiserjev, in vsa dosedanja spoznanja izgubijo svojo veljavo. Kakšna je slika tega obdobja? Kakšni so obrazi te nove epohe japonskega filma?

Med režiserji z lahkoto jasno razločimo tri generacije. V prvo skupino sodijo filmski ustvarjalci, starejši od petdeset let. To je generacija najslavnejših in že davno priznanih umetnikov. Ustvarjalci, ki jo zastopajo, imajo že vsi nad 20 let dela za seboj. Začeli so snemati že med vojno, doživljali so uspeh, ko je bil film edina japonska zabava, v »zlato dobi« japonskega filma pa so dobili tudi mednarodno priznanje. Že dolgo je odtlej, ko so bili uvrščeni med »velike«. Dva najimnitnejša predstavnika te generacije sta Akira Kurosawa in Keisuke Kinoshita. Oba sta enako stara in oba sta posnela svoj prvi film leta 1943; Kurosawa film Sugata Sanširo, a Kinoshita Pristanišče v cvetu. Oba uživata ugled že izza svojega prvega nastopa in oba sta z dušo in telesom filmska umetnika, ki sta močno vplivala na mladi japonski film.

Se več: Kurosawa in Kinoshita se drug drugega dopolnjujeta. Kurosawa predstavlja moško in nasilno stran življenja. Njegov glavni junak je atletski Toširo Mifune. Kinoshita zastopa žensko stran, nežno in čustveno življenje. Oba, čeprav nista bila pripadnika nobene od povojnih tako imenovanih »socialnih« šol, nista bila zato nič manj pod vplivom aktualnega povojnega položaja Japonske, kakor tudi socialnih sprememb v japonski družbi.

Pogosto slišimo o Kurosawovem »humanizmu«, a v resnici pa v vseh njegovih filmih prevladu-



Levo: prizor iz japonskega filma MANJI, režiserja Yasuzo Masumura, v glavnih vlogah Ayako Wakao in Kyoko Kišida

je samo njegova poglobitna tema: tema boja. Boj proti usodi in boj proti vsemu, kar ogroža človeka. Njegovo mojstrsko delo je nedvomno film Ikiru (Ziveti). Med njegove nadaljnje znamenite filme sodijo dela Pijani angel, Tihi dvoboj, Potepinski pes, Skandal in Rašomon (V gozdu), ki je popolnoma alegoričen film; alegorija je sploh ena od najznačilnejših potez Kurosawovega stila.

Danes Kurosawa bolj kritizirajo kakor občudujejo, ker snema predvsem pustolovske in zabavne filme in zanemarja tisto zvrst, kjer od njega največ pričakujejo. V tem duhu je posnel blesteč film Sedem samurajev in tudi filme Telesna straža (Jo-jimbo), Drzni možje ter Nebo in pekel, filme, ki ne sodijo med njegova najboljša dela.

Kinošita je njegovo pravo nasprotje. Snema filme, polne čustev, gracioznosti in ljubezni. V nasprotju s Kurosawovimi junaki, ki so vselej v nenehnem boju, so Kinošitovi junaki zapuščeni, osamljeni, tlačeni in poteptani ljudje, katerim režiser izkazuje svojo največjo ljubezen. Največjo vlogo igra v Kinošitovih filmih srce, kakor na primer v filmih: Žena, Stiriindvajset zenic, Vrt mladih deklic, Imenovali so jo krizantema in Narajamska legenda. To so filmi, ki tožijo zaradi človekove revščine, nesreče, samote in bolečine. Vendar je Kinošita preveč genialen, da bi snemal samo filme o »trpljenju«; dal nam je tudi nekaj liričnih filmov, polnih humorja in celo pristne komike: Na zdravje gospodične, Razbiti bobenček in Carmenina nedolžna ljubezen.

Druga generacija je začela snemati v času, ko je japonski film stal na pragu »zlate dobe«. To so režiserji blizu petdesetih let in so pravzaprav tudi Kinošitovi in

Kurosawovi vrstniki. Mednje sodijo: Kon Ičikawa, Kaneto Šindo, Masaki Kobajaši in Hiromiči Horikawa. To so tako rekoč rojeni režiserji, ki jim je profil dozorel v času japonske nadprodukcije. Imajo mnogo skupnih potez: vsi so se obrti naučili ob dolgoletnem delu kot asistenti režije; znajo delati v okviru proračuna in do določenega roka, znajo obdelati zamisli in scenarije, ki si jih niso sami izbrali, znajo tudi in voljni so delati prav tako s proizvodno hišo, katere nameni so izključno komercialni. Istočasno se jim je posrečilo, da so navzlic tej družbeni pogojenosti in omejitvi ustvarjalne moči, navkljub strogemu okviru, v katerem so se razvijali ter kljub industrijskemu značaju filmske proizvodnje — ostali pravi filmski ustvarjalci, ki ljubijo svojo umetnost. Vsekakor so to največji obrtniški mojstri japonskega filma: njihova dela ne dosežajo umetniške kvalitete najboljših ustvaritev — so pa prav gotovo znatno boljše od večine japonske filmske proizvodnje. To so natančni, občudovanja vredni in svojega poklica večji režiserji. Nekateri njihovi filmi, na katere so se podpisali, so dosegli zavidljiva priznanja; tako na primer Kobajašijev film Harakiri, ki je dobil posebno nagrado žirije leta 1962 na festivalu v Cannesu, dalje filma Kona Ičikawe: Nenavadna obsedenost in Ognji na planinah — pa tudi film o olimpijskih igrah v Tokiu, katerega naj bi posnel Kurosawa, a je ponudbo odklonil.

Najmlajši japonski film je film tretje generacije, delo ustvarjalcev med 30. in 40. leti starosti. Med njimi imamo množico imen, a posebej se odlikuje četvorica mladih: Šohei Imamura, Kirio Urajama, Susumu Hani in Hiroši

Desno: prizor iz japonskega filma NOCNA PUSTOLOVŠČINA, režiser Yusuke Watanabe, v glavni vlogi Mayumi Ogawa

Desno spodaj: prizor iz enega najboljših letošnjih japonskih filmov KWAIDAN

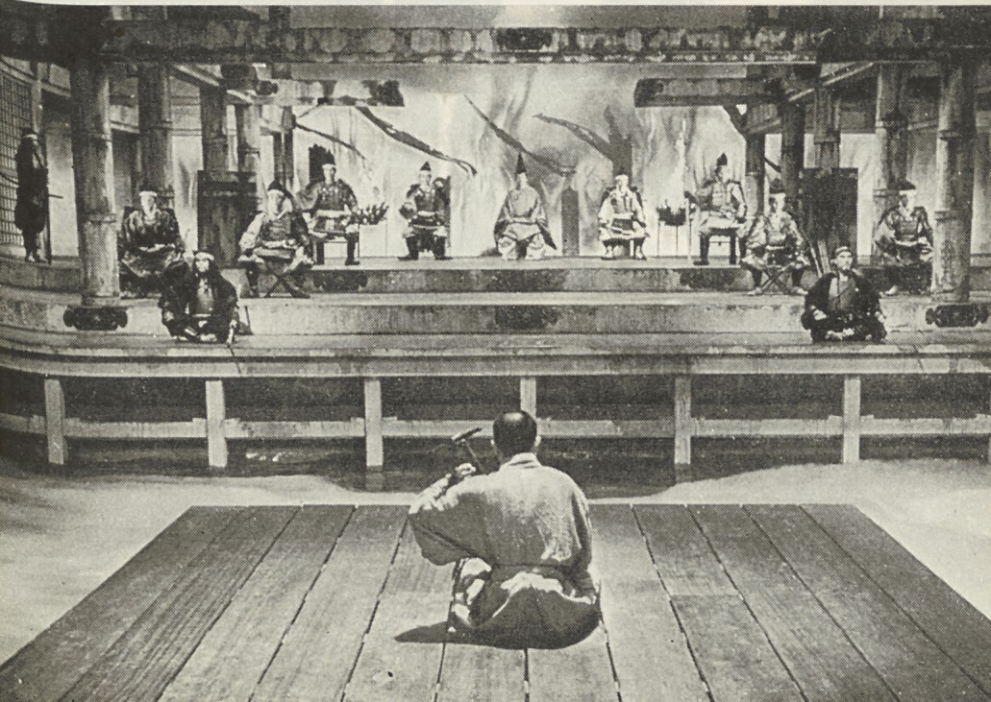
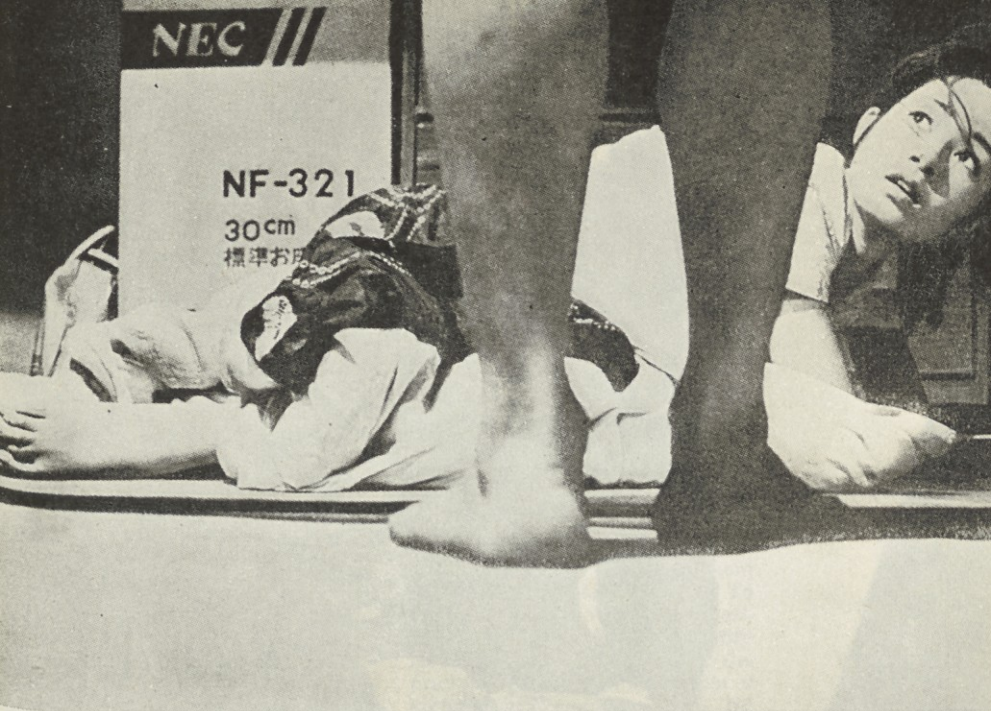
Tešigahara. Značilnost, ki družiti mlade, je v moči svobodnega izražanja; snemajo filme popolnoma po svoji volji in se ne pustijo v ničemer vezati, kakor njihovi predniki. »Treba je delati filme, ki ne bi bili roba velikih trgovskih hiš. Za to se film bije, prav to zahteva in tako se hoče izražati,« pravi osemintridesletni Imamura, ki je vodilna osebnost med mladimi.

Ali so mladi mogli imeti korist od industrijske strukture, drugačne od tiste, ki je oklepala njihove starejše prednike? Nikakor ne tako močne. Se zmerom je bilo pet velikih proizvodnih podjetij (Sočiku, Toho, Daiei, Toei, Nikkatsu), ki so imela v svojih rokah trg, ki so kontrolirala ali pa bila lastniki večine kinematografov, filmskih ateljev in ostalih proizvodnih sredstev. Padeč filmskih obiskovalcev, ki je bil zelo očiten, in dolga vrsta neuspešnih filmov sta povzročila, da so postala dojemljivejša za spremenjeni položaj. Spet ustanovljajo neodvisne proizvodne družbe, ki so bile moda že pred l. 1950 in ki so se razbohotile zlasti še v letih 1955—1956. Od današnjih »neodvisnih« družb je zares neodvisna samo manjšina; vse ostale družbe te vrste trpijo velike hiše samo toliko, kolikor izdelujejo boljše filme od tistih, ki še dalje prihajajo iz velikih studiov — dovolijo jim samo životariti.

Prvi, ki se je med mladimi poziknil prebiti, je bil Nagisa Ošima. Bil je nameščenec proizvodne hiše Sočiku, od katere se je pa ločil, hoteč neodvisno posneti svoj film. Kaj kmalu je izkusil, kaj pomeni ta sreča. Velike družbe se še niso hotele sprijazniti z mislijo sožitja, zato so njegov film bojkotirale. Praktično ni

bilo nikjer kinematografa, ki bi hotel vrteti njegov film, kar je v trgovskem smislu pomenilo zanj popolno katastrofo. Ošima je zapustil film in se posvetil televiziji.

Ce bi mladi sploh predstavljali kako organizirano skupino, bi morali nujno uvrstiti vanjo tudi Tadašija Imai. Prvi svoj film je posnel že l. 1939, torej štiri leta pred Kurosawom in Kinošitujem. Po filmu Sovražnik ljudstva (l. 1946), ki je dobil nagrado časopisa Mainiči, se je predstavil še s celo serijo filmov. Tadašiju Imaiju se je posrečilo, da je nad deset let večinoma delal skoraj popolnoma neodvisno pri družbi Toei. Njegov film Prisega poslušnosti (Bušido) je leta 1963 dobil celo veliko nagrado berlinskega filmskega festivala. Dalje ne smemo prezreti Kaneta Šinda, ki je med razmeroma starejšimi edini res povsem svoboden ustvarjalec. Pred vojno je bil Šindo Mizogučijev scenarist in obenem tudi še njegov asistent. Po vojni je zopet začel delati kot asistent režije, a po stavkah v filmski industriji (l. 1948) je postal neodvisen režiser. Leta 1950 je ustanovil skupaj z režiserjem Kimisaburo Jošimuro — ki prav tako kot on sam sodi k levici — majhno neodvisno družbo z imenom »Kindai Eiga Kajokai«, kar pomeni »Družba modernega filma«. Finančna sredstva zbira ta družba iz prispevkov strokovnih organizacij. Na ta način je bila leta 1952 omogočena realizacija njegovega filma Otroci Hirošime. Svoje delo je pozneje nadaljeval skupno z različnimi organizacijami in je tako posnel leta 1961 film Otok, ki je dobil Veliko nagrado na moskovskem festivalu.





Levo: prizor iz japonskega filma DENARNE ZGODBE, režiser Kon Ič'kava, v glavni vlogi Sintaro Katsu

Po tem uspehu njegovih filmov niso več bojkotirali, kar mu je omogočilo posneti nadaljnja dva filma: Človekov položaj in Mati, ki ju je prevzela v distribucijo ena od velikih družb (Toho), a ne dosemeta tiste kvalitete ravnice, katera je odlikovala njegova prejšnja dela.

Kaneto Sindo je vsekakor pionir, ki je pokazal novo pot; njegovemu filmu Goli otok morajo biti mladi ustvarjalci sedme umetnosti hvaležni zato, ker so odtlej mnogo lažje dobivali priložnost za delo. Med temi so najpomembnejši Susumu Hani, Hiroši Tešigahara, Sohei Imamura in Kirio Urajama. Vsakdo od teh je imel priložnost, da je pokazal svoje znanje na mednarodnih filmskih festivalih.

Susumi Hani izvira iz družine, ki je že celih sto let slavna in poznana v univerzitetnih krogih. Delal je za družbo Iwanami, ki je pridružena največjemu japonskemu založniškemu in knjigotrotškemu podjetju, specializiranem za proizvodnjo znanstvenih filmov. Po snemanju nekaterih kratkih filmov si je Hani priboril v tem podjetju posebno samostojnost, tako da more ustvarjati povsem po svojih zamislih, a pripomniti moramo tudi še to, da zna vse svoje filme realizirati z zelo nizkimi proizvodnimi stroški. Med zadnja njegova filma štejemo Zlobne fante — najprej posnet na 16 mm trak in pozneje posnet na 35 mm trak — in film Ona in on, ki so ga predstavili svetu v Berlinu. Hani je nežen, občutljiv, inteligenten in nenevadno kultiviran mlad človek. To je prefinjen režiser, ki ima posebne uspehe pri delu z otroki. Med mladimi režiserji odločno pripada k tistim, ki so se izrazito uveljavili s svojo nadarjenostjo.

Sedemintridesetletni Hiroši Tešigahara ima prav tako kakor Hani — pravzaprav še v večji meri — prednost, da je varovaneec svojega očeta Sofuja Tešigahare, ki je eden najbogatejših in najvplivnejših mojstrov med gojitelji cvetic. Skupina, ki se je izoblikovala okrog njegovega očeta, predstavlja veliko družbo umetnikov, intelektualcev in imetnikov. Hiroši Tešigahara je imel že za svoj začetek soliden temelj: denar in zveze. Njegov prvi film Past (o provokaciji vrinjencev v strankino organizacijo) si je takoj našel pot v distribucijskem omrežju umetniških filmov. To je vsekakor delo mladega režiserja, ki pa že dokazuje dobre lastnosti svojega ustvarjalca. Čeprav je njegov film našel pot v kinematografe, trgovsko ni bil rentabilen, vendar pa le toliko donosen, da se je amortiziral. Tešigahara je takoj nato posnel svoj drugi film Žena v pesku, ki je v distribuciji družbe Toho dosegel nepričakovano velik trgovski uspeh. Na lanskem festivalu v Cannesu si je priboril tudi posebno nagrado žirije. Danes lahko Tešigahara — brez podpore in vplivnega varstva svojega očeta — dela kot povsem neodvisen in svoboden režiser. Okrog njega se je zbrala skupina mladih umetnikov: gledališki ustvarjalci, skladatelji konkretne glasbe in sploh ustvarjalci najrazličnejših modernih umetniških struj. Če nazorska pestrost ne poruši skladja te skupine, smemo trditi, da se okrog Tešigahare ne oblikuje samo skupina, temveč kar cela šola moderne japonske kinematografije.

Sohei Imamura dela pri družbi Nikkatsu, za katero je psnel že 7 filmov, med katerimi je Svinje in tanki najslavnejši, toda Žena živih bitij najdonosnejši; njegov naslednji film Pro-



Levo: sloviti japonski karakterni igralec Toširo Mifune je igral glavno vlogo tudi v filmu RDECEBRADEC režiserja Akira Kurosawa

fanirane prigode je bil izbran za japonskega reprezentanta na filmskem festivalu v Benetkah, a ga je izbirna komisija na žalost »zaradi preveč drzne erotike« odklonila. Imamura, ki nima take svobode kakor Hani ali Tešigahara, je nenavadno soliden mlad režiser, katerega vsi mladi filmski delavci zelo spoštujejo in cenijo. O novem, modernem filmu ima posebne predstave:

»Film je nehal biti nacionalna zadeva in je samo del kulture vse dežele. V tem oziru Japonska ničesar ne dolguje tradicionalni kulturi, katero preplavlja mednarodna kultura; vendar, ker se je tako zgodilo, se je tradicionalna japonska kultura ustavila, nehala se je razvijati, njen razvoj je skrepenel v šamanizmu.

Tuja kultura ni prihajala k nam tekoče povezano; k nam jo je vozila vsaka tuja ladja. Združiti ti dve dejstvi ni bilo nikakor lahko: prišlo je do naplavin, spodrivanja ene kulture z drugo, do lažnivega posnemanja.

Ko s kamero v roki študirate ljudi, vidite, kako hitro se iznebijo usedlin, kako so še zmerom tisto, kar so bili njihovi dedje — in prav to je tisto, kar je treba povedati, razložiti.

Zaradi vseh tega verujem, da tudi japonska kultura napreduje, a kar me najbolj zanima, je to, da ta njen napredek vidimo med ljudmi navkljub vsemu formalizmu. Meni osebno se vonj starega upira, vendar če je že takaj, ga moram znati razložiti.«

Kirio Urajama je nekaj mlajši kakor Imamura, katerega zelo spoštuje in prav tako kakor on dela za proizvodno hišo Nikkatsu. Ni sicer deležen take samostojnosti kakor Hani ali Tešigahara, vendar prav on od teh štirih režiserjev najverneje

občuti in dojema socialno spremembo današnje Japonske. Njegov prvi film Kupola so leta 1962 predvajali na festivalu v Cannesu, drugi film — Pokvarjena dekleta — pa je leta 1963 osvojil eno od zlatih nagrad na filmskem festivalu v Moskvi. Zdaj se je Urajama zaprl v sobico blizu tokijske univerze, kjer že nekaj mesecev obdeluje scenarij svojega naslednjega filma, v katerem želi čimbolj resnično zajeti podobo sodobne japonske mladine. Večkrat je že dejal: »Dandanes ne moremo snemati filmov o naših očetih. Današnji gledalec ni voljan pomagati in sodelovati pri filmu, še manj pa je vajen samo poslušati. To je človek, ki te sodi, ki kritično gleda, če v resnici govoriš tisto, kar mu prikazuje malo televizijsko platno, ki hoče občutiti, da posreduješ resnico. Vsa sodobna vizualna vzgoja družbe poteka izključno na malem ekranu. Če hočete v deželi, kjer ima vsaka družina najmanj en televizijski sprejemnik, na katerem samo zavrti gumb in lahko spremlja spored iz sedmih kanalov, kjer televizija pomeni sodobnost, vsepričužnost in resnico, če hočete v taki deželi snemati filme in se istočasno izpovedovati s sliko, zvokom in besedo, v resnici ne morete opraviti tega z zgodovino. Film nima ničesar skupnega s sladkobnostjo, veliko bližji je pa skledi riža.«

Ob koncu leta 1964 so imeli Japnci veliko utemeljenih razlogov, da so se začeli pritoževati — zlasti razlogov, ki se tičejo proizvodnje japonskega filma.

»Japonskega filma ni več,« pravijo eni.

»Japonski film preživlja agonijo proizvodnega sistema,« pravijo drugi.

»Japonski film je na pragu nove pomladi,« razglašajo tisti,

ki so nagnjeni k potrpežljivi ljubezni.

Morda vsi ti trije nazori skrivajo v sebi zrna resnice, toda tudi gledalcem ne smemo odrejati pravice do njihove črnogledosti.

1. »Japonskega filma ni več,« to je pravzaprav popolnoma res. Mizogučii, Ozu, Gošo, Kinugasa nimajo naslednikov. Filmi mladih ustvarjalcev so daleč za njimi.

Tudi Kurosawa iz leta 1964 ni več tisti Kurosawa, ki je posnel Pijanega angela, Ziveti, Rašomon in Sedem samurajev.

Japonski film, tako kakor so ga razumeli njegovi klasiki, je imel svoje korenine v tradicionalnem japonskem gledališču: v kabuki in še bolj v šimpu, ki predstavljata japonsko ljudsko gledališče. Med kretnjami, kakor jih izražata obe ti dve gledališki formi, in nemim filmom, kakor tudi med filmi Mizogučija, Kinugase, Ozue in Inagakija je prav razločna zveza. Spremenila sta se samo ritem in izrazna tehnika, toda kretnja sama po sebi in njena inspiracija sta se v teh filmih spet skladno in močno pojavili.

Dandanes se je kretnja popolnoma spremenila in to je nedvomno bistvena značilna poteza novega japonskega filma: to ni več japonski film v ljudskem pomenu te besede; njegove korenine ne zajemajo več iz življenjske globine tradicionalnih klasičnih gledališč. Njehovega repertoarja in tehnike novi filmski ustvarjalci sploh niti ne poznajo več.

Mlade japonske filmske delavce so vzgajali tuji filmi; izbirajo si motive po tujih vzorih, prilagajajo se tuji tehniki in sposobni so plavati v mednarodnih tokovih.

Največkrat ne črpajo svojih zasnov v literaturi, rajši snemajo po izvirnih scenarijih, pri katerih bodisi sami sodelujejo, bodisi jih tudi sami napišejo. Vanje vnesejo vse vplive in tudi

vse napake, ki so jih bili naglo prisvojili, izmotno domnevajoč, da je uporaba raznih tehnik, ki so jo le enkrat samkrat videli — edino pravi recept. Snemanje filma pomeni mladim režiserjem največkrat samo poizkus za presenetljiv udarec. Vsi prav dobro vedo, da se je izpraznilo delovno mesto in da gledalci na nekoga čakajo; čakajo na novega ustvarjalca, na »svoje« filme. Tako se mladi zadevajo drug v drugega, posnemajo se, drug drugega napadajo in varajo.

Njihovi filmi se ne obračajo k občinstvu v najširšem pomenu besede, ampak samo k nekaterim, predvsem k mladim ljudem, ker domnevajo, da njihovi filmi prikazujejo življenje mladine. Večina teh mladih »novih« režiserjev hoče biti za vsako ceno »nova«, pa četudi sploh niso v resnici niti več mladi: starost pod 35 let je pri njih prava izjema. To jih zapeljuje k dejanjem, ki so po njihovem mnenju značilnost mladih ljudi: nasilje, masohizem, erotika, sadizem.

Zakaj take ideje in ne drugačne?

Zato, ker »japonski film doživlja agonijo proizvodnega sistema«. Proizvodni sistem temelji na združenju velikih družb in trustov, ki nadzorujejo vse — od izdelave filmov do kinematografov. Ko je začel padati obisk gledalcev, so filmske družbe začele iskati in pridobivati gledalce po vzgledu Hollywooda z uvedbo nove filmske tehnike: široko platno, stereofonski zvok in barva so postali nujen pogoj. Pri tem je vsaka od teh šestih velikih družb obdržala svoj proizvodni ritem dveh filmov na teden.

Zaradi padajočega števila gledalcev in pod pretvezo, da more kino nuditi več kot televizija na malih ekranih, je japonski film ubral pot, ki ga je pripeljala tako daleč, da je imel za normalno dati gledalcu »čimveč paše za oči in ušesa«. Narasla je proizvodnja, kinematografi pa

— zato da bi se obdržali — so zvišali vstopnino. Posledica tega je bil zopet občuten padec gledalcev.

Vendar si pa ljudje v filmskih družbah, ki vodijo proizvodnjo, ne delajo sivih las zaradi rentabilnosti; ko so obiskovalci jeli zapuščati kinematografe, so se ti ljudje začeli spraševati o vzrokih. Prišli so do preprostega sklepa, da gledalci nimajo prav, da so v zmoti — in da bi jim to dokazali, so jih hoteli ohromiti. V prepričanju, da za ohromitev gledalcev sedanja tehnika ne zadostuje in opirajoč se na uspeh italijanskega filma Pasje življenje (Mondo Cane), ki so ga pripisovali predvsem krutosti, kakršno je prikazoval na platnu, so se japonski producenti odločili, da bodo tudi njihovi filmi kruti, tako da bodo šokirali gledalca — vendar na širokem platnu, v barvah in z zvočnimi efekti.

Izdelava japonskih filmov je tudi praktično v rokah funkcionarjev filmskih družb, katere bi bilo treba povprašati, če so sploh že kdaj morda tudi sami skupaj s člani svoje družine bili v kinu. Posledica tega je, da mladi režiserji, ki ne pomenijo v organizaciji velikih proizvodnih družb nič več kot poslušne vojake, mrščijo in gubajo čelo v misli, kako bi kje našli koga, ki bi se zanimal še za kaj drugega, kakor samo za okrutnost, erotiko in sadizem.

Clovekova natura je pač taka, da ravnamo vsi enako... čim dlje tem huje! Že pregled seznama ustvarjenih filmov v preteklem letu je porazen.

Proizvodnja velikih družb je zapadla v hudo zmedo in njihov položaj je zelo zelo slab. Prav zato velja tudi:

3. »Japonski film je na pragu nove pomladi,« kajti trenutni položaj je v resnici katastrofalen. Letna proizvodnja, ki je padla od nekdanjih 600 na 300 filmov, se lahko tudi še bolj zniža. Večina velikih družb je na robu gospodarskega propada,



število odpuščenih uslužbencev narašča in bi bilo še večje, če ne bi bile sindikalne strokovne organizacije tako odločne in budne.

Predvsem vsi tisti, ki verjamejo v film, sami zapuščajo velike družbe in se pridružujejo skupinam mladih filmskih delavcev, ki vse svoje upe polagajo v resnično umetniški filmski izraz. Skupaj z njimi — ob tveganih finančnih žrtvah — s 16-milimetrskimi kamerami in s skupinami prijateljev snemajo kratke filme, v katerih odločno odklanjajo filmsko rutino in sploh vse, proti čemur so se borili v velikih proizvodnih hišah.

Snemajo filme predvsem iz ljubezni do filma, ne morejo jih smetati za »gledalce«, kajti v normalno distribucijo za kinematografe imajo zaprto pot.

Ob delovanju teh skupin se izobražujejo ljudje, ki film ljubijo in prav gotovo so med njimi — v to povsem utemeljeno upamo — korenine novega japonskega filma. Zdi se tedaj, da bo leto 1965, še bolj gotovo pa leti 1966 in 1967, nova pomlad japonskega filma.

FILM V ANGLIJI

Ozrimo se po Londonu ali še tako majhnem provincialnem škotskem mestecu, povsod bomo lahko tudi danes kljub zelo razširjeni televiziji opazili, da je kino še vedno izredno priljubljena priložnost razvedrila in zabave. Zadnje statistike kažejo, da gre vsak Anglež vsakih štiriinajst dni enkrat v kino. To je še vedno visoka številka, ki pa je v primerjavi z leti po drugi svetovni vojni, ko je šel Anglež povprečno dvakrat tedensko v kino, zgovoren dokaz, da tudi na Otoku televizija in motorizacija polagoma odvzemata filmu njegove zveste ljubitelje in obiskovalce kinematografov.

Zelo močnemu zanimanju za film, o katerem govori podatek, povzet po analizah Britanskega filmskega inštituta, se ne bomo čudili, če se spomnimo vloge Anglije v zgodovinskem razvoju filma. V Angliji so prve filme javno prikazovali že 1896. leta in do prve svetovne vojne je bila Anglija po številu posnetih filmov na prvem mestu. Če je med prvo svetovno vojno prevzela vodstvo Amerika, sta Anglija in ZDA tekmovali v filmski proizvodnji ves čas med obema vojnoma. Po drugi svetovni vojni so na Otoku zopet krepko poprijeli in dosegli celo 100 celovečernih filmov

na leto vse do 1962, ko je proizvodnja zdrknila na 80 celovečernih filmov. Danes velja za filmsko proizvodnjo delitev v first feature in skupino B (ali second feature), pri že nekaj let ustaljeni filmski proizvodnji pa odpade na prvo skupino letno okoli 60 filmov.

Kljub težnji po kvalitetnih filmih predstavlja film za londonsko Cinemaland (ulice okoli Wardour Street v četrti Soho in deloma nekatere ulice West Enda, kjer so vse pomembne filmske proizvodnje, distribucije in najboljši kinematografi) v glavnem vendar včasih močno tvegano komercialno dejavnost. Money-making, večinoma imperativ producentov, distributorjev in kinematografov, in umetniško ustvarjalne težnje le težko najdejo skupen jezik. Ustvarjalna svoboda, ki je pogoj ustvarjalnega iskanja, utiranje novih poti in eksperimenta, je v veliki meri odvisna od denarnega deleža, ki ga ustvarjalec sam vložil v svoj filmski načrt. Kot ilustracija naj služi podatek, ki ga navaja Ivor Montagu (v svoji knjigi Film World, objavljeni 1964 pri založbi Penguin Books) — za realizacijo povprečno zahtevnega celovečernega igranega filma je potreben kapital 100.000 £ (francoski novo-



Rita Tushingham v filmu SPRETNOST

valovci so svoje filme snemali za tretjino te vsote). Spektakel *Kleopatra* je stal 15 milijonov £. Zato je materialna podpora distributorja neobhodno potrebna skoraj vsakemu poducentu. Posledice so na dlani — distributorske zahteve so največkrat popolnoma v nasprotju z umetniškimi težnjami, iskanjem, avantgardizmom. Opirajo se na »preizkušene« režiserje, mladim pa kažejo vse prej kot zaupanje.

Med najuglednejše in zaradi njihovih doseganjih filmov »zaupanja vredne« režiserje štejejo angleški producenti in distributorji sira Michaela Balcona, sira Carola Reeda in Davida Leana. Naj po svetu bolj ali manj cenimo katerega koli izmed njih, na Otoku uživa največje spošto-

vanje sir Michael Balcon, producent in prvi filmski človek, ki je bil povzdignjen med plemiče (1949. leta). Pred njim je postal »sir« samo Alexander Korda, vendar ne kot ustvarjalec, temveč kot producent. Sir Balcon je vodil filmske hiše Gainsborough Pictures, Gaumont British Studios, Ealing Films Ltd, zdaj pa vodi Bryanston Films itd., komercialno televizijsko postajo Border Television in nekatere druge. Sir Carol Reed in David Lean sta znana po uspeših ekranizacijah znanih literarnih del *Mladi Pitt*, *Padli idol*, *Tretji človek*, *Veliko pričakovanje*, *Oliver Twist*, *Morje okoli nas*, *Most na reki Kwai*, *Lawrence Arabski* itd.

Večino današnje angleške film-



ske proizvodnje sestavljajo komedije, glasbeni filmi, kriminalke, ekranizacije znanih literarnih del in dramske književnosti. Večinoma so to filmi, ki spoštujejo tradicionalne ustvarjalne principe in želje ter zahteve producentov ter distributerjev. Položaj je zapleten in omrtven tudi zaradi pogostega sodelovanja tujega kapitala (posebno ameriškega) v angleški filmski proizvodnji.

Konec petdesetih in v začetku šestdesetih let se je končno na Otoku pojavila skupina mladih, ki so si z največjimi težavami utirali pot v standardizirano in v tradicionalnost uklenjeno filmsko proizvodnjo. To so J. Clayton, J. Schlesinger, T. Richardson, K. Reisz L. Anderson in J. Littlewood s svojimi filmi: *Billy lažnivec*, *Okus po medu*, *Osamljenost tekača na dolge proge*, *V soboto zvečer v nedeljo zjutraj*, *Sportno življenje*, *Vrabčki ne pojejo*. Za vse te filme je značilna osnovna skupna komponenta — vsi govore o današnjem življenju angleškega človeka in torej rastejo iz neposredne življenjske stvarnosti. Slovita angleška filmska kritičarka in teoretičarka Penelopa Houston (The Contemporary Cinema, natisnjeno 1963 v založbi Penguin Books) pravi, da se v angleškem filmu bolj kot doslej kažejo tisti tipični elementi današnje angleške stvarnosti, ki oblikujejo človekovo razpoloženje in zapletajo njegove današnje družbene in duševne probleme. Tradicionalnemu realizmu angleškega filma, h kateremu so se pod močnimi vplivi bogate angleške dokumentarne šole filmski ustvarjalci usmerjali v vseh obdobjih, so dodali elemente eksperimenta, po svojih notranjih komponentah usmerjenega v sociološko analizo in iz nje izviraajočo angažiranost. Druga značilnost prej omenjene skupine mladih, katero bi lahko označili za »mlado

šolo«, je izkušnja, ki so jo prinesli k filmu iz svoje prejšnje ustvarjalnosti. Schlesinger je prišel k filmu od televizije, Reisz in Anderson sta delala pri dokumentarnem reklamnem filmu, Richardson in Littlewoodova pa sta se udeleževala v gledališču. Pred svojo prvo filmsko režijo je pri igranem filmu delal le Clayton kot filmski tehnik. In četudi nosi nastop novih ustvarjalcev v sebi nekaj teženj eksperimenta, to vendar ne sega do tistih razsežnostih, kot je to značilno npr. za film-resnico ali druge podobne eksperimente povojnega evropskega filmskega ustvarjanja. Ker angleški film ni doživel odmevov pomembnih evropskih filmskih gibanj (kot je bil npr. italijanski neorealizem, francoski novi val itd.) — do eksperimentov ni prihajalo predvsem zaradi ekonomske situacije v angleškem filmu — je sedanji prodorni uspeh mladih močna osvežitev in pomemben napredek. Vendar ga tisti, ki predstavljajo angleško filmsko proizvodnjo, še niso dokončno priznali, četudi si je šola, ali bolje gibanje Free Cinema (kot mladi avtorji sami označujejo svojo ustvarjalno skupino) pridobilo že široko priznanje in velik ugled v svetu.

Kot smo rekli: svojevrstno situacijo, ki bi jo težko primerjali s položajem v drugih zahodnoevropskih deželah, povzročajo ekonomske silnice v kompleksu angleške kinematografije. Med najodločilnejši sodita koncern A. Rank in Associated British Picture Corporation (ABC). S pomočjo široke razpletene sistema kontrolirata vsaka okoli 30 % angleške distributivne in preko 30 % angleške kinematografske mreže. Napak bi bilo misliti, da se Arthur Rank ukvarja samo s proizvodnjo filmov (letno nastane pri njem kvečjemu deset celovečernih igranih filmov);

obe družbi razvijata mnogo širočo dejavnost v distribuciji, proizvodivni kinematografiji, proizvodnji reklamnih filmov, radijskih in televizijskih sprejemnikov, gramofonov in gramofonskih plošč itd. Seveda se ne omejujeja samo na Otok, temveč segata široko v svet. Tako razpolaga na Otoku Rank z 235 kinematografi, v tujini pa je v njegovem lastništvu več kot 600 kino dvoran. Prav tako je v njegovi lasti 37% delnic ene izmed najbolj uspešnih komercialnih televizijskih postaj Southera Television Ltd., ki je skupaj z družbo Redifussion Ltd. ustanovila poseben sistem plačane televizije, za katero skrbi družba Choisevew. Predalec bi nas vodilo, če bi hoteli podrobneje govoriti o ostalih finančnih zvezah in akcijah družbe Rank. Ob tej delni osvetlitvi finančne politike družbe, ki je sicer znana kot vodilna filmska sila na Angleškem, je mogoče jasno razbrati, kako majcen delček v tem kompleksu je pravzaprav film in kako malo se tako široko razpredena družba lahko posveča filmski ustvarjalnosti. Ta ji pomeni samo eno izmed postavk v njenih finančnih dejavnostih.

Sicer pa je sistem organizacije angleške filmske proizvodnje precej nepregleden. Glavni organizmi, ki povezujejo filmske producente, so British Film Producers Association (AFPA), Federation of British Film Makers (področje igranega filma) in Specialised Film Makers Federation. V BFPA, ki združuje večino filmskih producentov, je včlanjenih 73 proizvodnih družb (med njimi je nekaj takih, ki so v celoti eksponenti tujega kapitala). Število filmskih distributorjev, ki so najmočnejše osebnosti v filmskem dogajanju na Angleškem (neodvisen filmski producent lahko z lastnim kapitalom sicer popolnoma svobodno posname film po svoji zamisli, a vse dotle, dokler ga ne sprejme ena izmed distribucij — te namreč obvladujejo kinematografsko mrežo — je njegov film

nedostopen javnosti), je sicer manjše, zato pa je njihov vpliv močnejši. Ameriški kapital, ki je po drugi svetovni vojni močno posegel v angleško filmsko proizvodnjo, se je zadnja leta previdno preselil v distribucije. Nastale so hiše odločilne vloge in vpliva, npr. kombinacija med British Lion in ameriško Columbijo ali pa Associated British Pathé npr. na področju filmske distribucije uveljavlja politiko sodelovanja z različnimi ameriški družbami, predvsem z United Artists, Foxom, Disneyem in tudi Columbijo.

V takšnih kombinacijah distributorji obvladujejo celotno angleško kinematografsko mrežo, ki trenutno razpolaga z okoli 4.600 kino dvoranami, izmed katerih pa jih le okoli 2.300 služi svojemu namenu. Druge so po letu 1945 postopoma spreminjali v restavracije, garaže, skladišča in podobno. V glavnem sta lastnika kinematografov družbi Rank in ABC, na kateri odpade okoli 60% vseh kinematografov. Ostali so razdrobljeni med družbe Granada, Essoldo in nekatere še manjše (Gala, Cameo & Compton, James, Columbia, MGM, 20th Century Fox, United Artists, Paramount, Warner Bros, Disney itd.) Londonska izjema je kinematograf National Film Theatre, ki je last Britanskega filmskega inštituta in deluje na principu članstva v klubu. Za svoje člane pripravlja programe izbranih filmov iz fonda angleške kinoteke, mednje pa vključuje projekcije najpomembnejših tujih sodobnih filmov. British Film Institute je specializirana strokovna ustanova, ki jo vzdržuje vlada. Med njegovo delo sodi vzdrževanje angleške kinoteke, filmska založba, izposojevalnica filmov za filmske klube, informativna služba, poletna filmska šola za filmske klube, zveza s filmskimi klubi in National Film Theatre. Inštitut prejema redno toliko denarja, da poleg omenjenega lahko vzdržuje ugledno revijo Sight and Sound, organizme za potrebe filmske vzgoje



Prizor iz odličnega filma SLUZABNIK tudi pri nas že priljubljenega režiserja Josepha Loseya

na različnih stopnjah šolstva oziroma klubskega delovanja, znanstveno filmološko raziskovanje itd. Posebna služba inštituta se posveča informativno propagandni dejavnosti za različne angleške filmske proizvodnje in distribucije, kar prinaša inštitutu del finančnih sredstev za kritje stroškov njegovega delovanja. Posebno je znana vsakoletna informativna publikacija British National Film Catalogue, v katerem so zbrani natančni podatki za vse filme, ki so bili v enem letu posneti po angleških filmskih družbah.

Državne filmske cenzure na Angleškem ne poznajo, a angleški filmski distributorji so že 1912. leta sami ustanovili British Board of Film Censors, ki je poslej za vse kinematografe in distribucije merodajno cenzor-

sko telo. Poleg predsednika in tajnika ima ta organ še pet stalnih članov, ki porazdeljujejo vse filme v tri skupine: skupino U (universal), dostopno vsem gledalcem, skupina A (adult) ta obsega filme, katere mladi gledalci lahko vidijo samo v družbi staršev, in X skupino s filmi, katerih ogled je mladini pod 16 let starosti prepovedan. O uvrstitvi v eno izmed navedenih skupin dobi film poseben dokument, katerega posnetek je sestavni del glave vsakega filma, ki ga prikazujejo na Angleškem.

Takšna je podoba stanja v današnji angleški kinematografiji. O njej smo govorili tudi zaradi tega, ker je mogoče samo ob poznavanju situacije doumeti, zakaj si mlada angleška filmska generacija s takšnimi težavami utira pot.

Vitko Musek

ALI JE ŠVEDSKI FILM RES »SEXY«

V oceni novega švedskega filma DRAGI JOHN je kritik hamburškega tednika DIE ZEIT zapisal: »Prijatelji švedskega filma, veselite se, spet bo kópanje.« V tem citatu se jasno kaže v tujini splošno razširjeni nespোরазum o Švedih in njihovih filmih. Ker je pri Švedu vsakdanja spolnost manj skrita, se zdi zunanjemu opazovalcu kričeča. Kdor hoče objektivno soditi švedsko umetnost, zlasti švedske filme, se mora najprej otresti tega predsodka. Šele potem bo lahko razložil tiste finejše črte, po katerih se dobri filmi razlikujejo od slabih.

Svedu je ljubezen tako pomembna in normalna stvar kot njegov »smörrebröd« (namazani kruhek). A tu je beseda ljubezen že napačna. Šved namreč jemlje ljubezen zares in ne zahteva, da bi morala igrati vlogo pri vsakem razmerju. Prav natančno in jasno razlikuje ljubezen od spolnosti in večina boljših filmov, ki sem jih videl med svojim kratkim bivanjem v Stockholmu, se ukvarja prav s tem razločkom. Toda če se zadovoljimo le s to ugotovitvijo, da namreč Šved priznava ta razloček in da v filmih tako često obravnava to temo, smo v nevarnosti, da prezremo najpomembnejše aspekte nove švedske kinematografije. Zakaj ti aspekti niso v témi, ampak v načinu njene obdelave in v novi obliki mnogih



POSTANEK V MOCVIRJU je naslov filma pri nas nepoznanega švedskega režiserja Jana Troella, v katerem igra glavno vlogo znani Max von Sydow

filmov najmlajše generacije. Da uporabim grob, čisto utopičen primer: lahko si zamislim, da bi na Danskem ali tudi na Bavarskem naredili film, ki bi se osredotočil na obnašanje pri jedi, a bi po obdelavi te teme in po socioloških sklepih, izhajajočih iz tako pogojenih človeških odnosov, odseval prav tako *anxiety*, kakršno odseva novi švedski film. V najboljših filmih, ki sem jih videl, se avtorji namreč ukvarjajo s problemi moderne vsakdanjosti: z osamljenostjo, z notranjo praznino, z brodolomom človeškega sožitja, z brezciljnostjo mladine, s kapitulacijo človeka v neokapitalistični državi in s splošnim nepriznavanjem naravne lepote in zmožnosti samoodločanja.

Čim bolj se človek seznanja s švedskim življenjem, tem jasneje mu postaja, da Šved nikakor ni rešil problema svoje seksualnosti. Četudi v tej deželi skoraj na vsakem koraku naletimo na seks, je glavna značilnost odnosa do te reči nekaka mešanica kljubovalnosti in blaziranosti, negotovosti in napadalnosti, ki daje slutiti vse kaj drugega kot notranjo sproščenost in tisto tolikokrat omenjano svobodo brez predsodkov.

Opazujte naslednje prizore iz švedskega življenja:

Novinarka intervjuva glasbenika jazza in prisostvuje vaji. On ji pravi: »Me boš potem počakala?« Domov grede se oba ustavita pred avtomatom na kovance. »Pusti,« reče ona, »danes lahko tudi tako.« On se nasmehne in citira na Švedskem dobro znano reklamno geslo: »Torej se lahko zanesem nate?«

Romantična noč v letoviški hiši v znamenitem stockholmskem arhipelagu. Po prostoru, ki ga osvetljuje ogenj, se sprehaja moški; ženska se je za nekaj minut zaprla v svojo spalnico. Potem vidimo spalnico: ženska si pravkar spet oblači pulover, nato spusti v svoj nesseser okroglo, za dlan veliko dozo. Po nekaj nadaljnjih ovirah

sledi obvezna ljubezenska scena, ki jo odigrata stojé, naslonjena na drevo. Ko je končana (bližnji posnetek obraza ženske v ekstazi), se moški skloni, pobere njene hlačke s tal in reče: »Oprosti, prosim.«

Kavarna na stockholmski Kungsgatan v soboto zvečer. Pri vseh mizah sedijo 15- do 18-letni fantje z lasmi do ramen. Vstopita dve deklici, se na hitro razgledata naokrog in vprašata dva fanta pri neki mizi, če smeta prisesti. Čez deset minut že vstaneta, gresta k sosednji mizi, spet vprašata in popijeta drugo rundo z novo družbo. Tokrat se vsi štirje sporazumno nasmehnejo, si prikimajo in skupaj odidejo iz lokala.

Na tramvajski postaji stoji okrog polnoči plavalasa deklica kakih petnajstih let v rumenkastorjavem vojaškem plašču, sama in z dolgočasena. Od zadaj se ji bliža enako oblečen fant, da bi jo presenetil. Vendar ji ne pokrije oči z dlanmi, ampak ji seže pod krilo. Deklica se smehljaje obrne, spozna prijatelja in gre z njim.

V teh prizorih (prva dva sta iz filmov, druga dva pa sem v Stockholmu videl sam) se jasno izraža ambivalenca Švedovega odnosa do spolnosti. Pomembnost tematike je namreč v tem, zaradi česar je njena vznemirljivost simptomatična: v dejstvu, da osebna sreča v welfare state (državi blaginje) ni tisto, kar so pričakovali od take ureditve teoretiki socialnega in političnega preobrata.

Moj prevladujoči vtis o švedski je bil vtis globoko zakoreninjenega nezadovoljstva, zaprtosti v občevanju. V Švedu sem videl podobo človeka, ki je že popolnoma prestavljen v dobo tehnike. Vse funkcionira, vse je dovoljeno, a nič ne prinaša veselja.

Nekaj mlajših režiserjev je spoznalo to puščobno in je nastopilo proti njej. Bergmanov barok — izvirajoč od Strindberga in Lagerlöfove — doživlja oster napad kot simbol zastarelega, nerealističnega stila, ki je značilen za duhovno jalovost modernega Šveda. Pri novih švedskih režiserjih je opaziti jasno ločnico med tistimi (kot Mai Zetterling in Vilgot Sjöman), ki skušajo cepiti na klasični meščansko-epični stil rahlo škandalozno smer, a brez kakih revolucionarnih sprememb, in onimi (kot Jorn Donner, Hans Abramson, Jan Troell in zlasti Bo Widerberg), ki se predrzno upirajo komodnosti tradicije in si z manifesti v tisku in s svojimi filmi prizadevajo uveljaviti novo, bolj realistično, pa tudi vedrejšo smer v švedskem filmu. Tretjo, sredinsko fronto predstavljajo režiserji, ki se bodisi zaradi svoje dolge tradicije, bodisi zaradi socialne nezavzetosti nočejo udeležiti tega boja, ampak snemajo še naprej solidne povprečne filme. V to skupino sodijo Alf Sjöberg (OTOK), Arne Sucksdorff (MOJ DOM V COPACABANI), Lars-Magnus Lindgren (DRAGI JOHN), Henning-Carlson (MAČKE) in drugi. Bergman sam, stari oče današnjega švedskega filma, se ukvarja predvsem z gledališčem, čeprav pripravlja zdaj film, ki naj bi imel za prizorišče neki atlantski otok »z razkošno vegetacijo«.

Ko je pred dvema letoma tekel na berlinskem festivalu Sjömanov prvi film LJUBICA, je Nicky Lindqvist, publicist družbe Svensk Filmindustri označil Sjömana za »novega Bergmana«. Odtlej je Sjöman posnel OBLEKO in 491 in dela zdaj svoj četrti





Levo: prizor iz Widerbergovega filma LJUBEZEN 65, o katerem zatrjujejo, da je najboljši švedski film letošnjega leta

Levo spodaj: prizor iz filma ZAVOLJO PRIJATELJSTVA režiserja Abramsona s Harriet Andersson v glavni vlogi

celovečerni film BRAT IN SESTRA. Tu moramo spet abstrahirati snov (zlasti pri filmu 491), da uvidimo, kako je imel Lindqvist prav. Sjöman uteleša danes na Švedskem Bergmanovo smer. Njegovi filmi izpričujejo izreden vizualni talent, notranji ritem v montaži in upravljanju kamere, neko morda že pretirano zanimanje za asocialno vedenje, zlasti v spolnosti, čut za vsakdanje malenkosti in njihov globlji pomen; pa tudi neko formalistično strast, ki snov znova oddalji od resničnosti in angažiranosti; ta strast izvira verjetno iz mentalitete modernega Šveda, ki skuša po vsej sili urediti stvari v sebi, jih spraviti v »okvir«. Sjöman označuje sam sebe za moralista, čeprav prejkone obtožuje »običajno« moralo. Po obliki pa je čisti tradicionalist — npr. vsak detajl nastane v studiu v skrbno kontroliranih okoliščinah. Z nordijsko resnostjo slika barok vsakdanjosti; v svojem najnovejšem filmu poseže celo v zgodovino. Brat in sestra se ljubita v 18. stoletju.

Mai Zetterling, prej igralka, s svojim prvencem ZALJUBLJENI PARI pa začetnica v režiji, zastopa čisto tradicionalno švedsko kinematografijo. Njen film je nekakšna Saga o Forsytih neke švedske družine s konca preteklega stoletja. V njenem stilu je zaslediti Sjöberga (GOSPODIČNA JULIJA) in Bergmana (NASMEH POLETNE NOCI), Selmo Lagerlöf in Charlesa Dickensa. Vse prežema nekakšen samozasmehujoči pesimizem; ljubosumnost, družinski ponos, dekliški penzionat, v katerem je veliki dogodek pasji koitus, obvezna zabava v kresni noči, brezkončna in patetična, »pogled nazaj« na trinajstletno deklico, zapeljano od starca — vsi klišeji so stepeni z literarno kahalnico v imeniten konglomerat skandinavske čustvenosti. ZALJUBLJENI PARI so zastopali Švedsko na letošnjem festivalu v Cannesu.

Najzanimivejša skupina švedskih filmskih režiserjev je anti-bergmanovska frakcija okrog Boa Widerberga. Widerberg je nastopil svojo filmsko kariero, ko je pred nekaj leti napisal v dnevnik EXPRESSEN vrsto ostrih osebnih napadov proti Bergmanu, češ da zapira švedski film v stagnacijo in v monopolistično odtujenost modernemu razvoju. On sam, Widerberg — tako je bilo mogoče razbrati iz člankov in iz knjige, ki jo je takrat napisal — da bi znal delati bolj realistične filme, in to z manjšimi stroški. V dokaz je posnel OTROŠKI VOZICEK in nato KROKARJEVO ČETRT, ki je letos kandidirala za Oscarja kot najboljši tuji film. Nedavno je igral v Stockholmu Widebergov film LJUBEZEN 65, ki je daleč najboljši in najzanimivejši švedski film zadnjih let.

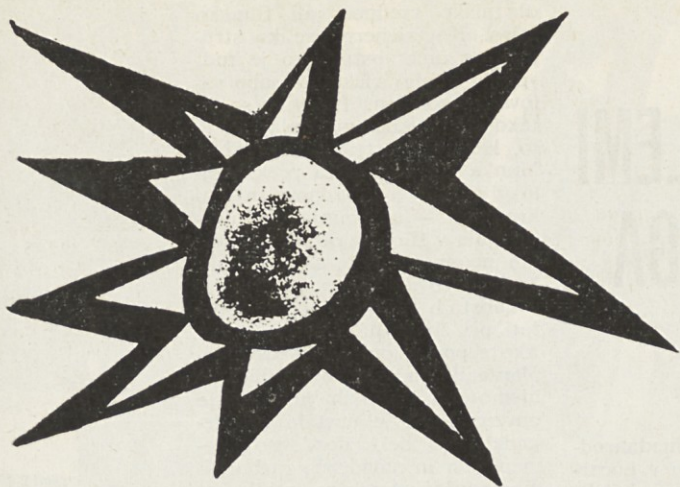
Widerbergovi skupini pripadajo tudi finsko-švedski režiser Jorn Donner (režiser od leta 1962, prej je bil filmski kritik) in v tujini še neznana režiserja, Hans Abramson in Jan Troell. S tem ni rečeno, da gre za skupino neločljivih prijateljev. Toda sorodni so si po stilu, po tehniki, ki je bližja resničnosti, po izbiri tém iz vsakdanjosti, po nekem lahkotnem espiju, ki se zlasti izraža v Abramsonovem ZAVOLJO PRIJATELJSTVA in Donnerjevem LJUBITI in izpričuje globljo povezanost z življenjem in hkrati večjo zrelost, kot smo ju bili doslej vajeni v švedskem filmu.

ZAVOLJO PRIJATELJSTVA je zgodba novinark — igra jo Harriet Andersson — ki se v majhnem mestu upre tradicionalni morali. Po njenem mnenju ženski ni treba nujno ljubiti moškega, da gre z njim spat. V dolgi vrsti »srečan« (beseda »odnos« bi že delala filmu krivico) poskuša na svoj način spoznati srečo. Vsako doživetje je prikazano s humorjem, v vsakem je parodiran en tip iz švedske družbe. Ker pa se ona po vsakem »srečanju« kljub vsemu znajde sama, na koncu impulzivno privoli v ženitno ponudbo svojega zadnjega prijatelja. Ali je potem srečnejša, ostane odprto vprašanje. Film je poln ironične senzibilnosti, teče v razgibanem ritmu, ki je snovi primeren, in slika z lahkotno roko hudomušno podoba švedskega življenja. V Stockholmu so mi zatrjevali, da je film boljši kot knjiga, po kateri je narejen, namreč po spotikljivem romanu DEVIŠKE SANJE IN DVOJNA MORALA Kristine Ahlmark-Michanekove.

Druga dva filma s Harriet Anderssonovo, ki prav tako obravnavata odnose med moškim in žensko v moderni Švedski, sta NEDELJA V SEPTEMBRU in LJUBITI. Oba je režiral mož gospe Anderssonove, John Donner. Prvi opisuje razpad nekega zakona, ker partnerja nista znala iz prve ljubezni zgraditi kaj trajnejšega, drugi pa pripoveduje o odnosih (tokrat primerna beseda) med neko vdovo in uslužbencem potovalnega urada, ki s svojo življenjsko vedrino potegne ženo iz njene žalosti v novo, optimistično razpoloženje, a jo potem, in prav zato, sam izgubi. Oba filma izpričujeta poznavanje psihe modernega Šveda in segata s svojo zgradbo in obrobni prizori v bistvene probleme dežele. LJUBITI sodi skupaj z Abramsonovim filmom v kategorijo veselih ironičnih filmov, ki so tipični za antibergmanovsko skupino (razen za Widerberga).

LJUBEZEN 65 Boa Widerberga je film, ki ga je težko opisati. Krstili so ga že za »švedski 8^{1/2}«, čeprav nima njegova zgodba o režiserju, ki hoče delati film, a ga končno ne naredi, ne po obliki ne po snovi nič skupnega s Fellinijevim delom. Smo v podeželski hiši na švedski obali. Režiser Keve Hjelm (vsi v filmu nosijo svoja resnična imena) namesto da bi pisal snemalno knjigo, dela zmaje in jih s prijatelji dan za dnem spušča s peščenih gričev pod nebo. V toku njegovega življenja se vrstijo ženske in moški in najrazličnejša drobna doživetja. Nekoč pozabi, ali je dal neko igračko svoji hčerki ali hčerki svoje ljubice. Njegova žena raztrga njegova ljubezenska pisma od prej. Pride neki ameriški filmski igralec, a kmalu nato spet odpotuje, ker mu režiser na njegovo vprašanje o snemalni knjigi odgovori le to, da zdaj misli na čisto lahkega zmaja, takega za jutranji vetrič. Na film da zdaj ne more misliti. Lepa Inger, odtujena od svojega moža, si ne upa narediti samomora in se rajši odloči za razmerje z Američanom. Vmes so prizori s področja režiserskega dela: režiser posname sceno, si ogleda poskusne posnetke in se od sramu skrrije pod projekcijski pult. Spi s prijateljico svojega prijatelja. Vse to, ne da bi bil resnično pri stvari. In okrog njega se vrti celo veselje, nakazano v skicah: vas na obali, veselica, semenj, človeški odnosi, veselje, veter in sonce in mnogo življenja in mnogo reči za oči.

Widerbergov film je do tod slabo opisan. Kar se dogaja v njem, je pravzaprav nepomembno. Toda Widerberg ima neverjetno oko, osupljivo kamero, razumevanje za človeka, ki išče sebi podobnega, in končno toplino in tisto sočutje, ki ga njegov junak nima in po katerem se tako zelo razlikuje od Fellinija. Tu se človeku nikoli ne vsili domneva, da je to Widerbergova osebna zgodba, čeprav ve, da je film nastal kot plod osebnega sodelovanja vseh igralcev in tehnikov na resnično ustvarjalski ravni.



Neko poletje so stanovali vsi skupaj v prav isti hiši na obali in vsako jutro so se sestali, da so se pomenili o nadaljnjem delu. A navzlic takemu kolektivnemu delu je nad vsemi čutiti Widerbergovo humano in čuteče oko. Skoraj božajoče kamera z vetrom drsi ob obali ali pa sledi — z bicikla — poti zaljubljenec v vas. Kamera se obrača s pogledom na tleh ležečega človeka in potem preskoči iz subjektivnega nazaj v objektivno, ne da bi izzvala estetski šok. Govorečega človeka gleda v oči, ne da bi pri tem izgubila sobesednika izpred »oči«. Gledalec je zmožen identifikacije in od-tujitve hkrati, in Widerberg hoče tako. LJUBEZEN 65 je po obliki in po snovi harmoničen film, ki daje podobo neke družbe, obenem pa tudi intimno podobo njenih skritih nevarnosti in moči. Kandidat za nagrado.

Izmed desetih filmov, ki sem jih videl v Stockholmu, so vsi vsebovali ljubezenske prizore, izoblikovane bolj grafično, kot smo tega vajeni pri filmu. Toda novi švedski filmi so daleč od pojma »sexy«. Mladi režiserji obravnavajo svojo vsakdanjost in ljudi, ki jih poznajo. Ljubezni in njenim fizičnim manifestacijam oziroma spolnosti brez ljubezni je odmerjen tolikšen prostor ne zaradi ka-kega prekonaravnega zanimanja režiserjev za te teme, ampak pre-prosto zato, ker je to danes na švedskem eden najpomembnejših problemov. V teh filmih vidimo družbo, kakršna v resnici je, in človeka, ki resnično eksistira. Toda resnico, ki nam jo ponujajo ti filmi, bomo razumeli šele, če se znebimo predsodka, da je švedski film produkt seksa.

DILEME IN PROBLEMI POLJSKEGA FILMA

Ko so 1961. leta na mednarodnem filmskem festivalu v Locarnu predvajali poljski film LJUDJE Z VLAKA režiserja Kazimierza Kutza, je švicarski kritik, gospod Freddy Landrey zapisal: »Potrebna bi bila zelo napeta režija, globlja pronicljivost in subtilnost, da bi nas resnično pritegnila. Vendar je čas tisti, vsaj zdi se mi, ki dela v prid filmu. Zdaj se mi zdi film bogatejši kot po ogledu. To pa je za film bolj uspeh kot neuspeh — tako da imamo pravico zahtevati več od mlade poljske kinematografije, vsekakor najboljše v Evropi.«

Takšnega priznanja še poljski tisk ni registriral. Potrebno je bilo odpotovati v Švico, da bi zvedeli, katera kinematografija v Evropi je najboljša. Film LJUDJE Z VLAKA je na festivalu prejel »Srebrno jadro«.

Od tega trenutka naprej si je poljska kinematografija osvojila tuji trg in nagrade v mednarodni konkurenci. Sloves poljskih filmov se je začel s filmi KANAL, PEPEL IN DIAMANT in NE-DOLŽNI ČARODEJI Andrzeja Wajde, z VLAKOM in MATERJO IVANO ANGELSKO režiserja Jerzyja Káwalerowicza, z EROICO in ŠKILASTO SREČO Andrzeja Munka — ter si z njimi utiral pot do svetovnih priznanj. Etiketo »poljska šola« so začeli lepiti na sleherni celuloidni trak, medtem ko je zaupanje v poljski film često preseglo njegovo

obrtniško vrednost ali filmsko misel. Kot sleherno veliko struanje v umetnosti, tako je tudi »poljska šola« vlekla za sabo valove epigonstva. Pojavila se je tako imenovana »predšola«, ki je to, kar je v ustvarjanju Wajde, Munka ali Lesiewiczza prekipevalo od živosti, avtentičnosti in konkretnosti — spreminjala in uveljavljala v filmu v obliki nekakšnih neopredeljenih, skrivnostnih kompleksov in kdove kakšnih narodnostnih teženj. Poskusi obržati pri življenju obrobno tematiko s pomočjo mehanske transplantacije znotraj določenih problemov in njihovih junakov je povzročil, da je nastalo več dekadentnih del, dozdevno pomembnih in navidezno razburljivih; končni učinek pa je bil vendarle ta, da so takšni filmi odvracali pozornost ustvarjalcev od sodobne tematike.

Tako je 1961. leta kritika prva pritisnila na alarmni zvonec — torej še v času, ko je poljski film v tujini preživel še najlepše dni — začeli so glasno govoriti in pisati o slepi ulici, v kateri se je znašla poljska kinematografija, o nujni zamenjavi tematskih sorazmerij, o formalni regeneraciji in predvsem — o končni realizaciji modela »P-pictures« popularnega filma za širok krog gledalcev. Kdorkoli se je zavzemal za načela »film za ljudi«, je lahko realiziral svoj film. Tako se je nabrlo na platno mnogo konkretnih form, kar je bilo dovolj, da se je sprožil drugi preplah.

Lansko jesen se je na straneh enega najbolj branih časopisov začela polemika o poljskem filmu. »Zycie Warszawy« (Varšavsko življenje) je objavilo vrsto kritičnih sestavkov na račun položaja v poljski kinematografiji. V začetku letošnjega leta se je začela podobna razprava, vendar mnogo bolj poglobljena in strokovna — v tedniku EKRAN. Kakor prej tako so tudi tu imeli skoraj vsi članki značaj nekakšne eksplozivnosti. Ni se končalo pri rožljanju z orožjem — šlo je za odkrivanje najbolj šibkih



Prizor iz poljskega filma WALKOWER režiserja Jerzysa Skolimowskega

točk v poljski kinematografiji in za ukinitev precejšnjih zadreg, v katerih se je znašla. Ocena resničnega stanja v očeh filmskih kritikov ni bila kdove kako optimistična, posebej so poudarili splošno omrtvičenost ustvarjalcev in njihovih ambicij in to v resni problematiki in formalnih dosežkih. Poljski film je prešel v konformizem in brezproblematičnost ter lahkotnost. Tu je imela kritika zopet svoj prav, saj se je sprejeta ideja o »filmu za ljudi« maščevala predvsem tistim, ki so jo najbolj zagovarjali in jo hoteli popolnoma preusmeriti v golo zabavo. In zakaj je pravzaprav šlo?

Skušajmo se znova vrniti v »zlato obdobje«. Izkazalo se bo, da razgovorov o popularnem filmu v svetu te umetnosti ni bilo malo: pri tem so bili najpo-

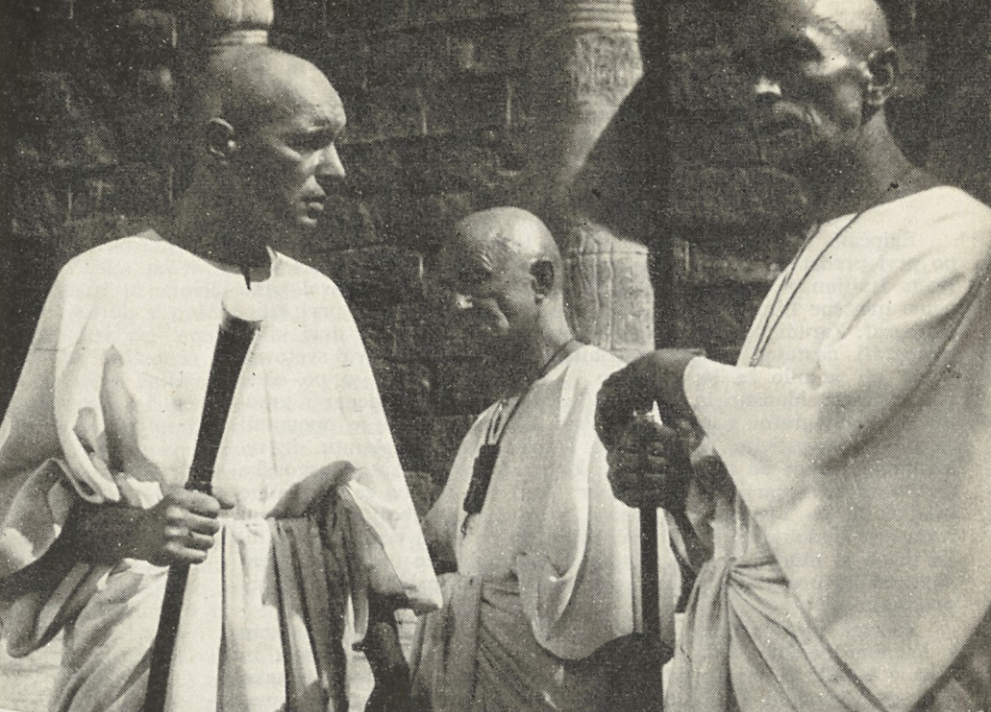
membnejši poljski filmi označeni kot nepriljubljeni pri gledalcih, čeprav govorijo številke obiskov teh filmov v kino dvoranah drugače. Res je, da je potolkel vse rekorde obiskov in popularnosti film Aleksandra Forda KRIZARJI (od jeseni 1960. leta — 13,966.000 gledalcev), kar pa ne pomeni, da si tudi drugi filmi niso pridobili ustrezne »popularnosti«. Potrebno je poudariti, da so med petnajstimi najbolj gledanimi filmi tudi takšni kot POSLEDNJA ETAPA Wande Jakubowske (od 1948. leta — 7,582.000 gledalcev), OBMEJNA ULICA Aleksandra Forda (7,490.000 gledalcev), PETORICA IZ BARSKE ULICE prav itako Forda (4,218.000 gledalcev), KANAL Andrzeja Wajde (od 1957. leta — 4,218.000 gledalcev). PEPEL IN DIAMANT je na osemindvajsetem mestu v

razpredelnici, ki kaže število obiskov: toda daleč za njim so še naslovi... komercialnih filmov.

Dejstvo je tudi, da v letih 1961—1964 ni bilo v izobilju del, ki bi se povzpela nad povprečnost, čeprav so se kdaj pa kdaj še pojavili kakšni pomembni filmi — vendar o kontinuiranih uspehih »poljske šole« ni bilo več govora. Od tod grenak okus v tisku. Posebno še, ker je zamrlo živo zanimanje tujine za poljski film. Dober zaslužek se je nehal, nekaj časa smo še obračali kreditirani zlot, vendar so zdaj akcije padle na ničlo in znašli smo se v dolgovi, v kritičnem položaju, v katerem geslo »poljska kinematografija« nikogar več ni pripravilo do emocionalnih vibracij ali sploh do kakršnegakoli zanimanja. Ni več tistih časov. Še poslednji adut-snobizem zahoda do »socialističnih dežel« so nam vzeli Čehi in preplavili svet — kot nekoč Poljaki — s 33% nižjo proizvodnjo. In če že govorimo o preplahu — potem ni zaradi tega, ker je položaj v poljskem filmu katastrofalen ali celo nemogoč, ker poljska kinematografija ni več takšna, kot je bila nekoč in niti takšna, kot bi lahko bila — preplah je nastal predvsem zato, ker je proizvodnja normalna, srednja, pisana. Pomanjkanje originalnih idej in iskanje pomembnih del so podudarjale vse razprave in prišle do spoznanja, da preprosto ni ustreznih, pestrih, naročenih filmskih idej, ki bi lahko pomladile proizvodnjo. Govori se — zaton ambicij ustvarjalcev, neorganiziranost filmskih producentovskih skupin, težave s tehnično bazo, razcvet birokracije, predvsem pa pomanjkanje uspešnih debutov. Znani »upor scenaristov« je privedel do tega, da so pisatelji-scenaristi sami začeli snemati filme. Za kamero so se postavili Jerzy Stefan Stawinski, Aleksander Ścibor-Rylski, Jozef Hen in Tadeusz Konwicki. Nastal je tako imenovani problem avtorskega filma. Toda Stawinski je kot režiser realiziral že

dva filma — Ločitev ne bo (1963) in Pingvin (1964) — a ni dosegel Stawinskega-scenarista. (Med drugim so po njegovih scenarijih nastali film CLOVEKOV TORZO in EROICA v režiji Andrzeja Munka; KANAL v režiji Andrzeja Wajde in LIKVIDACIJA v režiji Passendorferja kakor tudi Wajdova novela v mednarodnem filmu LJUBEZEN PRI DVAJSETIH). Podobno se je zgodilo s Henom in Ściborjem-Rylskim. Konwicki je izpolnil pričakovanja, položena v rezultate »upora scenaristov«. Že njegov prvi, pred leti posnet srednjemetražnik ZADNI DAN POLETJA, pozneje pa še ZADUSNICE in letos posneti film SALTO so mu obenem prinesli mnogo priznanj in protestov. Vsekakor je SALTO posebno in neponovljivo delo s svojimi dvojnimi in originalnostjo pri obravnavanju še neuporabljene snovi, tako močno povezane z literarnim ustvarjanjem Konwickega in s celotno, romantično obarvano smerjo v poljski literaturi in poljski filmski umetnosti. Salto je nekakšna antologija literarnih in filmskih citatov, citatov, ki naj bolj značilno opredeljujejo narodnostne misli, če ne teh sodobnih pa vsaj tistih medvojnih, ki so zrasle do stopnje mita in legende. Tako imenovana »usoda Poljakov«, polna konfliktov, zapletena v komplicirano politično situacijo, živi že več stoletij predvsem v poeziji Mickiewicza in Slowackega, v dramah Wyspianskega. Zaživela je znova v povojni literaturi, oživela v filmih Wajde in Munka.

Konwicki ustvarja junaka, ki nosi v sebi usodnost svojih predhodnikov, postavlja predenj zrcalo in mu veleva, naj se vanj pogleda. Iz njega naredi simbolično marioneto ter namešča in premešča okrog njega še druge lutke-simbole. In tako je nastal film o prebujeni veličini, o neizpolnjenih obetih, o nesrečnih iskanjih in nerazvozlanih alternativah. Konwicki je imenoval svoj film — komedija.



Prizor iz velikega filmskega spektakla FARAON, ki ga je po romanu Boleslawa Prusa posnel v dveh delih tudi pri nas dobro poznani Kawalerowicz

Film SALTO ni ustvaril in ne more ustvariti nove filmske smeri, to je kvečjemu film, ki lahko nakaže pravo smer. Tako Salto lahko postane precedens novih iskanj, pri čemer sam po sebi dovolj zgovorno priča, kako je iskanje možno in potrebno. Leto 1964 se je končalo dokaj dobro s premiero filma PRVI DAN SVOBODE Aleksandra Forda. Dobra stara realistična šola starega mojstra. Kmalu za tem je bila premiera filma PONOVRNO ŽIVLJENJE Janusza Morgensterna, ki je doslej edini poskusil artistično obračunati s stalinizmom na poljskih tleh. Potem je sledil zelo zanimiv debut Jerzyja Skolimowskega — BORILEC. Filmske šole posnel zanimiv film OSEBNI OPIS. Njegov uradni

debut je zelo dobro uspel, čeprav bi lahko mlademu režiserju očitali manire in pozerstvo. Morda se bo naredil — saj je film Skolimowskega oprt na njegov lastni scenarij, medtem ko avtor v filmu tudi igra glavno vlogo. Vsekakor so Konwicki, Morgenstern in Skolimowski ustvarjalci, ki lahko največ pripomorejo k obnovitvi poljskega filma. Letos bosta imela svoji premieri še Wajda in Kawalerowicz. Glede na znani književni deli »Prah in pepel« pisatelja Żeromskega in »Faraon« Boleslawa Prusa, talent in ustvarjalno rutino — lahko upamo, da bomo gledali dva velika filma. Toda o kakršnihkoli uspehih renesanse in obnove poljskega filma sploh — je za zdaj pisati in govoriti še prezgodaj. **Bogomil Drozdowski**

FILM V EGIPTU

Egipčani so se zgodaj seznanili s filmom. Že v drugem letu po prvi predstavi bratov Lumière v Parizu, leta 1897, je neki podjeten Italijan v aleksandrijski kavarni »Zarani« prikazoval prve neme uvožene filme. Čez tri leta pa so v Kairu zgradili prvi kinematograf. Zaradi vedno večjega zanimanja gledalcev so novi kinematografi nastajali razmeroma hitro. Do začetka prve svetovne vojne jih je bilo že 14: v Kairu 7, v Aleksandriji 4 in po eden v Port Saidu, Mansuri in Asiutu. V začetku so vlagali denar v gradnjo kinematografov samo tujci. Prvi Egipčan, ki se je opogumil za takšno investicijo, je bil kopt Tadros Makar v Asiutu. Iz reklamnih vzrokov so začele graditi kinematografe nekatere trgovske družbe in kavarnarji kot na primer: Trgovska družba za čokoladne izdelke ali pa Družba za tobačne proizvode. Najbolj priljubljeni filmi tega obdobja so bili komični filmi in pa filmi v nadaljevanjih. Za te so si mnogi gledalci zagotovili vstopnice že nekaj dni pred napovedano predstavo. Filme so uvozili od evropskih in ameriških proizvajalcev.

Začetek egiptovskega filma pa sega v leto 1915 in je povezan z imenom hadžija Abd Ar Rahmana Salhina, lastnika hotela in kina v kairski četrti Sajjidna Husajn. Film ga je prikazoval, kako sedi pred vhomom v svoj hotel, kadi nargile (vodno pipo) in sprejema svoje prijatelje in goste. Trajal je tri minute. Bil je pač dobra reklama za obisk lokala.

Aleksandrija je doživela rojstvo prvega domačega dokumentarnega filma Na ulicah Aleksandrije. Ustvaril ga je Lagarn. Velik uspeh tega filma mu je omogočil uresničiti zamisel domačih filmskih reportaž, v katerih je posnel mnoge pomembne dogodke. Pravi izbruh navdušenja so izzvali prizori, ko se je na filmskem platnu pokazal tedanji narodni voditelj Saad Zaglul. Nekaj Italijanov v Aleksandriji je leta 1917 ustanovilo »Egiptovsko filmsko družbo«. Izdelala je dva filma: Cvetje, ki ubija in Beduinska čast. V glavnih ženskih vlogah so nastopale kar žene producentov. Pri tej družbi se je učil mlad Egipčan po imenu Muhammad Kerim. Leta 1920 je odšel na nadaljnji študij v Italijo in Nemčijo, čez nekaj let pa se je vrnil kot vsestransko razgledan filmski delavec. Kasneje je postal direktor Filmskega inštituta v Kairu.

Ob koncu prve svetovne vojne je inozemec Larič režiral film Gospa Loreta. V glavni vlogi je igral Fauzi Gazairli. Začarani pečatnik je naslov komedije, ki sta jo leta 1922 predstavljal Fauzi Munib in Gubran Naum. Istega leta je napravil Ali Al Kisar skupno z Aminom Sidkijem in z lastnikom kinematografa »Radium« Bonvillom film v dveh delih Teta iz Amerike. Zanimivo je omeniti, da je Al Kisar igral v filmu tudi glavno žensko vlogo.

Med leti 1919—1923 je nastopal v italijanskih filmih Jusuf Wahabi. Čeprav je igral le v manjših vlogah, si je le nabral bogatih filmskih izkušenj, ki jih je želel uporabiti za domačo filmsko proizvodnjo. Njegova želja se je lahko uresničila šele s Kerimovo vrnitvijo iz Nemčije.

Leta 1925 je prišel v Egipt turški režiser, pisec in igralec Vedad Urfi. Kot scenarist, režiser ali igralec je sodeloval pri enajstih filmih. Nova umetnost je pritegnila tudi nekatere znane gledališke igralke. Prva med njimi je bila Aziza Amir, ki je leta 1926 skupaj

z Urfijem posnela film Alahov klic. Najboljši film tega obdobja je njen naslednje leto narejeni Lejla, hči Nila. Urfija si je izbrala kot režiserja tudi Fatima Ruđi za film Pod vzhajajočim soncem. In ker gre v tretje rado, je še Asija Dagar ustanovila družbo »Arabski film« tudi z Urfijem kot režiserjem. Prvi njen film je bil Lepotica iz puščave. Naslednja ženska-producent Bahiga Hafez pa je prekršila to tradicijo. Za svoj film, narejen po znanem romanu dr. Husajna Hajkala »Zejnab«, si je izbrala kot režiserja Muham-mada Kerima.

Čilska povratnika brata Ibrahim in Bader Lama sta v Alek-sandriji ustanovila družbo »Kondor — film«. Njun prvi film je bil Poljub v puščavi (1927). Za izbor najlepših obrazov sta napra-vila kar cel lepotni natečaj. Vsem domača vsebina je zagotovila filmu velikanski uspeh pri gledalcih. Sledil je film Drama na pi-ramidi s Fatimo Ruđi v glavni vlogi. Brata Lama sta uvedla v egiptovsko filmsko proizvodnjo pustolovsko-prigodniško zvrst, med-tem ko so igralka in režiserji, ki so prišli iz gledališča, bolj razvi-jali dramatsko zvrst. Kot pionirje komične smeri pa lahko ime-nujemo Ali Al Kisarja, Nagiba Ar Rihanija, Fauzija Muniba in Fuada Al Gazairlija.

Muhammad Bajumi spada med prve egiptovske filmske novi-čarje. Že leta 1923 je osnoval svoj filmski atelje, ki ga je čez dve leti prevzela Bank Misr (Egiptovska banka). On in Talaat Harb imata precejšnjo zaslugo, da je omenjena banka začela podpirati domačo filmsko proizvodnjo in da je tudi pomagala pri šolanju domačih kadrov. Ista banka je 1932. leta ustanovila Studio Misr, najpomembnejši in najmodernejši atelje v Egiptu.

Pravi razvoj egiptovskega filma je omogočil zvok. Prvi domači zvočni film po metodi gramofonskih plošč je bil film režiserja Šukrija Madija Pod luninim svitom leta 1929. Naslednje leto pa je že bila premiera pravega zvočnega filma Pesem srca, ki so ga izde-lali bratje Bahna. Istega leta je tudi Muhammad Kerim dokončal svoj film Otroci veljakov. Producent je bil Jusuf Wahabi, ki je v filmu igral z Amino Rizk. Film je doživel pri gledalcih in kritikih precejšen uspeh in odprl novo obdobje kakovostnega in številčnega napredka egiptovske filmske proizvodnje. Proizvodnja filmov je hitro naraščala. Medtem ko so bili leta 1931 izdelani le trije umet-niški filmi, je bilo štiri leta kasneje narejenih 13 filmov, a leta 1945 že 60 filmov. Povprečno izdelajo v filmski sezoni v Egiptu po 7—8 filmov na mesec. Celotna proizvodnja filmov pa je od prvega zvočnega filma pred dobrimi 30 leti že precej presegla številko 1000.

Pomembno ime v prvem obdobju zvočnega filma je prezgodaj umrli režiser Kamal Selim. Vedno večja proizvodnja pa je seveda omogočala uveljavljanje vedno večjemu številu novih filmskih ustvarjalcev. Naj navedem imena le nekaterih pomembnejših reži-serjev: Husejn Fawzi (režiser prvega barvnega filma leta 1951), Izzud Din Zulfikar, Mahmud Zulfikar, Jusuf Šahin, Nijazi Mustafa, Fatim Abdel Wahab, Henry Barakat, Hasan As Sajfi, Ahmed Dija Ad Din itd.

Med igralkami velja omeniti Magdo, ki je bila pred tremi leti nagrajena na festivalu azijsko-afriških filmov za vlogo Lejle v barvnem filmu Kajs in Lejla, arabski zgodnejši varianti Romea in Julije. Z Magdo tekmujeta za prvenstvo igralki Fatin Hamama in Lubna Abdul Aziz. Zelo je priljubljena Sabah, ki ima tudi lep glas, tako da je težko odločiti, kaj bolj prispeva k njenemu uspehu — igralska nadarjenost ali popevke, ki jih poje. Med »popevka-ricami« sta se na filmskem platnu uveljavili zlasti šadija in Hoda Sultan. Obe sta ustvarili več tudi igralsko zelo uspešnih likov. Po številu filmov, v katerih je sodelovala, verjetno prednjači Marjam Fahr Ad Din. Videti pa je, da bo v letošnji sezoni le malo skrbnejša



Slovita egiptovska filmska igralka Magda, ki se je spominjamo iz filma ALZIRKA DZAMILA

pri izbiri vlog. To bo gotovo koristilo njenemu umetniškemu slovesu. Za egiptovsko Marilyn Monroe pa velja igralka Hind Rostom. Prav kot njena že umrla ameriška vrstnica je tudi ona v nekaterih filmih dokazala, da zna uspeti tudi brez razkazovanja svojih telesnih čarov. Tako doma kot v tujini se je uveljavila plesalka Samija Gamal. Med njenimi mlajšimi tekmicami precej obeta mlada Nagua Fuad. Naj omenim še Samiro Ahmed, Nadjo Lutfi, Aido Hilal, Naimo Akif, Berlenti Abdel Hamid, Suad Husni, Maho Sabri, Tahijo Karioka, a s tem seznam filmskih zvezd in zvezdic, ki blestijo na egiptovskem filmskem nebu, še zdaleč ni popoln.

Najpomembnejša imena med igralci so Imad Hamdi, Kemal Aš Sinavi, Farid Savki, Sukri Sarhan, Rušdi Abaza, Ahmed Mazhar. Med »filmskimi pevci« tekmujeta v priljubljenosti Abdel Halim Hafiz in Ferid Al Atraš. Istočasno je treba omeniti umetniško dvojico, glasbenika Muhammada Abdel Wahaba in režiserja Barakata, ki sta skupaj ustvarila vrsto uspešnih umetniških filmov. Tudi najbolj priljubljena arabska pevka Um Kulsum je s svojim sodelovanjem mnogo pripomogla k umetniški uveljavitvi glasbene vrsti. Kot komik pa je nedvomno na prvem mestu Ismail Jasin.

Med producenti je omeniti Gibraila Talhanija zaradi njegove nenehne skrbi za napredek filmske umetniške ravni in velikega truda, ki ga je vložil v razvoj domače filmske proizvodnje. Tudi igralka Magda se skuša uveljaviti kot producent, čeprav je imela dosedaj večji umetniški kot pa finančni uspeh. K lastni proizvodnji jo je pripeljala želja izogniti se zgolj komercialnim filmom in ustvarjati like, kakršne si sama predstavlja. Iz podobnih razlogov so postali producenti še nekateri drugi znani filmski igralci in igralko kot Samira Ahmed, Fatin Hamama, Ferid Savki in Ferid Al Atraš. Raznovrstnost, a tudi velika razlika v umetniški vrednosti je značilnost mnogih filmov, ki jih je bil posnel producent in režiser Hilmi Rafla. Ugleden producent je pionirka egiptovskega filma Asija.

Med bogato žetvijo lanskoletne filmske sezone se ustavimo za hip pri nekaterih filmih, ki so vsak po svoje značilni v prerezu današnje egiptovske filmske proizvodnje.

Med egiptovskimi filmi spektakli gotovo zasluži prvo mesto barvni film Zmagovalec Saladin. Film o Saladinu, viteškemu nasprotniku Riharda Levjesrčnega je režiral Jusef Šahin. Verjetno je zasluga režiserja in obeh scenaristov, znanih pisateljev Jusefa Sibaija in Abder Rahmana Šarkawija, da je običajna retoričnost arabskih zgodovinskih filmov omejena na znosno višino. Junak filma pa ni sam Saladin, ampak vse ljudstvo, ki se združi v boju proti tujemu napadalcu ne glede na vero ali socialni položaj. Idejna odlika filma je njegova humanistična miroljubna smer, opazna tudi sredi pokola in krvavih bitk. Precej pa moti v prvem delu nekoliko preveč črno-belo slikanje oziroma karikiranje nasprotnikov. Jusef Šahin, sicer profesor na Filmskem inštitutu v Kairu, tudi ni zagrešil zelo pogoste napake egiptovskih filmskih režiserjev — preveč gledališki prijem režije. V liku Saladina je imel igralec Ahmed Mazhar veliko možnost za uveljavitev svojega umetniškega talenta. Če spregledamo manjše spodrsiljaje, smemo reči, da mu je uspelo skladno vključiti Saladinov lik v celotno kompozicijo filma, kar ni bila lahka naloga. Med igralkami je najbolj opazna Lejla Fawzi. V celoti vzeto spada film Zmagovalec Saladin med najboljše arabske filme in se bo verjetno uveljavil tudi na zunanjem trgu.

Za naslov najboljšega filma leta se resno poteguje film Ni časa za ljubezen. Film je narejen po leta 1956 izdani noveli dr. Jusefa Idrisa »Zgodba ljubezni«. Dejanje zgodbe oziroma filma se začneja januarja 1952 in nam kaže boj egiptovskega ljudstva proti angle-

škemu kolonializmu za svojo osvoboditev. Ob tem pa se razvija ljubezen med mladim fantom in dekletom. Ali bo njuna ljubezen zmagala ali pa jo bo uničila kruta resničnost. Večina kritikov ugotavlja, da film začenja novo obdobje v zgodovini egiptovskega filma. Obdobje, ko se tudi egiptovski film polnovredno uvršča med ostale umetniške zvrsti in opravlja svoje družbeno poslanstvo. To je po svojem jeziku in po svoji obliki zelo arabski film, po svoji vsebini vendar obče človeški. Za uspeh ima precejšnjo zaslugo režiser Salah Abu Sejf, ki je s svojim umetniškim čutom, izkušnostjo, avtoriteto, a tudi s skrbnimi pripravami (trajale so dve leti, kar je to redkost) ustvaril prepričljivo delo trajne vrednosti v zgodovini egiptovskega filma. Režiserju sta bila v veliko pomoč igralski par Fatin Hamama in Rušdi Abaza.

Rabia Adawia je ime muslimanske lepotic, ki je predavnimi leti razdala vse svoje bogastvo in se posvetila asketskemu življenju v samotni. Istoimenski barvni film nas ob prikazu njenega življenja popelje v stoletje te muslimanske svetnice in nam skuša prikazati življenje tistega časa. Mestoma je prava paša za oči, a kaj več dobrega bi o tem filmu le s težavo povedal, čeprav producent Hilmi Rafla ni štedil denarja za dobro zasedbo vlog s priznanimi igralci, kot so Ferid Šawki, Imad Hamdi, Šerifa Maher in Salwa Mahmud. Sodelovanje priljubljene pevke Um Kulsum naj bi pripomoglo k uspehu filma vsaj med gledalci, če že ne med kritiki. V naslovni vlogi se je zelo uspešno predstavila novinka Nebila. Režiral je z njemu lastno rutino Nijazi Mustafa, ki je tudi sodeloval pri pisanju scenarija.

Če je bil producent Hilmi Rafla za ta film še deležen pohvale pri delu kritikov in gledalcev, pa je kritika docela odklonila koprodukcijski film Na obalah Nila v režiji japonskega režiserja Kunakahire. Glavno vlogo v filmu igra Šadija, trikotnik pa dopolnjujeta Kemal Sinawi in Japonec Išihara.

V zvrsti revijskih komedij je doživel pri gledalcih in kritikih precejšen uspeh barvni film Počitnice ob polletju. Producent filma je bila znana igralka Magda, ki je tudi igrala eno glavnih vlog. Odlika filma so neprisiljeno prikazani narodni plesi, ki jih izvaja Ferida Fahmi.

Danes je film ena najpomembnejših gospodarskih panog v Egiptu. Zaposluje približno 50.000 ljudi, vrednost v njem naloženega kapitala pa presega 10.000.000 egiptovskih funtov. Povprečni stroški proizvodnje filma so 40.000 egiptovskih funtov. Med sedmimi filmskimi ateljeji v Kairu je najpomembnejši studio Misr v Gizi, v bližini piramid. Opremljen je z najmodernejšimi napravami in aparaturami. Julija 1961 se je filmu pridružila še televizija, ki v svojih treh oddajah pripravi gledalcem vsak dan 27 ur programa. Za vzgojo filmskega in televizijskega kadra skrbi pred tremi leti ustanovljeni Filmski inštitut.

Film uživa podporo odgovornih državnih organov, ki se dobro zavedajo velikega vpliva filma na ljudske množice. Zato je tudi razumljiva vedno večja skrb za dvig umetniške ravni filmov s pospeševanjem medsebojnih stikov filmskih ustvarjalcev in udeležbe na filmskih festivalih. Tu pomenijo arabski filmi prijetno osvežitev programa, čeprav ne najdejo vedno priznanja v očeh strogih festivalskih kritikov, ki imajo precej drugačen okus, kot pa ga ima arabski gledalec. Kljub temu je doživel arabski film tudi v tujini že lepe uspehe.

Arabski film prispeva k utrjevanju zavesti arabske enotnosti, saj govori v jeziku, ki je razumljiv od Perzijskega zaliva do maroških obal Atlantskega oceana. S svojimi vrhunskimi deli pa je dal lep prispevek v zakladnico splošne človeške kulturne dejavnosti.

BRAZILSKO PISMO

»Cinema novo« — skupina, ki si je prizadevala brazilskemu filmu utreti svetovnemu filmskemu dogajanju enakovredna pota — je doživljal po zadnjem državnem udaru težke dneve. Zato je že danes mogoče reči, da bo letošnje leto v Braziliji in v svetu bolj uveljavilo generacijo, ki jo predstavljajo ustvarjalci Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Luis Sergio Person, Walter Lima mlajši, Luiz Carlos Maciel, Glauber Rocha in »veterana« Paulo Cezar Saraceni in Carlos Diegues. Kaže, da ugled te skupine v svetu ljubiteljev filmske umetnosti vedno bolj narašča, kar jim je nekakšna nagrada za težave, po katerih morajo brodit kljub svojemu prelomu s »cinema novo«. Skupina patentiranih in konformističnih filmskih kritikov skuša namreč s podlo igro zaježiti in preprečiti uspešen nastop svobodoljubnih mladih filmskih ustvarjalcev. Proglasili so jih za skupino »intelektualnih play-boyev«, ki je od »svetovnega komunizma plačana, da korumpira zdravje brazilskega ljudstva«. Težnje so jasne: sprožiti latinsko-ameriško verzijo hollywoodskega lova na čarovnice. Obtožbe in denunciacije za sedaj niso imele mnogo uspehov, toda v notranjepolitični situaciji, danes značilni za Brazilijo, je težko prerokovati... Spremenilo se je samo to, da danes nihče več ne govori o »cinema novo«, vsi, ki omenjajo brazilski film, pa imajo v mislih omenjene mlade ustvarjalce.



Prizor iz brazilskega filma SAO PAULO S. A. režiserja Luiza Sergia Persona

Letos bodo v Braziliji posneli predvidoma trideset celovečernih filmov. Skupina, ki smo jo omenili, bo prevzela breme tega ustvarjalnega načrta. Pridružila sta se ji že nekoliko starejša, sicer pa zelo ugledna ustvarjalca Nelson Pereira dos Santos in Roberto Santos (ki po desetletnem ustvarjalnem molku dokončuje svoj drugi film *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*), medtem ko ostajata ob strani Duarte in Khouri, katerega *Prazno noč* so prikazali letos v Cannesu.

V zvezi z mlado generacijo mnogo govorijo o nasprotjih med tako imenovanim »urbaniziranim filmom« in »kmečkim filmom«. Sedanje brazilske oblasti namreč kažejo precejšnjo mero nezaupanja do kinematografije, katera je ves svoj ustvarjalni interes posvetila do revnemu kmečkemu prebivalstvu iz notranjosti dežele. Pojav, značilen za inferiornost aristokratske plasti v nerazviti deželi. Kot nasprotje težnjam generacije »cinema novo« snemajo favorizirani filmski ustvarjalci svoje filme v velikih mestih in zajemajo snov iz življenja in problemov meščanstva, po oblikovni plati pa koke-

tirajo z evropskim filmom. Reakcija mladih je zanimiva. Tudi pripadniki mlade generacije so segli po snovi tja, kjer iščejo svoje teme režiserji, varovanci oblasti, da bi s filmi na teme velikih mest paralizirali konformizem, ki grozi sodobnemu brazilskemu filmu.

Najbolj zanimiv je verjetno film *Sao Paulo Société Anonyme*, ki ga je režiral Person. Z njim je zastopal na letošnjem pesarskem festivalu novega filma težnje mladih brazilskih ustvarjalcev. Nekje na sredini med »urbaniziranim« in »kmečkim« filmom je Leon Hirzsmann s filmoma *Porto das Caixas* in *A Falecida*.   e se je Person navdihoval pri sodobnem italijanskem filmu (saj je diplomant rimskega Centro sperimentale) in pri o  i  tenem francoskem novem valu, bi za Hirzsmanna lahko rekli, da je deloma pod vplivi naturalizma pisatelja Nelsona Rodriguesa, ki ga imenujejo tudi »brazilski Tennessee Williams« (po njegovem odrskem delu je posnel svoj drugi film), in fantastike holandskega mojstra Vermeera. Po filmski plati pa se je vidno navdihoval pri Eisensteinu. Zatrjujejo, da imajo filmi, ki nastanejo po literarnih in dramskih delih Nelsona Rodriguesa, pri gledalcih v Braziliji vedno velik uspeh. Zelo blizu Hirzsmannu je tudi Walter Lima mlajši, ki je s filmom *Menino de Engenho* pravzaprav   ele začel svojo ustvarjalno pot. Nekaj časa je bil asistent znanega ustvarjalca Glaubera Rocha, ki je zaslovel posebno po filmu *Deus e o diablo na Terra do Sol*. Lima mlajši se je učil v glavnem pri ameriškem filmu, posebno pri Johnu Fordu, katerega občuduje predvsem zaradi melanholične poezije, ki jo zna Ford tako bogato niansirano izraziti posebno v slikanju narave. Joaquim Pedro snema svoj prvi film v tistih predelih Brazilije, ki so v 18. stoletju sloveli po bogatih najdi  i  ih diamantov, danes pa so po težki dekadenci, ki so jo preživeli, verjetno najrevnejša pokrajina Brazilije. To je tema  na zgodba o ljubezni med duhovnikom in mladim dekletom, lepotic   med pijanci, razbojniki in religiozno fanati  nimi tercialkami. Navdih za film je bila poema Carlosa Drumonda de Andradeja. Težko je reči, kaj bo ustvaril dosedanji vneti brazilski dokumentarist. Nekateri, ki so ga spremljali na snemanju v notranjosti dežele, napovedujejo mojstrovino. *Negro Amor de Rendas Brancas*, kakor se imenuje ta film, je po napovedih poznavalcev sodobnega brazilskega filma najpomembnejše letošnje delo.

In tako imenovani »veterani«? O njih je le nekaj skromnih vesti. Saraceni namerava zapustiti svet kriminalk in teme, ki jih navdihuje Dostojevski. Glauber Rocha, kateremu so nekateri v Evropi očitali intelektualizem in zanj trdijo, da ga je popolnoma obsedel antagonizem med dobrim in zlim,   e četrtrič popravlja svoj scenarij za film *Terra em Transe*, od katerega pričakujejo zelo dosti. Četudi ga štejejo med »veterane«, je najbolj dosleden v svojih dru  benokriti  nih težnjah, celo bolj kot mladi, pa zvest tradiciji »cinema novo«. Režiser Diegues pripravlja melodramo o skrajno revnih in primitivnih prebivalcih severovzhodnih pokrajin dežele, ki se selijo v velika mesta, da bi tam kot »favelas«   iveli »človeka dostojno«   ivljenje. Diegues namerava ohraniti svojevrstno liriko in plese, ki jih ti priseljenci prinašajo s seboj, in v katerih daleč od rodnih krajev utapljaajo bolečino domoto  aja.

FESTIVALI

BENETKE 1965

Naša sodelavka Rapa Suklje se je udeležila samo drugega dela festivala na Lidu. Objavljamo njen festivalski dnevnik.

Uredništvo

Kakšen festival! Saj se človeku sprti obrne vsaka kritična beseda v ustih, ko pa ima opraviti s samimi velikani: po Satyajitu Rayu, Lionelu Rogosinu, Buñuelu, Godardu, Dreyerju, Akiri Kurosavi — nas čakajo v drugem tednu Visconti, Bondarčuk, Carné in Fellini. Bondarčuk resda zunaj konkurence in Fellini ne čisto zagtovo — pa je spoštljivo muzejskega ozračja kljub temu dovolj, da si človek iz srca oddahne, ko zagleda na sporedu film, čigar režiser ni na nobenem cinefilskem seznamu posvečenih »avtorjev« in ga zato lahko gledaš, ne da bi poprej preštudiral vsaj en pravoraven priročnik: Miki Onè (Mickey One) Arthurja Penna. Warren Beatty, zvezdnik tega filma v dvojnem pomenu besede (tudi po

DRUGI TEDEN BENEŠKEGA FESTIVALA

vlogi je musichallski zvezdnik, preden postane brezimno ničè) je napravil na tiskovni konferenci vtis zelo nervoznega, zavestnega, intelektualnega igralca, film pa izpolnjuje s prezentnostjo, ki ima skoraj animaličen čar. Ta močna začimba je filmu potrebna; zakaj ne glede na to, da pomeni Miki Onè za hollywoodsko produkcijo zagotovo zelo novatorski poskus in pravcato krivovertstvo proti dogmi o optimističnem Američanu, ki so mu »vse poti odprte«, ga občuti Evropa idejno kot pomanjšano in zbledelo verzijo Kafkovega gospoda K., oblikovno pa kot nekakšnega križanca med Pennovo lastno ČUDODELKO in zadnjimi Fellinijevimi filmi. Da, v ČUDODELKI se je Arthur Penn spopadel z grozo, ki mu je videti veliko bližja: z nezmožnostjo sporazumevanja, kontakta med ljudmi. Njegov Miki Onè, ki se trese za svojo varnost in beži pred strahovi lastne proizvodnje, je za Američana verjetno osveščujoč lik, Evropi pa nima več česa povedati. Sicer pa je imel film smolo, da se je znašel ravno na tem festivalu: o eksistenčnem problemu sodobnega človeka je v svoji eksploziji barv, imenovani NORI PIERROT, spregovoril Godard s sproščenostjo in mojstrstvom, ki sta vzbujala občutek, kot bi na novo ustvarjal svet — vsaj svet filmske govornice.

Korejski režiser Shin Sangokh je dal s SAMYONGOM svojevrstno filmsko doživetje. Ne, več doživetij, zakaj po zahodnih pojmih je Samyong povsem »neizčiščen«, nekakšna mešanica nizke komedije, tragedije in melodrame pa lirike in folklore. Znova, kot že tolikokrat ob vzhodnih filmih, so se kritiki razdelili v svečenike utrjenih meril in v tiste, ki mislijo, da pomeni vsaka nova stvaritev kritičen preskus in nemara korekturo starih pravil. Kakorkoli že: SAMYONG je zgodba o gluhomem služabniku, do smrti vdanemu svojemu gospodu, čigar lojalnost doživi hudo preskušnjo, ko se gospodarjev sin, »mladi gospod«, oženi z lepo, dobro in zlahkno nevesto, ki pa jo zanemarja in muči. Po vrsti heroičnih odpovedi in heroičnih dejanj (čeprav imajo prve in druga pogosto



Claudia Cardinale in Jean Sorel v Luchina Viscontija filmu MIGLJAJOCE ZVEZDE VELIKEGA VOZA. Film je dobil Zlatega leva

nadih smešnosti), se mu posreči združiti obe lojalnosti za ceno življenja. Eksotični čar je filmu hkrati v škodo in korist; folklorna zanimivost včasih zamegli življenjsko bistvenost vprašanj. Nesporno pa je dal Kim Junkyu kot tragikomični Samyong eno največjih, če ne sploh največjo igralsko stvaritev na festivalu. Toda Samyong je bil predvajan zunaj konkurence.

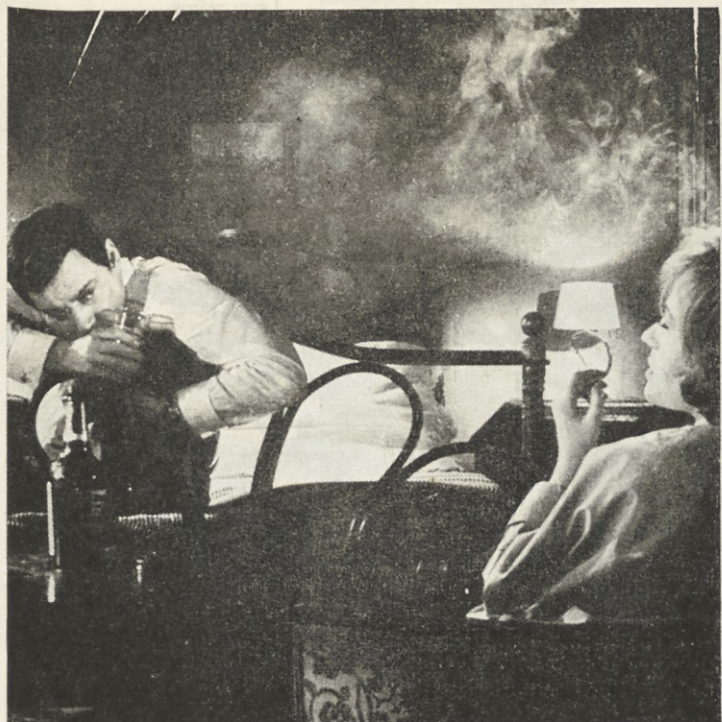
Škoda, da je bil tekmovalec tega dne, MENI JE DVAJSET LET Marlena Kuceva, tako dolg — zagotovo predolg. Občinstvu bo zmanjkalo potrpljenja, da bi z mladim junakom počasi plavalo skozi življenjski vsakdan, s tisoči vtisov, naključnih srečanj, spominov, asociacij in bistvenih vprašanj, ki se mu porajajo sproti. Sovjetski režiser Marlen Kucev je starejši, kot bi človek mislil — kot bi sklepal po njegovem tankem poznavanju mladega rodu in bruhajočem preobilju idej in filmskih domislic. Žal tega preobilja ni znal z železno roko obtesati do tistega najbistvenejšega, kar daje enkratne umetnine. Tema njegovega filma je velika: strašna in lepa nujnost, da najde vsaka generacija na novo smisel človekovega obstoja; in pot mladih junakov do tega spoznanja je trnova. Vodi prek negotove puščobe rodu, ki so »zanj vsa vprašanja rešili očetje«, do odrešilnega razodetja, da rešenih vprašanj ni, da pa so generacije med seboj globoko povezane v vedno novem iskanju. Kucev je Georgijec in zmerom še živi z letnimi časi, z minevanjem dneva in



Prizor iz novega Godardovega filma NORI PIERROT. Na sliki Anna Karina

razpoloženja ur; in je toliko tujec v Moskvi, da gleda mesto z novimi očmi. Njegov film je tudi ljubezenska pesem Moskvi, h kateri je prispevala melodijno čudovita kamera Margarete Pilikine. Začuda je lirični del tega filma tisti, ki ti ostane dolgo v spominu; njegovi idejni in kritični poudarki, ki jih je (četudi v prejšnji verziji) tako trdo grajal Hruščov, pa se izgube veliko poprej.

Za Viscontijeve MIGLJAJOČE ZVEZDE VELIKEGA VOZA — nekakšnega vnaprej določenega zmagovalca letošnjih Benetk, saj od vseh »velikih« samo Visconti še nikoli ni dobil Zlatega leva — moraš biti že zelo vnet privrženec »teorije avtorjev«, da jih lahko šteješ k velikim delom. Potem seveda občuduješ v njih izbrano — in iskano — lepoto slike, turobno simfonijo črno-belega kontrasta in mehkih vmesnih sivin, nezmotljivo ritmično stopnjevanje in neizprosno razpuščanje vsakega prizora, ki je nagnilo posebno občutljivo kritike do izjave, da gre za »neprestan zbogom« Viscontijevi obsedenosti z žalostno lepoto minulega sveta, ki je doživel svojo barvno glorifikacijo v Gepardu. Vse to je nemara res, ne spremeni pa dejstva, da so MIGLJAJOČE ZVEZDE za neprizadetega gledalca predvsem srhljivka, zgrajena po pravih vrstih, s shematičnimi figurami, nekoliko vsiljivo atmosfero, kancem artificialne »groze«



Prizor iz francoskega filma TRI SOBE NA MANNHATTANU režiserja Marcela Carnéja. Za glavno žensko vlogo v tem filmu je Annie Girardot dobila Volpijev pokal

in neokusnim primešavanjem vojnih in taboniščnih motivov. Edino, kar je v filmu kolikor toliko novo in zaradi odlično vodenega Jeana Sorela tudi zanimivo, je motiv ljubezni in ljubosumnosti brata do omožene sestre; žal pa je Claudia Cardinale vlogi ljubljene sodobne Elektre igralsko povsem nedorasla.

Po takem začetku dneva je pravcati užitek zateči se v Palazzo Francia in si znova ogledati Cocteaujeve STRAŠNE STARSE v seriji filmov »pisateljev in umetnikov«, ali pa v Sallo Volpi, kjer vrte »Retrospektivo weimarskega filma« (nemške »velike neme« iz let 1920 — 30), kjer Tinterjev CIANKALIJ izpričuje vsaj avtorjevo živo prizadetost ob resnični (četudi nekoliko naivno in melodramatično prikazani) tragediji nosečega delavskega dekleta v Berlinu gospodarske krize. Umetnina mora zmerom skozi dvojno preskušnjo; obstati mora pred estetskim tehtanjem pa tudi pred življenjem.

Zdaj, proti koncu beneškega festivala, se bolj in bolj živahno vnamajo pogovori o nagradah. Novinarji že izpolnjujejo anketne liste za »nagrado tiska« in v uradnih krogih vlada razumljiva živčnost. Nič čudnega: s Carnéjevim filmom TRI SOBE NA MANNHATTANU smo videli vse, kar letos tekmuje; in skupni vtis je, da je konkurenca skromna.



Levo: prizor iz Bunuelovega novega filma SIMON PUSCAVNIK

Desno: prizor iz sovjetskega filma VOJNA IN MIR Sergeja Bondarčuka



Levo: Warren Beatty v filmu MIKI ONE režiserja Arthurja Penna

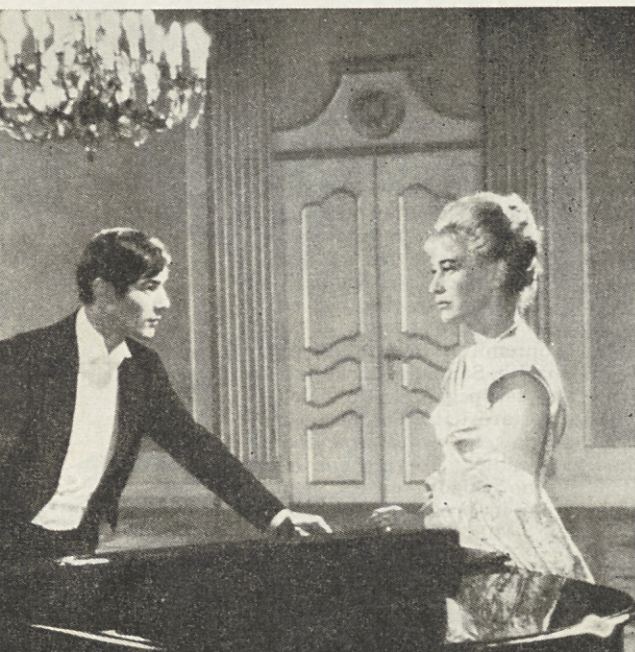


Carnéjeve TRI SOBE NA MANNHATTANU, posnete po Simenonovem romanu, so kljub lepemu Mauriceu Ronnetu in dobri Annie Girardot povprečno delo, konvencionalna ljubezenska zgodba dveh francoskih izgubljenecv v New Yorku z veliko alkohola in črnske glasbe in malo simenonovskega duha. Na tiskovni konferenci je bilo prvo vprašanje, ki so ga novinarji zastavili Marcelu Carnéju: »Se zavedate, gospod Carné, da ste napravili slab film?« in četudi je francoski režiser odgovoril z lepo zbranostjo in bistveno več takta, kot ga je dokazovalo vprašanje, je vendarle res, da letnica 1965 v glavi njegovega filma — kakor tudi Viscontijevega in Rayevega in še katerega — pomeni samo čas nastanka, nikakor pa ne zmage novega duha.

S katero letnico pa naj bi človek opremil »Film« ali »20 minut projekcije« Alana Schneiderja po scenariju Samuela Becketta? Zagotovo še nikoli nismo videli nič čisto takšnega: kratko delo pripoveduje v zelo beckettovskem izrazu o starosti, invalidnosti, samoti in izgubljenem življenju in je značilno po tem, da je zvok uporabljen v njem samo enkrat in samo za trenutek: ko reče ena izmed figur »Psst!« Četudi igra v njem glavno vlogo zvezdnik nemega filma Buster Keaton — in igra jo nemo in presunljivo, malodane ves čas obrnjen s hrbtom proti kameri — film ni nem in ni nastal v tradiciji nemega filma, ki je tradicija nepripovednosti, »velikih prizorov« med pojasnilnimi stavki; prav tako pa ima le malo skupnega s tradicijo zvočnega — in verjetno ne bo imel potomcev.



Prizor iz češkega filma
PLAVOLASKINE
 LJUBEZNI režiserja
 Miloša Formana.
 Na sliki Hana
 Brejchova
 in Vladimir Pucholt



Zadnji film velikega
 danskega mojstra
 C. Th. Dreyerja
GERTRUDA. V glavni
 vlogi Nina Rode

Beckett baje skorajda ne zahaja v kino; filmski jezik si je »izmisli« čisto na novo. Rezultat je pretresljiv eksperiment — a večina aplavza po projekciji je veljala vendarle staremu Keatonu, ki je prišel tokrat prvič osebno v Benetke in prostodušno izjavil, da »med snemanjem ni prav vedel, za kaj gre in tudi zdaj še ne ve.«

Napetost, ki je zadnje dni vzdigovala Benetke, namreč: ali se bo Fellinijev film GIULIETTA IN DUHOVI vendarle pojavil na festivalu ali ne, se je zdaj dokončno razrešila. Najprej je bilo rečeno, da bodo film predvajali zunaj konkurence; potem je Fellini menda izjavil, da se na festivalu, ki mu je predsednik socialist Chiarini, ne bo pojavil; nato, ko je postalo jasno, da je Visconti s svojimi ZVEZDAMI doživel moralen polom, je nenadoma stalo v bitlenu, da bo Giulietta s svojimi duhovi ne samo prišla, temveč celo tekmovala; danes dopoldne bi morala biti prva projekcija. Ko pa so se množice vsule v dvorano, so v njej zadoneli zvoki čisto druge govornice in se prikazale slike čisto drugega kraja in ljudi: videli smo I. in II. del Bondarčukovega v Moskvi nagrajenega filma VOJNA IN MIR. To mogočno, četudi fragmentarno doživetje v barvah je za mnoge pomenilo višek festivala; četudi je čisto filmski užitek omejen na nekatere velike prizore — bitko, Natašin ples — drugod pa spregovori bolj ilustracija Tolstojevskega romana — ali še boljše: sinopsisa tega romana. Toda vsa zbranstvo, s katero smo gledali Bondarčukovo delo, ni mogla prikriti dejstva, da je Fellini zaigral grdo igro in se tako pridružil vsem tistim, ki si že dobri dve leti trdo prizadevajo diskreditirati festival pod Chiarinijevim vodstvom. Benečani pač ne morejo preboleti dejstva, da Lido in Benetke nista več središče svetovnega turizma in ne uvidijo, da septembrski festival tega problema ne more rešiti, pa naj je že tak ali drugačen; in filmski ljudje festivalu očitajo, da ni dovolj avantgarden, da ob »trgovskem« Cannesu in »idejni« Moskvi ne podpira dovolj dosledno najbolj kvalitetnih in najbolj novatorskih prizadevanj. Benetkam očitajo, da so postale muzej.

Za zaključek festivala so nam postregli s poobedkom, ki ni nič posebnega, še malo ne festivalski film v strogem in uradnem pomenu besede, se pa prav prijetno gleda. To je 7 ZLATIH MOZ Marca Vicaria in vsi tisti, ki so jim bili všeč LIGA GENTLEMANOV, MORILCI STARE GOSPE ali ameriški film 11 PRAVICNIH (ne da bi hoteli te filme po kvaliteti enačiti!) bodo veseli novice, da je na poti novo delo iste vrste in se bodo lahko naučili spet kaj novega in še ne videnega o bančnih ropih in o tem, kako spraviš nato plen na varno. Poučen film, ni kaj reči, samo to je, da zahteva vicarijska metoda hudo velik začetni kapital. Sicer pa igra krepka ekipa mednarodnih igralcev in v barvah uživamo lahko tudi lépo in pomanjkljivo oblečeno Rosano Podestà. Pomanjkljivo, pa ne poceni. 7 ZLATIH MOZ kajpada ne tekmuje za nagrado, čeprav bi bilo zabavno, ko bi na letošnjem medlem festivalu nazadnje dobila Zlatega leva čvrsto in precizno izpeljana kriminalka. Seveda pa 7 ZLATIH MOZ pri vsej zabavnosti ne šteje niti med velika dela te zvrsti — njegova ironija ne nese dovolj daleč in filozofija je zelo pri tleh; s kakšno LIGO GENTLEMANOV je v resnici v čisto ohlapnem sorodstvu. Sicer pa zanimivi in vzpodbudni del letošnjega festivala tako in tako niso bili tekmujoči filmi, temveč tisti, ki so jih povabili zunaj konkurence, nagrajenci drugih festivalov in umetnine silakov preteklosti, med katerimi je dal Dreyer letošnjemu festivalu celo novo delo: GERTRUD. Iz vsega, kar je bilo letos videti in slišati na festivalu, postaja čisto jasno: če naj beneški festival obstane — in vsi si želimo, da bi — se bo moral nekaj bistvenega spremeniti. Pa saj velja precej podobna modrost za malodane vso »klasično« zahodno kinematografijo.

PREOBRAT ALI TRADICIJA?

FESTIVAL V LOCARNU

Leto 1965 je leto velikega preobrata v značaju festivalov. V Benetkah so odpravili frak in v San Franciscu obliko tekem. V Moskvi so uvedli odkup in prodajo filmov in v Berlinu dobre filme. Samo dva najbolj znanih festivalov sta ostala neizpremenjena: Cannes in Locarno. Toda za Cannes pomeni to oklepanje izhujenih in obrabljenih poti, ki bodo počasi pripeljale tako daleč, da bo nekoč najpomembnejši vseh festivalov veljal samo še za postojanko že zdavnaj zastarele filmske borze. Ohranitev tradicije v Locarnu pa pomeni nekaj bistveno drugega: tu se že 18 let poklanjajo vsemu novemu in tudi letos je ta festival dokazal, da je mogoče tudi brez velikega truščja in v vzdušju zdravega miru predstaviti naj-novejšo in najzanimvejšo filmsko umetnost.

Sicer je treba pristaviti, da je bilo sedem filmov iz festivalskega sporeda predvajanih že na drugih festivalih, vendar večinoma zunaj konkurence. To so: CHOR BALEWANA (Luknja v Mesecu, Izrael); ORGLE (Čehoslovaška); TARAHUMARA (Mehika); FOUR IN THE MORNING (Štirje v jutru, Anglija); THE KNACK (Spretnost, Anglija); LE COUP DE GRACE (Milostni udarec, Francija) in TOKIJSKA OLIMPIADA (Japonska). Zato naj te filme tu le na kratko omenimo.

Film Urija Soharja iz Izraela je morda kar prvi film iz Izraela, ki ni obremenjen s posebnim položajem te dežele v današnjem svetu, ampak ki s šalo, s poznavanjem filmske zgodovine in s sarkazmom, prekipevajočim od življenjske radosti, parodira vse, kar mu križa pot, od filmske obrti same pa do tiste prav posebne, od sonca ožgane vsakdanjosti v puščavi razvoja. Film je očiten odmev na HALLELUJAH THE HILLS Američana Adolfa Mekasa: z aluzijo in z izkrivljajočimi filmskimi sredstvi je Sohar ustvaril vzdušje absurda, ki hkrati zabava in sili k razmišljanju.

Češki film je razočaral; od režiserja filma SONCE V MREŽI Stefana Uherja bi pričakovali kaj boljšega kot povratek v vojno okolje v črno-belem, z obveznimi kvisingi in z jasno moralo na zasadenem ozemlju. Dejstvo, da stare slovaške cerkve s svojimi freskami in z zvenom svojih orgel vendarle dajejo gledalcu čisto estetski užitek, ima s samim filmom kaj malo opraviti; zgodba o skritem odporniku, ki igra na orgle in se zato izdaja tudi za duhovnika, ima tisto enodimenzionalno problematiko, ki že nekaj časa spet kazi vojne filme iz socialističnih dežel.

TARAHUMARA je delo mehiškega režiserja Luisa Alcoriza, ki je bil v Locarnu član žirije. V pogovoru je pripovedoval, da ima v načrtu nov film, ki naj bi se prav tako dogajal v vaškem okolju z domačini. Medtem ko TARAHUMARA obravnava vpliv novih tehnik in z njim zvezanе nove morale na neizkušene mehiške Indijance, naj bi novi film opisoval nastanek psihoze strahu v enakem okolju: praznoverje in zaprtost počasi zapeljeta vso vas tako daleč, da vidi v raznih naravnih dogajanjih grozeč pomen in končno tudi dopusti, da se domnevna grožnja uresniči. Če pa novi film ne bo



Prizor iz slovaškega filma ORGLE režiserja Stefana Uherja z Aleksandrom Brezino v glavni vlogi

segel globlje in njegova simbolika ne više, kot se je to posrečilo TARAHUMARI, si od njega ne moremo obetati posebnega razodetja.

FOUR IN THE MORNING, ki je tu prejel prvo nagrado, si je že na rue d' Antibes v Cannesu pridobil mnogo prijateljev. Pri vsem tem pa ta film epizod (ki prikazuje istočasno potekajoče, a med seboj neodvisne epizode po koščkih in menjaje) pravzaprav samo nadaljuje tradicijo filma SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj) režiserja Karla Reisza, ko ostaja zgolj pri ugotovitvah. Sicer so imeli ustvarjalci filma izredno občutljivo oko, protagonisti — Londončani v jutranji sivini: propadel par, zaljubljen delavec, samomorilka — so prav gotovo prikazani po resnici, to je, na koncu filma se nam zdi, da jih res poznamo in tako jih postavimo v London, o katerem smo prav iz njihovih usod izvedeli več kot iz običajnega angleškega filma: toda v filmu nekako manjka poziva k sočustvovanju, manjka sočutja. Morda je to preveč tipično angleški film, da bi ga lahko sprejeli brez podcenjevanja. Vsekakor si je gledališki režiser Anthony Simmons, ŠTIRJE V JUTRU so njegova prva filmska režija, utrl pot v prve vrste britanske filmske ustvarjalnosti.

O britanskem filmu THE KNACK ni treba več izgljati besed. Še nikoli doslej ni bil en film istega leta uradno predvajan na treh festivalih. Stroški za reklamiranje tega filma, ki so si jih privoščili United Artists v Cannesu, Berlinu in Locarnu, so gotovo preseglj proizvodne stroške. Ne morem si kaj, da ne bi nasprotoval

takemu lansiranju, še posebno če gre — kakor pri SPRETNOSTI — za res mikaven in od življenja prekipevajoč film, ki bi si gotovo tudi brez te velikanske reklame zmagovito utrl pot do publike.

LE COUP DE GRACE francoskega pisatelja Jeana Cayrola (med drugim scenarista za Resnaisovega MURIELA in NOČ IN MEGLO) je ponesrečen filmski prvenec, ki spet dokazuje, da dober scenarij še ne pomeni dobrega filma in literarna ideja še ne filmske oblike. Spet gre za vprašanje krivde in za pravico do maščevanja ter za njegovo moralo: v današnji Franciji se pojavi vojni zločinec, kljub plastični operaciji obraza (uvodni prizor) ga prepoznajo in tako se njegove nekdanje žrtve in njihovi družinski člani znajdejo pred vprašanjem, ali je njihova želja po maščevanju upravičena in sploh človeško opravičljiva. Pri tem nas film le počasi, kot gledalce, vpelje v to tematiko in ko — že precej pozno — zastavi vprašanje (v prizoru, v katerem mlad mož v razgovoru z ljubicjo dolži svojo mater maščevalnosti), se z grozo zavemo, da smo že sami skoraj tako daleč, da bi se nam zdelo maščevanje najmanj pravično. Nekaj pa je treba Cayrolovi literarni metodi le priznati, čeprav je film preveč gostobeseden in često neenoten: beseda potegne gledalca s seboj v vrtnec, ko pa nenadoma opazi njeno dvojnost, ga spet trešči na pusto obalo, kjer se mora soočiti s samim seboj in z lastno šibkostjo. Cayrol in njegov mladi sodelavec Claude Durand nista Resnaisa, imata pa možnosti — čeprav morda še ne tudi sposobnosti — da temeljito pretreseta človekovo mišljenje.

Japonski olimpijski film so v Locarnu predvajali opremljen s komentarjem, ki ga je napisal Donald Richie in bral tipično ameriški športni napovedovalec, kar je delu odvzelo dosti tiste, v Cannesu tako očitne človečnosti. Kljub temu film odlično izpolnjuje svojo nalogo: demistifikacijo filma Riefenstahlove OLYMPIA 1936, ko s čisto drobnimi detajli človekovega vedenja ruši monumentalnost in enostranski pogled na svet, ki sta bila osnova fašističnega vzora. V obeh filmih (primerjava je preveč očitna, da bi se ji bilo mogoče ogniti) gre za človekov nagon: preseči, doseči več in več, toda v Ičikawinem filmu tekmovanje ni primerjanje z drugimi, marveč merilo lastne moči. V filmu Riefenstahlove je šlo za zmago — zato je bil režimu tudi tako koristen — medtem ko gre tu za sposobnost.

Razen enega samega prizora v začetku filma, ki slika slovo junaka od njegovega italijanskega rodnega mesta Magente, je film UNA MOGLIE AMERICANA (Američanko za ženo, Italija, Gian-Luigi Polidoro, otvoritveni film) v celoti posnet v Ameriki. Polidoro se s svojimi italijanskimi očmi rad ozre po drugih deželah; že v LJUBEZNI V STOCKHOLMU je poslal italijansko copato na Švedsko na lov za avanturami. Alberto Sordi je tam iskal svobodno ljubezen. Tokrat lovi Ugo Tognazzi drug italijanski sen: neodvisno ameriško ženo. S kamero, ki jo često drži v rokah, režiser spremlja potovanje svojega junaka po Ameriki, »kakršna lahko obstaja samo v domišljiji revnega Italijana«. Splete se balet superlativov: v vrtincu novega in impozantnega, barvitega in grozljivega izgubi ubogi popotnik glavo, in njegova želja, da bi ujel ameriško soprogo in z njo pravico do naselitve v deželi svojih sanj, se razbije ob njegovi lastni vesti, ob moralni, ki sta jo pač — tako kaže — podedovala tako junak kot tudi režiser filma. Izredno tenkočuten film, čeprav za Neameričana v svojih šalah in v detajlih družbene kritike često rahlo nerazumljiv. Berlinale je film kot italijanski prispevek odklonil; tudi v Locarnu ga je žirija prezrla, pač zato, ker je bil na dan odločitve že predaleč.

PERLICKY NA DNE (Biseri na dnu, Čehoslovaška, 5 epizod, 5 mladih režiserjev) je bil — kot je bilo pričakovati — dober film. Režiserji so znani že po drugih svojih delih: Jaromil Jireš (PRVI



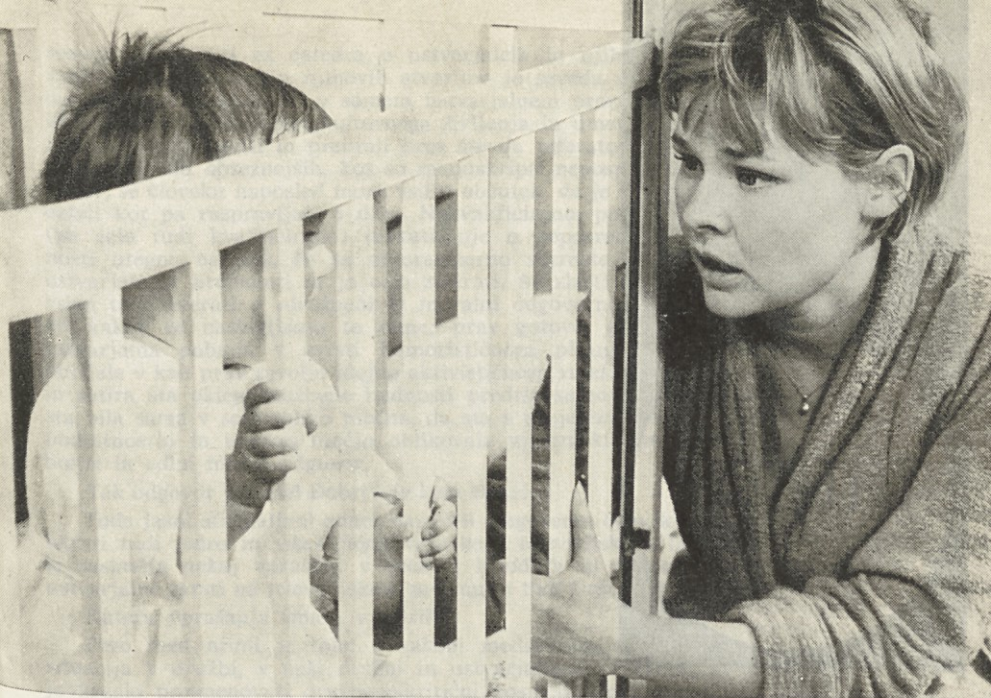
Ugo Tognazzi in Juliet Prowse v filmu AMERICANKO ZA ŽENO režiserja Gian Luigija Polidora

KRIK), Vera Chytilova (O NEČEM DRUGEM), Jan Nemeč (DIAMANTI NOČI), Evald Schorm (POGUM ZA VSAKDANJOST) in Jiří Menzel, ki si je pridobil mednarodni filmski sloves s svojo igralsko stvaritvijo (v vlogi zagovornika v filmu OBTOŽENI). Epizode med seboj nimajo druge zveze, kot da so uprizorjene po petih pripovedih Bohumila Hrabala, ki je potem na svoji tiskovni konferenci v Locarnu tudi skušal ustvariti manjkajočo povezavo. Gre — tako je dejal Hrabal — za bisere človeškega ravnanja, v vsakdanjosti često prezrte, zato pa tem značilnejše za naš čas. Res so to skice iz vsakdanjosti današnje Čehoslovaške in ponekod izpričujejo globoko poznavanje človeških slabosti, gledanih z nekakšno pasivno bolečino, kar varuje režiserje, da ne zaidejo v sentimentalnost. Posebno Jiresova epizoda ROMANCA, ki eksaltira ljubezensko razmerje med teenagerjem in ciganskim dekletom ter epizoda SMRT GOSPODA BALTAZARJA, opis popoldneva pri motorističnih dirkah v gozdu, sta na visoki umetniški ravni.

Razen teh dobrih filmov znanih režiserjev in teh znanih filmov dobrih režiserjev sta v Locarnu doživeli absolutno premiero dve deli in obe pomenita hkrati presenečenje in najvišji uspeh festivala: WHO'S CRAZY? (Kdo je nor?) v Parizu živečega Američana Allana Ziona in PUGNI IN TASCA (Pesti v žepu) Italijana Marca Bel-

lochja, obe prvenca svojih režiserjev. Filmu WHO'S CRAZY? bi morali posvetiti poseben članek, saj predstavlja do danes najpozitivnejši razvoj slavnega in zloglasnega »New American Cinema«. Zion se je odzval povabilu v Evropo pobeglega Living Theatra iz New Yorka, naj izkoristi neprostoovoljno bivanje skupine na obali Severnega morja, v hiši, ki ji je bila zastonj na voljo, in naj na hitro posname film; in s petimi tehnikami ter s to izšolano igralsko skupino je Zion v edinstvenem dekoru v dvanajstih dneh ustvaril fantastično zgodbo, katere izhodišče je beg duševno bolnih v svobodo njim lastnega sveta. Nič ni bilo zapisano, vse improvizirano, toda v okviru specifično omejenega možnega dogajanja. Teoretično določena je bila samo čustvena pokrajina, v kateri je potekalo dogajanje. To, kar se je pravzaprav zgodilo, je bilo predvideno le v splošnih obrisih in izvira v veliki meri iz inspiracije samih igralcev. Tako se nenadoma pojavi adaptiran prizor iz Genetovih Družabnic, ki jih ima Living Theatre na repertoarju v moški zasedbi, kakršno je imel Genet prvotno v načrtu. Ali pa se v dialogu znajdejo citati iz komentarja Allana Ginsberga k filmu Roberta Franka PULL MY DAISY. V vseh teh primerih pa je citirani material povsem vraščen v celoto, tako da je samo poučenemu jasno, da sploh gre za citate. To najdemo večkrat tudi pri Godardu, čeprav je to pri Zionu — ker ima njegov film v celoti anarhistično obliko — manj očitno kot pri Godardu, zato pa je učinek še močnejši. Aluzija je sploh Zionova metoda, saj tudi otipljivo dejanje pred kamero razstavlja v zidake sugestije: tako npr. v filmu ni logičnega časovnega poteka, ker se zdi čas daljši ali krajši v skladu s čustveno vsebino prizora. V tem pogledu se je Zionu prvič posrečilo oživiti Eisensteinov slavni princip »psihološkega časa«. Tako močan je učinek življenja, ki poteka pred kamero, da se gledalcu ob koncu filma kar samo od sebe razjasni, čemu naslov WHO'S CRAZY?, kajti relativizacija življenja, ki ga označujemo za »normalno«, je na dlani. Ne glede na to, da deluje film fotografsko in zvočno nenavadno direktno, je tu pred nami umetniško delo, ki je estetsko in sociološko tako angažirano, da bo ta pogled moral vplivati na vse gledanje filmov v prihodnosti.

Bellochijev film je presenečenje druge vrste: o filmski tehniki in obliki ni tu poročati nič novega; kar preseneča, je kritični odnos do italijanske družbe in robustna realitika, ki omogočata režiserju, da v usodi posameznika simbolizira vso zavoženost nekega sloja italijanske mladine. Družina epileptika živi v podezelski hiši, mati je slepa, en brat slaboumen, drugi — junak filma — je imel tudi že večkrat napade in se lahko reši iz njih le v prisotnosti svoje sestre. Tretji brat pa brezdušno oskrbuje družino z zaslužkom, ki ga ima kot advokat in skuša prikriti svoj socialni položaj tako, da se prilagaja mondenim krogom. A vse to je le izhodišče; v resnici gre za notranji proces upora zoper duševno stagnacijo celotne generacije, za upor, ki se v junaku filma končno kristalizira v otipljivem dejanju — umoru matere in brata. Krvoskrunsko nagnjenje do sestre je samo nakazano, vsekakor pa ojači učinek prizora junakove smrti, ko sestra za zaklenjenimi vrati negibno prisluškuje krikom brata, ki bi mu lahko pomagala. Med posameznimi epizodami družinske drame se vrste odlomki iz življenja italijanskega mesteca, prizori s ceste, pokrajine in običaji, ki jasno in očitno poskušajo zganiti Italijana iz njegove moralne in fizične zaostalosti. Pri tem ni nič didaktike, vse je očitno, toda le tistemu, ki more in hoče videti. To je film v tradiciji realism - de - surface, po načinu angažiranega opazovanja, ki ga je v Italiji izpodrinil posebno neorealizem in ki se je spet uveljavil šele v zadnjem času v delih Olmija in De Sete.



Judi Dench v filmu ŠTIRJE V JUTRU

O Locarnu so zmeraj govorili, da ni »velik« festival. Letovišcarsko vzdušje da ne prispeva k resnemu ogledu filmov in še posebej ne h komercialnemu značaju. In res je Locarno eden najbolj lagodnih festivalov: filme prikazujejo na veliki trati pred Grand Hotelom in 1. avgusta, na švicarski narodni praznik, so se mešali ognjemeti nad Lago Maggiore s tistimi iz Tokia na platnu. Med gledalci prepoznamo letoviščarje in okoličane bližnje Ascone: Maxa Frischa, Roberta Siodmaka, Ivana Desnyja, Erwina Leiserja, Friedricha Holländerja in mnoge druge, ki v lahkih poletnih oblekah spremljajo neprisiljene večerne predstave. In Locarno ima tudi prostor za najmlajše: pod geslom cinema e gioventù (film in mladina) je potekal seminar, ki je veliki skupini mladih iz vseh delov Švice omogočil ne le izmenjavo mnenj z navzočimi filmskimi veličinami in ogled dobrih filmov leta, temveč tudi udeležbo pri ocenjevanju; podeljena je bila namreč tudi nagrada mladine in v tej žiriji so sodelovali mladi iz raznih dežel.

Torej, Locarno ni velik festival. Toda že osemnajst let vedo tu, za kaj naj pri festivalih v resnici gre in v skladu s temi načeli je ta festival tudi zgrajen: izmenjava informacij, srečevanje somišljenikov, spoznavanje razmer in dejstev o proizvodnji, razumevanje težej in končno želja odpirati okno v prihodnost. V Berlinu in v San Franciscu, v Benetkah in v New Yorku razumejo ta načela šele sedaj. V Locarnu so tradicija že od nekdaj. Zato v Locarnu tudi v letu 1965 ni bilo preobrata.

Gideon Bachmann

TELEVIZIJA

DRUGA PLAT MEDALJE JO BOMO OBRNILI DO KRAJA?

Jugoslovanski — točneje: beograjski — televizijski program se že tretje leto uspešno ubada z oblikovanjem svojih humoristično-satiričnih oddaj. Njegovi osnovni sestavini sta dve seriji tako imenovanih popularnih zabavnih oddaj: prva o »Culetu Pokornem« in druga z naslovom »Dve plati medalje.« Ta humor se pokaže v nekoliko jasnejši luči tisti hip, ko omenimo avtorja obeh serij — Dobrivoja Lolo Đukića. Nedvoumni uspeh televizijskih humoristično-satiričnih oddaj je mogoče pripisati predvsem avtorjevemu izrazitemu talentu, ubranosti celotne izvajalske ekipe in vrhu vsega še silni, najpogosteje nezadoščeni lakoti jugoslovanskega občinstva po humorstem in satirično zaostrenem obravnavanju perečih družbenih in življenjskih pojavov.

Je vse to tudi res?

Predvsem čutim potrebo po tem, da izrazim strah pred pisanjem o fiziognomiji televizijskega humoristično-satiričnega programa. Opisovanja te in take vrste so se v naši praksi že v mnogočem razvrednotila in so v breme ustvarjalnosti, ne pa ustvarjalen pri-

spevek. Meditirati ex cathedra o ustvarjalcih in njihovih prizidevanjih ter učinkovanju njihovih stvaritev je seveda veliko laže in ugodneje, kot sodelovati v samem ustvarjalnem procesu. V deželi, kjer smo o problematiki kulturnega življenja in umetniško ustvarjalnega dela napisali in prebrali brez števila referatov, v kvantitativnem smislu obsežnejših, kot so manuskripti neposrednih ustvarjalcev, se človeku naposled mora vsiliti občutek, da je bolj oportuno delati kot pa razpravljati o delu. Nekvalificirano, polkvalificirano, (pa celo tudi kvalificirano) diskutiranje o neposredni ustvarjalnosti utegne namreč, če se nesorazmerno razraste v svoj prid, ustvarjalnost bremeniti in jo celo zavirati. Se zlasti mučni so pri vsem tem referati o »družbeni in moralni odgovornosti humorja«, ali kakor že naslavljamo te teme; prav gotovo je marsikatera ustvarjalna pobuda v zvrsti humorističnega pisanja zamrla ali obtičala v kali prav zavoljo idejno aktivističnega vmešavanja; humor in satira sta oklep družbene budnosti predrta samo takrat, kadar sta bila sama v sebi toliko močna, da sta s svojo izvornostjo, neizpodbitnostjo in udarno močjo oblikovala umetniški dosežek, najboljši in edini možni odgovor.

Tak odgovor je našel Dobrivoje Lola Đukić.

Toda jasni afirmativni odnos nasproti njegovemu delu, ki pomeni hkrati tudi jedro in višek jugoslovskega televizijskega humorja, le zastavlja nekaj vprašanj v zvezi z izhodišči in možnostmi te ustvarjalne zvrsti na televizijskem zaslonu in tudi širše.

Katera vprašanja imam v mislih?

Prvo med njimi je tole: v kakšni medsebojni odvisnosti sta situacija v družbi, v naši družbi in ustvarjalnosti in zvrsti, ki bi jo kazalo preimenovati družbeno-kritični posmeh, torej satira?

Klenega humorja, predvsem pa še satire, v povojnih letih nismo imeli kaj prida veliko, čeravno humorističnih časopisov, humorističnih rubrik v resnih časopisih, humorističnih radijskih oddaj in javnih prireditev pravzaprav ni bilo premalo; žal gradivo za velikansko večino teh rubrik in prireditev ni preraslo fragmentarnosti in neizvirnosti, vrhu vsega pa je le malokdaj učinkovalo drugače kot posebna oblika politično-vzgojnega posredovanja uradnih stališč. Kar zadeva umetniške dosežke, je mogoče v literaturi povojnega časa odkriti samo nekaj imen. Z neke vrste blagohotnimi humornimi opisi je še najbolj zaslovel Branko Čopić; slovenski literarni humor premore med starejšimi nekaj malega Magajne in nekaj malega Seliškarja, med mlajšimi Menarta, Kolarja — in že se seznam izteka v vode negotovih oznak. Tako moramo — z obžalovanjem ali s ponosom, tega ne vem natanko! — ugotoviti, da so naši najboljši in najbolj aktualni satiriki že pokojni Cankar, že pokojni Nušić in nekdanji, mladi Miroslav Krleža. Ali po vsem tem podnebje povojnega časa ni spodbujalo satire kot najčistejšega, intelektualno in ustvarjalno najbolj zahtevnega koncentrata družbeno-kritične misli? Družbenim odnosom, kakršne smo doživljali, najbrž ne more biti krivična trditev, da satire niso mogli upoštevati kot polnovejavne zvrsti, saj se kot taka, po svojih osnovnih karakteristikah, ne more podrejati centraliziranim normam, brez kakršnih se naš družbeni sistem v danih razmerah ne bi bil mogel tako hitro in učinkovito uveljavljati. Satira terja proste roke in pravico, da useka s svojim bičem povsod, kjer se ji zdi potrebno, zlasti v vse pojave družbenega stagniranja in regressa. V povojnih situacijah pa se delovanje sproščene satire marsikdaj ni zdelo oportuno, zato je bila pod kontrolo, kar pa je skoraj identično s pojmom — zavrtja. Naš družbeni prostor se je namreč moral ogibati prepaha. Nič čudnega zato, da sta se družbeno-kritični humor in satira uveljavljala, če sta se sploh uveljavljala, po ilegalni

poti, dosežkom pa v tej in taki klimi nismo bili priča; nič čudnega nadalje, da so se v blagodejno dobrodušnost sprevrgle celo filmske transpozicije sicer neizprosnega Branislava Nušića.

Zavrtost satire in nemožnost, da bi se izžvela, sta povzročili njen razmeroma pozni, zato pa toliko bolj silovit izliv v zadnjih nekaj letih, v spremenjenih družbenih okoliščinah, kot jih je prinesel proces postopne deatizacije. V klasičnih formah književnega pisanja sicer satira še ni udomačena, vsaj kot nespodbiten dosežek ne (nimamo niti dobri satiričnih romanov niti resnično pomembnih komedij), zato pa imamo nešteto poskusov satiričnega kabareta, v vsakem časopisu prebiramo koserije in aforizme, radijski in televizijski program ne moreta mimo humoresk, skratka: humor in satira sta si priborila prostor pod soncem, humoristi, avtorji in izvajalci so postali družbeno cenjeni in iskani. Očitno naj bi torej bilo, da smo priča sprošenim in razraslim potrebam po takem umetniškem obravnavanju časa, ki bo kritično priostreno, neprizanesljivo in duhovito.

Na tem mestu pa se ponuja naslednje izmed vprašanj. Je to in tako potrebo mogoče evidentirati? Je zares očitna? Ali v resnici spodbuja ustvarjalno delo v humoristično satiričnih zvrsteh in ga jača?

Positivni odmev in popularnost sta prav gotovo močna, ne pa tudi popolna vzpodbuda. Zatrditi bi se dalo, da vpliva popularni odmev med občinstvom predvsem na kvantiteto, ne pa tudi na kvaliteto našega družbenokritičnega humorja. Kvaliteta je namreč precejkrat v obratnem sorazmerju s kvantiteto, še zlasti, če se zavemo, da koketiranje s popularnostjo ustvarjalcem v razmeroma neugodni intelektualni situaciji, kakršno predstavlja jugoslovanski prostor, ni v prid. In v resnici največji del naše satire ne presega povprečnosti. Med množico ustvarjenega in prikazanega je sicer mogoče izbirati, a malokdaj je mogoče tudi izbrati take stvaritve, ki zadovoljujejo tudi višjo raven in bodo zmogle preživeti svoj trenutek nastanka oziroma objave ali uprizoritve. Če je torej našim močno razraslim potrebam po smehu in posmehu lastnim družbenim slabostim zadoščeno s kvantiteto, nas kvaliteta pač še ne zadovoljuje. Ostajamo samo pri upanju, da bo kvantiteta v časovnem procesu vendarle iztisnila na površje tudi kvalitativne rezultate, za zdaj še prikrite pod grmado povprečnosti, standardnih in klišejskih izdelkov, sposojenih in ukradenih idej, pod grmado konjunkturnega potrošniškega blaga.

Prihodnost družbenokritične književnosti in v tesni povezavi z njo tudi umetniške satire torej dandanes ni več odvisna samo od postopnega sproščanja ustvarjalnih pravic in od postopnega opuščanja družbenih tabujev in nedotakljivih svetinj; samoupravna družba bo satiri odprla vsa vrata in jo neposredno vzpodbujala s svojo potrebo po sprotnem razčiščenju vsega kalnega v sebi in okoli sebe; vendar pa bo satira učinkovala kot umetniški dosežek samo tedaj, kadar bo orožje najbolj odprtih, intelektualno najbolj spročenih in idejno najbolj drznih progresivnih pogledov na družbena gibanja; pridružena tem stremljenjem in neposredno angažirana v boju za njihovo uveljavljanje bo opravljala pomembno družbeno funkcijo in po tej poti anulirala sleherno koketirajočo konformnost. Vzpon do satire takih dimenzij je v sedanji družbeni situaciji pri nas ne le nujen, pač pa tudi — kljub mnogim oviram — že možen. Prihodnosti te zvrsti umetniškega dela torej ni mogoče več gledati samo skozi prizmo objektivnih družbenih okoliščin, pač pa — vselej bolj — skozi formiranje osebnosti in talenta avtorjev, skozi njihov intelektualni nivo, njihovo družbenokritično zrelost, njihove psihične zmožnosti samostojnega učinkovanja v družbi in ne na koncu njihovo ustvarjalno potenco.

Avtorjev, pri katerih bi mogli odkriti vse te in podobne karakteristike, imamo le malo. Zatorej odgovor na vprašanje, kakšno mesto in veljavo kaže prisoditi Đukiću med humoristi in satiriki poslednjega časa, ni posebno težaven, četudi bi naj sočasno odgovoril še na dodatno vprašanje o tem, kaj družiti in kaj ločuje televizijski humor od siceršnjih ustvarjalnih prizadevanj v tej smeri.

Dejstvo je, da prične v naših, kar zadeva satiro, skromnih razmerah učinkovati kot dosežek Malone vse, kar se povzpne nad povprečje. Tako so si pridobili ime in sloves Bulatović-Vib, Živulović-Serafim in Đukić-Lola. Toda, ali uživajo ta sloves nezasluženo? Je samo relativen, veljaven samo v naših razmerah, kakršne pač so? Primerjave s širšim, denimo evropskim zaledjem so v precejšnji meri otežkočene, kajti satira, kakršno goji beograjski televizijski studio, lahko, zavoljo objektivnih jezikovnih in tehničnih vzrokov, učinkuje samo v našem nacionalnem prostoru. Nam je sicer — z mnogimi omejitvami, a vendarle — omogočena seznanitev z dosežki satirikov drugih narodov in družbenih okolij, vendar zvezo za njihov učinek samo posredno, kar močno otežkoča pravično komparacijo. Kljub tem zadržkom pa si lahko dovolimo nekoliko drzno in tvegano, a ne tudi neosnovano trditev, da bi serija, kot je »Druga plat medalje«, kolikor bi bilo njeno učinkovanje možno tudi drugod, učinkovala enako sveže, osvežujoče in popularno po vsem svetu.

Đukić je s svojima serijama prispeval naši televiziji enega njenih glavnih adutov, namreč elemente njene žive družbene angažiranosti, ustvarjalne kritičnosti in izvirnosti. Obe seriji sta s svojim tako rekoč nepretrganim zaporedjem učinkovali ne le navzven, temveč tudi navznoter. Televizijski program je pričel pod njunim vplivom — to misel izražam seveda samo kot domnevo — tudi na vseh drugih (komentatorskih, reportažnih, dramatisiranih itd.) področjih iskati ustvarjalno potenco, klen izraz, izvirno formo, samostojnost, učinkovitost in kar je še podobnih pozitivnih karakteristik, ki so vse pogosteje prisotne v oddajah (posameznih, ne vseh!) posameznih studiev. Seveda obstaja tudi možnost, da je Đukić s svojima serijama rezultat teh in takih pobud pri programskih delavcih beograjske televizije ali, nekoliko širše, beograjske intelektualne in ustvarjalne atmosfere, a za nas, televizijske gledalce, je navsezadnje odločilnega pomena samo končni, ustvarjalni in prikazani efekt, torej program; za nas je pomembno spo-znanje, da je televizija na dobri poti, saj postaja — precej bolj, kot je bila poprej, in bolj celo kot v marsikateri drugi državi — izviran, relativno samostojen člen učinkovanja ustvarjalcev na javno mišljenje in čustvovanje. In če že navajamo te pozitivne značilnosti naše televizije, potem si moramo priznati tudi, da so beograjske (beri: Đukićeve) humorističnosatirične oddaje prav gotovo med najbolj izrazitimi poskusi in dosežki v tej smeri. Ali z drugimi besedami: brez Đukićevega avtorstva bi bili argumenti v prid televizijskemu programu za precejšnjo mero skromnejši. Tudi zavoljo vsega tega gre o »Culetu« in »Drugi plati« govoriti povsem afirmativno in ju je treba zapisati v zgodovino jugoslovanske televizije na močno vidno mesto: kakršenkoli že je njun izvor, prispevala sta k fiziognomiji naše televizije, k fiziognomiji naše sodobne satire in v mnogih elementih celo k fiziognomiji našega splošnega, človeško-intimnega odnosa do nekaterih kalnih družbenih pojavov.

O taki funkciji Đukićevega humorja v navedenih treh okvirih: (televizijskem, humornem in miselnoemocionalnem, kar zadeva televizijske gledalce) najbrž ni posebnega dvoma. Vendar ohranja ta ugotovitev samo relativno veljavo. Mimo nje ne bodo mogli

eventualni raziskovalci učinkovitosti televizijskega medija, pa tudi ne ocenjevalci najizrazitejših in najbolj ustvarjalnih dosežkov v obdobju, ki ga doživljamo mi zdaj. Vendar pa vsi ti podatki odgovarjajo samo na vprašanje, kaj je in kaj pomeni ta humor, ne pa tudi na vprašanje, kakšen je, kakšna so njegova izhodišča, kolikšna je stopnja njegove neizprososti, njegove angažiranosti, njegove prodornosti, njegove učinkovitosti, ne le, kar zadeva pojmovanja gledalcev, temveč tudi, kar zadeva spremembe v družbenih odnosih, kolikšna je njegova daljnosežnost in umetniška obstojnost. Odločilnega pomena je namreč, katere pojave v družbi satira biča, kakšno težo jim določa in s kolikšno ostrino jih secira.

V trenutku, ko bi si bilo treba odgovoriti na ta vprašanja, se v jasni luči pokažejo vse slabosti in vsa nemoč razpravljanja o problemih, ki zadevajo umetniško ustvarjalnost. Popolnoma jasno namreč je, da lahko odgovor najde samo ustvarjalnost sama. Išče ga, najde in da. Ali pa ga ne najde in ne da. V pojmovnih okvirih, v kakršne je ujetu pričujoče pisanje, pa je lahko odgovor zgolj in samo deklarativen. Đukić se je vzpel nad premloto, neinteresantno, že zdavnaj razrešeno temo »direktorskih deformacij« in se lotil deformacij v običih družbenih odnosih. Njihov seznam je tako rekoč neizčrpen; prej se bo izčrpala sicer izvirna in zanimiva forma »Druge plati medalje«, kot pa nenehno obnavljajoči se, v brezštevilnih variantah razraščajoči se spisak slabosti, ki nas oddaljujejo od idealne podobe družbenih odnosov in človeka v teh odnosih. Seveda smo vsi brez izjeme pod pezo teh slabosti in jim dodajamo večji ali manjši delež. Področje satirikovega dela nima meja. Seveda pa ni vseeno, kje začnemo pleti njivo. Družbene deformacije imajo svoj izvor, imajo ga v moralni moči in storjenih dejanjih sodobne generacije, v deformacijah, ki jih zagreši ali dopusti. Seveda je deklarativno opisovanje in ocenjevanje teh pojavov neumestno in nekvalificirano: potrebna je bodisi argumentirana sociološka analiza, bodisi pronicljiva družbena kritika, izražena z umetniškimi sredstvi, z umetniškimi argumenti. V zvezi z Đukićevim televizijskim humorjem je mogoče ob vsej njegovi pozitivni in — vsaj relativno — družbeno učinkoviti funkciji obžalovati, da od humorne, pronicljive in duhovito neizprosne registracije pojavov še ni prodril do izvorov obstoječih deformacij. Ne dvomim sicer, da se jih v svojih avtorskih pobudah zaveda, v samem postopku oblikovanja pa še zmerom občuti zavore, ki mu branijo izreči stvari do kraja v vsej njihovi ostrini. In branijo mu, v skladu s tem, tudi povzročati krizo pri izvorih posameznih družbenih slabosti, branijo mu do kraja ustreči naslovu, kot ga je dal svoji drugi televizijski seriji.

Kje so torej perspektive jugoslovanske satire, v katero smer pelje njena potencialna pot k popolni družbeni uveljavitvi in umetniški učinkovitosti, umetniški trajnosti? Prav gotovo je eden od najbolj perspektivnih elementov sledenje pozitivni tradiciji nušičevskega in cankarjevskega kova. Drugi element je v intenzivni uporabi možnosti, kot jih ponuja televizijski zaslon. Angažiranost v aktualni problematiki časa, v kritičnem obravnavanju družbenih deformacij je tretji element. Toda vsi trije so že znani in v uporabi. Dosežki jugoslovanske satire zadnjega časa bazirajo na njih. Pot naprej pa vodi skozi nadaljnje osamosvajanje ustvarjalcev, skozi izbojevano pravico, ki je obenem odgovornost, da z lučjo svojega talenta odkrivajo bistvo in vir pojavov in neposredno, brez varnostnih filtrov izrečujejo, kar so odkrili, in obtožijo, kar je obsodbe vredno, ne glede na številne upoštevanja vredne obzire in ne glede na to, da ima medalja dvoje plati.

O TV IGRI

UVOD K »SULTANU« ALBERTA PAPLERJA

TV igra Alberta Paplerja SULTAN. »Zakaj da nisem več kmet? Na tistem bleku zemlje je začela država kar na lepem umirati, midva z Uršo pa v Ljubljano!«



PIŠE
SAŠA VUGA

KRUH), ZDA so prešle na dramsko serijalko, Italijani vse bolj čustvujejo ob romanu v nadaljevanjih (npr. Tolstoj, VSTAJE-NJE), Francozi se držijo pravil, ki jih je v zlati dobi ameriške TV uzakonil Paddy Chayefsky (45 strani polteksta, 55 minut programa, npr. Armand, LA FORTERESSE). Kadar uspemo TV delavci priti v tujino (to pa se primeri ljubezljivo redko) in od blizu pogledati dosežke tujih kolegov, vidimo, da so razločki med Petrom in Pavlom vendarle majhni in samo variacije — čeprav seveda zanimive — na isto temo.

Ponajvečkrat je TV igra dramolet. Zanj veljajo približno iste dramaturške zasnove kot za odrski tekst, hudo pa je oddaljena od filmskega scenarija — čeprav pri nas ni odra, pač pa studio precej podoben filmskemu. Železno pravilo terja: vseh scen sme biti v studiu, in s tem seveda v TV igri, največ šest.

Niti ne uvodna beseda, pač pa odgovor, zavoljo časa in prostora zgolj skiciran, tistim gledalcem, ki se v pismih zanimajo za TV igro: tehnika, smeri in pojmi so različni. SZ neguje težko maratonsko igro (npr. Nazarov, KLA-SU ŠE NE MOREŠ REČI

TV igra Alberta Paplerja SULTAN. »Kako zvočna primera!... Če bi najina ljubezen vzcvetela v obliki najinega naslednika... Orient!«





TV igra Alberta Paplerja SULTAN. »Tiček!... Enaindvajset, dvaindvajset, triindvajset... Končano!«

V TV studiu je mogoče postaviti nekatera naravna prizorišča le v obliki globinskih slik (fotopanoji, poslikana ozadja), ali pa jih samo nakažemo. Podobno velja tudi za druge eksteriere, npr. za pročelja hiš, široke ulice, dvorišča, stopnišča, terase v različnih višinah. Dober TV pisec bo disciplinirano ravnal s številom nastopajočih. Izključil bo množične scene, na primer športna tekmovanja, manifestacije in podobno, in se izognil veliki ansambelski igri. Takšno igrno bi studiu še nekako prenesel, ekran pa ne: ta naravnost sili v komornost. Idealno število nastopajočih je pet do osem, s statisti vred. Kadar je kaj čez in nekontrolirano, smo zmeraj pred nevarnostjo plesa sardin v škatli, se reče, zmazka.

Na TV, in vsaka TV igra ostane premiera, redka namreč doživi reprizo (izjema so dobre domače igre) ni šepetalca. Mikrofon ga ne prenese. Prav tako ni, vsaj

za zdaj, poznejše sinhronizacije kot pri filmu. Zato je delo TV igralca dvakrat naporno. Da bi pomagal sebi in njemu, se bo pisatelj izogibal zapletenih stavčnih konstrukcij, labirintskih monologov, metaforičnih kaskad, govornica mu bo tekla preprosto, zračno, govornljivo. Ne samo vprašanje šepetalca in poznejše sinhronizacije: TV igralca ves čas vznemirja in spravlja iz koncepta tehnika, ta mrzla kraljica v TV republiki. Delo TV umetnika je, v primerjavi s spokojnostjo na gledaliških deskah, težjaško in občudovanja vredno.

Režiser razpolaga (vsaj pri nas) s tremi kamerami. V svoji kabini nadzoruje tri izreze in jih meče v program po zaporedju, ki ustreza vsebini igranega dela. To omogoča povezanost posameznih prizorov in tako se bo predstava odvijala približno tako kot v teatru. Pisatelj se mora podrediti tem zakonom. Grobi skoki iz prizora v prizor, pogosto bega-



TV igra Alberta Paplerja
SULTAN. »Se revolucionar
naj bom? Jaz, ki imam vse
in preveč?«

nje iz okolja v okolje in pretirano različni položaji igralcev mu ne bodo v prid. Ostre spremembe bomo torej uporabili le tam, kjer so dramaturško nujno potrebne in že neizogibne. Nevarnost se lahko skriva tudi v hitri preobleki in premaskiranju in tudi tu mora pisatelj tekst natančno kontrolirati, sicer mu ga bodo drugi. Pisatelj mora npr. zelo varčno gospodariti z nočnimi scenami, zakaj lahko se primeri, da gledalec ne bo ločil Ofelije od Krjavlja in bomo tako imeli, kakor pravimo, igro zamorčkov v železniškem predoru.

Nudi pa TV pisatelju bogato izbiro slušnih, svetlobnih in vidnih efektov, različne izreze in detajle. V izjemnih primerih mu celo pomaga s filmskim trakom, vendar pa mora biti vložek kratak in preprost. Pisatelj naj mimo teh zahtevkov ne pozabi, da piše za gledalce vseh starosti in z različnim kulturnim horizon-

tom, in pa na to, da gledamo TV igro doma: zato naj se, kolikor se pač le da, izogiba prizorov grobosti, opolzkosti, zakaj lahko bi žalil okus občinstva. Sicer pa je lahko TV igra tragična, komična, satirična, groteskna in tako naprej — le utrujajoča ne bi smela biti. TV išče domače pisce, domače, aktualne, problemske tekste, TV je simpatična priložnost za stare in mlade avtorje, pisci lahko potlej predelajo svoje TV igre v gledališka dela, romane, filmske scenarije (iz svetovne TV literature poznamo npr. srečno pot Martyja, Korenin ali pa Dva-najstih porotnikov).

Razvojni proces TV igre je torej še zmeraj živ. Povsod in vtrajno iščejo njene dokončne, trdne oblike. Ali kakor pravi TV teoretik Schwitzke: Zagotovljena ji je svetla perspektiva, je pa žal za zdaj še vedno v svoji prehistoriji.

MEDNARODNI TELEVIZIJSKI FESTIVAL V PRAGI

Poleg Monte Carla, Cannesa, Zahodnega Berlina, Münchna, Aleksandrije in vrste drugih festivalov dobiva mednarodni televizijski festival v Pragi tudi tradicijo. Njegov največji in najvažnejši pomen tiči v mednarodnem srečanju televizijskih delavcev zahoda in vzhoda, ki je nujno prav sedaj, ko v televizijski tehniki odkrivajo nove neslutene možnosti in ko teko žolčne razprave o družbenem poslanstvu televizije. O poslanstvu festivala govori že njegov statut — podpreti vsa dela, ki težijo k specifični televizijski obdelavi tem.

Festival je združen s tekmovanjem televizijskih programov vseh zvrsti (igra, opera, revija, balet, reportaža in podobno), ki izpolnjujejo osnovno misel festivala — sporazumevanje med narodi. Udeležijo se ga lahko vsi televizijski programi, čeprav so bili že predvajani na kakem drugem festivalu z mednarodno udeležbo. Čehoslovaška televizija na koncu podeli štiri nagrade; za scenarij, režijo, kamero in igralsko stvaritev. Glavno nagrado lahko dobi le delo, ki še ni bilo predvajano na televizijskem festivalu. Poleg tega podeljujejo še priznanja kritike, priznanje čehoslovaških televizijskih gledalcev, priznanje mladih ustvarjalcev in podobno.

Namen festivala je še omogočiti udeležbo tudi televizijam, ki šele iščejo svojo pot in nabirajo prve izkušnje, ter jim dati možnost pogledati prvovrstne programe iz tujine, saj na festivalu predvajajo take programe zunaj konkurence.

L. K.

AMANDUS

TELEOBJEKTIV

Desno: dva prizora iz filma AMANDUS, ki ga je po Andreja Hienga scenariju režiral France Stiglic. V glavnih vlogah Boris Kralj in Stevo Žigon.

NOVO V SLOVENSKEM FILMU



V glavni vlogi kot kanonik Amandus nastopa v Stigličevem filmu naš znani dramski igralec Boris Kralj





Zlatko Sugman igra
v AMANDUSU vlogo
sholarja



Desno: Amandus
(Boris Kralj) v boju
z medvedom



Miha Baloh, Kristijan
Muck, Jože Zupan
in Anton Slodnjak
zapuščajo domačijo
v hribih





Jože Zupan kot Alija
in Miha Baloh
kot Ahmet

KRATKO POLETJE

Desno zgoraj: Duško Janičijević — Tarzan in Davor Antolić — Mačur

Desno spodaj: Miranda Caharija kot Lenka



Davor Antolić — Mačur
in Vesna Krajina



VOJNA POEMA

Pri podjetju Viba film je mladi režiser Milan Ljubič po lastnem scenariju posnel dokumentarni film VOJNA POEMA





Prizor iz filma VOJNA POEMA Milana Ljubiča, v katerem govori o narodnoosvobodilni vojni in revoluciji skozi najlepše likovne upodobitve naših slikarjev tega časa

OB JUBILEJU GRETE GARBO

BOŽANSKA

Greta Garbo — Greta Lovisa Gustafsson — je bila 18. septembra letos stara šestdeset let. In četudi od 1941. leta od filma *Z e n s k a* z dvema obrazoma ni več stopila pred filmske kamere, temveč je bežala pred fotoreporterji in zvedavimi novinarji, je vendar še vedno utelešenje tistega, kar imenujemo filmska zvezda.

Je otrok revnih staršev (oče je bil delavec in stanovali so na otoku Söderman, ki so mu v začetku našega stoletja v Stockholmu rekli »otok barak in revščine«) in od štirinajstega leta naprej, ko ji je v težkih bolečinah umrl oče, je morala sama skrbeti zase. Nekateri novinarji so še pozneje namigovali na varčnost Grete Garbo in ji celo očitali skopost. Eden izmed njenih biografov, ugledni švedski filmski kritik in zgodovinar Rune Waldekrantz, pa opozarja na revščino njene mladosti, v kateri se je navadila varčevati do skrajnih možnih meja. In kakor so plemenite poteze lepo rezanega obraza njenega očeta našle svojo ponovitev v obrazu Grete Garbo, tako jo je vse življenje (kakor je ob nekaterih redkih priložnostih sama povedala) spremljal strah, da bi tudi ona lepega dne ostala brez sredstev kakor njen oče. Na materino željo je zapustila šolo in šla v službo k svojemu stricu. V stričevi brivnici pa je »milila moškimi obraze« le nekaj mesecev, dokler ni dobila službe v veliki trgovski hiši Paula U. Bergströma. Bila je prikupno dekle in njene žalostne oči so bile posebno všeč reklamnemu strokovnjaku trgovine. Pregovoril jo je, da je bila fotomodel za klobuke, ki jih je trgovina oglašala v svojem katalogu. Znano je še to, da jo je gledališče izredno mikalo, da je bila kljub skromnemu zaslužku njegov stalen obiskovalec, da pa vseeno ni hotela sodelovati v amaterski gledališki skupini, ki so jo ustanovili uslužbenci trgovine. Verjetno so njene fotografije v katalogu opozorile nanjo eno izmed stockholmskih reklamnih družb. Pridobili so jo za sodelovanje pri snemanju reklamnih filmov za Bergströmovo trgovino. V svojem prvem nastopu pred filmsko kamero je prikazala, kako se ženska ne sme oblačiti. Pokazala je — poleg svoje čedne postave — toliko smisla za igranje, posebno pa še za komiko, da je postala 1921. leta stalni sodelavec reklamne družbe. Leto pozneje se je v trgovini slučajno srečala z režiserjem Erikom Petschlerjem in 1922. dobila svojo prvo (majhno) filmsko vlogo v filmu *Peter potepuh* (Luffar-Petter). Z njo pa je bilo tudi konec zadovoljstva, da se ji je posrečilo priti k filmu. Brez zaposlitve se je na Petschlerjev nasvet vpisala v brezplačno igralsko šolo stockholmskega mestnega gledališča in pod vodstvom Signeja Envalla konec avgusta 1922 na poskusnem odru dramskega gledališča recitirala in igrala monolog iz Plamenčka Selme Lagerlöfove, prizor iz prvega dejanja Sardoujeve *Madame Sans-Gêne* in odlomek iz Ibsenove *Gospe z morja*. Bila je sprejeta v šolo kot redna učenka, kar je pomenilo tudi štipendijo.

Prelomnico zanjo je pomenilo leto 1923, ko se je srečala z režiserjem Mauritzom Stillerjem. Ta je bil tedaj z Victorjem Sjöströmom »veliki mojster« švedskega filma, režiser, ki so se ga vsi igralci bali zaradi njegove zahtevnosti in nepopustljivosti. Priprav-



Greta Garbo v filmu DAMA S KAMELIJAMI

ljal se je na snemanje filma Gösta Berling (po istoimenskem romanu Selme Lagerlöfove) in čeprav sta mu scenarist Ragnar Hyltén-Cavallius in direktor fotografije Julius Jaenzon svetovala, naj ne zaupa vloge Elisabeth Dohne novinki Greti Gustafsson, se je odločil zanjo. Snemanje filma Gösta Berling (1924) je bila za mlado igralko velikanska preizkušnja, v kateri je pokazala, da je s svojim igralskim talentom sposobna upodobiti sleherno režiserjevo zamisel. To je tudi čas, ko je Stillerju na ljubo (pozneje je bil to njen najboljši prijatelj) namesto svojega priimka privzela umetniški priimek Garbo, kar po špansko pomeni mila in ljubka. Zaradi teh dveh lastnosti njene pojave jo je Stiller tudi izbral za glavno vlogo v svojem filmu.

Film je bil na Švedskem hladno sprejet. Tedaj najbolj ugledni švedski filmski kritik dr. Idestam-Almquist je med drugim zapisal: »Greta Garbo ni izrabila mnogih priložnosti. Vlogi nasploh ni dala duhovne dimenzije, vendar je tako lepa v svojih skrbno izbranih oblačilih, da je pravo presenečenje filma.« V Berlinu je doživel film izreden uspeh in ker sta bila Stiller in Greta septembra 1924 navzoča na premieri v berlinskem Mozart-Theatru (kjer je film v enem tednu pokrila vse stroške), ju je lastnik Trianon Filma angažiral za film, ki ga je nameraval snemati. Do uresničitve ponudbe ni prišlo, pač pa je leto pozneje mladi nemški režiser G. W. Pabst ponudil vlogo Grete Rumfort hčere obubožane dunaj-

ske bogataške družine v filmu *Ulica brez veselja* Greti Garbo. Poslala ga je k Stillerju, kjer si je po temeljiti razpravi o umetniških vrednotah filmskega načrta Pabst vendarle pridobil Greto. Med snemanjem je Stiller sam sodeloval s snemalcem Guidom Seeberom in mu svetoval, kako mora fotografirati Greto. Med snemanjem je Greta doživljala hude krize zaradi treme, ki jo je hromila. Pabst ji je skrbno in s posluhom pomagal premagovati tremo in gradil v njej zaupanje v njen talent in sposobnosti. V prostem času sta s Stillerjem, ne da bi Pabst vedel, do zadnje nadobnosti vadila prizore, ki so jih snemali naslednji dan. Tako ima nastop Grete Garbo v filmu *Ulica brez veselja*, ki pomeni njeno dokončno uveljavitev, dva skrbna in nadarjena režiserja.

Pabst ji je ponudil pogodbo za več let, a tudi Stiller medtem ni miroval. V Berlinu je bil namreč Louis B. Mayer, tedanji proizvodni direktor ameriške družbe Metro-Goldwyn-Mayer in po ogledu *Göste Berling* je ponudil Stillerju angažman v Hollywoodu. Stiller je ponudbo sprejel z enim samim pogojem: če angažirajo tudi Greto. Mayer je pristal in podpisal z njo pogodbo za tri leta za 350 dolarjev tedensko.

Julija 1925 sta prišla Stiller in Greta Garbo v New York. Gospodje od M-G-M niso kazali za Greto nobenega zanimanja, četudi je sloviti newyorški fotograf Arnold Genthe naredil nekaj izredno zanimivih, »senzualnih« posnetkov mlade igralke. Stiller jo je vzel s seboj v Hollywood in tam pregovoril Irvinga Thalberga, da so naredili z njo nekaj poskusnih posnetkov. Po desetih tednih čakanja so naklonili mladi Švedinji prvo vlogo v ameriškem filmu. Bila je to glavna ženska vloga v ekranizaciji romana Vasca Ibáneza *Hudournik* (*The Torrent*, 1926). Niti Stiller ne Greta si nista mislila, da prvega ameriškega filma ne bosta ustvarjala skupaj. Film je režiral Monta Bell, Stiller pa je, kot že enkrat, Greto v prostem času učil, delal z njo, študiral vsako nadobnost njene vloge. Četudi so bili Stiller, Sjöström, Greta in švedski igralec Lars Hanson po ogledu prve kopije filma prepričani, da je sladkobna melodramica popoln polom, je pomenil v ZDA *Hudournik* izreden uspeh. Časopis »Variety« ni mogel prehvaliti Grete Garbo.

Zdaj pri Metru niso več odlagali snemanja novega filma z novo igralko, ki je postala presenečenje v tedanji poplavi filmskih zvezd (Rudolfo Valentino, Lilian Gish, Mary Pickford, Gloria Swanson, Pola Negri itd.). Ugodili so ji celo glede režiserja. Zahtevala je namreč, naj ekranizacijo novega romana Blasca Ibáneza *Zapeljivka* (*The Temptress*, 1926) režira Stiller. Komaj so začeli snemati, so se zgrnile nad Stillerja najrazličnejše težave. Enostavno se ni mogel živeti v hollywoodske metode dela. Sredi snemanja so ga nadomestili s Fredom Niblom, ki je film, katerega uspeh je bil večji kot pri prvem, dokončal. In verjetno se prav ob tem filmu začelja mit Grete Garbo. »Skrivnostna neznanka« so jo najraje imenovali v časopisnih poročilih. O njej je šel glas, da je izredno samokritična, da je severnjaško zadržana in da vkljub vsemu izžareva svojevrsten čar, ki v polnem bogastvu zaživi šele na filmskem platnu. Ljudje so »lepotico s švedskega« vzljubili. Še bolj je zaslovela z naslednjim filmom, z ekranizacijo Hermana Sudermannova romana *Meso in hudič* (*The Flesh and the Devil*, 1926). Njen soigralec je bil John Gilbert, tedaj resen tekmeč Rudolfa Valentina. Od prvega srečanja je bil zaljubljen v Greto in agenti M-G-M so poskrbeli, da so po časopisju krožile novice o njuni ljubezni. Pa to ni posebno važno. Važnejše je, da tako silovitih ljubezenskih prizorov ameriški film dotlej (razen pri Stroheimu) ni poznal, posebno pa je važno, da je ves strokovni tisk

Greti Garbo priznal, da je »nedosegljiva tragedinja«. Bulevarski časopisi pa so jo razvpili za »fatalno žensko«.

V tistem času se je Stiller razočaran vrnil na Svedsko. Greta Garbo je obžalovala njegov odhod in pozneje ob njegovi smrti povedala, da je bil »edini moški, ki jo je nesebično ljubil in kateremu je veljala vsa njena ljubezen«. Vemo, da je bilo v zgodovini filmske umetnosti le malo tako globokih in ustvarjalno polnih prijateljstev. Nesporno je, da je samo Stillerjeva moč oblikovanja in vodenja igralca lahko iz »preveč debelušne lepotičke« v nenavadno žalostnimi očmi« (kot jo je označil ob prvem srečanju) ustavila igralko velikih dimenzij, igralko, ki je naravnost utelešala razpoloženje povojnega časa in s slehernim utripom svoje ustvarjalnosti napolnjevala milijone gledalcev po svetu z občutkom tistega duhovnega srečanja, ki pomeni medsebojno razumevanje, posluš za bolečino in želje.

Po filmu *Meso in hudič* je Greta Garbo proglasila stavko. Zahtevala je kvalitetnejše scenarije, kvalitetnejše in zahtevnejše vloge. Šest mesecev je trajal spopad med Greto in družbo, ki ji je nehala izplačevati s pogodbo določeni honorar. Greta jim je odkrito povedala, da Hollywood še ni ves svet in da se bo vrnila v Evropo, če ji ne ugodijo. Po šestih mesecih so ji prinesli pogodbo, ki je upoštevala vse njene zahteve.

Njeno »drugo ameriško obdobje« začenja ekranizacija Tolstojeva *Ane Karenine* (Love, 1927) v režiji solidnega angleškega gledališkega režiserja Edmunda Gouldinga. Producenti so Tolstojev roman res brezvestno priredili, a Greta Garbo je v vlogi Ane izoblikovala svojo najboljšo nemo filmsko kreacijo. Deloma po zaslugi te igralske stvaritve, posebno pa zaradi vloge v naslednjem filmu *Božanska ženska* (The Divine Woman, 1927), ki ga je režiral Victor Sjöström in je z njo v glavni moški vlogi nastopil njen rojak Lars Hanson, se je Grete Garbo oprijel vzdevek »Božanska«; hvaležno so ji ga naklonili vsi, ki so spoštovali in ljubili njeno igralsko ustvarjalnost. Oba naslednja filma — *Skrivnostna gospa* (The Mysterious Lady, 1928) režiserja Freda Nibla in *Divje orhideje* (Wild Orchids, 1929) režiserja Sidneya Franklina, nista posebno pomembna, zaradi svoje sladkosti pomenita celo korak nazaj. Podobno bi kazalo zapisati tudi o filmih *Gospodarica ljubezni* (A Woman of Affairs, 1929) režiserja Clarenca Browna in *Johna S. Robertsona Ženska, ki ljubi* (The Single Standard, 1929). Umetniško pomembnejši je njen zadnji nemi film *Poljub* (The Kiss, 1929), ki ga je režiral sloviti francoski režiser Jacques Feyder.

In že je pred vrati zvočni film. Koliko velikih imen iz igralskega sveta je za vselej izbrisal. »Božanska« je bila že tako priljubljena in filmski producenti tako odvisni od nje, da so vsi trepetali, kako bo preživela težki izpit zvočnega filma. Leta 1930 je pod režijskim vodstvom Clarenca Browna posnela svoj prvi zvočni film *Anna Christie* in v njem še bolj kot v nemih filmih navdušila gledalce in kritike. Zapisali so, da je njen glas dopolnil njeno podobo, da je popolnoma skladen z njeno pojavo. Spet je sledila vrsta povprečnih filmov, kot so *Romanca* (Romance, 1930) in *Navdih* (Inspiration, 1931) režiserja Clarenca Browna, *Padec in vzpon Susan Lenox* (Susan Lenox, Her Fall and Rise, 1931) Roberta Leonarda in *Mata Hari* (1931) Georgea Fitzmauricea. Mnogo boljši in pomembnejši je bil filmski prenos Pirandellovega *Kakršno me želiš* (As You Desire Me, 1932), ki ga je režiral tudi Fitzmaurice. Šele *Grand Hotel* (1932), ki ga je po romanu in scenariju Vicki Baumove režiral



Levo: Greta Garbo in Charles Bickford v filmu ANNA CHRISTIE

Levo spodaj: sloviti prizor iz filma KRALJICA KRISTINA

Edmund Goulding, pomeni novi umetniški vzpon Grete Garbo. Odbajala jo je skupina sijajnih igralcev: Joan Crawford, John Barrymore, Lionel Barrymore, Wallace Beery, Lewis Stone, Jean Hersholt.

Po obisku v domovini si je izbrala zgodbo Kraljice Kristine (Queen Christina, 1933). Film je režiral Rouben Mamoulian. Malo je tako kompletnih, predvsem pa s tolikšnim notranjim žarom prepojenih filmskih vlog, kot je kraljica Kristina Grete Garbo. Scenarij je napisala igralkina prijateljica in umetniška svetovalka Salka Viertel, žena znanega nemškega režiserja. Posebno tesno je z njo sodelovala med snemanjem Pisanega pajčolanca (The Painted Veil, 1934), za katerega so snov povzeli po noveli Somerseta Maughama, režiral pa ga je Richard Boleslawski. Greta Garbo se ni mogla ujeti, snov ji je nudila premalo možnosti. Zato je znova igralsko zaživela v zvočni verziji Ane Karenine (1935), ki jo je režiral Clarence Brown. Marguerita Gauthier je druga tragična ženska usoda, ki jo je v Damski kamelijami (Camille, 1936) mojstrsko izoblikovala ob vodstvu režiserja Georgea Cukorja in z Robertom Taylorjem kot soigralcem. Nikoli več ni preselila te igralske stvaritve, kajti Marija Walewska (Conquest, 1937) v režiji Clarenca Browna je bil bolj uspeh igralske rutine kot dosežek kreativnosti.

Greta Garbo si je ves čas želela nastopiti v dobri komediji, saj so ob njenih igralskih začetkih zatrjevali, da ima za komedijo poseben dar. Šele na koncu svoje igralske poti je prišla do nje. Ernst Lubitsch ji je ponudil glavno vlogo v Ninočki (1939). V ZDA film ni naletel na posebno navdušen sprejem. Škoda, da so avtorji scenarija, Charles Brackett, Billy Wilder in Walter Reisch, preveč vztrajali na protisovjetski noti zgodbe. Greta Garbo je nesporno dokazala, da je njen igralski obseg izreden in da mojstrsko obvlada tudi komedijo. V Lubitschu je srečala režiserja, s katerim se je popolnoma ujela in njegova prezgodnja smrt jo je globoko potrla, kajti prepričana je bila, da bosta skupaj ustvarila vse tisto, kar je nosila v sebi želja in ustvarjalnih teženj.

V Evropi je že divjala druga svetovna vojna in Gretinim filmom je bila pot na »stari kontinent«, kjer je imela najbolj navdušene ljubitelje, zaprta. Ameriški gledalci niso imeli toliko posluha za prefinjeno igralsko »Božansko«. Zato je bilo verjetno premalo preiščljeno snemanje filma Ženska z dvema obrazoma (The Two-Faced Woman, 1941) v režiji Georgea Cukorja. Konstrukcija komedije je bila groba in Greta je bila ves čas snemanja z vlogo nezadovoljna. Film je naletel na težave pri organizacijah, ki v ZDA bdijo nad nravnostjo in dostojnostjo, češ da je »moralno problematičen«. To je bil tudi zadnji film, v katerem je »Božanska« nastopila.

Štiriindvajset let sem časopisi objavljajo vesti, da se je Greta Garbo odločila, da bo znova stopila pred filmske kamere. Seveda so to samo senzacionalna poročila, ki nimajo nobene opore. Vsako leto je bolj zanesljivo, da se to ne bo dogodilo; zato pa ostaja mit »Božanske« pojem silovitega vzpona igralko-ustvarjalke.

OBERHAUSEN ZAČENJA Z NOVIMI OBLIKAMI DELA

V naši reviji zavzema mednarodni festival kratkega filma v Oberhausnu vsako leto posebno mesto. Prepričani smo namreč, da pomeni ta festival najbolj avtoritativno srečanje vsega v svetu pomembnega na področju kratkega filma vseh zvrsti. Poleg mesta Oberhausen, ki kljub nasprotovanjem nekaterih uradov in celo ministrstev bonnske vlade s precejšnjimi materialnimi sredstvi za prihodnji februar pripravlja že dvanajsti festival, sta za ugled festivala najbolj zaslužna Hilmar Hoffmann in Will Wehling. Kaže, da prav zaradi njune prizadevnosti Oberhausen postaja vse pomembnejše mesto za filmsko dogajanje v Zahodni Nemčiji.

Prve dni oktobra so tu namreč pripravili skrbno organiziran seminar o filmu v nacistični Nemčiji. Hilmar Hoffmann, ki je kot vodja festivala začel seminar, je utemeljil izbor teme z neobhodno potrebo skrbne analize fenomena nacističnega filma; ta je bil od 1933 do 1945 posredovalec usodno škodljive miselnosti, s katero je zastrupljal vse nemško ljudstvo. Po Hoffmannovem mnenju je usodnost v množičnem prepričevanju ljudi, da jim je bila posredovana visokovredna miselnost, visokovreden pogled na svet. Nemški človek je zaradi vpliva takšnih filmov začel napačno vrednotiti

stvari in posledice tako izkrivljene mentalitete se kažejo še danes. Prirediteljema — oberhausenskemu festivalu in distribuciji Atlas (prvič v zgodovini kinematografije se je zgodilo, da v okolju, ki filmsko distribucijo pojmuje izrazito pridobitniško in zaslužkarsko, distributorska hiša meni, da sodi med njene bistvene naloge sodelovanje pri oblikovanju filmske kulture ljudi) — ni šlo za polemiko, temveč za seminar, ki naj osvetli in razloži vso usodnost in škodljivost takšnega totalnega izrabljanja filma. Odtod oblika seminarja, ki je sprejel za svojo nalogo kritično analizo odnosov do filma v tistem času in rezultatov (se pravi filmov) takšnega odnosa in pojmovanja.

Za začetek so prikazali petnajst celovečernih igranih filmov, ki so najbolj značilni za nacistično obdobje. Med njimi je bil Veit-Harlanov film Kolberg (znan tudi pod naslovom 30. januar 1945), ki so ga prvič prikazovali 30. januarja 1945 v La Rochellu in Berlinu. Film je bil narejen kot izrazito propagandno sredstvo, ki naj dvigne moralo nemškega ljudstva in ga pripravi k odporu do zadnjih moči ter do prepričanja, da je treba za vsako ceno vzdržati. Po projekciji filmov se je razvila mnogostranska znanstvena analiza nacističnega filma, v kateri so sodelovali poleg drugih znani kölnski psiholog Udo Undeutsch, lastnik distribucijske hiše Atlas Hanns Eckelkamp, njegov sodelavec Gert Berghoff, psiholog dr. Gerd Albrecht, Bohdan Ciolkowski iz Varšave in drugi. Prireditelji so se potrudili, da se razprava na seminarju, katerega so se udeležili filmski publicisti, kritiki, vzgojitelji, psihologi in sociologi, ni omejila samo na tehtanje predvajanih filmov (Žid Süß, Robert in Bertram, Hitlerjünge Quex, Venera pred sodiščem, Bismarck, Ohm Krüger, Koncert po željah, Glavo kvišku, Johannes, Stuke itd.). Skušali so osvetliti vse komponente, ki so oblikovale nacistični film in mu načrtno dajale poslanstvo, katero se je v najširšem obsegu izražalo kot zastrupljanje za ahumano mentaliteto. Posebno skrbno so analizirali Goebbelsov govor pod naslovom »Film kot vzgojitelj«, v katerem je začrtal zahteve nacizma do filmskega ustvarjanja.

Zivahna razprava je pokazala, da je treba še danes demaskirati nacistični film. Distribucija Atlas bo pripravila nekaj programov nacističnega filma, ki ga bodo spremljali primerni filmski dokumenti, s katerimi bodo takšni filmi kritično in analitično osvetljeni. Tako je za film Kolberg Hanns Eckelkamp skupaj z Erwinom Leiserom in Raimondom Ruehlom iz dokumentarnega filmskega gradiva, posebno iz filmskih novic tistega časa, že sestavil petindvajsetminutno filmano kritično-analitično osvetlitev Harlanovega filma. Udeleženci seminarja so menili, da je ta kritična analiza izredno uspešna in da je v njeni luči brez posebnih težav mogoče razbrati pokvarjenost in idejno manjvrednost Kolberga. To Eckelkampovo dejanje je izrednega pomena, kajti tudi z njim začenja povsem nov koncept o pojmu filmske distribucije. (Ob Bergmanovem filmu Molk je za uvod prizadevno pripravil skrben povzetek ideje obeh prvih dveh filmov režiserjeve trilogije o smislu človekovega bivanja.)

Organizatorji letošnjega seminarja, ki je bil prvi te vrste ne samo v Oberhausnu, temveč v Zahodni Nemčiji sploh, so sklenili, da bo poleg vsakoletnega festivala kratkih filmov redna oblika dela vodstva oberhausenskega festivala tudi organizacija podobnih tematično zaokroženih seminarjev na teme našega časa v zvezi s filmom.

KAJ ZAHTEVAJO GLEDALCI?

Problem kinematografov je tako rekoč nenehno odprt in kar naprej — kaže — bi bilo treba v reproduktivni kinematografiji nekaj reševati, kajti stvari vendarle niso tako hudo preproste, kakor bi bilo mogoče sklepati iz izvajanj direktorja ljubljanskega kinopodjetja v neki kulturni panorami naše TV. Posebno ukrepi gospodarske reforme (v prvi vrsti nova dinarska vrednost dolarja) bodo postavili kinematografe v letu 1966 pred nekatere skoraj nerešljive probleme, katerih nerešljivost pogojujeta dva faktorja. Prvi je splošno znan in o njem govorimo že dlje časa. Mislimo namreč na odnos do reproduktivne kinematografije skozi prizmo naše zakonodaje, uredb, odlokov itd. V tej obravnavi ni bil nikoli jasno, odločno in razločno poudarjen kulturni, vzgojni in razvedrilni značaj kinematografije, temveč so skovali neko čudno zvarjenko, ki kinematograf označuje za »gospodarsko ustanovo s posebnim kulturnim značajem«. Kaj je to? Dosljej ni tega še nihče pojasnil. O drugem faktorju pa sploh ne govorimo, ali ga neradi omenjamo. Mnogo je (objektivnih in še več subjektivnih) razlogov znotraj naše reproduktivne kinematografije same, ki nam ne dajo pošteno priznati, da na tem področju krepko zaostajamo za evropskim povprečjem. Res se hvalimo z izredno močnim zanimanjem gledalcev za filmske predstave, a to je tudi vse, v čemer dosegame reproduktivno kinematografijo Evrope. Pri nas je še vedno vse skupaj — priznajmo si odkrito — bolj ali manj slabo vodena »cirkuška zabava«. Zato kinematograf tudi ne uživa nobenega ugleda. Organske in kvalitetne vključitve v kulturno življenje določene družbene skupnosti je v Sloveniji sposobnih verjetno sila malo kinematografov, a takih, ki bi v kulturni politiki kraja ali celo občine pomenili avantgardno ustanovo, sploh ne poznamo. Razumljivo, da

v novih pogojih dela in normalnega življenja vse to prinaša naši reproduktivni kinematografiji (takšna kot je) občutek še večje nemoči, zapostavljenosti, izrabljanja itd.

Vse to se mi je zdelo potrebno omeniti ob nekaterih podatkih o zahtevah gledalcev do kinematografov. O njih želimo tokrat pisati ob materialu, ki nam je za lansko leto na razpolago iz Ljubljane, za primerjavo pa smo vzeli Pariz.

V Parizu, kjer se zaradi sistema premierskih kinematografov tako rekoč odloča usoda posameznega filma v francoski reproduktivni mreži, zavzemajo gledalci, prav tako kot pri nas, različne odnose do filmov, ki pripadajo posameznim nacionalnim kinematografijam. Tako odpade na povprečen dnevni obisk pri

francoskih filmih	1.225
zahodnonemških filmih	1.088
sovjetskih filmih	931
ameriških filmih	843
italijanskih filmih	836
jugoslovanskih filmih	691
španskih filmih	641
angleških filmih	519
danskih filmih	312
grških filmih	265

gledalcev. Slika morebiti ni popolna, ker smo vzeli podatke o filmih, ki so zaključili svoje premiersko prikazovanje v pariških kinematografijah februarja in marca 1965. Četudi nekatere kinematografije v teh podatkih manjkajo (npr. japonska, švedska, poljska itd.), so razmerja vendarle več kot zanimiva. Če bi bilo mogoče za primerjavo izdelati pregled povprečnega dnevnega obiska, ki odpade na filme posameznih nacionalnih proizvodenj, bi pri nas domačemu filmu zanesljivo sledil z minimalno razliko ameriški, za njim bi se zvrstila italijanski in francoski, medtem ko bi bil sovjetski skoraj nekje na dnu lestvice.

Če si sedaj ogledamo še filme istega obdobja po zvrsteh in skušamo osvetliti zanimiv in za našo kinematografsko prakso pereč problem odnosa gledalcev do posameznih filmskih zvrsti, bomo videli, da je povprečen obisk na film znašal pri

filmskih risankah	249.920
komedijah, satirah, vaudevillejih, burleskah	115.753
dokumentarnih filmih	90.522
filmih o vojni in odporu	79.904
policijskih, pustolovskih in špijonskih filmih	55.503
westernih	34.247
psiholoških dramah, melodramah	29.760
»sexy« filmih*	17.902
filmih groze, fantastičnih filmih	14.001
zgodovinskih in mitoloških filmih	11.208
repriznih filmih**	24.722

gledalcev. Zaznavne so razlike v priljubljenosti posameznih zvrsti. Pri nas bi v podobnem pregledu gotovo prevladovali filmi tako imenovanih akcijskih zvrsti, posebno westerni, policijski, pustolovski in vojni filmi.

Po tem poučnem izletu v razpoloženje pariške publike, o kateri po pravici zatrjujejo, da jo je dejavnost premierskih kinematografov v letih kultivirala in ustvarila v njej odnos do filma, si oglejmo, kakšen je bil okus ljubljanskih gledalcev v lanskem letu. Če izmed 221 filmov (kolikor so jih lani prikazovali v vseh ljubljanskih kinematografih) izberemo najprej dvajset najbolj obiskanih filmov, bomo dobili naslednje zaporedje:

1. NE JOČI, PETER — slovenski	82.295
2. PAST ZA STARŠE — ameriški	79.020
3. SREČNO, KEKEC — slovenski	75.835
4. RAZKOŠJE V TRAVI — ameriški	57.094
5. V VRTINCU — ameriški	55.664
6. ŠEPETANJE NA BLAZINI — ameriški	54.378
7. NAVARONSKA TOPOVA — ameriški	49.853
8. PSYCHO — ameriški	45.890
9. SEDEM VELICASTNIH — ameriški	39.812
10. TRIJE MUŠKETIRJI, I. del — francoski	37.979
11. ALI SO SE ANGELČKI — švedski	37.209
12. MOJ ZADNJI TANGO — španski	36.810
13. WINETOU, II. del — zahodnonemški	36.212
14. TRIJE MUŠKETIRJI, II. del — francoski	35.535
15. SEVERNO OD ALJASKE — ameriški	33.625
16. WINETOU, I. del — zahodnonemški	33.514
17. ENAJST VETERANOV — ameriški	32.776
18. DOLGE LADJE — ameriško-jugoslovanski	32.604
19. KRIK STRAHU — angleški	32.551
20. VOHUN NA POVELJE — ameriški	31.768

gledalcev. Bežen pregled dvajsetih »najbolj uspešnih« v Ljubljani daje amerškemu filmu absolutno prednost. Prav tako si moramo ogledati (da bo slika kolikor toliko zaokrožena) dvajset »najmanj uspešnih«. Zaporedje je naslednje:

1. NIKDAR VEČ — sovjetski	630
2. ZLATI ZOB — bolgarski	623
3. VRTINEC — češki	611
4. TANJA — sovjetski	605
5. SPRETNÁ POTEZA — sovjetski	559
6. REKA JE UDARILA ČEZ BREGOVE — sovjetski	542
7. TISINA — sovjetski	534
8. SEDEM PESTUNJ — sovjetski	476
9. MOJ NAJMLAJŠI BRAT — sovjetski	476
10. DOVOLJENJE ZA IZHOD — sovjetski	460
11. DEŽEVJE MOJE DOMOVINE — domači	372
12. PONOS — romunski	310
13. V TEŽKIH CASIH — sovjetski	306
14. MALI KAPITAN — bolgarski	294
15. RUSKI ČUDEŽ — vzhodnonemški	282
16. ŽIVLJENJE SE JE ZACELO — sovjetski	244
17. TI NISI SIROTA — sovjetski	244
18. ZBOGOM GOLOBJE — sovjetski	228
19. OB ZVOKIH BOBNOV — sovjetski	191
20. KAPITAN PRVE STOPNJE — sovjetski	147

gledalcev. Med »najmanj uspešnimi« je nekaj filmov, ki zagotovo niso »zaslužili« takega mesta. Mislim na Tišino, Mojega najmlajšega brata, Zbogom golobi itd. Ob teh drastičnih primerih, še bolj pa ob odličnih filmskih delih, ki so se znašla

»nekje v sredini«, se odpira vprašanje prizadevnosti vodstva podjetja za uspeh takšnih filmov. Lahko je s filmi, »ki se sami prodajajo«. Če pogledamo seznam »najbolj uspešnih«, so med njimi samo filmi te vrste. Toda med »najbolj uspešnimi« in »najmanj uspešnimi« so tudi tile filmi z

STIRJE APOKALIPTICNI JEZDECI — ameriški	28.185
MOŽ, KI JE UBIL LIBERTY WALANCA — amer.	23.321
ŽENA V DOMAČI HALJI — angleški	22.135
LOČITEV PO ITALIJANSKO — italijanski	21.872
TUDI TO JE LJUBEZEN — angleški	21.838
GENERAL — ameriški	21.652
MOJA DRAGA KLEMENTINA — ameriški	20.231
HUDICEVO OKO — švedski	19.973
JUDEX — francoski	19.144
STIRJE NEAPELSKI DNEVI — italijanski	18.058
ZENSKA JE ŽENSKA — francoski	17.984
ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE — francoski	16.133
KO PRIDE MAČEK — češki	14.968
NENAPOVEDAN SESTANEK — angleški	13.786
VIHAR NAD MEHIKO — mehiško-sovjetski	13.299
VZGOJA SRCA — francoski	11.369
YOJIMBO — japonski	10.922
UMRETI V MADRIDU — francoski	10.274
LITO VILOVITO — domači	9.949
SALVATORE GIULIANO — italijanski	9.648
SANJURO — japonski	9.488
GOLI OTOK — japonski	6.951
IZDAJALEC — domači	6.546
OGNJENA LETA — sovjetski	6.473
HAMLET — sovjetski	6.170
SPORTNO ŽIVLJENJE — angleški	6.131
KO BI BILA LJUBLJENA — poljski	2.414

gledalci. In prav takšni filmi (izbral sem le najzgovornejše primere) odpirajo najbolj pereče vprašanje naše reproduktivne kinematografije — namreč zavzetost naših kinematografov za dober film. Za vsakega izmed pravkar naštetih filmov bi lahko našteali nekaj nagrad in priznanj za kvaliteto na različnih filmskih prireditvah. Posamezni med njimi pomenijo »dogodke letak«. Če so se znašli v tisti usodni sredini, s katero navadno označujemo povprečne filme, je za njihovo usodo najprej kriv kinematograf. Marsikdaj obiskovalci kinematografov niso niti vedeli, da jim bo kino posredoval delo, pomembno zaradi takšnih in drugačnih odlik. In če bodo naši kinematografi iskali skrite rezerve, naj jih posebno večja podjetja ne iščejo samo v podražitvi vstopnic, temveč v zavzetosti za filme, ki bi ob skromnem prizadevanju lahko postali prav tako »uspešni«, kot je naštetih prvih dvajset.

In še nekaj. Ta pregled v naslovu namenoma nosi vprašanje o zahtevah gledalcev. Osvetlili smo jih z dvojnimi podatki. Toda zahteve gledalcev (ali okus publike, kot radi rečemo) so eno, poslanstvo kinematografa pa drugo. Ena izmed njegovih nalog je s svojim dobro premišljenim delom nenehno oblikovati okus publike.

-mkv.

* filmi, ki v obliki dokumentarca posredujejo posnetke iz nočnih zabavišč in katerih atrakcija so tiste točke, ki so namenjene razkazovanju ženske golote

** ponovno prikazovanje pomembnih filmov (npr. K e y L a r g o)

PORTRET MLADEGA IGRALCA

RITA TUSHINGHAM

Tony Richardson je iskal no-silkko glavne vloge za svoj film *Okus po medu*. Kot stotine drugih angleških deklet je tudi Rita Tushingham poslala režiserju svoje fotografije. Richardson jo je izbral in 1962. leta je pre-jela na festivalu v Cannesu na-grado za najboljšo žensko vlogo, kajti le malokdaj je bilo mogoče srečati na filmskem platnu tako popolno zlitje zasnovne vloge in njene igralske realizacije. Hčerka liverpoolskega trgovca z živili se je popolnoma vživela v Jo, de-kleta iz predmestja severnoangle-škega pristanišča. In poslej je postala »specialistka« za vloge osamljenih deklet, ki same sebi oprepuščene životarijo v revnih predmestjih velikih mest. Prav takšna je bila namreč v *Dekli-ci z zelenimi očmi* in v *The Knack* (Spretnost). To so namreč trije dosednji fil-mi — res samo trije, bili pa so dovolj, da si je našla svo-je mesto med angleškimi film-skimi igralkami in v svetovni kinematografiji našega ča-sa. V vseh treh filmih je komaj dobro doraslo dekle, ki doživlja svoje prve izkušnje z moškimi. Spominjamo se, da je bil v *Oku-su po medu* to mornar nje-nih let, ki jo je zapustil z otro-kom pod srcem, v *Dekli-ci z zelenimi očmi* je to ločeni in mnogo starejši pisatelj, v *Spretnosti* pa je tipična »kmeč-

Desno zgoraj: Rita Tushingham
v filmu OKUS PO MEDU



ka Micka«, ki se ujame v mrežo treh mladeničev.

Če se spomnimo dekleta z velikimi, žalostnimi in nenehno vprašujočimi očmi iz Okusa po među (in takšna je tudi v obeh ostalih dosedanjih filmih) in se vprašamo, zakaj je to nelepo deklo postalo gledalcem in strokovnjakom tako simpatično, bi bilo verjetno treba odgovoriti z mislijo, ki jo v Deklici z zelenimi očmi o Babi izreče pisatelj: »Zdi se mi, da si hčerka čarovnice iz starodavnega irskega kraja, ki je zatavala v naše dni.« Zelo težko je namreč ločiti Rito Tushingham od vlog, ki jih je doslej izoblikovala. Čim več se niza njenih igralskih stvaritev, tem bolj ima človek vtis, da je vsaka izmed njih košček Rite Tushingham, drobec njenega najbolj intimnega jaza. To potrjuje tudi igralka sama, ki je v nekem odgovoru na vprašanje, kaj misli o svojih vlogah, pre-

prosto odgovorila, da o njih ne more nič posebnega misliti, ker so zrasle iz nje, ker so delček nje same. Kako bi tudi mogla odgovoriti drugače? Zglejmo se v njene velike oči, pa bodo bolj kot besede govorile o tistih notranjih navdihih, ki tako zanimivo pečatijo vse tri njene dosedanje vloge. Če je mogoče govoriti o »poetičnem bitju«, potem bi ta oznaka prav zaradi njenih oči in njene celovite pojave pristajala Riti Tushingham, kajti njena osebnost je zlitje sodobnega s tistim tajinstveno privlačnim skrivnostnim svetom, ki daje povestim čar poetičnega, mikavnost pravljničnega in srh skrivnostnega. Naivnost in prebrisanost hkrati, lahkomiselnost in globokoumnost stvarnosti — vse to so nekateri elementi, iz katerih je sestavljeno tkivo igralkе Rite Tushingham, ki je hkrati preprosto vsakdanja in skrivnostno zapletena osebnost.

MLADINA IN FILMSKE PREDSTAVE

Nekajkrat je bilo že mogoče srečati mnenja, da tako imenovani mladinski filmi med mladimi gledalci nimajo kdove kakšnega odmeva in mladine ne privabijo v kinematografe. Na odnos mladine do kinematografskih predstav baje vpliva tudi vedno bolj naraščajoče število televizijskih sprejemnikov (Slovenija bo, pravijo, kmalu zasičena z njimi), preko katerih televizijske postaje posredujejo program, ki ga mladina lahko gleda doma v vsem udobju. Takšne so bile dileme, ki so zanimale zahodnonemško ministrstvo za družinska in mladinska vprašanja. Münchenskemu filmskemu inštitutu in duisburški distribuciji filmov Atlas je zaupalo nalogo, naj na primeren način testirata zanimanje mladine za mladinske filme. Rezultati so zanimivi in v marsičem poučni tudi za nas.

V 87 krajih pokrajine Severno Porenje—Vestfalija je v pomladnih mesecih 1965 okoli 50.000 otrok in mladih ljudi obiskalo predstavo Kordovega mladinskega filma Knjiga o džungli in v 29 bavarskih vaseh je v dveh tednih več kot 10.000 mladih ljudi prišlo gledat Bagdadskega tatiča. Oba fil-

dino, ki ga bo izposojala kinematografom pod posebno ugodnimi pogoji. Dr. Bellingrodt iz Münchenskega filmskega inštituta je iz dosedanjih raziskav povzel važno ugotovitev: izbor repertoarja mladinskih filmov mladega gledalca ne sme razočarati, ker je — vse kaže — bolj občutljiv za repertoar, namenjen posebej njemu, kot odrasli gledalci. K temu dodaja, da danes mladega gledalca ne privlači v kinematograf filmska predstava sama po sebi, temveč film, ki ga zanima. Torej obiskovalci ne gredo v kino zato, da bodo pač nekaj gledali, temveč gredo v kino gledat popolnoma določen film.

Doslej so skušali tudi s testi ugotoviti, kakšno je razporeditev mladih gledalcev do različnih filmskih zvrsti. Raziskave so namreč že pred časom pokazale, da so pri mladini najbolj priljubljeni tako imenovani akcijski filmi. Zdaj so skušali izvedeti, ali je televizija preoblikovala zanimanje mladih gledalcev za posamezne zvrsti. Še vedno so filmi z akcijo mladini najljubši in najbližji. Za lirično ali epično ubrane filme gledalci nimajo še pravega posluha. Vendar je Münchenski filmski inštitut pri svojih testiranjih (predvsem pogovori z gledalci) opazil, da ima mladina tudi do akcijskih filmov svoje zahteve, posebno do pozitivnega junaka v takšnih filmih. Po svojih etičnih lastnostih mora biti mlademu gledalcu blizu.

Iz dosedanjih raziskav tudi za nas koristna ugotovitev: stopnji in sposobnosti dojemanja kaže mlade gledalce deliti v dve skupini. Prvo sestavljajo šoloobvezni otroci do vključno dvanajstega leta starosti, drugo mladi gledalci višje starosti. Tudi strokovnjaki Münchenskega filmskega inštituta so mnenja, da med 18. in 19. letom gledalec v glavnem dozori in je sposoben sprejemati filme, ki so namenjeni odraslim in zrelim.

ma sta ležala v skladišču nekega nemškega filmskega distributorja, ki je že leta in leta zatrjeval, da filma ne more spraviti v kinematografe, ti da se namreč izgovarjajo, da mladinski filmi niso zanimivi za kinematografsko mrežo, ker posreduje mladini televizija več kot preveč mladinskih filmov in oddaj. Zakaj se je zdaj mladina tako močno odzvala povabilu k predstavam izrazito mladinskih filmov? Poleg znižane cene za vstopnico (materialno so zveznim in deželnim vladam pomagale predvsem hranilnice in banke) je odigrala najvažnejšo vlogo priprava na film v šolah. Poleg mladini prilagojenih običajnih informativno propagandnih sredstev (lepaki, obvestila, povabila) so priporočilo za ogled filmov nevsiljivo povedali tudi učitelji in profesorji med poukom. Rezultat prve akcije v okviru te raziskovalne naloge je Münchenski filmski inštitut in distribucijo Atlas tako vzbudil, da bo hiša Atlas prevzela od drugih distributorjev, ki se ne žele ukvarjati z mladinskim filmom (ker se jim zdi tveganje preveliko), vse umetniško in vzgojno pomembnejše mladinske filme. Iz njih bo sestavila poseben program za mla-



Marina Vlady igra glavno vlogo v novem filmu Michela Devillea UKRADLI SO GIOCONDO

NOVE FILMSKE PUBLIKACIJE

V zbirki Sedma umetnost je pri Prosvetnem servisu v Ljubljani pred nekaj tedni izšla dragocena knjiga — J. M. L. Petersa FILMSKA VZGOJA.

Leta 1961 je organizacija UNESCO zaupala uglednemu belgijskemu filmskemu pedagogu Petersu odgovorno nalogo, naj za pomoč vsem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo, napiše pregledna in tako filmsko kot pedagoško trdno utemeljena napotila za praktično delo. V to nalogo so vključili tudi željo, naj upošteva dotedanje izkušnje pri tovrstnem delu v vseh tistih deželah, ki so filmsko vzgojo že organizirale in praktično izvajale. Vsi, ki se kakorkoli ukvarjamo s filmsko vzgojo in filmologijo, smo Petersovo knjigo pozdravili, saj ne vsebuje samo njegovih osebnih pogledov na filmsko vzgojo, temveč skuša povzeti vse pridobljene izkušnje, jih primerjati s teorijo in kot sintezo te konfrontacije in valorizacije zgraditi uporaben sistem vzgojne dejavnosti na občutljivem področju — otrok in mlad človek v stiku s filmom. Naši bralci deloma že poznajo strokovno izredno prizadevno Petersovo metodo obravnave problemov iz shematičnega prikaza prilagoditve otrokovi starostni dobi in intelektualnemu razvoju, ki smo ga objavili pred časom v Ekranu. Zdaj je postala dragocena publikacija dostopna vsem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo, predvsem pa našim pedagogom. Že kratek pregled snovi, ki jo Peters obravnava, zgovorno izpodbija izgovore, da se je pač težko posvetiti filmski vzgoji v šoli in izven nje, ker nimamo kvalificiranih vzgojiteljev. Menim, da bo Pe-

tersova knjiga (poleg študije Wróblove, ki je v zbirki Sedma umetnost izšla pred Petersom) dala vsakomur dovolj osnovnega znanja in pobud za individualno strokovno izpopolnjevanje. Snov je namreč razporejena tako, da popelje bralca po prvem delu, ki je izrazito strokovno-teoretičen, v praktično filmsko vzgojo in se v tem delu knjige v posameznih poglavjih dotakne tako rekoč vsega, kar mora filmski vzgojitelj poznati, oziroma vsebuje izhodiščne napotke za podrobnejši študij in pripravo.

V razpravah o filmski vzgoji v okviru naših šol je bilo vedno aktualno vprašanje kvalificiranih kadrov, kar naprej pa smo tudi tožili nad pomanjkanjem primerne strokovne literature. Mislim, da je malo narodov na svetu (zunanaj angleško in francosko govorečega sveta, kajti Petersova knjiga je pri UNESCO izšla v teh dveh jezikih), ki imajo tako pomembno delo prevedeno v svoj jezik. Poročilo o izidu Petersove knjige naj povežem z zahtevo, da naši pedagoški akademiji vključita filmsko vzgojo kot reden in obvezen predmet v svoje učne programe. Osnovni učbenik imamo v Petersovi knjigi, dovolj strokovno kvalificirane kadre za predavatelje tega predmeta pa tudi. Začnimo reševati problem kvalificiranih kadrov za filmsko vzgojo v okviru šole pri glavi, da ne bomo venomer iskali izgovora v pomanjkanju kadrov. Po mojem mnenju so organizacije in ustanove zunaj kroga šol, ki vzgajajo in oblikujejo bodoči pedagoški kader, doslej že dovolj široko in konkretno delale, zdaj je že čas, da se v dejavnost aktivno in konkretno vključijo tudi pedagoške akademije.

Petersovo knjigo FILMSKA VZGOJA najtopleje priporočam vsem vzgojiteljem osnovnih in srednjih šol, katerim je direktno namenjena, s koristjo pa jo bodo vzeli v roke tudi vsi, ki se ukvarjajo z različnimi oblikami filmske vzgoje zunaj naših šol.

Vitko Musek



Mylene Demongeot igra tudi v nadaljevanju filma o skrivnostnem Fantomu glavno žensko vlogo. Film, ki ga režira André Hunebelle, se imenuje FANTOM SE VRACA

IZBRANI FILMI

Kino Zveza Hrvatske je v svoji Filmski biblioteki začela izdajati zbirko IZABRANI FILMOVI, ki jo urejuje Vladimir Vuković. Kot prvi zvezek te zanimive edicije je izšla Ranka Munitića študija o filmu Prometej z otoka Viševice (režiserja Vatroslava Mimice).

Če sodimo o zbirki po prvem zvezku, se je Kino Zveza Hrvatske pridružila publicistični dejavnosti, ki jo je začel naš Odbor za film in televizijo (in v njegovem imenu nadaljeval Prosvetni servis) z izdajanjem Filmskih listov, v katerih široko in analitično obravnavamo pomembnejše filme kinematografskega repertoarja v Jugoslaviji. V načrtu zbirke so namreč podobne publikacije za filme Ljubezen in kitare, Zgodba z Zahodne strani, Nedelje v mestecu Avray in Billy lažnivec. Sistem analize filmov je v primerjavi z našimi Filmskimi listi mnogo širši in pri Munitiću obsega vsebino filma, strukturo zgodbe, razmišljanja o vizualni nadgradnji, oris lika Mate Bakula, poizkus opredelitve filma in njegovega pomena v okvirih jugoslovanskega filma, povzetek kritik in mnenj o filmu predvsem v domačem

tisku, kratek portret režiserja Mimice in na koncu nekaj izhodišč (vprašanj) za pogovor o filmu. Priznati moramo, da je takšna shema analitične obravnave filmskega dela široka in da omogoča osvetlitev filma z vseh najpomembnejših plati. Kazalo bi jo upoštevati v shemi naših Filmskih listov. Ugotovim naj, da bo publikacija, kakršna je Prometej z otoka Viševice, krepko pomagala vzgojiteljem, vodjem filmskih klubov in krožkov in tistim, ki jih film pobliže zanima. Morebiti se marsikdo ne bo strinjal s slavošpevom, ki ga je Munitić napisal o zadnjem filmu mojstra Vatroslava Mimice, a to ni bistveno važno; v njegovi študiji bo vsak našel dovolj materiala za razmišljanje in razpravljanje o filmu.

Naj na koncu še omenim, da je publikacija tiskana v priročnem žepnem formatu, na dovolj dobrem papirju, opremljena z reprodukcijami posnetkov iz filma in jo je mogoče naročiti pri Kino Savezu Hrvatske v Zagrebu (Dalmatinska 12). Kdor pozna živo potrebo po tovrstnih publikacijah, mora izreči iskreno željo, naj bi ne ostalo samo pri prvem zvezku.

mkv.

KRITIKE

Kaj se je zgodilo z Baby Jane?

I.

Vsaka umetnost v svoji dobi zavestno ali podzavestno oblikuje ustaljene tokove svojih kreacij, ustvarja norme in stilne zakone, ki skoraj nehotе dajejo svojim stvaritvam skupen ton, okus in barvo. Navadno je beseda o tistem največjem delu umetniških stvaritev, ki se skladno in organsko vključujejo v čas in prostor, v katerem so nastale in katerih polemika s prilikami in problemi obdrži izenačen, dostojen ton.

Razen teh »dobro vzgojenih« stvaritev so še nekatera redkejša in dragocenejša dela, ki zanikajo vse zakone in kanone, se pojavijo kot meteor, pretresejo okolico, v kateri so se pojavila in s svojo prisotnostjo izzovejo različne odmeve in reflekse.

Gre za dela, ki namesto s harmonijo govore s krikom, namesto nians prinašajo rane, namesto polemik upor. Take kreacije so vedno bile, od Laokoontovega kipa, ki se zvija pod težo strupenih kač, preko rimskih mrtvaških plesov, do Tintoretovih fantazmagorij

in pobesnelih prikazni Goye. Indirektni potomci Calligarija, Orlaca in Langovega misterioznega morilca takšni obsedenci še sedaj pretresajo platno. Kot svojo resnico prinašajo strah, smrt, uboj in obup. Nič ni lažje, kot da jih licemerno zavržemo v imenu dobrega okusa in vzgoje, ni si težko zamašiti ušes pred njihovim glasnim prekletstvom časa, ki je na najboljši poti, da zanika vse vrednosti, ki so sodelovale v njegovem dialektičnem nastajanju. Med taka uporniška in trda dela spada tudi film Kaj se je zgodilo z Baby Jane Roberta Aldricha.

II.

V skladu s svojo nenavadno naravo pa seveda terja takšno delo, ko ga kritično analiziramo, še posebno pozornost.

In če smo osebno naklonjeni takšnim neobičajnim izletom v skrite, pogosto mračne prostore dramatične ekspresije, ali ne bomo potem te naklonjenosti projicirali v končno oceno dela ter njegovo ekstremno prizadetost vrednotili ne kot objektivno kvaliteto, ampak kot intimno privlačnost? Če pa nam taki filmi niso pri srcu, ali ne bo naš notranji odpor prejudiciral končne ocene?

Zato je treba tehtnost končne sodbe točneje, obširneje utemeljiti, kot je to navada.

Da se bomo razumeli: predvsem se mi zdi Aldrichov film eden najzanimivejših med deli novejših ameriške kinematografije. Potem, rad imam ravno takšne dramatične digresije, ker slutim v njih tisti večni nemir umetnika, energijo, ki v borbi z negibno materijo to samo potencialno kreativno možnostjo, potiska naprej.

Skratka, govorim o delu, ki mi je všeč v vsakem pogledu in zato že vnaprej opozarjam na morebitne napake, ki pa se jim bom skušal izogniti. Da bi bila moja sodba o filmu kar najobjektivnejša, pa se mi zdi nujno govoriti o njem s treh stališč.

Najprej moram ugotoviti, kaj sam po sebi predstavlja, kaj pomeni kot delo svojega avtorja, kot avtohtona umetniška realnost izvirne poetične moči.

Potem moram ovrednotiti pomen filma za kinematografijo, ki ji pripada, najti njegov prostor v umetniškem kontekstu, v katerem je nastal.

Končno pa moram precizirati še smisel in pomen, ki ga ima s sorodnimi deli v družbenem kontekstu svoje domovine: oceniti je treba njegovo družbeno nianso, zavzetost in ostrost, ki ga dvigujejo nad umetnikovo osebno izrazno obsesijo, kajti film Baby Jane opredmeti precej globlje splošnejše more novega sveta oziroma ameriške kinematografije.

III.

Začnimo s prvo točko.

Roberta Aldricha smo nehote uvrstili med zelo dobre drugorzredne ameriške režiserje, ki jih je precej, pa se vsi odlikujejo s standardno kvaliteto, brez večjih osebnih pretenzij. Morda je film Attack to trditvev malce omajal, vendar njegovi westerni Poslednji Apač, Vera Cruz in Zadnji zaton razen odličnih obrtniških niso odkrili drugih skritih vrednot.

Film Kaj se je zgodilo z Baby Jane? je drugi resen napad na to tezo. To je v pravem smislu besede film svojega avtorja. Razen

pri režiji je Aldrich sodeloval tudi pri pisanju scenarija in kar je najvažnejše, ta podvig je sam finansiral. Gre torej za film, ki ga je hotel snemati za vsako ceno in ki morda predstavlja celo njegovo življenjsko delo. Trditev se mi zdi še verjetnejša, če pomislimo na komercialna tveganja, v katera se je Aldrich spustil.

Zares je pred nami delo, ki mu še malo ni mar, da bi nam bilo všeč, da bi bilo privlačno, očarljivo. Čeprav so nekateri mislili, ta film ni bil narejen zato, da bi nas bilo groza, da bi izvajal krike strahu. Film preprosto želi nekaj povedati in to stori skrajno brezkompromisno, direktno.

S psihološkega stališča je pred nami film o norici, o ženski, ki je kompletno duševno zmedena in se ji le od časa do časa povrne neka svojevrstna lucidnost.

Gledano s sociološkega vidika se situacija komplicira, ker je Baby Jane žrtev neke družbe, njene pohote in muhavosti. Ne poznam nobenega strahotnejšega prizora, kakor je bil nastop male deklice, ki so jo prisilili, da je bila lutka prizora, s katerim se film tudi začne. Ta izredno režiran prizor nosi osnovno misel: človek je tu ponižan na gibljev eksponat, ki ugaja abnormalni in morbidni publikli, in tak bo pod njenim vplivom postal tudi on. V filmu prevladuje tragična izoliranost posameznika, postaja celo pogoj zapleta, ker je tiranija norice mogoča res samo tam, kjer se nihče za nikogar ne briga (edino služkinja-črnka, najlepši lik v filmu, je sposobna, da za nekoga skrbi, ga ima rada in mu želi pomagati). Toda to naklonjenost pozneje zelo drago plača.

Vendar je treba iskati pravi smisel filma drugje: na koncu, ko Baby Jane odgovori sestri, ko ji je ta odkrila resnico o svoji nesreči: »To pomeni, da bi se celo življenje lahko ljubili«.

Ta replika nas opozori na osebnost, posameznika — nosilca filma, na njegovo tragično spor-čilo. Baby Jane je namreč postala to, kar je, zato, ker je bil poleg je vedno nekdo, ki je bil pametnejši, ljubezni bolj vreden, revnejši, bolj vreden obžalovanja ali pa boljši, bolj vreden občudovanja od nje. Vse življenje je bila v ozadju in njena podzavest se je okrutno maščevala njej sami in tistim, ki so jo v to prisilili.

In tako postaja Aldrichov film, v okvirih njegovega kreativnega sveta, tragikomedijska osebnosti, zamorjenega individua, ki se mu ni dovoljeno razviti, kakor bi sam hotel. Zanimivo je, da Baby Jane v scenah starih filmov ni prav nič slabša od svoje sestre in da je sodba o njeni mirnosti bolj plod osebnih kot pa objektivnih sodb tistih, ki jih dajejo.

Za trenutek se zadržimo še pri sredstvih, s katerimi nam Aldrich pripoveduje to žalostno in okrutno zgodbo o prezrtem človeku.

Celoten režijski prijem je logično podrejen liku glavne junakinje. Stara hiša, v kateri sestri stanujeta, sarkofag, ki še vedno čuva spomin Rudolfa Valentina, je pravzaprav prostor njene obtele zavesti. Labirintska, nekomunikativna, zapuščena hiša predstavlja notranji svet svoje lastnice. Od tod strašni obroči, ki jih stiska okrog svoje sestre in niso nič drugega kot simboli prostora in vrednosti, ki pripadata tej okolici. Ko »nekdo« stopi v to hišo, se takoj opredeli kot prijatelj ali pa kot sovražnik Baby Jane, na kar ona takoj reagira. Hišni prag kot da predstavlja mejo njene osebnosti, rob spoznanja, ki jo veže z zunanjim svetom. Zato črnka takoj, ko se priprije noter, umre, muzikant pa dobi glavno vlogo v mrtvaškem plesu, ki ga Baby Jane pleše s svojimi spomini.

Trenutki, ko norica zapušča hišo, da bi dokončala svoje posle, so podobni trenutkom ozdravljenja njene zavesti. Šele takrat se življenje v hiši normalizira, šele takrat se pokažejo možnosti za osvoboditev njene nesrečne sestre. In ko sestri za vedno zapuščata hišo, se Baby popolnoma izgubi, pade v prepad svojega že davno minulega otroštva. Njen žilavi odpor proti prodaji hiše (ki je vzrok njene tiranije nad sestro) je v resnici le tipično sredstvo samobrambe norca: zaščita svojega nenormalnega sveta in vseh njegovih dimenzij.

In tako se Aldrichov film tudi z režiserske plati kaže kot zelo fina precizna mizanscenska zgradba, ki ima svoj skriven pomen in simboliko. Njegovo delo do konca izraža propadlo in iznakaženo osebnost, kaže bedne ostanke človeka v razdejzanju njegove zavesti, v katero so ga pritirali in tako popolnoma deformirali.

IV.

Če gledamo Aldrichov film v širokih okvirih ameriške kinematografije, bomo našli v novejšem obdobju njenega razvoja še nekaj filmov, ki se na enako drastičen in brezkompromisen način bore proti okolju, v katerem so nastali.

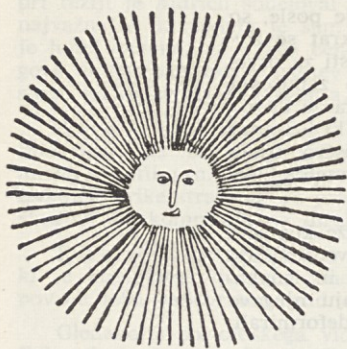
Obsesija uničene osebnosti se je verjetno začela s filmom Spake, ki ga je snemal Tod Browning v štiridesetih letih. To smer je nadaljeval Sunset Boulevard Billyja Wilderja pa še Hitchcockov Psycho.

V omenjenih delih obstoje iste premise kot v Aldrichovem delu: isti antagonistični odnos osebnosti do družbe, isto zapiranje v intimni svet, katerega vse bolj in bolj zajemajo sence bolezni. In praviloma vse osebnosti krvavo plačujejo svoj dolg družbi, njihova maščevanja pa ubijajo določeno število ljudi, brez izjeme.

V Spakah je glavna oseba nesrečna žena, ki se poroči z lastnikom cirkusa spačkov. Njen mož, lastnik cirkusa, je sam spaka — pritlikavec. Strahotna okolica jo prisili, da ubije moža, da bi takoj potem sama padla v roke podivjanim prikaznim in njihovemu slepemu sovraštvu. V Sunset Boulevardu stara igralka počasi tone v globine svoje norosti, pri tem pa vleče s seboj v smrt vse, ki so izkoriščali njeno premoženje, potem ko so jo odvrgli kot ostarelo zvezdo. V Psycho najdemo mladega človeka, ki trpi zaradi pomanjkanja ljubezni v mladosti: uboj matere in njenega ljubimca ga napravi najprej težkega bolnika, potem pa še večkratnega morilca. Baby Jane ta krog zaključuje, ko muči svojo nemočno sestro, pravzaprav glavnega krivca njene nesreče.

Nobenega teh filmov ne smemo zamenjavati s produkti »horror filma«, filma groze, saj nimajo osnovnih značilnosti tega žanra in predstavljajo posebno, izolirano smer v ameriškem filmu. Medtem ko se »horror« ukvarja predvsem z metafizičnimi in filozofskimi kategorijami in relacijami med Dobrim in Zlim, predstavljajo ta dela minuciozno in psihološko izredno tenkočutno in podrobno analizo družbe, nekega okolja in njegovih potencialnih povzročiteljev.

Če se spomnimo podobnih tem, bomo opazili, kako se je vrsta ameriških režiserjev spustila v podobna razmišljanja o smrti kot neizbežni posledici življenja, o okrutni logiki, po kateri je človek preganjan, brž ko stopi v tesnejši stik s svetom in soljudmi. Kaj drugega pa pomeni Hitchcockova »metafizika zločina«, če ne nujnost našega časa, po kateri se smrt poraja iz slučajnih stikov normalnih vsakdanjih drobcev. Ali pa filmi, ki jih je Fritz Lang snemal v Ameriki, filmi, ki na strahoten način demonstrirajo lov na člo-



veka, vtkanega in skritega v vseh dejanjih in nehanjih ljudi. Joseph Losey po pravici zasluži vzdevek »režiser brez usmiljenja«, ker prav tako cinično prikazuje smrt kot edini mogoči rezultat vseh človeških stremeljenj, ne glede na to, ali je človek dober ali slab. In končno še Orson Welles, ki z galerijo svojih ubijalcev in krvnikov zaključuje ta prekleti krog, izražajoč neko čudno človekovo nagnjenje k zločinu in uničevanju. Ni važno, ali je beseda o Macbethu, Othellu, Kaneu ali morilcu iz Dotika zla — vsi govore o isti okrutni življenjski nujnosti, ki tako neusmiljeno tira človeka v temne pokrajine smrti.

Ameriška kinematografija ima očitno svojo podobo in škoda je, da smo zaradi nekih licemernih meril in malomeščanskega miru včasih pripravljene zanikati ta dela polna resnice. Resnice, ki ni sladka, je pa vsaj — r e s n i č n a.

Vse to nas je logično privedlo do družbenega pomena, ki ga ima Aldrichov film sam po sebi in v zvezi s prej omenjenimi.

Njegova ost je uperjena v jedro družbenega sistema, prikazuječ vso njegovo mehanično dehumanizacijo. Kaj pa sploh predstavlja ta iznakaženi, absurдни svet Baby Jane (spomnimo se samo degeneriranega muzikanta, njegove polnore matere, klepetave sosedice in njene perverzne hčerke), če ne popolno odtujitev človeka od svojega človeškega smisla, popolno pretapljanje v nekakšen čuden stadij živalstva, ki samo na zunaj sliči človeškemu bivanju. Gre za popolno nezanimanje človeka za človeka, za popolno pomanjkanje kakršnihkoli toplih čustev in razumevanja. Izhoda ni, razen v smrt ali norost. In kakor v grozotni verižni reakciji povzroči takšna situacija duševno zmedenost, ki ji skoraj vedno sledi smrt, često večkratna.

Seveda nimam namena dobesedno razumeti Aldrichov film. Njegova simbolika je pogoj za razumevanje. No, še kot simbol ostaja Aldrich mračen in nevaren kot pajkova mreža.

Zato ga je treba razumeti predvsem kot opomin, opozorilo. Že vnaprej opozarja na neizogibnost nekaterih neprijetnih posledic, ki logično izhajajo iz takega navideznega stanja družbe, ko se vsak žene za lastnim dobičkom in prepušča svojega bližnjega samemu sebi, če ga ne more uporabiti kot vir koristi zase. Nekje sem o Hitchcocku zapisal, da ne bi želel biti v koži umetnika, ki živi v resničnosti, katera v njem rojeva takšne misli. To lahko rečem tudi za Aldricha. Pa vseeno mu zavidam moč, ki jo dosega, iskrenost in hrabrost.

Hatari

Ameriški barvni film. Scenarij po zgodbi Harryja Kurnitza Leigh BRACKETT. Režija Howard HAWKS. Kamera Russell HARLAN. Glasba Henry MANCINI. Igrajo: John WAYNE, Hardy KRÜGER, Gerard BLAIN, Michèle GIRARDON, Bruce CABOT, Elsa MARTINELLI, Red BUTTONS. Proizvodnja Howard Hawks-Paramount, 1962. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Mnoge gledalce je navdušilo Hawksovo odlično delo (verjetno vrh njegove ustvarjalnosti) Rio Bravo, ob Opičjih poslih, Rdeči reki in Deželi faraonov pa smo spet ostali neprižadeti. To vse so filmi moža, ki je med ameriški filmskimi ustvarjalci tako samosvoj, da je tudi v okviru ocene njegovega zadnjega filma treba omeniti njegove značilnosti. To narekuje film Hatari sam, kajti v njem se združujejo najrazličnejši elementi Hawksove filmske ustvarjalnosti, ki so sicer v njegovem dosedanjem opusu bolj ali manj porazdeljeni na posamezne filme, od glasbene komedije preko westerna do velikega spektakla.

Danes skoraj sedemdesetletni Howard Hawks — mimogrede nekaj podatkov — izhaja iz Indiane, dorasel pa je v Kaliforniji, odkoder so ga starši poslali na Vzhod, da bi svoje šolanje dokončal v »solidnih šolah«, med katere so šteli tudi Philips Exeter Academy in Cornell University. Med šolskimi počitnicami je delal kot asistent pri Famous Players v Lasky Studios (pri današnjem Paramountu), 1917. pa se je prostovoljno prijavil v letalski korpus, odkoder so ga 1919. demobilizirali kot podporočnika. Avtomobilske dirke in letalska tekmovanja so postala njegova posebna strast, od katere pa se kljub številnim zmagam ni dalo živeti. Tako se je 1922. zaposlil v filmski stroki kot neodvisni producent. Posebno je bil znan po filmih za majhen denar, ki sta mu jih režirala večinoma Allan Dwan in Marshall Neilan. Končno ga je Paramount angažiral kot scenarista. Tu je delal vse do 1925., ko je kot režiser podpisal pogodbo z Williamom Foxom. Leto pozneje je že režiral svoj prvi film Pota slave (The Road to Glory), dramo o reakcijah mladega dekleta, ki postaja polagoma slepa. (Film nima nobene zveze s filmom istega naslova iz 1936.) V osmih nemih in v trintridesetih zvočnih filmih, med katerimi so poleg že omenjenih znamenita dela Viva Vila, Pota slave, Pregnanec, Seržant York, Air Force in Veliko spanje, se je izoblikovala umetniška fiziognomija Howarda Hawksa, enega izmed vodilnih osebnosti ameriškega tradicionalnega, a tudi zanesljivo solidnega filma.

»Trdno sem sklenil gledalce, ki se odločijo za ogled mojega filma, razvedriti in razveseliti,« je v razgovoru za Cahiers du cinéma (številka 56) izjavil Hawks. V štiridesetletni dobi ustvarjanja je zgradil svojo formulo ustvarjalnega postopka, s katero skuša ta svoj namen doseči. Ob poštenem ustvarjalnem naporu so se izoblikovali tisti tipični karakterni elementi dramaturške zgradbe in nazorov o človeku in skupnosti ljudi, po katerih Hawksa hitro prepoznamo. Če bi jih strnjeno skušali povzeti — kar moramo storiti, če naj se približamo filmu Hatari — jih prepoznamo v sledečih odnosih:

- odnosi med ljudmi v znamenju tovarištva in prijateljstva;
- odnosi junakov — sovražnikov žensk do žensk, ki jih skušajo zapeljati;

— odnosi med ljudmi in njihovim delom (kot vsakdanje delo obravnava tudi včasih zelo nevarne posle);

— odnosi med človekom in živalmi.

Vsi ti odnosi namreč nastopajo v filmu *Hatari*. V medsebojnem prepletanju ne gradijo samo relacij med protagonisti filma, temveč so vključeni v dramaturško ogrodje, okoli katerega je nato zgrajena vnanje razgibana zgodba, ki je zrelo premišljanje o ljudeh. Ti se vse bolj odkrivajo v svojih dimenzijah, kolikor težjim preizkušnjam in naporom so izpostavljeni. Tu je Hawks tudi uveljavil svojo priljubljeno temo o srečanju ljudi z živalmi. Kaže, da je *Hatari* dokončno utrdil Hawksova razmišljanja o teh odnosih.

Kogar je Hawks osvojil, bo med njegovimi filmi prav posebno cenil *Hatari*. Zakaj? Če namreč postavimo *Hatari* pod drobnoled skrbne in kritične analize, ne bo težko ugotoviti, da moramo govoriti o solidnem filmu, ki je dosledno zvest Hawksovim nameram — razvedriti in zabavati gledalca. Če se spomnimo, da je pred tem filmom ustvaril *Rio Bravo* (ta film imajo za enega največjih westernov) in osvojil tudi razvajene, zahtevne gledalce, *Hatari* glede perfektnosti gotovo ne vzdrži primerjave. A vendar vsiljuje sodbo o neoporečni popolnosti filma v svoji zvrsti. Kaj je *Hatari* po svojem značaju? Ko ga skušamo postaviti v zvrst, zapademo v drugo težavo. Akcijski film? Pustolovski film? Da in ne — hkrati pa tudi dobrodušna komedija in še kaj. Hawks je že prej rad prepletal elemente posameznih zvrsti — zdaj pa ne gre toliko za zmes, kakor za Hawksovo težnjo, da bi brez posebnih ozirov na pogoje, ki jih narekujejo posamezne filmske zvrsti, zžil v čim bolj krepak napoj vse tisto, kar ima povedati o ljudeh in živalih ter o svojih razmišljanjih o njih. Zato se v filmu mešajo elementi treh ali štirih filmskih zvrsti, a ne nekontrolirano, v škodo celoti, temveč Hawksovem treznem premisleku in ustvarjalni odločitvi. Komu pa bo *Hatari* celo melodrama, ker bo po osebnih nagnjenjih in razpoloženju postavil v ospredje odnos med Johnom Mercerjem in Dallas. Kajpak John ni samo ženskomrznež, ki se je znašel v spretno spleteni mreži zanj navdušene prikupne ženske. John je tudi lovec na divje živali, ki ta svoj posel — kot ostali njegovi tovariši — opravlja s pravcato ljubeznijo, četudi visi vsak dan med življenjem in smrtjo. V filmu nista središče dogajanja samo John in Dallas. Enako živo, aktivno in pomembno so prisotni avtomobilski dirkač Kurt Stahl, uglajeni Francoz Maurey, vračje-vernii in hkrati junaški Indijanec, newyorški voznik taksija in plemeniti dobrodušnež Žepko pa končno Brandy, ki je sredi teh svojih »stricev«² dorasla v prikupno dekle, pa oni tega niso niti opazili. V enaki meri so prisotne živali, med njimi ter ljudmi pa se razvijajo prav tako čisti odnosi, kot vladajo ali se ob težkih preizkušnjah vzpostavljajo med protagonisti filma samimi. In v teh odnosih se, bolj kot v okviru kakih tipičnih elementov posameznih zvrsti, oblikuje *Hatari*, samosvoj in najbolj Hawksov film.

Hatari pomeni v enem izmed afriških jezikov nevarnost. Hawks je to besedico premišljeno izbral za naslov svojemu filmu. Tudi nevarnost je dramaturško funkcionalno prisotna v filmu. Ne kot dejstvo, ki povzroča strah in srh pri gledalcih, temveč kot bistveni element dela, ki ga opravljajo Hawksovi junaki. Ker je torej nevarnost sestavni del njihovega opravka, jim Hawks v razpletu filma daje priliko, da si od nje odpočijejo, da se razvedrijo in zaživijo še v drugih dimenzijah človeka (Johna vedno bolj mika Dallas, Kurt in Maurey v svoji mladeniški neugnanosti prva zagledata v Brandy dekle in žensko, Žepko se nežno zaljubi v Brandy). Zato



pa je vsakemu naslednjemu delovnemu dnevju dodano (v smotrnem dramaturškem stopnjevanju) več nevarnosti in še več priložnosti, da se med protagonisti utrjujejo sicer preprosti, a človeško pristni in odkriti odnosi. Nevarnost so divje živali, ki pa tudi v svojih najbolj nevarnih podobah (po Hawksovemu izboru je to nosorog) niso odvratne, grozo vzbujajoče, ampak po svoje prikupne, predvsem pa vnašajo v film (posebno zaradi vernih posnetkov lova) atraktivno privlačnost. Kot pri Hawkstu ni nič poceni, tako tudi prisotnost divjih živali ni samo cenena atraktivnost, temveč funkcionalna in dramaturško vgrajena pristnost. V njej nekajkrat odkrije izjemne, skoraj poetične lepote.

Kot v svojih drugih filmih je tudi tokrat Hawks spretno vodil igralce. Nikomur — tudi uglednemu zvezdniku Johnu Wayneu — ni dovolil, da bi preigral druge in se sam postavil v ospredje. Tako Wayne, Krüger, Blain, Girardonova, Cabot, Buttons in Elsa Martinelli sestavljajo vsestransko ubrano skupino in težko bi izločili katerega izmed njih. Morda bi kazalo opozoriti na Elso Martinelli in njene tri slončke. Prav tako ni mogoče mimo glasbe, ki jo je napisal ugledni Henry Mancini.

In na koncu misel, ki me je ob H a t a r i j u prevzela. Pravimo, da je Hawks odlični avtor ameriškega tradicionalnega filma. Ali se ob filmu H a t a r i ne vzbudi občutek, da je tudi izredno moderen filmski ustvarjalec? Mislim predvsem na lik Dallas v tisti celovitosti, v kakršni si ga je zamislil Hawks in ga je pod njegovim vodstvom oblikovala Elsa Martinelli. To je lik, ki je po svojih dimenzijah najbliže ženskim likom iz modernih francoskih, italijanskih in angleških filmov, v njem ni nič tradicionalnega. Hawks je tudi svojim moškim protagonistom pomagal, da so zavrgli tradicionalne in zastarele formule filmskega igraltva.

Četudi H a t a r i ne vzdržijo primenjave z R i o B r a v o m, vseeno lahko o njem rečemo, da je zelo dober zabavni film, ki bo ostal v Hawksovem filmskem opusu zanj posebno značilen.

Lani v Marienbadu

I.

Kritičen zapis o nekem filmu dobi, odvisno od pomembnosti tega filma, povsem določen obseg. Nekateri filmi ne zaslužijo (in niti ne zahtevajo) nič več, kot krajše ali daljše pojasnjevanje o dosežkih in napakah, ki so v zvezi z njimi nastali. Nekatera dela lahko kot del svoje vsebine vsilijo kritiku avtorjevo osebnost, kajti širina le-te je lahko vidna že celo v koordinatah ene same stvaritve. So pa tudi dela, ki s svojo pomembnostjo in vrednoto silijo pisca kritike, da prodre ne samo v plastično avtorjevo osebnost, temveč tudi v celotno kompleksno situacijo, v kateri je trenutno medij, ki ga je bil umetnik uporabil — govorimo o delih, ki s svojo pomembnostjo predstavljajo novo stran, novo poglavje umetniškega medija. V takih primerih se kritik često prijemlje za glavo, ker čuti, kakšno odgovornost ima, kakšne pomembne zadeve čakajo, da bodo pojasnjene in prenesene v vrstice, ki jih mora napisati. In kot zanesen s spoštovanjem do dela, ki mu samo vsiljuje, kako je treba pisati o njem, šele tu najde svojo pravo funkcijo: analizirati velike uspehe je lažje in hvaležnejše delo, kot pa dokazovati bedakom, da niso tako pametni, kot sami mislijo.

Za začetek je dovolj, če povem, da je film Alaina Resnaisa Lani v Marienbadu tako delo, ki se samo vsiljuje s svojo močjo in pomenom — od tod izhaja nujnost, da ne orišem samo obrisov konkretnega dosežka, temveč tudi začetek tistega poglavja, o katerem sem govoril — novega poglavja, ki ga to delo odpira. Po drugi strani pa to delo zahteva, da ga kolikor mogoče natančno uvrstimo v kontekst ostalega filmskega gibanja in s tem čim boljše in precizneje določimo njegovo mesto v dialetiki razvoja in napredka filmske umetnosti.

II.

Bergman, Dreyer, Buñuel, Kawalerowicz in Bresson pa tudi Visconti in zgodnejši Fellini so značilni za tisto prehodno fazo, v kateri se je film — z izrazito simbolično sintezo svojih misli in motivov, začel počasi, vendar zanesljivo oddaljevati s svojih starih melodramatičnih tirnic. Od realistične pripovedi, narativnosti in opisnosti je začel vse bolj prehajati k vizualiziranju nekaterih globljih, direktnejših vizij človekove narave.

Z uporabo precej naprednejših izkušenj literature in likovnih umetnosti (v tem času je imelo abstraktno slikarstvo za seboj že več kot tri desetletja razvoja, literatura je že davno izdelala »novi roman«, poezija je že suvereno obvladovala nevezano, prsto nizanje besed) se je film preko Antonionija, kasnejšega Fellinija in nekaterih sodobnih čeških režiserjev dokopal do podobnih, vendar lastnih in izvirnih rešitev. V teh filmih je bil ustvarjen nov tok dogajanja, subjektivizacija materije je pokazala na dejstvo, da umetnosti ne gledajo več zunanjeja sveta samega po sebi (kot bi dejal Kant), temveč ga skušajo izraziti v skritem notranjem ogledalu človekove osebnosti, v tokovih njegove zavesti in še globlje, njegove podzavesti.

V teh delih je bil ustvarjen »filmski tok zavesti«. Z drugimi besedami, spremljajoč zapletene splete slik, vizij, travm in halucinacij, katere navidezno brez reda tečejo skozi s spoznanjem

osvetljeno sfero človekove osebnosti, so ti filmi odkrivali pod bogatimi skladi asociacij, svobodnih slik in nevezanih impresij neštevilne motive, ki v svoji končni strukturi oblikujejo človeka v njegovi zapleteni individualnosti, v polifonskem boju in često pogubni akrobatiki na vrvi med življenjem in smrtjo v sodobnem življenju. Ta dela (Avantura, Noč, Mrk, Rdeča puščava, Sladko življenje, Osem in pol, Diamanti noči in še nekatera) so začela povsem novo epoko filmskega jezika, iz njih so popolnoma izločeni vsi elementi klasične filmske estetike: progresivna kontinuiteta naracije je zamenjana s subjektivnim časovnim gibanjem, ki nima nikakršne zveze s fizičnim časom in njegovim ritmom. Namesto logičnih, slovnično pravih filmskih stavkov so se pojavile slike in vizije povezane izključno samo z notranjimi niansami in sozvočji, namesto enotnega preciziranega prostora, ki se je menjal po logiki zunanega gibanja in prehajal v določenih časovnih intervalih — je prostor v novih filmih razbit na precej majhnih, nevezanih prostorskih celot, katerih celovitost daje nov edinstven svet: realnost spominjanja, spominov, podzavestnih aluzij in asociacij, katerih ritem odreja utrip in tok filma.

Pojem filmskega podzavestnega toka tukaj označuje gibanje filmske materije (v omenjenih filmih obstaja še vedno tisto, kar bi lahko imenovali razvoj drame na poti od začetka preko kulminacije do končne katarzične izpolnitve), ki se odvija v notranjem razvojnem ritmu osebnosti, katere narava predstavlja skupni imenovalec filmske realnosti (to je vedno glavna oseba filma, preko katere mora režiser oblikovati svoj pogled na svet). Izrecno hočem poudariti, da v teh filmih še vedno obstaja gibanje motivov, njih razvoj, progresivno nizanje in preobražanje enega v drugo v vrsti, ki izraža notranjo pot misli in občutij.

Pri Resnaisu tega notranjega gibanja ni več. Zato bom pri njem namesto izraza »tok zavesti« uporabil izraz »mesto zavesti«.

Drugače rečeno, Resnais v svojih filmih ukinja vsakršno gibanje v pomenu razvoja. V njih se nič ne dogaja, nihče ne spremeni svojega značaja — osebnosti, položajji, spopadi, srečanja — vse je dano v stadiju omrtnenega, okamenjenega bivanja, ki razen lastne smrti in propada ne prinaša ničesar. Te značilnosti pomenijo obenem tudi kritično ostrino Resnaisovih filmov, naperjeno proti lažnemu zadovoljstvu zaradi tehničnih dobrin, ki danes velik del zahodnega sveta žene v težko krizo duha in življenjskega zanosa.

No, pustimo te misli Resnaisovih filmov za trenutek ob strani. Zanimiveje je najprej pregledati njihove filmske vrednote in pa nastanek in razvoj omenjene kategorije »prostora zavesti« v njegovih delih.

Že njegov prvi igrani film Hirošima, ljubezen moja je naznačil prodor v nove forme filmskega jezika, čeprav to tedaj še ni bilo povsem očitno. Že v tem filmu Resnais ni skušal prodreti v gibanje človekove zavesti, temveč v njeno strukturo, drugače rečeno, obseči je hotel v enem časovnem trenutku vse raznovrstne vsebine, ki v njej so in bivajo.

Zato Resnais v svojih filmih ukinja čas v razvojnem pomenu in ga spreminja v kategorijo trajanja, obstajanja, bivanja brez sprememb. Vsak njegov film zato lahko pomeni podaljšan trenutek — eno sekundo človeške zavesti, v kateri se ni nič zgodilo kljub kupom slik in vizij, ki v tej zavesti so.

Rekel sem že, da se je ta koncept pojavil v Hirošimi: kratko srečanje japonskega mladeniča in Evropejke (simbol Resnaisovega

trenutka, o katerem smo govorili) ne prinaša nikakršnega bistvenega razvoja dogajanja med dvema človekoma; po drugi strani pa z ostrim prodorom v njuno zavest ustvarja dramo, s tem ko privede do spopada, kar ta zavest vsebuje. In to je spopad vsega tistega, kar je bilo, kar obstoji v krhkem tkivu spominov in sanj, tistega, kar že je in se izraža v nevezanih slikah trenutnega položaja, pa tistega, kar bo prišlo, izraženo v slutnjah in poetskih niansah kadrov. Prodor v zavest gre torej v globino, ne pa v širino, v strukturo njenega prostora, ne pa v njeno časovno trajanje in razvoj.

Ta koncept popolnoma prevladuje v Marienbadu in ničesar ni, kar bi kazalo na kakršen koli razvojni premik v katero koli smer. Ne vemo niti, kdaj se delo dogaja: ali v preteklosti, sedanjosti ali pa se še ni zgodilo, ampak v krhkem tkivu slutenj šele čaka na svojo izpolnitev. Ker nenehno prekinjanje motiva, prehajanje iz enega časa v drugega, z enega plana časovne determiniranosti na drugega — daje filmu popolnoma brezčasovni, statični karakter.

To istočasno mešanje raznih časov, videnih v enem trenutku v njihovem prostorskem razmerju, ki ga zavzemajo v strukturi zavesti v tem trenutku — spominja morda na nekatere izkušnje kubističnega slikarstva. Umetnikova težnja se je tudi tam kazala v trudu, da se vse časovne kategorije (v konkretnem primeru čas, ki je potreben, da se obide neki objekt) spremene v njihove prostorske aдекватne; ploskovno plastenje planov na sliki je moralo izraziti istočasno prisotnost vseh prostorskih aspektov motiva v določenem času. To omenjam pravzaprav, da bi opozoril na nedvomno notranjo kontinuiteto problema, ki ga vsebujejo moderne umetnosti, pa čeprav je zakrit in le posredno dostopen.

III.

Kot v krsti, v natančno izdelanem sarkofagu se v velikem baročnem hotelu gibljejo osebe tega filma. Njihovo življenje je samo pogojno: pravzaprav samo bivajo, preprosto obstoje v tem mrzlem nesmiselnem eksistiranju iz časa v čas, nekako krčevito skušajo premakniti z mrtve točke negibno življenje okrog sebe.

V tej razkošni stavbi je vse uglajeno, bleščeče, vse se sveti s hladnim kovinskim sijajem. Dolgi hodniki, ki neskončno krožijo v tipično baročni dramatikosti prostora, postajajo tiha mesta skoraj mehaničnih srečanj ljudi, ki na neki nenavaden, skoraj slučajen način blodijo po njih.

Toda ti ljudje so podobni živim bitjem le po zunanjem videzu, po sposobnosti gibanja, boljše rečeno premeščanju iz prostora v prostor. Med njimi ni nikakršnih stikov. Absurdna predstava, s katero se film začena, nam prikazuje kup imenitnih lutk, ki mehanično ploskajo vsemu, kar se dogaja na odru. Gledalec se nehote sprašuje, kje je pravzaprav meja, ali niso te čudne podobe publike pravzaprav igralci-lutke, ki izvajajo neko mučno, težko tirado brez življenja.

In nič se v toku filma ne premakne v novi smeri, nenavadno srečanje mlade ženske in njenega zamišljenega ljubimca se nam zdi kot nekakšna krhka vizija, ki ji niti za trenutek ne uspe prepričati nas o svoji resničnosti — obstojnosti. Vse to je bolj podobno muhavemu izletu domišljije, ki se ji prepušča brezdelna resignirana dama.

Struktura filma se izrazito sklada s prav tako nestvarno obdelavo snovi: Resnais zelo večje meša različne časovne pasaže in nam niti za trenutek ne dovoli, da bi se v enem izmed teh časov čutili prisotne, niti eden izmed njih nam ne utegne zapustiti občutka varnosti, trdnosti; vsi ti temporalni fragmenti gredo mimo nas in zanikajo vsakršno enovitost doživljanja, obstajanja. Z drugimi besedami, zdi se nam, kot da hoče Resnais sugerirati gledalcu, kako današnji duševni razkroj preprečuje človeku, da bi se kjerkoli počutil prisotnega in mu ne dovoljuje, da bi postal organski del katere koli kontinuirane celote. Tako pridemo do osrednjega motiva filma — to je popolna izkoreninjenost človeka, njegova nezmožnost, da kontinuirano komunicira s svetom okrog sebe, s časom, ki beži, s prostorom, ki ga obkroža. Človek se spreminja v mrtvi, pasivni del tega sveta, njegova zavest postaja skrajno neorganizirana prizma, skozi katero se nenačrtno prelamljajo nejasni refleksi resničnosti. Kakšna je ta resničnost, ne vemo niti mi niti junaki Resnaisove drame, ker jim prav omenjeni elementi onemogočajo, da bi jasno videli njeno strukturo, nam pa je prikazana samo motna slika njihove zavesti, kot edini podatek o vsem, kar obstaja med njimi.

Resnais nam ne namerava sugerirati bolestrnega duševnega stanja svojih junakov, kot je to na primer napravil Robert Weine v svojem Dr. Calligariju. Resnaisova dezorganizacija zavesti, ki jo odkriva v svojih likih, je posledica popolne življenjske dezintegracije, resigniranosti, katera svojim nosilcem odvzema vse človeške lastnosti. Od kar so izgubili sposobnost, da čutijo, da želijo in ljubijo, so ti liki postali brezčutni simboli nekega praznega, opustošenega sveta, ki se je potopil v lastno intelektualno hipertrofiranoost. To so simboli življenja, ki je izginilo nekje v zasičenih, praznih organizmih, kateri se spreminjajo v mehanične potrošnike svetovnih dobrin.

V končni posledici Resnaisova kritična ostrina dominira v vizualni, filmski interpretaciji motiva: z nerodnimi gibi, z brezvoljnimi trajanjem, s pomanjkanjem globljih, osebnih razlogov tega trajanja, so njegovi liki povsem podobni stvarem, objektom, tistim neskončnim nizom nakitja in arhitektonskih okraskov, ki povsod krasijo hotelske prostore. Ni nenavadno, da je skoraj četrtina filma posvečena na pogled brezciljnim blodenjem skozi te hodnike, ob ogledalih, ob zidovih, razkošno pokritih z ornamentami, ob nemih kipih prav tako bizarnega, okamenjenega parka, ki je enako kot njegovi lastnik obsojen na počasno, omrtvičeno trajanje.

Omenjeni motiv mrtvila, **POPREDMETENJA LJUDI IN NJIHOVIH HUMANIH VREDNOT** dominira še v več filmskih detajlih.

Na primer ogledala: Resnais nenehno usmerja kamero v eno izmed neštevilnih ogledal, ki povsod pokrivajo zidove ogromnih dvoran, in v njih naprej opazuje dogajanja, ki izpolnjujejo prostor. Ko spremlja eno takih dogajanj, se kamera naenkrat premakne za nekaj centimetrov in v doljnem ali gornjem delu kadra odkrije izcizelirani rob zrcala; nismo torej gledali resnične slike življenja, temveč njeno mrtvo repliko iz zrcala. Resnais očitno sugerira identičnost teh dveh svetov, tistega v zrcalu in onega pred njim: eden in drugi sta enako mrtva, nestvarna, lažna. Oba sta samo nadomestka življenja — njegova bleda nadomestka. Niti eden niti drugi ne presežeta okvira laži, lepe, hladne, bleščeče laži, ki je sama s seboj zadovoljna.

Ali pa zvočna spremljava filma. Resnaisove osebe malo govore. Njihovo govorjenje se pojavi le takrat, ko gre kamera mimo njih, takoj nato pa besede in zvoki izginjajo: efemernost vezi, ki vežejo ljudi z njihovo okolico, prevladuje tudi v tem detajlu. V plesni sekvenci, ki jo režiser spremlja z zvoki zamolke, skoraj mrtvaške koračnice — objeti pari plešejo po taktih te pogrebne spremljave, ne pa po ritmu plesa, ki se ga niti ne sliši. Mrtvaški ples v pravem pomenu besede postavlja poslednji akcent v prej omenjenem motivu mrtvila in melanholičnosti. V pravem pomenu besede pokopava neki celovit svet, neki odnos do življenja, neko stanje duha, ki mu res ni nikakršne življenjske rešitve.

IV.

Ostane nam le še problem življenjske angažiranosti Resnaisovega filma. Z drugimi besedami, ostaja vprašanje, ali je Resnais pesimistični obupanec, ki ruši vse svoje življenjske ideale in brezživljenjski kot njegovi liki stoji na pragu skrajno dekadentne duhovne otopelosti, ki nekontrolirano oznanja uničenje vsega dobrega in popoln propad človeka kot takega. Ali pa je Resnais zagovornik nekih konstruktivnejših, pomembnejših hotenj in principov?

Načelno nisem nikdar za to, da se umetnikova kritika, ne glede na težo in grenki okus, enači z njegovim pesimističnim pogledom na svet. Ne zdi se mi, da pravi optimizem leži v domeni apriornega hvaljenja in olepšavanja. Od tu izhaja moje nesoglasje s tistimi, ki v Marienbadu vidijo izvor takega negatorskega stališča do življenja.

Resnaisov film je zelo težak, težji od večine filmov, ki smo jih vajeni gledati na naših platnih. Svet, gledan skozi njegove kadre, meji zaradi svoje izkrivljenosti na monstroznost. Vendar dve stvari dajeta tej viziji nedvomno moč in angažiranost v pozitivnem smislu: po eni strani je to upor umetnika, ki je v filmu vseskozi prisoten (spomnimo se samo scene mrtvaškega plesa), na drugi strani pa je daljnovidni značaj njegovega dela, ki kaže dejstva, kakršna nekoč bodo, če bomo nadaljevali v tej smeri. Zaradi tega pogoja Resnaisovega dela ne moremo enačiti z direktno sliko življenja. Skozi čudovito izniansirano tkivo govori Resnais o svojem strahu pred bodočnostjo, prikazuje svet, kakršnega si ne želi nihče izmed nas, on pa še najmanj. Toda tak svet je logična posledica današnje smeri, v katero se pomika naša sodobnost, njen produkt pa je tudi Resnais. Strašna vizija popolne življenjske kataklizme vseh elementov praznega popredmetenega človeka, ki mu množina denarja ni niti malo spremenila bistva, to je svet materialnega bogastva in duhovne praznine ter absurda, svet, ki se ga Resnais boji in kateremu se upira.

Ostra kritika sodobnega meščanskega životarjenja, slika popredmetenja človeške vsebine, dekadenca družbe, ki izgublja vse svoje družbene afirmative — to je Resnaisov Marienbad, močan, strašen in okrutno dosleden.

V.

In še majhen odmik glede stila. Resnaisa imajo pogosto za tipičen primer intelektualca-umetnika, hladnega, cerebralnega, brezčutnega in nepoetičnega. Čeprav menim, da ima njegovo delo samo



FILM
ŠOLA
KLUBI

po sebi dovolj argumentov, ki nasprotujejo takim tezam, se ne bi bilo slabo ustaviti še na teh aspektih njegovega ustvarjanja.

Lani v Marienbadu nedvomno sloni na določeni racionalni strukturi, na svojevrstni shemi, ki pa niti za trenutek ne postane pravi imenovalec dela, pač pa izraža le umetnikov ukrep, ki ga je uporabil glede na zunanji svet, izdaja sistem organizacije motivov in njihove dodelave znotraj precizirane strukture, ki je v tem primeru nujna zaradi same narave dela.

Nekoč je rekel Cezanne, da lahko vso materialno objektivnost sveta skrči na nekaj geometrijskih teles, in vendar so njegove slike ustvarile poetičnost in lirski pečat, ki mu daleč ni enakega.

Tako tudi Alain Resnais. Čeprav je zelo skrbno organiziral svoje delo, ni niti za trenutek zmanjšal poetičnega načina, s katerim te motive oblikuje in izpopolnjuje. Lepota filma, njegovo vzdušje, njegova zamotanost in prefinjenost nians — vse to izdaja poeta z močno senzibilnostjo, ki pa jo le redko uporablja in z njo ne preobremeni svojega dela. Marienbad je podoben pesmi v prozi: njegova proza je grenka, polna upora, to pa ji ne jemlje niti poetičnosti niti lepote. Čeprav intelektualna (ne intelektualistična), ne neha biti lepa; toda lepota v njej niti za trenutek ne ovira modrosti.



FILM
ŠOLA
KLUBI

CANNES MLADIH

Cannes je lahko mnogim sinonim za razkošje, frivolnost, za dolce far niente in sinonim za filmski festival s številnimi škandalom. Toda za tem videzom se skriva mesto s 70.000 prebivalci, ki je v polnem razmahu, delavskim prebivalstvom in mladino, med njimi je 12.000 učencev osnovnih in srednjih šol, o čemer pa mondeni svet in kronika škandalov sploh ne govorita. In prav o teh tisočih mladih in delu z njimi bo govora tukaj.

V mestu dela mnogo mladinskih filmskih klubov, med njimi sta dva za različni starostni skupini v delavski mestni četrti.

Najstarejši Ciné-Jeunesse obstaja že okrog deset let in ima 1.300 redno vpisanih članov; vsak četrtek popoldne se zbere v festivalski palači 400—600 učencev od 15. do 18. oz. 19. leta. Vsakokrat projicirajo film, včasih opravijo to sami ali pa njihovi organizatorji. Projekciji sledi podrobna diskusija, najprej o filmski temi, potem pa o formi filma, vse to pa ob primerjavi z že vidnimi filmi. Tej diskusiji mladi sledijo z velikim zanimanjem. Traja pa 30 do 45 minut in

jo včasih dopolnjujejo pismene analize, od katerih najboljše javno preberejo in nagradijo. Razen tega predavajo majhni skupini ljubiteljev filma vsako soboto še posebej in ta vprašanja še temeljiteje pretresejo. Druga posebnost tega kluba, ki ga v celoti sestavljajo srednješolci, je v tem, da že sedem let voli izmed sebe mladinski del žirije za najboljši mladinski film med filmi, prikazanimi na Mednarodnem festivalu v Cannesu. Žirijo tvori sedem mladih ljudi z organizatorji Ciné-Jeunesse in novinarji (G. Sadoul, J. de Baroncelli, ki piše za Le Monde, Monique Berger s Francoske radiodifuzije) ter s predstavniki francoskih združenj filmskih klubov.

Nagrado za leto 1965 so pravkar enoglasno podelili in sicer letos pod odkriljem Francoskega centra za filme za mladino francoskemu filmu YOYO režiserja Pierrea Étaixa »za njegovo iskranje človeške sreče v vrnitvi k preprostosti in naravi daleč proč od izumetničenosti civilizacije ter za njegov filmski izraz, v katerem fina ironija nikoli ne zastre človeške topline«. Razen tega so podelili posebno nagrado žirije TOKIJSKIM OLIMPIJSKIM IGRAM, filmu »visoke umetniške ravni, ki s pretresljivim prikazom človeških prizadevanj v športu vodi k bratstvu med narodi«.

Naposled so podelili še nagrado za kratki film argentinskemu dokumentarcu s socialno tematiko LOS JUNQUEROS, za »diskreten in občutljiv prikaz težkih življenjskih pogojev rezalcev trsa v Argentini«.

Sedem mladih članov žirije Ciné-Jeunesse opravlja svoje delo z vso resnostjo, novinarji in kritiki, s katerimi sodelujejo, pa njihovo delo zelo cenijo.

Njihova sodba upošteva štiri kriterije:

Cloveška vsebina	5
Miselna vsebina	5
Estetska vrednost	5
Mednarodna razširjenost	5

Prednost te metode je, da onemogoča »celotnostne« sodbe slehernega preštudiranelega kinematografskega dela.

Iz Ciné-Jeunesse izvira prav tako združenje »Jeunes Rencontres« (Srečanje mladih), katerega člani tvorijo mladinski del »Rencontres Internationales du Film pour la Jeunesse« (Mednarodna srečanja za mladinski film). Ta »Srečanja« je l. 1960 ustanovil Francis Legrand, profesor filozofije in podpredsednik Ciné-Jeunesse, ker primanjkuje mladinskih filmov in to zlasti v Franciji. V šestih letih so postala »Srečanja« pravi festival mladinskega filma. Leta 1964 jih je priznal Francoski nacionalni center, ki je poslej tudi njihov pokrovitelj.

Že prvo leto so predstavili filme 12 dežel, filme, ki so jih izbrali po prej navedenih kriterijih pred mednarodno žirijo strokovnjakov za vprašanja mladine in filma.

L. 1964 so prišli filmi že iz 30 dežel. Filme so razdelili v tri skupine glede na starost gledalcev (tako imenovana 2., 3. in 4. skupina, medtem ko za 1. skupino ni bilo prijavljenih filmov), vsaka skupina pa je imela svojo nagrado za dolgi in za kratki film.

Posebnost pri teh »Srečanjih« je, da so imenovali mednarodno žirijo, ki so jo l. 1964 sestavljali mladi ljubitelji filma iz 11 dežel. Ta žirija mladih deluje popolnoma neodvisno od žirije odraslih. Zbere se vsak dan in samostojno določi svoje nagrade. L. 1964 se je njena odločitev docela ujemala z odločitvijo odraslih, kajti obe uradni žiriji sta prisodili nagrado čehoslovaškemu filmu Karla Zemana KRONIKA NORCA.

Ta mlada žirija predstavlja za nas pravo preizkuševalnico, ker mladi vidijo stvari, na katere bi gledali odrasli bolj abstraktno.

Razen tega mladi zelo poživijo debato. Po vsaki večerni projekciji namreč teče živa diskusija v veliki festivalski dvorani. Ta

diskusija se je tako razvila, da so l. 1965 sklenili ustanoviti »delovne skupine«, ki bi dan potem temeljiteje preštudirale prejšnji večer predvajani film in svoja dognanja tudi zapisale.

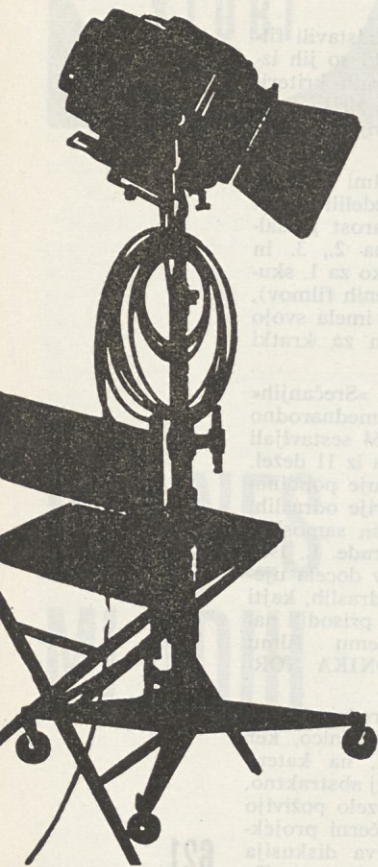
Letos se bo tudi nadaljeval razgovor iz l. 1964 o »odgovornosti mladega režiserja«, ki se ga bodo udeležili mladi realizatorji, absolventi filmskih šol raznih dežel, in bodo ob tej priložnosti prikazali v seriji »tekmovanje« nekatere njihove prvence. Letos pričakujejo večjo udeležbo Jugoslavije, kar se tiče filmov. Želimo si pa, da bi prišlo več mladih Jugoslovanov in ne le običajni mladi član žirije.

Kakšen je smoter teh »Srečanj«, ki so se rodila iz privatne pobude, a so si postopoma pridobila svetovni sloves?

Nam je šlo predvsem za to, da bi javno mnenje bolj občutilo ta zelo resni problem mladine, ki ga kinematografija v raznih deželah bolj ali manj spregleduje. Zdelo se nam je, da bi lahko samo manifestacija, ki bi jo imenovali, recimo, »ugledno«, premaknila problem z mrtve točke. To pa je, kot si lahko mislite, terjalo mnogo vztrajnega dela. Morali smo premagati mnogo ovir in se boriti proti hudim nasprotnikom. Sedaj je ta manifestacija že kar utrjena. Priznava in podpira jo CNFJ (Nacionalni center za mladinski film), nikakor pa ne sme zgrešiti svojega osnovnega načela, da se ne »bori le za film, ki je narejen za mladino, ampak za vsak film, ki je vreden mladine in ki ga mladi gledajo lahko hkrati in z istim zanimanjem kot odrasli«.

Filme je treba še strožje izbirati v skladu s cilji, za katere se borimo. Revija IMAGE ET SON piše:

»Canneska preizkuševalnica postaja vsako leto bolj priljubljeno mesto za odkrivanje vseh mogočih filmov. Zeleti je, da bi poslala vsaka dežela najboljše iz svoje proizvodnje canneski izbirni komisiji, ki je doslej stro-



go spoštovala velike laične principe, ki so vodilo takih srečanj. Aktivno življenje spodbujajo razmišljanja ob primerjavi različnih umetniško izraženih misli. Do letos so RIFJ (Mednarodna srečanja za mladinski film) ostala zvesta tej široki izmenjavi. To je še ena njihovih velikih zaslug.« (Hubert Arnault)

Od 26. decembra 1965 do 3. januarja 1966 bodo v Canneski festivalski palači VI. »Srečanja«. Na treh predstavah dnevno bodo v celoti prikazali 20 dolgih in 50 kratkih filmov. Vsaki predstavi bo sledila različno dolga debata. Vsako jutro bodo zasedale delovne skupine in analizirale film prejšnjega večera, kajti večerni film je vedno najvažnejši in namenjen starejši mladini in odraslim. Razen omenjenega razgovora bo tekel še filmski teoretični in praktični tečaj (hkrati bodo snemali 8 mm in 16 mm filme).

Medtem pa bosta v tišini pisarn delali obe mednarodni žiriji, žirija strokovnjakov in žirija mladih, ki je za nas v praktičnem oziru izredno važna in ji bodo pomagali najbolj vneti privrženci »Srečanj«. Pred vsako večerno projekcijo bo izšel časopis s programom komentarji, intervjuji. Urejali in izdajali ga bodo mladi sami.

Preden zapustimo Cannes, si pa oglejmo še filmske klube osnovnih šol v četrti la Bocca. Ustanovili so jih pred tremi leti, hitro so se razvili in obogatili z dodatnimi dejavnostmi. Vsak drugi četrtek delajo otroci po predvajanih filmih: izrezujejo, rišejo in modelirajo osebe iz filma. Najstarejši otroci slikajo akvarele. Nekaj akvarelov je bilo tako dobrih, da jih je lani opazil direktor Filmskega muzeja iz Münchna in jih razstavil, medtem ko so v bavarskem radiu razstavili risbe nemških otrok v televizijskih oddajah za nagrado

»Mladina«. To je bilo junija 1964. Prav tako pa so bile razstavljene tudi francoske risbe na televizijskem festivalu v Marlu v Nemčiji. Za filmski festival za mlade, ki bo l. 1966 v Gottwaldovem v ČSR, pripravljajo novo serijo.

Poleg aktivnosti filmskih klubov in filmskega festivala za mlade skušamo razširiti direktne kontakte preko meja. Nekaj mladih iz Cannes je sodelovalo na filmskem festivalu v Locarnu l. 1964, kjer je prvič nastopila mednarodna žirija mladih. Ta žirija je prisodila prvo mesto čehoslovaškemu filmu ČRNI PETER.

Nova skupina 30 mladincev je v juniju odpotovala v Trier v Nemčiji in se uradno udeležila letnega kongresa filmskih klubov; ob tem je prišlo z nemškimi kolegi do odkrite diskusije o nekaterih problemih, ki so jih načeli predvajani filmi.

Druga desetglava skupina mladih iz Cannes pa bo letos prvič prisotna na jugoslovanskem festivalu v Pulju, kjer bodo gostje jugoslovanskih filmskih klubov. Od tega srečanja si veliko obetamo.

Tako nam naši naporji pomalem prinašajo tudi sadove, kajti film je oblika dejavnosti, ki zaima mladino vsega sveta.

Mar je utopija, če uporabimo film kot povezavo in osnovo za razumevanje med jutrišnjimi odraslimi vseh narodov? Mislimo, da je treba nenehno delati v tej smeri.

V Cannesu se bodo 26. decembra 1965 odprla VI. »Srečanja« s programom, za katerega se bomo potrudili, da bi bil kolikor mogoče dober in privlačen. Pričakujemo, da pridete v kar največjem številu.

Na svidenje torej to zimo v Cannesu!

HENRY VOGEL

predsednik Mednarodnih filmskih srečanj za mladino, Cannes

FILMSKA MLADINA JUGOSLAVIJE

V okviru letošnjega puljskega festivala je Kino zveza Hrvatske organizirala zanimivo akcijo za filmsko mladino. V domu Počitniške zveze se je zbralo okoli sto jugoslovanskih filmskih amaterjev, ki so si ogledali vse festivalske projekcije, naslednji dan pa so se o filmih pogovarjali z režiserji, scenaristi in igralci.

Če pustimo ob strani vprašanja prehrane in stanovanja, lahko trdimo, da so akcijo zelo lepo sprejeli tako filmski delavci kot tudi organizatorji festivala. Uprava festivala je udeležencem pomagala pri organizaciji razgovorov avtorjev z mladimi.

Po izjavah avtorjev so taki razgovori za ustvarjalce koristnejši kot razne kritike. Mladi gledalci so, neposredno pod vtišom filma, odkrito, brezkompromisno in pošteno povedali svoje mnenje ali prosili za pojasnila, kadar jim film ni bil popolnoma razumljiv.

Ker je bila to prva akcija te vrste, so bili nekateri ustvarjalci prepričani, da gre za obisk mladinskega letovišča, kjer bodo delili avtograme. Vendar so razgovori trajali tudi po tri ure, gostje pa so morali do konca razlagati svoje ideje tistim, ki niso razumeli vsega. Ta akcija

je vzbudila veliko zanimanje pri vseh klubih v Jugoslaviji, tako da za drugo leto pričakujejo preko 200 filmskih amaterjev. Kino zveza Hrvatske in Kino klub Pitomača sta imela v gosteh tudi delegacijo mladih amaterjev iz Nemške demokratične republike.

Filmska mladina Hrvatske pripravlja za letos še nekaj zanimivih akcij. Predvideno je l. srečanje mladine Hrvatske z bogatim programom, ki naj bi ga izvajali po vsej republiki. Festival filmov, ki so jih posneli mladi, bo v Varaždinu. Razpis za scenarij iz življenja mladih in razpis za filmsko kritiko oziroma poročilo o ogledanem filmu bosta objavljena v vseh organizacijah, kjer mladina živi in dela.

V Zagrebu bodo priredili razstavo filmskih publikacij — urejeno po vrednostnih vidikih. Organizator želi zbrati vse izdaje namenjene filmskemu gledalcu, ki se pojavljajo na jugoslovanskem tržišču. Trdimo lahko, da je ravno mladina najboljši odjemalec vseh slabih publikacij, fotografij in drugih tiskanih materialov, ki se razmnožujejo v velikih nakladah brez kakršnih koli kriterijev.

Del te akcije bodo tudi mladinske matinee, kjer bodo ob filmih govorili filmski kritiki.

Za filmske ustvarjalce je Kino zveza organizirala poseben studio za snemanje filmov. Tehnične naprave in filmski trak je članom studia na razpolago brezplačno. Pogoji za članstvo je filmska afirmacija — amaterska ali profesionalna.

Da pa bi lahko snemali tudi klubi, ki nimajo sredstev za nabavo filmske tehnike, je Kino zveza osnovala poseben servis za posojanje tehničnih pripomočkov. Servis razpolaga z desetimi kompleti snemalnih naprav, ki so na razpolago vsem klubom, registriranim v zvezi. Teh je sedaj okoli 90.



Igralec Janez Vrhovec med mladimi ljubitelji filma

POLETNA FILMSKA ŠOLA V TRAKOŠČANU

Med 20. 8. in 4. 9. 1965 sta Filmoteka 16 iz Zagreba in Zavod za napredek osnovnega izobraževanja SR Hrvatske v Trakošćanu organizirala Poletno filmsko šolo.

Namenjena je bila učiteljem in profesorjem hrvatsko srbskega jezika na osnovnih in srednjih šolah. Letna filmska šola je nastala na osnovi neprestanih potreb sodobne vzgojne prakse in predstavlja začetno fazo stalne oblike dopolnilnega izobraževanja profesorjev s področja filmske umetnosti in filmske kulture sploh.



Pogovor filmske mladine s filmskimi ustvarjalci ob letošnjem taborjenju v Pulju

Že davno se je izkazala kot točna predpostavka, da je nujnost dopolnilnega filmskega izobraževanja profesorjev in učiteljev zelo aktualna, glede na vse intenzivnejši vdor filma v vsakdanje življenje šole, ki do pred nekaj let ni kazala veliko zanimanja za film kot učni predmet.

Letna filmska šola v Trakošćanu je delala na principu seminarja z voditelji in točno pripravljenim programom.

Učni program je bil razdeljen na tri dele: zgodovinsko teoretičnega (film kot umetnost), pedagoškega (šola in film) in družbenega (film in družba). Taka delitev učne snovi je rezultat skrbne raziskave resničnih potreb učiteljev in njihove vsakodnevne prakse.

Bistvo programa in njegov praktični del pa je temeljil na analizi izbranih filmov in na neposrednih razpravljanih po vsaki projekciji. Te razprave, izredno zanimive po mnogih zrelih in natančnih razlagah tečajnikov, so bile, poleg srečno izbrane metodične variante (diskusije po skupinah in diskusije v plenu), odločujočega pomena v pedagoškem smislu zato, ker se je na ta način pristo oblikovalo stališče posameznika do perspektivne oblike analize igranega filma v okviru šolske učne ure.

Te diskusije, zlasti o filmih Hirošima, ljubezen moja, Človekova usoda ter Osem in pol, so med drugimi pokazale, da filmsko znanje posameznikov ni bilo precenjeno, saj so njihove ugotovitve ne le v pedagoškem, ampak tudi v filmskem smislu pre-

segale mejo standardnega poznavanja filma in se izkazale kot avtentična pedagoško filmska za. pažanja na najvišji ravni.

Predavateljski kolegij priznanih filmskih kritikov in teoretikov iz vse države je popolnoma zadovoljil pričakovanja organizatorjev in tečajnikov ter se predstavil kot predavateljsko telo, ki ga je mogoče uvrstiti v najvišji evropski razred. Ta trditev ni pretirana, če govorimo o izrednih teoretičnih in zgodovinsko-estetskih razlagah Dušana Stojanovića, Vladimira Petrića, Rudolfa Sremca in Branka Belana. Skupino predmetov v okviru drugega dela programa »šola in film« je izredno podal prof. Miroslav Vrabec iz Banja Luke. Pozitivno je treba oceniti prizadevanje organizatorjev, da bi v okviru šole nudili možnost mladim teoretikom in publicistom (Ante Peterlić, Hrvoje Lisinski, Slobodan Novaković in Ranko Munitić), da se vključijo v tako obliko filmske vzgoje in izobraževanja. To so naštetih uspešno storili.

Organizacijska struktura Letne filmske šole, kot sem že omenil, je temeljila na principu seminarskega dela v dveh skupinah, ki sta izmenično poslušali predavanja, obe skupaj pa sta analizirali film (gledali so ga prejšnji večer) dve uri pred začetkom predavanja.

Taka oblika dela se je pokazala kot najbolj ustrezna, ker je zagotavljala največjo mero intenzivnosti v sprejemanju predvidene učne snovi.

Lahko zaključim, da je Letna filmska šola že v začetku svojega delovanja popolnoma izpolnila pričakovanja, pa nedvomno potrjuje tudi zaključna anketa šestdesetih tečajnikov, ki so na koncizen način izrazili svoje v celoti pozitivne ocene.

Letna filmska šola v Trakoščanu je važen prispevek k filmski vzgoji, izobraževanju in širjenju filmske kulture.



FILMSKA UZGOJA V VEIKLI BRITANIJ

1. DEL: ORGANIZACIJA

Britanski filmski inštitut (The British Film Institute) je v svetu vsekakor ena od najbolj priznanih ustanov, ki se ukvarjajo s širjenjem filmske kulture in z razvojem filmske umetnosti. Osnovan je bil že 1933. leta, ima pa nekoliko oddelkov, ki so važni vsak na svoj način. To so: filmski arhiv (National Film Archive), dvorana za prikazovanje pomembnih filmskih del (National Film Theatre), knjižnica, fototeka, redakcija časopisa Slika in zvok (Sight and Sound), mesečnega filmskega biltena (Monthly Film Bulletin) in časopisa o problemih televizije Kontrast (Contrast). V okviru Inštituta deluje tudi poseben oddelek, ki skrbi za distribucijo filmov na 16 mm traku. Na policah tega oddelka je mogoče najti mojstrovine svetovne umetnosti, od Lumièrea pa vse do Godarda ali Polanskega. Ti filmi so dostopni vsem organizacijam pa tudi privatnikom, ki tudi lahko dobijo nekatere od maloštevilnih filmov, presnetih na 8 mm trak.

ODDELEK ZA VZGOJO

Čeprav je vsa ustanova usmerjena k širjenju filmske kulture, posveča največ pozornosti filmski vzgoji prav Oddelek za vzgojo (Education department). Že naziv govori o namerah in dejavnosti tega oddelka, ki mu v Britanskem filmskem inštitutu ne brez razloga posvečajo sorazmerno največjo pozornost. Oddelek za vzgojo ima svojo posebno zgradbo, posebno projekcijsko dvorano, posebno kinoteko (tu hranijo odlomke iz slavnih filmov), posebne izdaje priročnikov in deset zaposlenih.

V publikacijah tega oddelka je mogoče prečitati, da se oddelek ne ukvarja izključno s problemi vzgoje s pomočjo filma in o filmu, ampak tudi z vzgojo s pomočjo televizije in o televiziji, ker sta oba ta dva medija enako važna v razvijanju vizualne kulture ljudi v sodobnem svetu.

»Duša« tega oddelka so štirje ljudje, katerih imena si vsekakor velja zapomniti. To so: Paddy Whannel, Jim Kitsis, Alan Lovell in Peter Harcourt.

Zelo težko je najti vse štiri hkrati na njihovih delovnih mestih. Pisarna, pisalna miza in projekcijska dvorana jim služijo samo za to, da si pripravijo predavanja, zvedo, kdaj odpelje vlak, avtobus ali avion za kraj, kjer bodo predavali. Predavajo v Londonu in po vsej Angliji. Poslušalci so starejši in mladina najrazličnejših poklicev. Edina skupna stvar v njihovih predavanjih je film. Za vsak medij, za vsako publiko najdejo nove teme, nove načine njih podajanja.

Razen skupnih dolžnosti imajo še vsak svoje, ki se jim posvečajo tisti čas, ko so v pisarni. A začnimo od začetka.

Paddy Whannel — je vodja tega oddelka in tudi ustanovitelj. Kot sam pravi, je, ko je on prišel na Inštitut, Oddelek za vzgojo predstavljal on sam, pisalna miza, svinčnik in list papirja. Položaj vodje mu nalaga, da vodi in usmerja delo svojih kolegov, pa tudi, da je v stiku s podobnimi ustanovami po svetu. V Jugoslaviji je bil lani septembra na mednarodnem simpoziju v Ljubljani in letošnje jeseni v Sarajevu.

Jim Kitsis — v Inštitutu mu pravijo svetovalec učiteljev. V tem je njegovo delo. Prosvetnim delavcem svetuje, kako in na kakšen način se lahko pripravijo za predavanja o filmu, katero literaturo lahko uporabijo, katere filme naj najprej prikažejo in katere kasneje, na kaj je treba poslušalce opozoriti itd. Enkrat letno organizira festival mladih amaterjev. Sodeluje z ustanovami, kot so: Nacionalno združenje učiteljev (National Union of Teachers) in drugimi.

Alan Lovell — izbira odlomke najzanimivejših filmov in pripravlja spremno literaturo zanje. Mala kinoteka oddelka za vzgojo ima okrog 600 takih odlomkov iz najrazličnejših filmov vsega sveta. Odlomki (inserti) so zelo različni in jih uporabljajo v zelo različne namene. Nekatere odlomke prikazujejo kot primere hollywoodske tradicije, kot primere dobre kamere, kot primere slabega filma, kot primere poetičnosti v filmu, kot primere slabe ali dobre uporabe barve itd.

Zanimivo je pripomniti, da vsi filmski strokovnjaki pri vseh svojih predavanjih uporabljajo te odlomke; predavanje sestavlja predavatelj govor, projekcija odlomka, potem majhna diskusija o tem, nato pa predavatelj spet govori in prikaže nov odlomek. Zanimiv je podatek, da je bilo v sezoni 1964/65 1.141 predavanj. Odlomkov ne uporabljajo samo člani Inštituta, dostopni so vsem filmskim pedagogom vse Britanije.

Peter Harcourt — je glavni urednik male založniške dejavnosti oddelka za vzgojo. Doslej je izšla ena publikacija z naslovom Pouk o filmu (Film Teaching), v kateri so nekateri člani Inštituta in nekateri pedagogi posredovali svoje izkušnje o filmski vzgoji. Trenutno pripravljajo nekaj izdaj: Pogovor o filmu Jima Kitsisa in Pogovor o televiziji Tonnyja Higginsa. Obe knjigi temeljita na osebnih izkušnjah avtorjev. Obe se nanašata na delo z mladino. V drugi knjigi so zbrana nekatera zelo zanimiva mnenja mladih o televizijskih programih. Peter Harcourt pripravlja priročnik o Renoiru, Boleslaw Sulek pa priročnik z naslovom Poljski film.

To bi bilo nekako vse o organizaciji tega mladega in nenadoma najvažnejšega dela Britanskega filmskega inštituta. Seveda kratek sestavek nikakor ne more zajeti vseh dejavnosti te ustanove, upam pa, da mi je vsaj do neke mere uspelo ustvariti predstavo o njihovem načinu dela, ki je name naredil močan vtis.

NOVICE Z LJUBLJANSKE PEDAGOŠKE AKADEMIJE

Drobna novica sicer, a vendar spodbudna, kakor so spodbudni vsi začetki!

Oddelek za posebno šolstvo na akademiji je vključil v seminar za izredne slušatelje, sedanje vzgojitelje v vzgojnih domovih Radeče, Planina, Smednik, Veržej in v oddelku posebne šole v Ptujtu tudi praktikum iz filmske vzgoje. Skupina vzgojiteljev se je s predavateljico vred, J. Podgornikovo, zavedala, da pet ur, kolikor je bilo odmerjeno filmski vzgoji, komaj zadošča za nekaj osnovnih splošnih napotkov in za praktično delo ob enem samem filmu. In vendar lahko tudi tak peturni prispevek k dopolnilnemu izobraževanju ovrednotimo kot pozitivno spodbudo, ki ne bo ostala brez nadaljevanja v kasnejšem praktičnem delu!

V pogovoru s tovarišico Podgornikovo smo zvedeli, da je slušateljem prikazala najprej vlogo in naloge pedagoškega delavca pri oblikovanju filmske kulture mladih, ob tem pa je obravnavala filmsko-vzgojno delo v domovih kot eno izmed hvaležnih možnosti za vzgojno in izobraževalno delo z neprilagojenimi mladimi ljudmi. Nujnost avtodidaktičnega izobraževanja v naših razmerah je na dlani, slušatelji so se



seznanili z najvažnejšimi viri za kasnejši študij. Praktično delo je potekalo ob Vukotičevi risanki Piccolo. Prednosti organizirane priprave in obdelave zlasti kratkega filma so zelo prepričljive, slušatelji so se razgibano vključili v razprave.

Za nameček so si vzgojitelji ogledali daljši, po datumu proizvodnje nekoliko starejši film Basila Wrighta Otroci pred sodiščem. Film z dokumentarno natančnostjo prikazuje problematiko neprilagojene mladine na Angleškem in metode njene prevzgoje v vzgajališčih in posebnih domovih za poklicno izobraževanje. Pobljže je predstavljena usoda dveh fantov in enega dekleta. — Vsekakor zanimivo delo za primerjavo poklicnih izkušenj.

Četudi je bil praktikum za filmsko vzgojo kratek, je vendarle dal možnosti tudi za razgovor o željah in potrebah pedagoških delavcev v vzgajališčih. Povsod imajo projektor za ozki trak, vendar doslej še ni bilo načrtnejšega filmskovzgojnega dela. Delno zaradi nepripravljenosti kadrov za vsebinska in metodična izhodišča, a tudi zaradi prednosti, ki si jo je osvojil televizijski sprejemnik. Sposojeni filmi so mnogokrat tehnično zelo slabi, da tako mladim ljudem kot vzgojiteljem usahne zanimanje za filmsko predstavo. Tele-

vizijski program pa je, če ne udarjamo običajnih motenj pri prenosih, mnogo pestrejši in tudi slika ter ton sta dobra. Pojavila se je torej mujna želja, da bi se vzgojitelji seznanili zlasti s televizijskim medijem, z metodami televizijske vzgoje. Predvsem so poudarili željo po uvajanju mladih gledalcev v posamezne zvrsti televizijskih oddaj, od obzornika do serijskih filmov. Dalje bi bilo potrebno seznaniti vzgojitelje o časovnih mejah za dnevni ogled programa, o kriterijih za izbiranje skupnih ogledov, ki bi jih kasneje obdelali v pogovoru itd. Dovolj tehtnih želja, ki so pravzaprav zahteva, da jim prisluhne mo s širšo družbeno in pedagoško odgovornostjo!

Tovarišica Podgornikova nam je še povedala, da bosta z jesenjo na oddelku za posebno šolstvo odmerjeni po dve uri na štirinajst dni pedagoškemu praktikumu iz filmske vzgoje. Hkrati pa je izrazila bojazen, da bomo hudo zaostali za izkušnjami drugih evropskih narodov, če se ne bomo takoj intenzivno vključili v proučevanje tuje literature o novi veji pedagoškega raziskovalnega in praktičnega dela, o pedagogiki množičnih sredstev obveščanja (Massmedienerziehung, Massenmedienpädagogik).

Uredništvo naše rubrike je še posebej veselo zanimive novice z ljubljanske pedagoške akademije, saj si upravičeno obetamo, da bodo poslej naša že leta in leta načelno sprejeta stališča o potrebnosti pravočasnega izobraževanja prosvetnih delavcev tudi na področju filmske vzgoje končno krenila z mrtve točke.

Prav bi bilo, da razmislijo o uvedbi praktikuma iz filmske vzgoje še druge smeri študija. Zlasti bi potrebovali tak praktikum učitelji slovenskega jezika, a tudi predmetni učitelji tistih področij, kamor se bo po uvedbi redigiranega učnega načrta za osnovno šolo priključilo po nekaj tem s področja filmske vzgoje, na primer fizika, zgodovina, likovni in glasbeni pouk. — a

FILMOGRAFIJA SLOVENSKEGA FILMA



(NADALJEVANJE)

E. Leto 1949

55. TISK IN PARTIZANI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	1. jan. 1949
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Sintič Zvone
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Kumar Milan
Glasba: komponist	Arnič Blaž
dirigent	Cipci Jakob
izvajaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Kumar Milan
Organizacijsko vodstvo	Blaj Ante
Dolžina filma	1441,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm, 16 mm

56. OBZORNİK št. 31

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	25. jan. 1949
Točka:	
Kongres KPS	
Režiser - montažer	Pretnar Igor
Snemalec	Cerar France, Marinček Ivan, Kumar Milan, Smeh Anton, Badjura Metod, Vavpotič Rudi, Pogačar Viki

asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Pretnar Igor
asistent	Strozak Boris
Glasba: komponist	Šivic Pavel
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Dolžina filma	534,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm, 16 mm

57. OBZORNIK št. 30

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	26. jan. 1949

Točke:

1. Industrija čevljev v Žireh:

Scenarij	Jamnik France
Režiser	Jamnik France
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Peršin Darinka
Glasba: komponist	Kozina Marjan
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije

2. Od novice do časopisa:

Scenarij	Smicberger Djuro
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Pogačar Viki
Montaža	Kavčič Jane
Glasba	arhiv

3. Igrače:

Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Kumar Boris
asistent	Kokalj Veka
Montaža	Peršin Darinka
Glasba: komponist	Švara Danilo
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Redaktor	Režek Boris
Oprema filma	Gornik Mile
Dolžina filma	538,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

58. MED ZAGORSKIMI RUDARJI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	8. febr. 1949
Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Vavpotič Rudi
asistent	Klobučar Boško
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham Franc

Montaža	Adamič Ernest
asistent	Lavrič Mira
Glasba: komponist	Šivic Pavel
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Napovedovalec	Tory Tugomer
Oprema filma	Petan Ciril
Organizacijsko vodstvo	Lipar Marjan
Dolžina filma	660 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

59. OBZORNIK št. 32

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	23. febr. 1949

Točke:

1. III. kongres AFŽ:

Režiser - montažer	Ovsec Janez
Snemalec	Pogačar Viki
Glasba	arhiv

2. Novoletna jelka:

Scenarij	Adamič Ernest
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Smeh Anton, Vavpotič Rudi
Montaža	Strozak Boris
asistent	Lavrič Mira
Glasba: komponist	Švara Danilo
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Snemalec zvoka	Omota Rudi
Redaktor	Režek Boris
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	353 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

60. PREKMURJE

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	4. marec 1949
Scenarij	Špur Katja
Režiser	Sintič Zvone
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Indof Rudi
Montaža	Badjura Milka
Glasba: komponist	Lipovšek Marjan
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Trpin Peter
Direktor filma	Bevc Jože
Dolžina filma	557 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

61. JESEN MED TRTAMI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	8. marca 1949
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kosmač France
Snemalec	Badjura Metod
asistent	Sitar Brane
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Badjura Milka
asistent	Peršin Darinka
Glasba: komponist	Lipovšek Marjan
dirigent	Cipci Jakob, Cvetko Ciril
izvaja	Orkester in zbor Ljubljanske Opere
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Oprema filma	Petan Ciril
Organizacijsko vodstvo	Končar Gorazd
Dolžina filma	759,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm, 16 mm

62. JETIKA IN BORBA PROTI NJEJ

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	23. marca 1949
Scenarij	Gostiša Lojze
Režiser	Grobler Mirko
Snemalec	Pfajfer Marjan
asistent	Pavlovčič Srečko
Fotograf	Batič Vilma
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Indof Rudi
Montaža	Grobler Mirko
Glasba: komponist	Bravničar Matija
dirigent	Cipci Jakob
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Napovedovalec	Zadnikar Marjan
Maska	Kralj Mara
Oprema filma	Petan Ciril
Trik	Burnik Ludvik
Dolžina filma	775 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm, 16 mm

63. OBZORNIK št. 33

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	7. apr. 1949

Točke:

1. Počastitev Prešernovega spomina:

Režiser	Adamič Ernest
Montaža	Adamič Ernest

2. 1.maj 1949:

Režiser	Povh Dušan
Montaža	Povh Dušan
Snemalec	Badjura Metod, Smeh Anton,

Snemalec zvoka	Marinček Ivan Kokove Herman
Glasba	arhiv
Redaktor	Režek Boris
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	400 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

64. TRIDESET LET SLOVENSKE DRAME

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	16. apr. 1949
Scenarij	Gale Jože
Režiser	Gale Jože
Snemalec	Marinček Ivan
asistent	Pavlovčič Srečko
Snemalec zvoka	Indof Rudi
Montaža	Marinček Ivan
Glasba: komponist	Lipovšek Marijan
dirigent	Cvetko Ciril
izvaja	Orkester Ljubljanske Opere
Maska	Kralj Mara
Oprema filma	Petan Ciril
Trik	Burnik Ludvik
Organizacijsko vodstvo	Šubič Mario
Dolžina filma	648 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

65. NAS FILM

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	27. apr. 1949
Scenarij	Jamnik France
Režiser	Jamnik France
Snemalec	Cerar France
asistent	Pavlovčič Srečko
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Štrozak Boris
Glasba: komponist	Cvetko Ciril
dirigent	Cipci Jakov
izvaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Petan Ciril
Trik	Burnik Ludvik
Vodja snemanja	Štih Oskar
Dolžina filma	537,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

66. OBZORNIK št. 34

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	28. maj 1949

Točke:

1. Prenos koroških herojev

2. Mladina v Brkinih	
Scenarij	Kosmač France
Režiser	Kavčič Jane
3. Modelarji in letalci:	
Scenarij	Kavčič Jane
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Pogačar Viki, Smeh Anton
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	388,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

67. BORBA FRONTNIH BRIGAD ZA GOZDARSKI PLAN

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	8. jun. 1949
Režiser	Bevc Jože
Snemalec	Pavlovčič Srečko
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Strozak Boris
Glasba: vodstvo	Lampret France
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	200 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm, 16 mm

68. OBZORNIK št. 35

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	18. jun. 1949
Točke:	
1. Frontne brigade v Ljubljani	
Režiser - montažer	Strozak Boris
Snemalec	Pogačar Viki, Tušaro žaro
	Pavlovčič Srečko

2. Kmetijska šola v Mariboru

Scenarij	Ovsec Janez
Režiser	Ovsec Janez
Snemalec	Vavpotič Rudi
Montaža	Peršin Darinka

3. Gozdni požari:

Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Kumar Milan
Montaža	Peršin Darinka
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	415 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Sirina filma	35 mm

69. OBZORNIK št. 36

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	22. jun. 1949
Točka:	
Prekop narodnih herojev	
Snemalec	Cerar France, Marinček Ivan, Badjura Metod, Vavpotič Rudi
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Badjura Milka
Oprema filma	Petan Ciril
Glasba	arhiv
Dolžina filma	392 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

70. PRIMORSKI DNEVNIK

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	26. jun. 1949
Režiser - montažer	Kavčič Jane
Snemalec	Cerar France
Dolžina filma	48 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

71. KURETOVANJE

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	28. jun. 1949
Scenarij	Mahnich Mirko, Sintič Zvone
Režiser	Sintič Zvone
Snemalec	Kumar Milan, Smeh Anton
asistent	Klobučar Boško, Sitar Brane
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham Franc
Montaža	Kumar Milan
asistent	Lavrič Mira
Glasba: vodstvo	Lampret France
komponist	Cvetko Ciril
dirigent	Cipci Jakob
izvajaja	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	Petan Ciril
Vodstvo snemanja	Blaj Ante
Dolžina filma	509,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

72. BODOČI ČUVARJI NEBA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	14. jul. 1949
Scenarij	Kavčič Jane, Kosmač France
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Smeh Anton
asistent	Klobučar Boško

Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Indof Rudi
Montaža	Peršin Darinka
asistent	Štrozak Boris
Glasba: komponist	Adamič Bojan
dirigent	Cipci Jakob
izvajaja	Zabavni orkester Radia Ljubljana
Napovedovalec	Pengov Ivan
Oprema filma	Petan Ciril
Organizacijsko vodstvo	Bevc Jože
Dolžina filma	459 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

73. IVAN CANKAR

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	27. jul. 1949
Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Kumar Milan
asistent	Kokalj Veka
Snemalec zvoka	Kokove Herman
asistent	Kham Franc
Montaža	Peršin Darinka
Glasba: komponist	Bravničar Matija
dirigent	Cipci Jakob
izvajaja	Orkester Ljubljanske Opere
Oprema filma	Petan Ciril
Organizacijsko vodstvo	Blaj Ante
Dolžina filma	563,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

Sodelujejo člani Slovenskega narodnega gledališča in Sentjakobskega gledališča.

74. TITOVFI FIZKULTURNIKI V PRAGI

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	10. avg. 1949
Režiser	Povh Dušan
Snemalec	Vavpotič Rudi, Cerar France, Pogačar Viki
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Povh Dušan
Glasba: vodstvo	Lampret France
Oprema filma	Petan Ciril
Vodja snemanja	Lipar Marjan
Dolžina filma	587 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm, 16 mm

75. PSATA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	15. avg. 1949
Scenarij	Adamič Ernest

Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Tušar Žaro, Pogačar Viki, Smeh Anton
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham France
Montaža	Adamič Ernest
Glasba	arhiv
Napovedovalec	Tory Tugomer
Oprema filma	Petan Ciril, Gornik Milo
Dolžina filma	50 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

76. OBZORNIK št. 37

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	19. avg. 1949

Točke:

1. V borbi za plan:

Scenarij	Stiglic France
Režiser	Kavčič Jane
Snemalec	Smeh Anton

2. Nova Gabrovica:

Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Cerar France

3. Alpinistika:

Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Pavlovčič Srečko
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Montaža	Lavrič Mira, Strozak Boris
Glasba	arhiv
Oprema filma	Turkovich C.
Dolžina filma	509,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

Na tretji strani ovitka:

Trije prizori iz novega filma ALI PARIZ GORI? slovitega francoskega režiserja Renéja Clémenta. Med drugimi nastopata v filmu Yves Montand in Romy Schneider



ekran 65

