



ekran 64

revija za film in TV, leto III, februar 1964

15

Filmske hiše
Časi, Ljudje, Dogodki . . .
Tours, Leipzig, Oberhausen
Kekec, Ljubezen pri dvajsetih
Dva estetska principa



→ \$-Girl 1930 :
Ginger Rogers.



\$-Girl 1950 :
Jayne Mansfield. →



ekran 64

IZDAJA sosvet za film in TV pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS. IZIDE desetkrat v letu. NAROČNINA letno 1000 dinarjev. Posamezna številka 100 dinarjev. Ureja uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Andrej Habič, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4, tel. 32-033. UPRAVA Prosvetni servis Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 600-14-608-84. Poštnina plačana v gotovini. — Tisk in klišejji časopisno podjetje »Gorenjski tisk«, Kranj

1282	France Kosmač:	Filmske hiše
1286		Časi... ljudje... dogodki...
1288		Prvi zvezdniki
1298		Iz začetne dobe ameriškega filma
1320		Začetek zvočnega filma
1331	André David:	Zarometi na Hollywood
1344	Festivali:	Leipzig, Tours, Oberhausen
1358	Teleobjektiv:	Novo, kot gost Ekрана:
		Monika Gajtošova — Doris Day — Neobvezno
1378	Kritike:	Kekec, Sence, Jules in Jim,
		Divje jagode, Ljubezen pri dvajsetih
1399	Vladimir Petrič:	Dva estetska principa

FRANCE KOZMAC
KATUNO
SCENARIJA
AZ
KATAK
KONTAKTNI
FILM



FILMSKE HIŠE

Kmalu bomo slavili sedemdesetletnico sedme umetnosti. 70 let ustvarjanja je hkrati 70 let iskanja, vzponov in padcev. Skušali smo poseči v to dogajanje in z nekaterimi odlomki osvetliti na čimbolj pester način dogodke, ljudi, čas, vzdušje — vse tisto, kar je spremljalo film na njegovi dosedanji poti. Daleč smo bili od misli na zgodovino filma, zanimali so nas samo nekateri pestri utrinki, ki jih akademske zgodovine filmske umetnosti navadno zamolčijo ali pa pozabijo ...





PARAGRAF
NIČ

PIŠE: FRANCE KOSMAČ

FILMSKE HIŠE

Vsaka kinematografija je fotografija razmer, fotografija s takim številom ekspozicij na isti negativ dejanja in nehanja ljudi in stvari, da uspe prodreti skozi do bistva le zelo izkušeno in občutljivo oko. Kot nepodkupljive priče dogajanja ostajajo predvsem ustvarjena dela v arhivih ali (redkeje) v programih, s slavo in mizerijo potiskane strani repertoarja, nepregledni zapisi in izpisi v bankah in pa — POSLOPJA, kjer se osredotoča mnogoobrazna dejavnost filmskih delavcev, od trgovcev in propagandistov preko kurirjev (ti imajo posebno težke naloge) in tehnikov do umetnikov.

Zaradi boljše preglednosti in pa ker bi se radi izognili možnosti, da bi prišel film v tako imenovano črno serijo, se pričujoči sestavek zavzema za slikanje poslopij, nikakor pa se ne prepušča vabljeni skušnjavi opisovanja značaja posameznikov ali celote. Sicer pa je naloga dokumentarista z dobro izbranimi zornimi koti, s premišljeno montažo in primernim spremnim besedilom — izčrpana, če se je le držal avtentičnih podatkov.

BREZ UVODNE SPLOŠNE PANORAME

Ljubljanskega mesta filma skoraj ne bi mogli pričeti. Kaj hitro bomo namreč opazili, da je mesto podvrženo temeljitim urbanističnim in arhitekturnim operacijam. Živahna gradbena dejavnost, ki jo dokazujejo posebno precej na gosto posejane stolpnice, med njimi predvsem METALKA, nadalje podvozi in novosti na Gospodarskem razstavišču in množice stanovanjskih hiš z mogočnim LEVOM na čelu. Čisto naravno je, da filmska dejavnost kot dejavnost obrobne pomena (saj predstavljajo vsi njeni proračuni skupaj praktično NIČ spričo milijard republiške letne bilance) — zato tudi ne pri-

**OSNUTEK
SCENARIJA
ZA
KRATEK
DOKUMENTARNI
FILM
V
BARVAH
(CA 300 METROV)**



obleka naredi človeka (ljudski izrek)

čakujemo kakega večjega zunanjega poudarka. Izjemo predstavlja edino visoki stolp cerkve svetega Jožefa — že zaradi svoje oblike in višine, če ne zaradi stila. Ta mogočni klicaj tudi na zunaj opozarja poznavalce razmer, kje se je usidrila najmlajša med umetnostmi. Toda zdaj smo šele pri splošni panorami preko ljubljanskega mesta: izvajamo jo zato, da bi kasneje dojeli, kako tudi odnos med novimi in starimi filmskimi hišami v malem zrcali podobne silnice in silovitost kot v panorami vidni razvoj celote.

1. sekvenca — SMOLETOVA 13

Cisto od blizu pogledamo ime ulice in številke, malo kasneje pa se ozremo proti tablici z napisom TRIGLAV FILM. Ko se malo oddaljimo, nam je takoj jasno, da je to sodobna stanovanjska hiša, trinadstropna. Pritlična stanovanja so na razpolago za pisarne, v ostalih pa verjetno stanujejo uslužbenci in umetniki. Moderne hiše ne krasi razen navpičnih pasov bledordeče barve nič odvečnega, nič ne daje slutiti stare slave tega podjetja, najmanj pa zunanjih znakov, ki bi kazali na živahno zunanjetrgovinsko dejavnost, razen (zasuk kamere proti levi) morda pogled proti Gospodarskemu razstavišču, kjer se zbira cvet gospodarstvenikov in trgovcev.

V primeru, da bi producent odobril koncepcijo interiernega snemanja, bi pogledali še v pisarne podjetja, kjer bi se prepričali o ekonomični izrabi prostorov, o skromnosti in čistoči.

Arhiv podjetja bi morali iskati na čisto drugem naslovu: na dvorišču Fizikturnega doma Partizan v Trnovem. Med vožnjo spoznamo magistralo,

Titovo cesto, ki vodi naravnost proti Barju, in tik čez Gradašnico po nekaj ovinkih že odkrijemo na dvorišču Partizana zidani bunker v betonu, osamljen po vseh gradbenih predpisih.

2. sekvenca — GREGORČIČEVA 18

Zasebnikova hiša daje prostora dvema institucijama: v levem traktu nam napis označuje ZOBNI AMBULATORIJ, značka na pleteni železni ograji pa nam v črnorumeni kombinaciji skrivnostno govori o podjetju z imenom VIBA FILM. Paziti moramo, da ne zaidemo k zasebniku. Poglejmo previdno skozi zamrežena kletna okna desnega trakta, odkoder se valijo meglice plavkastega cigaretne dima: tu spod bomo zagledali skupine ljudi v nelagodni gneči po vseh prostorih. Posecesijska arhitektura je zaradi svoje solidnosti omogočila celo filmarjem, da so se za silo znašli v njenih kletih. (To snemanje bi morali izvesti v vožnji, še bolj praktično pa bi bilo, ko bi snemavec kar s kamero v roki med hojo po prostorih tudi snemal. Tako bi pričarali vzdušje tesnobe — pri internem snemanju.)

Postati nam mora očitno, da gre v tem podjetju za neekonomičnost, provizoričnost, za zarotništvo.

Iz tega spodnjega zornega kota kleti s skladiščem vred se nam je sedaj ozreti navzgor proti četrtemu in petemu nadstropju —

3. sekvenca — MIKLOSIČEVA CESTA 38

na svetla okna z aluminijastimi okvirji, na beli gladki marmorni kamen lepih zidov, za katerimi snujejo banke in trgovska podjetja, med njimi v zgornjih dveh nadstropjih — podjetje za trgovanje s filmi VESNA FILM. V pritličju lahko poslušas in izbereš najprimernejšo gramofonsko ploščo, ki jo uporabimo za spremno glasbo filma. Tem gladkim zidovom, hitremu, aluminijastemu liftu, tem zrcalom v vseh pristnih in umetnih sodobnih materialih bi prav gotovo pristajala elektronska ali konkretna glasba. V največji užitek obiskovalcu bi bil prav gotovo doživljaj filmske predstave v kletni dvorani z dvanajstimi fotelji. Človek dobi konkretno predstavo o modernizaciji.

4. sekvenca — ARHIVSKI MATERIAL

V lepi predvajanlici Vesna filma si oglejmo nekaj fotografskega in filmskega materiala iz časov, ko so se gradili provizoriji na dvorišču Sokolskega doma v Trnovem: spoznajmo nekatere udarnike in udarnice, ki zidajo, krijejo streho, mešajo beton, vozijo pesek in prenašajo cement.

Nato se spomnimo, da je prav telovadna dvorana Sokolskega doma videla snemanje prvega slovenskega igranega filma NA SVOJI ZEMLJI, kasneje snemanje filmov TRST, JARA GOSPODA in drugih.

Spomnimo se še razvijanja za belim unionskim platnom. Ročno vrtenje vreten z mokrim filmom, prva snemanja napovedovalcev v vati spovednice za istim platnom.

Preselimo se s filmarji vred v samostan karmeličank v Selu pri Ljubljani. Nato v Belo dvorano hotela Union. Pozabimo na skupno podjetje vseh filmskih dejavnosti v FILMSKEM PODJETJU DFJ — podružnica za Slovenijo leta 1945 v zgornjih nadstropjih Trgovskega doma na Gregorčičevi. Mogoče nam je še ostala kot dokument kaka zbledela fotografija iz tega nežnega detinstva naše kinematografije. Tisto pogledjmo z vlažnimi očmi, začuden nad ovinki neizbežnega napredka. Sekvence naj spremlja zvonkljanje iz škatlice z glasbo. Ob zadnjem nežnem udarcu se prikaže pred našimi očmi —

5. sekvenca — ZRINJSKEGA 9

gledan strmo od spodaj navzgor — zvonik cerkve svetega Jožefa. Okrog zelečnega patiniranega vrha se prepeljavajo lastovke. Ko spustimo pogled, opazimo, da je filmska hiša v Zrinjskega 9 pravzaprav s cerkvijo spojeni samostan nekdanjih jezuitov. Nanovo ometani zidovi pričajo o nenehni skrbi za

obnavljanje starega poslopja. Če se dvignemo nad stavbo — vidimo, da je z več koridorji zvezana s cerkvijo, ki služi filmski umetnosti. Cerkev sama je namreč dvodelni atelje, pritličje bivšega samostana služi laboratorijem in triku, prvo in drugo nadstropje (je zasedla administracija, v podstrešnih prostorih pa je nekaj enosobnih stanovanj in tri montažne sobe. Projekcija je v prvem nadstropju: dvorana je prekratka najbrž zato, da onemogoča ustvarjalcem in tehnikom točno kontrolo nad tem, kar so proizvedli. Posebno vzpodbudna je ta projekcija tudi za cenzurno komisijo in druge goste. V njej si zagledelj ne bomo ogledali nobenega arhivskega materiala, kvečjemu lahko izkoristimo ta mirni prostor z velikim belim platnom — za razmišljanje o prihodnosti. Toda to malo kasneje, ko se vrnemo z obhoda. Morali bi se namreč še oglasiti

V ŠENTVIDU — V TONSKEM STUDIJU

Kaj stane to nas, ki z navadnim montažnim rezom lahko skočimo iz kraja v kraj, celo iz časa v čas. Toda niti malo podobna ni usoda ustvarjalnih ekip, ki morajo naganjati montažerje slike in zvoka ob vsakem snemanju ali mešanju zvoka po nekajkrat v Zrinjskega 9, v montažo pod streho in nazaj. Sicer je res, da tudi ljubljanski taksiji morajo od nečesa živeti. Toda izgubljeni čas na voznjah in z njimi, ko bi ga mogli izmeriti vsaj za zadnjih nekaj let, bi narasel v goro čistega zlata. Morda bi iz izkupička lahko zidali že move ateljeje in tehnično bazo in laboratorije? Ali pa bi bil to le prehitel napredek tudi za Slovenijo, najrazvitejšo med republikami?

Pogledati moramo tudi še v

MIZARKE DELAVNICE — TRNOVSKA ULICA 25

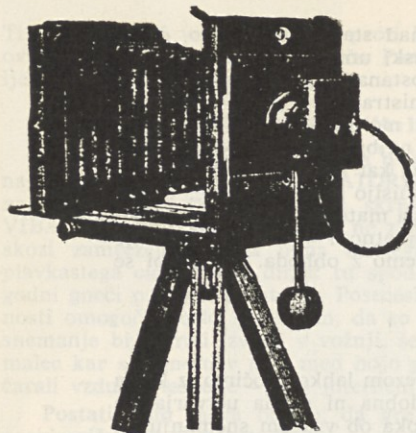
Prav gotovo tudi ta obrat Filmservisa stoji iz praktičnih razlogov tako daleč od ateljeja, kjer največ uporabljajo njegove storitve.

Ko bi izbrali primeren dan in sledili s kamero potem kurirja, ki nosi pošto med temi podjetji, ali pa bi se vozili s soferjem, ki skrbi za promet med montažo v Jožefu in tonskim studijem v Šentvidu, bi utegnili posneti najbolj mučno, hkrati pa tudi najbolj poučno sekvenco tega kratkega filma.

7 — V zaključni sekvenci bi se morali vsaj za hip ustaviti v Šiški, na Grošljevi 4 — kjer deluje tiho in morda skoraj preveč neopazno zavod za proizvodnjo šolskih filmov SAVA film. Takoj zatem bi se morali vtihotapati v Projektiivni biro, kjer se sestajajo urbanisti in politiki: v njihove načrte za severni del Ljubljane bi vrisali s pomočjo TRIKA — kot iluzijo ali kot vizijo večji kompleks sveta in tlorisa za zgradbe sodobne domače filmske baze, ki ne bi požrtvovalno podpirala italijanskih, avstrijskih, nemških in drugih spretnih producentov in financirala njihovih, za našo družbo tako »pomembnih filmov« (cit. po članku Franceta Stiglica v DELU, 3. XII.) — temveč bi na enem kompleksu združevala sile domače kinematografije, morda tudi televizije, prepuščajoč sakralne stavbe kaki mlajši ali pa izkušenejši industriji, vsaj za nekaj časa, kinematografe, kot je šentviški pa komuni in pravemu namenu.

Za zaključno panoramno se povzpni do novega razgledišča na vrh stolpnice METALKE in se ozrimo spet po naši prestolnici, zaustavljajoč svoj pogled predvsem na Rumenjaku, ki je zrasel ob tiskarni Ljudske pravice, na Konzorciju, ki je zrasel blizu DELA in na praznem prostoru nad podvozom Titove ceste, kjer bo zrasel mogočni novi DOM TISKA. Ti pogledi nas bodo prepričali, da se najrazvitejša med republikami ponaša s svojevrstnim rezultatom: najmlajša med njenimi industrijami, kinematografija, je hkrati tudi med najbolj zastarelimi. Nepobitno je namreč, da že v raztresenosti njenih objektov najdemo marsikak smisel, še več pa nesmislov.

Ob zatemnitvi zadnje barvne panorame naj bi bila muzika vedno glasnejša in vzpodbujajoča.



Brata Lumière v svojem laboratoriju

ČASI ... LJUDJE ... DOGODKI ...

Pustimo enkrat v nemar okvire in poglavja ter probleme in se podajmo na potepanje v neznano. Leta minevajo skupaj z nami in pripovedujejo nešteto zanimivih stvari. Brez posebnega, vnaprej določenega reda se kdaj pa kdaj ustavimo in preberimo, kaj so zapisali znani in manj znani ljudje v življenjsko zgodbo sedme umetnosti ...

1889: V Londonu so na Patentnem uradu izdali patentno potrdilo številka 10301. Njegov lastnik — W. Friese-Greene... Seveda se ga spomnite! Iz angleškega filma Čarobna temnica, v katerem je izumitelj kinematografije igral Robert Donat, njegovo ženo pa Maria Schell. Morebiti pa veste, da je bila to ena izmed prvih vlog pozneje znane igralka... A W. Friese-Greene? Res, pred Edisonom in predvsem pred bratoma Lumièrom je on uredničil »živo fotografijo« in utonil v dolgovi, ker je hotel skupaj z izumom, ki je drugim nekaj let pozneje prinesel bogastvo, imeti tudi barvni film, zvočni film, stereoskopski (plastični) film... Geniju je ostalo eno samo priznanje: nagrobnik na pokopališču v Highgateu, na katerem je preprosto vklesano v kamen W. FRIESE-GREENE — IZUMITELJ KINEMATOGRAFIJE.

1891: Nekateri filmski zgodovinarji — tisti, ki bolj cenijo ameriške viře — zatrjujejo, da je 24. avgust rojstni dan kinematografije. Tedaj je namreč slovit raziskovalec Thomas Alva Edison prijavil ameri-



škemu patentnemu uradu fotografsko kamero za snemanje fotografij na perforiran filmski trak, ki mu ga je nasvetoval tovarnar Eastman. Dve leti pozneje je prijavil istemu patentnemu uradu napravo kinetoskop, s pomočjo katere je bilo mogoče gledati 16 do 20 metrov dolge filme, ki jih je posnel na 35mm filmski trak...

- 1895:** Letnica, ki jo imajo zapisano skoraj vse — posebno francoske ali Francozom naklonjene — zgodovine kot rojstno letnico kinematografije... Že 1. novembra so bratje Skladanowsky na koncu varietejskega programa v berlinskem Wintergartnu pokazali začudenim gostom »žive slike«. A vendar sta bila hitrejša brata Auguste in Louis Lumière, ko sta 13. februarja prijavila patentnemu uradu v Parizu svoj »kinetoskop en projection«, ki sta ga pozneje preimenovala v »cinématograph«. In 28. decembra istega leta je bil v Grand Café na pariškem Boulevard des Capucines svet priča javni filmski predstavi, ki je prišla v zgodovino kot prva javna filmska predstava na svetu. Brata Lumière sta kletne prostore kavarne najela za mesečno najemnino 30 frankov. Za vstopnino, ki je znašala 1 frank, so radovedni obiskovalci v dvajsetih minutah lahko videli filme Delavci zapuščajo Lumièrovo tovarno, Na Borznem trgu v Lyonu, Mojstrovine na vrvi, Kovači pri delu, Baby lovi ribico, Požar, Politli vrtnar in Baby pri malici. Prvi dan sta brata Lu-

mière zaslužila z vstopnino 35 frankov... tri tedne pozneje je vsak dan dva tisoč do dva tisoč petsto ljudi čakalo v vrsti za vstopnico... Leto pozneje je nemški optik Oskar Messter izpopolnil Lumièrov projektor s slovitim malteškim križem in 3. junija 1896 prodal za 1.900 mark prvi filmski projektor. Ko sta začela prodajati svoje izpopolnjene »cinématographe« tudi brata Lumière, sta leta

1897: brata Pathé kupila licenco za prodajo aparatov in filmov. Ustanovljena je bila prva filmska družba PATHÉ FRÈRES, ki jo še danes srečamo med francoskimi filmskimi producenti. Rodila se je tako imenovana filmska industrija, ki je prinesla človeštvu mnogo zanimivega, koristnega, zabavnega, pa tudi marsikak problem. Družbi Pathé so sledile mnoge druge na vseh koncih sveta. Z njimi pa serijsko snemanje filmov, pa zvezdniki in vse, kar je s tem pojavom zvezano. Kdo so bili tedaj npr. zvezdniki v Ameriki? Ali ste že slišali za katero izmed imen, katera omenja sestavek iz predhollywoodskega obdobja?

PRVI ZVEZDNIKI

John Bunny je bil prvi komični igralec ameriškega filma. Z Loro Finch sta več let snemala »kratkokometražnike« za Vitagraph. Bunny je prišel k filmu okrog l. 1911; od leta 1885 dalje je igral v gledališču. Bratje Smith so ga najeli za sto dolarjev tedensko.

Charles Kent, ki je bil glavni zvezdnik, je bil scenarist Vitagrapha. V istem studiu je delal tudi Maurice Costello, ki ga je občinstvo malikovalo kot danes kakšnega Gablea. Močno priljubljeni so bili tudi Sydney Drew, Van Dyke Brooke in William Humphries, ki je bil prvi veliki komik.

Carlyle Blackwell in J. Warren Kerrigan sta zaslovela v filmu

Brown of Harvard, ki ga je režiral James Young. Earl Williams, čigar tragičnemu koncu je sledil samomor njegove žene, zatem ko je umorila njune otroke, je debutiral v filmu The Christian. Anita Stewart in Harry Morey sta se pojavila okrog l. 1913 v filmu A Million Bid, adaptaciji drame Agnes pisateljice Sydney Drew, ki jo je režiral brat Thomasa Incea, Ralph Ince.

Druge slavne igralka in igralci Vitagrapha, ki so jih imenovali »Dimples« (jamice v licih), so bili: Harry Northrup, James Lackaye, Margaret Gibson, Edith Storey, Etienne Girardot, Florence Turner in Lillian Walker.

Hollywood, tovarna sanj: utvara in resničnost. Mit svetlolase zapeljivke (Jean Harlow) in vsakdanjost (Lupe Velez)



Najslovičnejša zvezda Kalema je bila Alice Joyce; za isto družbo so delali tudi William Hermann West, Henry Hallam, Tom Ricketts, Louise Baudet, Peter Lang in Ruth Roland. Rosemary Theby je debutirala pri Lubinu. Crane Wilbur je igral v Pathéjevih »serijah« in ob njem še Creighton Hale, Arnold Daly, Molly King, Pearl White, Leon Barry, Lionel Barrymore, Warner Oland, Sheldon Lewis itd.

Marguerite Snow, Muriel Ostriche in Florence Labadie so izmenično snemali v studiih Thanhouser za Jamesom Cruzejem, ki je bil tu »vodilni«.

Zanimivo je, da so bili umetniki Comédie-Française v Ameriki zelo znani. Plakati newyorških kinematografov so razglašali imena kakor Albert Lambert, Henry Krauss, Le Bargy, Maunet-Sully, Marcel Géniat, Robinne in Alexandre, Séverin in Sorel, ob katerih niso nič manj stopali v ospredje komiki Prince, Nick Winter, Max Linder, Boireau in Robinet.

Veliki igralec Hobart Bosworth je ustanovil lastno družbo in izdeloval svoje filme.

Bosworth je prišel k filmu povsem po naključju. Leta 1898, ko je po tridesetem letu zbolel za tuberkulozo, so ga poslali v Kalifornijo, da bi se tam pozdravil. Tu je ostal več let in zdravje se mu je izboljšalo. Toda ker navzlic temu ni mogel nastopati na turnejah, se je odločil, da pojde k filmu. Tako je lahko še nadalje igral, ne da bi zapustil Kalifornijo. Tedaj je naprosil svojega kitajskega pralca, naj mu postavi dekorje na razsežnem dvorišču za pralnico, in prvi film, ki ga je izdelal v Los Angelesu (l. 1909), so dva meseca zatem igrali v New Yorku. Njegovi glavni igralci so bili Tom Santschi, Frank Monzgomery, Stella Adams in Bosworth. Frank Boggs, dolgoletni Bosworthov družabnik, mu je pomagal pri režiji in William Sellig

se je ukvarjal s podrobnostmi proizvodnje. Toda Franka Boggsa je kmalu ubil neki japonski vrtnar, ki je nenadoma zblaznel.

Spomini pokojnega Boswortha so bili neizčrpna zakladnica. Pri kosilu Assistance League (človekoljubne organizacije, ki je vlagala dobičke v blagajno brezposelnih filmarjev) je pripovedoval vsak dan anekdote, ki so zanimale mlade igralce okrog nje. Pogosto je pripovedoval o deklici, ki ga je obiskovala na konju v studiu Edendale in mu razlagala zamisli za scenarije. Takrat so režiserji snemali filme v naglici in si izmišljali zgodbe sami, pri čemer so jim pogosto pomagali igralci; mlada obiskovalka pa je prisilila Boswortha, da je prebral dva rokopisa, Samostanski novinec in Medaljon. Snovi sta mu ugažali in odkupil ju je za nekaj dolarjev. Scenariska mu je pustila svoje ime in naslov. Bila je Mary Pickford.

Nekoč je obiskala Boswortha druga gospodična, ki se mu je ponudila kot reklamni dopisnik, scenaristka, tajnica in igralca za petindvajset dolarjev tedensko. Imenovala se je France Marion. France je delala z Bosworthom več mesecev, toda ko je zapustil družbo, so jo odpustili, ker se je zdela novemu direktorju nena plača previsoka.

Nekaj let zatem je zaslužila France Marion tisoč dolarjev na teden. Poročila se je z igralcem kavbojev, Fredom Thompsonom, in postala najslavnejša hollywoodska scenaristka. Kasneje je poskočila njena tedenska plača na pet tisoč dolarjev. Thompson je umrl. Tedaj se je poročila s tovarišem iz otroštva in bivšim snemalcem Georgejem Hillom, ki je postal režiser. Pozneje je napisala scenarije za vse filme M. G. M., kjer je igrala Marie Dressler in prejela več nagrad Filmske akademije znanosti in umetnosti v Hollywoodu. George Hill, ki je po vrnitvi s Kitajske zbolel, je naredil samo-

mor (1. 1934). France Marion se je spet pogumno lotila dela in piše izvrstne scenarije.

Bosworth je v Hollywoodu delal še naprej polnih šestindvajset let. Ko sem prišel v Kalifornijo, sem ga srečaval skoro vsako jutro, ko je jezdil na Beverly Hills. Vsi, ki so takrat prebili tu nekaj tednov, so vsaj enkrat videli oba nerazdružna tovariša, starca Boswortha z energičnimi potezami in belega konja, Caméa, na katerem je jezdil.

Leta 1935 je Caméo od starosti poginil. Boswortha so zasula sožalna pisma in brzojavke z vsega sveta. Nekoč je dejal njegov najboljši prijatelj William S. Hart v najožjem krogu:

»Bosworth je prejšnji teden umrl.«

»Motite se,« je odvrnil nekdo iz družbe. »Se sinoči sem ga videl...«

»Ne,« je odgovoril Bill Hart. »Ne motim se. Caméo je mrtev. Mar ni to tako, kakor da bi bil tudi Bosworth?«

Druga ljubljenska iz 1. 1914 je bila Violet Mersereau. Njen prvi veliki uspeh je bil *The Cricket on the Hearth* (Cvrček za pečjo), film po Charlesu Dickensu, ki so ga izdelali l. 1909. Tu je nastopila z igralci, ki so nosili imena kakor: Florence Lawrence, Herbert Pryor, Edward Plummer (ki se je kasneje preimenoval v Owena Moora), May Fielding in Linda Griffith. Violet Mersereau je bila prijateljica Mary Pickfordove, ki je ob koncu zimske sezone pri Belascu, kjer je odigrala neznatno vlogo v filmu *The Warrens of Virginia*, debutirala pri Biographu v filmu *The Lonely Villa* s tedensko plačo petindvajset dolarjev. Marion Leonard in Florence Lawrence sta takrat prejemale kot zvezdnika iste družbe petintrideset dolarjev. Mary Griffithu ni dala miru, dokler ji ni priznal enake plače! Nepozabni Frank Woods se je prvi domislil, da bi

izdeloval komične filme v serijah. Leta 1908 je izdelal za Griffitha Jonesove pustolovščine. Nato so ustvarili vsak teden novega »Jonesa«. Naslovi so varirali v neskončnost: Jones na plesu, Gospod Jones počiva, Gospa Jones peče pecivo, ali Gospod Jones zamenjuje otroke.

Frank Powel, ki je bil režiser Williama Foxa, pa Gordon Edwards sta tedaj odkrila gospodično Theodosio Goodman de Copet, ki je postala pod imenom Theda Bara ena največjih zvezd ameriškega filma. Njen prvi film, *A Fool There Was*, je vzbudil senzacijo. Theda Bara je bila prva filmska »vamp ženska«. Foxovi »publicity-men« (propagandisti) so preplavljali ameriški tisk s poročili o vamp ženski. Theda Bara je ustvarila v Ameriki modo »fatalne ženske«, ki so jo tolikanj cenile italijanske igralkice pred prvo vojno. To je bilo počelo njenega uspeha.

Med mnogimi slavljenkami te dobe jih mnogo ni več med živimi; druge so se umaknile. Betty Blythe, slavna »Queen of Sheba«, na primer vzreja piščance. Pogostokrat srečujem bivše zvezdnike med statisti, ki delajo zdaj za nekaj dolarjev.

Jack Warner je bil celo tako velikodušen, da je ustanovil v svojem studiu nekakšen »stock company«, ki jo sestavljajo velika imena nemega filma.

Včasih srečujemo na bulvarjih starca z belimi lasmi, ki se sprehaja počasi, nepoznan. To je Maurice Costello, ki je bil malik Vitagrapha. Warren Kerrigan, drugi zvezdnik, ki je užival izredno slavo, se je umaknil svetu v svojo hišo v Cahuengi in kadar obišče Francis X. Bushman, najbolj občudovani junak iz leta 1915 svoje otroke, ki žive v Kaliforniji, se ljudje na cesti še vedno občudovaje obračajo za njim. Njegov čudoviti blišč



ni ničesar izgubil. Ko pišem te vrstice, dela Bushman pri radiu.

Izvleček iz časopisa *Evening Herald* dne 9. avgusta 1935:

»Minula dva dni je bilo izpostavljeno truplo Orra Casha na mrzlem marmorju mrtvašnice St. Bernardina. Dva dni ni nihče dognal resnične istovetnosti moža, ki je umrl v umobolnici Paton. Toda davi so truplo identificirali. Gre za enega največjih zvezdnikov pred dvajsetimi leti; bil je eden tistih igralcev, ki ga je občinstvo najbolj častilo in ljubilo, Monroe Salisbury,

ustvarjalec vloge Alessandra v *Ramoni*. Salisbury se je rodil v Angoli pri New Yorku pred petindevetdesetimi leti. Dolgo je bil na newyorških odril »le-adingman Minnie Madern Fiekejeve. Leta in leta je bil eden največjih ljubimcev na platnu in je prejemal na tisoče pisem oboževalk. Ko kasneje ni mogel najti posla, je izginil iz Hollywooda. Njegova sestra, Adelaide Bosche, ki je identificirala truplo, je izjavila, da je bilo resnično Salisburyjevo ime Orr Cash.«

-
- 1899: Anglija, domovina fantasta W. Friese-Greena, je sprejela — kot ves ostali svet v tistem času — Lumièreov izum. Ze s svojimi prvimi filmi se močno uveljavi tako imenovana Brightonska šola, ki uporabi snemalno kamero za dokumentarno registracijo dogodkov in predstavi svetu prva filmska dokumentarista G. A. Smitha in Williama Paula.
- 1900: Prvi čarovnik filmske kamere Georges Méliès se ves preda novi tehniki in tehnični izum s svojimi »čarovnijami« vedno bolj spreminja v sredstvo ustvarjalnega oblikovanja. Ko prvo leto v novem stoletju ustvari slovitega Človeka z glavo iz kavčuka, se v Franciji oglasi tudi Zecca, ki ga po pravici imenujemo avtorja prvih francoskih kriminalk (*Zgodba o nekem zločinu*).
- 1902: Še danes uživamo ob Mélièsovem Popotovanju na Luno, ki je le eden izmed množice njegovih filmov. V deželi Edisona se pojavi v skromnih newyorških ateljejih E. S. Porter s svojim življenjem ameriškega gasilca, ki je samo temeljita priprava za prvi western *Napad na vlak*. Ta je navdušil gledalce leto pozneje.
- 1905: Izmed vseh filmskih dogodkov izberimo samo enega — pojav prvega filmskega zvezdnika. Ta čast pripada francoskemu komiku Maxu Linderu. Nekaj let pozneje ga bo z navdušenjem občudoval pobič Charles Chaplin, ki si bo še nekaj let pozneje pri njem izposodil nekaj delov svojega legendarnega kostuma.
- 1908: V Franciji je po Mélièsovem vzgledu Calmette posnel *Umor guiškega vojvode*, a Italijanom so bolj kot krvave zgodbe všeč pompozni psevdozgodovinski spektakli, ki jih uvaja Ambrosio s Poslednjimi dnevi Pompejev. Kolikokrat kasneje so se Italijani še zatekli k Pompejem in podobnim snovem...

1909: Ko začne v Franciji Emile Cohl s svojim Fantochoh utirati pot filmski risanki, ko brez konkurence gospodari po filmskih platnih duhoviti Linder, ko Jasset navduši gledalce z Nickom Carterom in ko se lotijo filma tudi že Rusi, se je po neuspehih v časnikarstvu, gledališču, literaturi in drugod pojavil v francoskih ateljejih David Wark Griffith. Samo nekaj let pozneje bo spoznal, da je film tisti medij, kjer lahko do kraja razživi svojo fantazijo. Kadar bomo govorili o filmski umetnosti, bomo morali vedno prav njega imenovati očeta nove umetnosti. Leto dni nato, tedaj ko je druga francoska filmska družba — Gaumont — omogočila prizadevnemu Feuilladu ustvarjati serijske filme (Takšno je življenje je bila njegova prva filmska serija, zlasti pa je zaslovel z grozljivim Judexom), je v Italiji Pastrone (ki ga poznamo predvsem po filmu Cabiria) ustvaril veliki spektakl Pavec Troje.

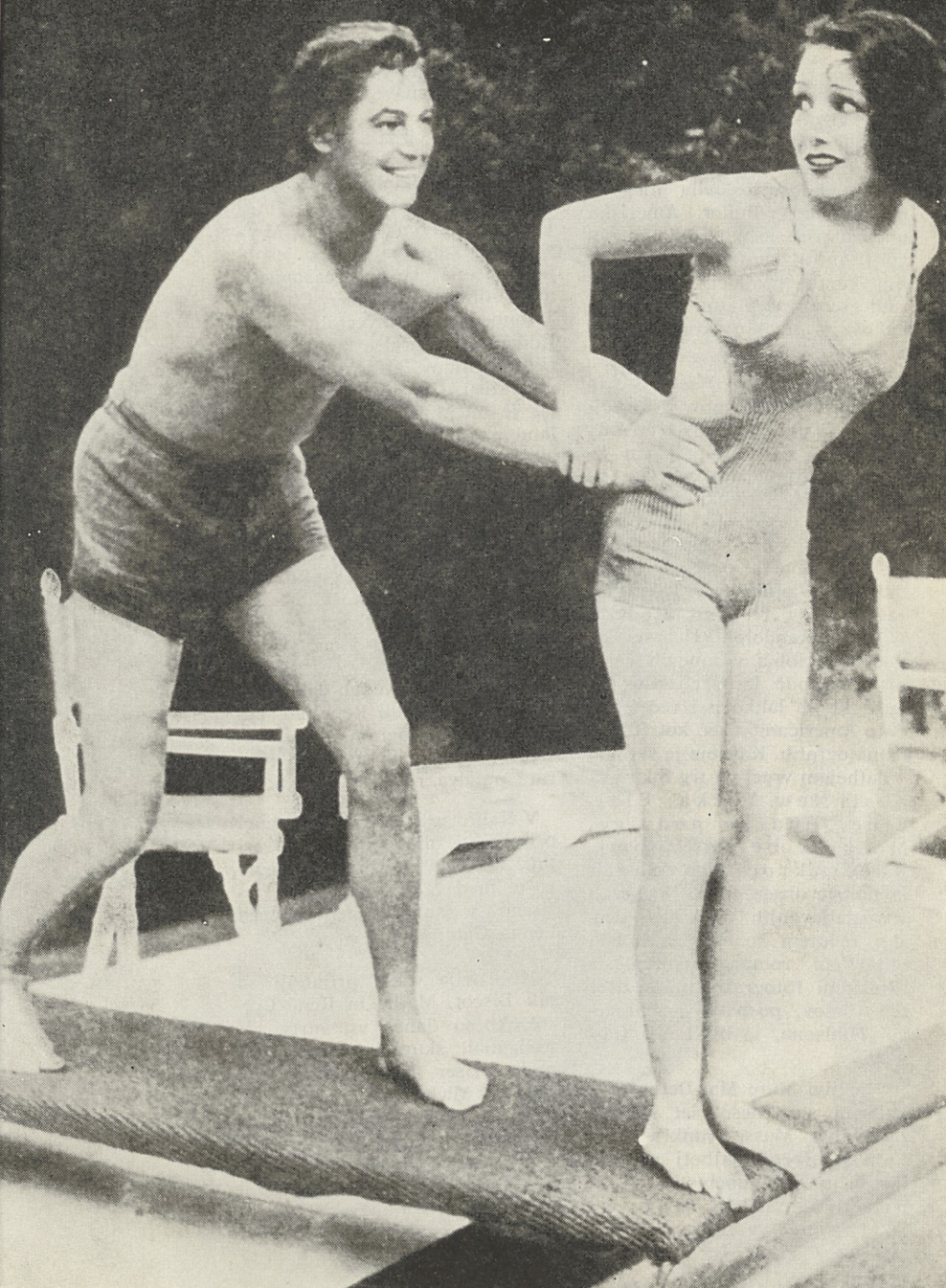
SERIJSKI FILMI

Epizodni film, ki nam je razveseljeval otroštvo, je še vedno živ. Razni neodvisni producenti vnovič in vnovič snemajo nedogledne fantastične pustolovščine, ki jih sprejemajo radostni vzkliki otrok na sobotnih matinejah in ki izpolnjujejo programe malih mest. Vendar danes za izdelavo filmov ne trošijo več toliko denarja kot včasih, danes jih naredi v treh ali štirih tednih (po dvajset epizod).

Dovolj pogosto še dodeljujem vloge staremu prijatelju Creightonu Haleju, ki je igral ljubimca v Skrivnostih New Yorka, medtem ko so drugi protagonisti Gasnierovega filma, Arnold Day, Sheldon Lewis in Pearl White, že mrtvi. Paul Panzer dela v studiih Warner Bros. Ruth Roland je mrtev. Léon Barry živi v Franciji.

Pri serijskih filmih so delali najprej Eddie Polo, Mary Wal-

Utrinek iz reklamiranega hollywoodskega srečnega življenja: zakon med filmskim Tarzanom Johnnyjem Weissmüllerjem in zvezdnico Lupe Velez. Konec je bil drugačen in podoben mnogim skritim, vendar pretresljivim zaključkom. Lupe Velez je pripravila bogat in svečan mrtvaški oder, se v razkošni obleki vlegla nanj in popila strup. Napisala je samo preproste besede: »Lupe hoče umreti v lepoti.«



camp in drugi za Universal. To da prvi epizodni film, ki je prodril hkrati preko tiska in filmskih platen, je posnela družba Edison v Bronxovih studiih. Imenoval se je *What Happened to Mary*. Reklama zanj, ki jo je oskrbel magazin »The Ladies' World«, se je začela kmalu po novem letu 1913 in čez noč proslavila njegovo zvezdo Mary Fuller. Ameriško občinstvo se je navdušilo za novo filmsko zvrst. Bralci, ki so bili kmalu gledalci, so nadvse radi gledali na platno obraze junakov in junakinj svojih romanov.

Edison je ustvaril še več drugih epizodnih filmov. Največji uspeh je požel film *The Adventures of Kathlyn* izpod peresa polkovnika Seliga, čigar zgodba je izhajala v vseh nedeljskih časopisih New Yorka in San Francisca. Celotna dolžina tega filma je obsegala osemindvajset kolobarjev. Takrat, v začetku leta 1914, se je odločil William Randolph Hearst, da dnevno priobči v mnogih časopisih epizode iz »serijskih« filmov, ki jih lahko isti večer gledajo Američani v več kot 500 kinematografij. Kasneje je skupno s Pathéjem vrgel na trg *Skrivnosti New Yorka*, *Elaine* junaške podvige, *Masko z belimi zobmi*, *Rdeči krog*, *Ravengar* in mnoge druge, ki so jih kazali v nadaljevanjih dvakrat tedensko, medtem ko so v časopisih objavljeni roman ilustrirali s filmskimi fotografijami. Režiser teh filmov, posnetih na bregovih Hudsona, je bil Louis Gasnier.

Očarljivi Marc Mac-Dermott, s katerim smo deset let skupno zahajali v Musso-Frank's Café, je postal eden najbolj priljubljenih junakov občinstva, zlasti po serijskem filmu *Mož*, ki je izginil v Edisonovi pro-

dukaciji. Kasneje se je razvil Marc Mac-Dermott v karakternega igralca in ko smo ga nekega večera pogrešili pri običajni restavracijski mizi, smo izvedeli, da je nenadoma umrl.

Edison je izdelal tudi film *Cleek* iz *Scotland Yarda*. Družba *Thanouser* iz *New Rochellea* je nato vrgla na trg *The Million Dollar Mystery*, katerega zgodbo je objavljalo na stotine časopisov, med njimi tudi »The Chicago Tribune«. Pri Universalu je bil Eddie Polo igralec mnogih serijskih filmov, ki so se dogajali v cirkusu. Glavni Pathéjev igralec je bil Molly King, Ruth Roland pa je bila junakinja serijskih filmov o Divjem zahodu. Po vojni so časopisi prenehali objavljati serijske romane, toda producenti so izdelovali serijske filme še naprej. Universal jih je izdelal med drugimi vsako leto dva do tri. Tako smo videli več življenj *Buffalo Billa* in pustolovčin *Flasha Gordona*.

V letu 1947 še vedno delajo serijske filme studii *Republic*, *Columbia* in *Monogram*. Zaradi hitrejše izdelave jih navadno režirata po dva režiserja hkrati.

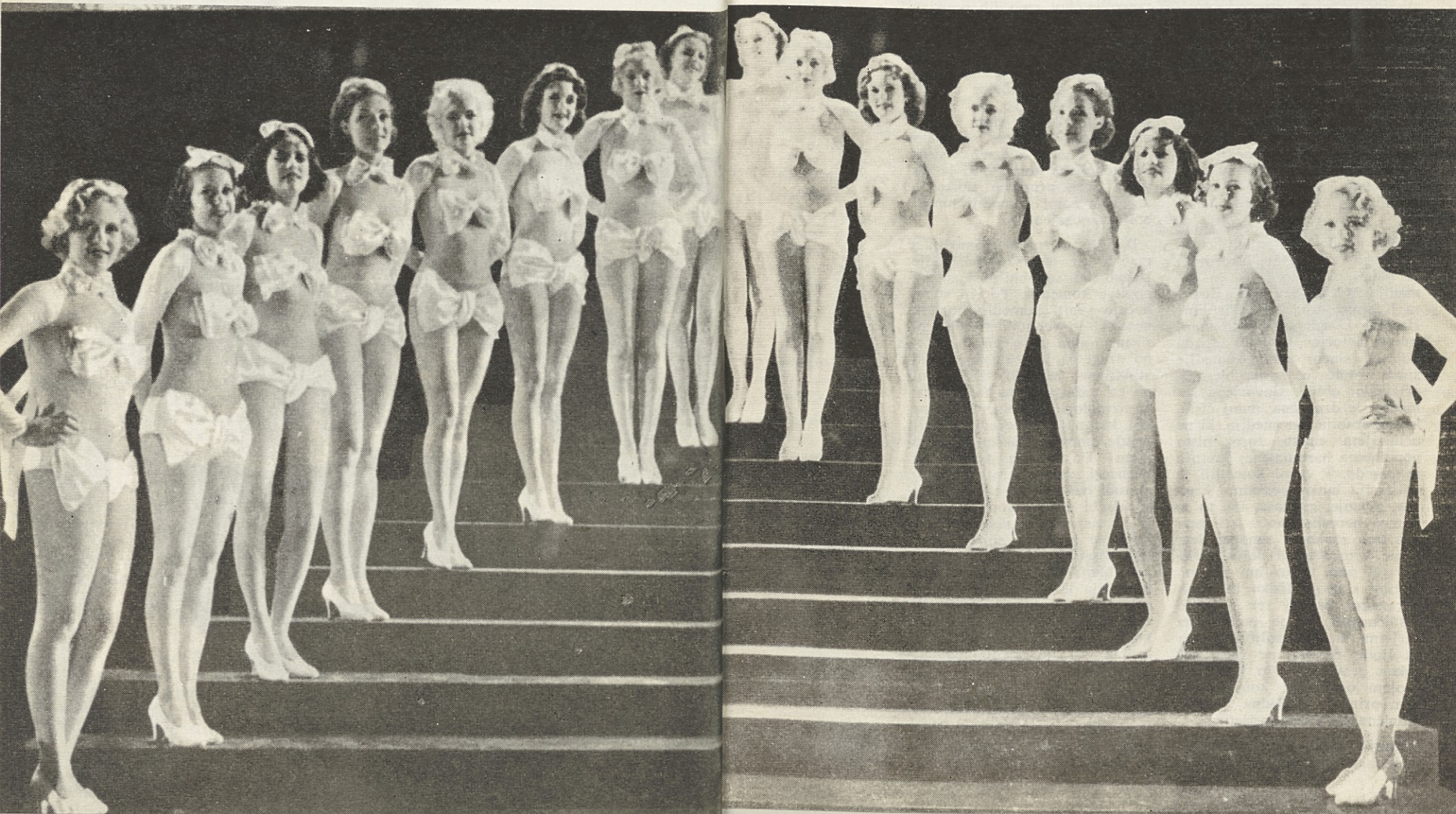
V Kaliforniji nisem nikoli imel priložnosti, da bi sodeloval pri tej filmski zvrsti, bil pa sem po vojni med L. Feuilladeovimi režiserji v studiih nepozabnega Léona Gaumonta.

Moji trije veliki prijatelji so bili Biscot, Mathe in René Cresté, ki so danes vsi mrtvi. V naši mali skupini so bili tudi prvi režiser Emile André, pa Gaston Michel, Hermann, Rollette, Leubas, Sandra Milowanoff, Blanche Montel in moj dragi René Clair. Naša nemalca sta bila *Champreux* in *Morizet*. Bili so lepi časi, z Renéjem Clairrom še nisva imela niti dvajset let!



Tudi Danci (tam je Urban Gad zapisal prve teoretične sestavke o novi umetnosti in pripeljal k filmu veliko zvezdo Asto Nielsen) se lotijo filmskega ustvarjanja. V newyorških ateljejih že cvete zvezdnitvo in filmska podjetnost se začne seliti na toplo kalifornijsko obalo, kjer odkrijejo privlačno pastirsko vasico Hollywood. Naš sodelavec prof. Vladimir Koch je iz zapiskov Adolpha Zukorja, enega izmed ameriških producentov, takole povzel podobo tistih časov...

IZ ZAČETNE DOBE AMERIŠKEGA FILMA



Odkar je televizija dvignila iz pozabe stare neme filme in so se ti po tolikih letih uspešno vrnili tudi na filmska platna, se je povečalo zanimanje za to prvo obdobje ustvarjalnega pionirstva. S programi kratkih komičnih filmov, združenih v nekakšno celoto, opremljenih s šumi in glasbo, se odpira današnjemu gledalcu svet, ki ga mora zaradi njegove živosti in sproščenosti, neusahljive domiselnosti in popolne prostodušnosti spoštovati in vzljubiti. Prvi filmski ljudje so morali biti pogumni, drzni in brez predsodkov, ki vznemirjajo njihove današnje kolege; z otroškim navdušenjem so se vrgli v igro s čudovito igračo, ki se imenuje kamera, in ves čas, »ko je kraljevala komedija«, se pravi komedija nemeega filma, niso zaprli ust od začudenja, kaj vse se da z njo doseči.

Ta prva doba mladega filma zaradi mladosti ni manj kvalitetna kot poznejše. Nasprotno: če danes gledamo filme in komedije Macka Sennetta, Bustera Keatona, Charlieja Chaplina, Harolda Lloyda in drugih manj znanih avtorjev, se nam zdi, da po tej slavni dobi komedije sploh ni bilo več v tako blesteči, originalni obliki. Govorjena komedija je drugačena, manj čista, ker uporablja dva medija, ki ne učinkujeta enako, torej nista popolnoma harmonična: kretljivo in besedo. V nemi komediji je stilizacija lahko dosledna, kretanja, gibanje, grimasa, vse to je hoteno nerealistično v isti meri kot sam zaplet in zgodba. Svet neme komedije ali bolje burke je svet zase s svojimi zakonitostmi, s svojo fiziko in sploh naravnimi zakoni ter s svojo resničnostjo, ki je popolnoma verjetna in sprejemljiva, kadar za ljudi, recimo, ne velja več zakon gravitacije. In ker je v svojem osnovnem konstruktivnem principu dosledna, je harmonična in s tem prijetna.

Manjši uspeh zvočne komedije je iskati v posebnosti besede,

ki ji je stilizacija tuja. Vrednost besede je v ideji, katero izraža, smešnost dialoga v nenavadnih kontrastih, izraženih z idejami, to se pravi z logičnim elementom, brez katerega ideja ne bi bila razumljiva. Logika misli in s tem logika besede je torej nujna, čeprav je vsebina lahko komična iz drugih razlogov. Ne moremo si misliti, da bi igralec, ki mora razločno povedati, kar terjajo od njega dialog, delal takšne vragolije, kot smo jih navajeni v nemi komediji. Prav tako se tudi ne more pačiti, če ima stvar, ki jo govori, rep in glavo, objektivnost logične ugotovitve. Ker pa je dialog izrazito gledališko sredstvo, je zvočna komedija skoraj brez izjeme nečist izdelek, ki se še zdaleč ne more meriti z nemo. Ostane še situacijska komika, ki je resda v obeh primerih enaka, le da je v nemi komediji mnogo bolj razposajena.

Da gre v zvočni komediji v resnici za estetsko neskladje, kažejo tudi sodobni poskusi prenovitve komedije. Po eni strani hočejo vrniti komediji burlesknost, ki jo vedno ustvarja tipizirana oseba (Norman i. p.), po drugi pa jo stilizirajo in instinktivno izločajo dialog, ali pa ga reducirajo na šum, torej na izvenlogični element, na nekaj, kar naj v določeni situaciji deluje smešno. Takšen je predvsem Tati, pa tudi drugi Francozi, zlasti v kratkih filmih, in tudi naši (Babaja). V želji, da bi dosegli komični efekt, ki ga ustvarja v nemem filmu hitro se gibajoča slika, izrezujejo posamezne sličice, da postane gibanje sunkovitejšo. Zvočna komedija je postala že tolikanj sofistična, da je takšna osvežitev nujno potrebna. Za pravo komiko je stilizacija nujno potrebna — to je glavni junak nemeega filma.

Prvi, ki je to vedel bolj po ustvarjalnem instinktu kot po premisleku, je bil predlanskim umrli Mack Sennett, ki so ga imenovali »kralja komedi-

je«. Prijatelji so mu nadeli tudi ime »blagglasni kotlar«, ker je nekoč res delal v kotlarni in je vedno hrepenel, da bi postal operni pevec. To mu sicer ni uspelo, pač pa je pel na koru in v glasbenih komedijah.

Mack Sennett je bil velik, lep mož, ki je s svojo duhovitostjo ustvarjal okoli sebe dobro voljo, s svojo poštenostjo pa vcepjal zaupanje. Zanj je bilo značilno trdno prepričanje, da se dajo vse denarne stvari urediti s stiskom roke. Ko so pogajanja dozorela vsaj v glavnih potezah, je imel navado reči: »Sedaj naj pa juristi to spravijo na papir. Če bi moral pošteni človek vtikati nos v te listine, bi se lahko z njimi otepal in mučil do sodnega dne. Mi smo se sporazumeli. Stisnimo si roke. Nihče se ne bo skušal odtegniti svojim obveznostim.«

Adolf Zukor, ki je eden izmed najpomembnejših iniciatorjev filmske proizvodnje v ZDA, objavlja v svoji avtobiografski knjigi OBCINSTVO IMA VEDNO PRAV mnogo zanimivih in še neznanih podatkov iz te dobe. Ob preiskavi ustvarjalnih metod nemega filma in najprej komedije Macka Sennetta se bomo oslanjali predvsem na to knjigo.

Mack Sennett je najprej delal pri Biographu. Igral je v komedijah in študiral Griffithove režijske prijeme. Mary Pickford ga je pregovorila, da je začel pisati scenarije. Njegovi scenariji so imeli to posebnost, da je v njih vedno nastopal smešni policist. Ta komična figura je bila sicer znana še iz prejšnjih časov. V teh dneh pa je bilo že čutiti tendenco, da se eliminira ali se ji prostor v filmu vsaj delno omeji. Sennett pa je namesto enega samega policista postavil v film kar oddelek.

Začel je režirati pravzaprav šele v Hollywoodu. Tam je imel precej obsežne ateljeje, ki jih je sam nadzoroval iz pisarne,



Zvezda Mac Sennettovih komedij:
Mabel Normand

imenovane »stolp«. V njej je bila velikanska kopalna banja in majsersjeva miza. Sennett je vodil svoje seje ležeč v banji ali pa na mizi, kjer mu je gnetel mišice neki velikani, Turek Abdul. Nekeč je stresel »stolp« rahel potres, kar je povzročilo, da so igralci lahko videli svojega šefa, kako beži zagrnjen le v brisačo, za njim pa jo briše veliki Abdul...

Komedijo vrste »Keystone« so snemali v popolni svobodi in so pri njej sodelovali vsi, ki so bili zraven. Scenarij je pomenil le izhodišče. Tako režiserji kot igralci so imeli pravico improvizirati, če to seveda ni povečalo stroškov. Če pa je bil domislek dražji, kot je bilo predvideno, se je bilo treba obrniti na »stolp«, ki je potem odločil, ali je stvar dovolj zabavna, da se izplača zvečati proračun.

Mack Sennett je dobro razumel, kaj lahko izzove smeh; to dokazujejo njegove komedije. A čisto prostodušno je priznaval, kako se človek lahko tudi zmoti. Naslednja zgodba je v tem pogledu značilna.

Po scenariju nekega filma, ki so ga ravno snemali, sta se dva pobegla jetnika zatekla v hlev. Režiserju je prišlo na misel, da bi se jetnika skrila v kravjo kožo in da bi eden izmed njiju z gumijastimi rokavicami posnel vime. Umetna krava bi se pomešala med prave, prišel bi kratkovidni hlapec in skušal molsti rokavico.

»Kralj komedije« je ležeč v banji spustil vodo skozi prste in ves namršen odločil:

»Predrago in prav nič smešno.«

Režiser se je slabe volje priklonil in odšel, a ni pozabil na svojo »kravo«. Cez nekaj dni — komedije »Keystone« so posneli v enem ali največ v dveh dneh — je temu režiserju njegov film posebno uspel in zato mu je Sennett dovolil, da vtakne svoj prizor s »kravo« v enega izmed

naslednjih filmov. Mack je pozneje videl ta vložek v projekcijski dvorani in se mu ni smel.

Ko pa so film predvajali slučajno zbranemu občinstvu, je zbudil takšen smeh — trajal je polne tri minute — da je moral operater prenehati s predvajanjem. Nato pa je »kralj komedije« polne tri minute zabaval zadovoljnega režiserja z neko drugo zgodbo, ki naj bi dokazala, da ne more nihče predvideti, kaj bo všeč občinstvu...

Prvi policijski šef v komediji »Keystone« je bil Ford Sterling, prvi Sennettov zvezdnik-komik. Bil je velik in miščast, čisto pravi človek za pretepe. Veliki čevlji, ki jih je nosil, so spominjali na mladost, ko je bil klovn v cirkusu.

Njegova skupina policistov je nosila čelade angleških »bobjev«, ki so bile slikovitejšje kot podobna ameriška pokrivala. Tak prizor pa so morale naredkovati še druge okoliščine, najbrž to, da so njegove komedije, ki so jim očitali pretirano brutalnost, z velikim uspehom predvajali v Angliji. Sennetta je bilo groza, da bi moral omiliti svoje filme. Zato je bil Angležem hvaležen za naklonjenost in si je nemara hotel ohraniti njihove simpatije, če bi nastopila kriza.

Policisti v tej sloviti skupini so se venomer menjavali. Najslavnejši med njimi je bil Fatty Arbuckle. Tehtal je svojih sto petdeset kil in se mu je neredko primerilo, da je pojedel zaporedoma tri bifteke. Toda bile so ga same kosti in mišice; če bi bil zamaščen, ne bi mogel delati s Sennettom, ki se je obdajal s samimi atleti. Med njimi je bil Arbuckle najmočnejši. Nekega dne se je prijavil za tekaško tekmo s prvaki nekega collegea. Ti so mislili, da se šali, dokler jih ni gladko premagal. Enako močan je bil v plavanju. Lahko je padel s štiri-

rih ali petih metrov višine na beton, se pobral in stekel kot puščica. V tistih časih je bila sposobnost padanja bistvena za oceno vrednosti moža. In ni bilo dovolj, da je znal pasti, ampak je moral rad padati.

Mack je dajal nekemu John-nyju Randu po petindvajset dolarjev za vsak padeč, medtem ko so dobivali igralci na teden po petdeset dolarjev. Rand je bil čisto trd, ko je padal vznok, tako da si imel vtis, kot da bo udaril na tla najprej z glavo. Sennett je zelo rad govoril o tej sposobnosti svojega »padalca«.

Že s petimi leti je Buster Keaton nastopal skupaj s starši v cirkusu, kar mu je dalo solidno osnovo tudi za film. K uspehu mu je največ pripomogel njegov otožni, nepremični obraz, ki je ostal takšen ves čas, ko je padal. Najrajši pa je padal Ben Turpin, ki se mu je nemalokrat zgodilo, da je prekinil monotonost svojih večernih potovanj s tramvajem, ko se je vračal domov, z enim ali dvema padcem.

Ben Turpinu in zvezdi Mabeli Normandovi je Sennett pripisoval odkritje komičnega učinka »smetanovih tort«. Nekaj novi režiser je hotel spraviti v smeh Turpina, pa se mu to ni posrečilo. Tedaj je Mabel zagledala na mizi torto z limono, ki sta si jo hotela dva delavca deliti med seboj. V ateljejih »Keystone« je bilo nekaj navadnega, če so drug z drugim zbijali šale in vsak je moral biti pripravljen, da bo žrtev kakšne zabeljene potegavščine. Tako je Mabel popolnoma hladnokrvno zagnala torto Turpinu v obraz. Seveda se je Turpin začel smejati in si brisati obraz. Prisotni so bili hvaležni Mabeli, da je pomagala režiserju in niso več mislili na ta dogodek. Slučajno pa so vse to posneli.

Sennett je sedel v projekcijski dvorani na nihalnem stolu. Bolj

ko mu je bil film všeč, bolj je nihal v svojem stolu. Ko je prišla na vrsto torta, je od smeha skoraj padel vznok. Ko je kvaliteto domisleka potrdilo tudi občinstvo, se je enakovredno uvrstil med že znane komične efekte, kot je padanje in zasledovanje.

Če bi bila Mabel Turpina zgrešila, bi se bili vsi čudili, ker je bila kljub svoji majhni postavi pravi atlet. Znala je plavati, se potapljati, teči, skakati, se boksati in kar je bilo najvažnejše, znala je čudovito — padati. Ko jo je Sennett gledal kako plava in skače v vodo, mu je prišlo na misel, da bi uvedel v svoje filme svoje znamenite »kopalke«. Ustvaril je pravi dramatski kontrast, ko je pokazal, da imajo zale deklice rade preganjanca, ki mu gre vse narobe, ne pa kakšnega lepotca. Če je bil lepotec zraven tega še policist, je dosegel Sennett še drug efekt — prevrednotenje hierarhij, kajti s policistom je Sennett osmešil predstavnika javnega reda. Kdo se ne bi smejal, ko so »kopalke« suvereno prezirale zapeljivega dolgina in se rajši ozirale za kakšnim Busterom Keatonom nepremičnega obraza?

Na splošno je imel Mack več sreče z igralci, ki se še niso specializirali v določenem komičnem žanru. Ker je angažiral več igralcev, kot jih je potreboval, so bili nekateri, ki so manj ustrezali, v vsem času, dokler jim je trajala pogodba, zelo malo zaposleni. Gledališki igralec Sam Bernard si je dal zato v atelje postaviti posteljo, v kateri je večji del časa prespal.

Zanimivo je, kako je Sennett odkril Chaplina. V večnih preprih, ki jih je imel s številom svojih policistov Fordom Sterlingom se je odločil, da mu honorar občutno zviša. Sterling je namreč kar naprej grozil z odpovedjo, čeprav je zaslužil na teden dvesto petdeset dolarjev, kar je bilo tedaj ogromno. Da bi mu pokazal svojo naklonjenost, mu je

Sennett kupil novo uniformo in ga po posvetu z računovodstvom poklical k sebi.

— Ford, šel sem do skrajne meje in še čez. Ponujam vam sedemsto petdeset dolarjev na teden.

Sterling je vrgel v zrak svojo čisto novo kapo in začel poplesovati.

»Kralj komedije« se je zadovoljno pretegoval v banji.

— Zakaj bi se zahvaljevali, Ford? Vesel sem, da ostanete.

Sterling je naenkrat obstal:

— Kdo pravi, da bom ostal?

— No, zdite se mi zelo srečni...

— Saj tudi sem...

Nenadoma si je posadil kapo na glavo in odvrnil:

— Kdo ne bi bil srečen, če izve, da je vreden sedemsto dolarjev na teden? To me potrjuje v prepričanju, da lahko poletim z lastnimi krili. Odšel bom.

Sedaj je bilo treba najti drugega igralca. Sennett se je spomnil, da sta bila z Mabel opazila drobnega mimika; ta je igral pijanca, ki gleda uprizoritev iz lože na odru. To je bil Chaplin, ki ga tedaj ni še nihče poznal. Nastopal je v angleški skupini KARNO Pantomime COMPANY v programu, ki se je imenoval »Noč v angleškem music-hallu«.

Čeprav ni mogel upati, da bi neznan igralec, kateremu ni vedel niti imena, lahko nadomestil Sterlina, je vendar brzojavil svojemu agentu, naj ga poišče. Agent je našel malega Angleža v Oil Cityju v Pennsylvaniji. Chaplin je dobival tedaj petdeset dolarjev na teden. Sennett mu je ponudil sto petindvajset dolarjev. To se je dogajalo leta 1913, ko je bil film še zelo malo znan. Chaplin ni bil pripravljen tvegati svoje kariere v tako negotovem poslu,

a je končno pristal, ko ga je njegov direktor prepričal, da v gledališču verjetno ne bo nikoli dosegel tako visokega honorarja.

Sennett je bil nad njim najprej razočaran. Prva dva Chaplinova filma, v katerih je nastopal kot brezvestni svetovljan s cilindrom in visečimi mreži, sta doživela popoln neuspeh. Pri Sennettu so imeli igralci navado, da so se poskušali v novih komičnih oblačilih. Šef jim je pršal popolno svobodo, da so brskali v garderobi. Tudi Chaplinu je svetoval, naj si poišče, kar mu bo najbolj ustrezalo.

Chaplin si je izbral par Sterlingovih čevljev in ker so bili preveliki, je nataknil desnega na levo nogo in narobe. Pri Fattyju Arbuckleju si je izposodil hlače, pri nekem igralcu, ki je bil manjši od njega pa suknjič. Če dodamo k temu še polcilinder, ki mora biti praviloma manjši od glave in ki je tipično pokrivalo gledališkega komika, brke, ki mu jih je dal Mark Swain, samo da jih je Chaplin omejil na majhen madež pod nosom, in palico (ki jo je nasvetoval Max Linder kot zunanji znak preganjanca, ki pa si hoče zaman pridobiti mesto v družbi) — pa imamo tipični Chaplinov kostum, s katerim je zaslovel po vsem svetu. Občinstvo ga je sedaj takoj opazilo in vzljubilo.

Zukorjeva proizvodnja FAMOUS PLAYERS IN FAMOUS PLAYS je tedaj že dokazala, da je mogoče snemati daljše filme, kot so bili tedaj v navadi. Chaplin je nastopil v filmu TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE v docela stranski vlogi. Ko danes kažejo ta film, je na čelu imenovan Chaplin. V dveh letih se je toliko povzpел, da je potem, ko je prestopil k podjetju ESSANAY, postal najbolje plačani igralec svojega časa.

V. Koch

1913: Praviijo, da je številka 13 nesrečna... Film dokazuje nasprotno. V Franciji začne Feuillade svojo veliko serijo Fantomas, v Ameriki zastavi T. Ince pot westernom, Mack Sennett svojim zabavnim komedijam, Cécil B. de Mille pa svojim mogočnim spektaklom. Na Švedskem se lotita filma Sjöstrom in Stiller, kar z drugimi besedami pomeni izreden umetniški vzpon novega medija. V Rusiji Starevitch prenese v film lutkarsko ustvarjalnost. V Italiji pa slavi zmagoslavje filmski spektakl s Pastronejevo Cabirijo in z novo verzijo Poslednjih dni Pompejev.

1915: Mimo te letnice ne moremo. Ne zaradi tega, ker v Evropi že divja prva svetovna vojna, ki je popolnoma uničila Mélièsa, temveč zaradi Griffithovega Rojstva naroda, zaradi prvih Chaplinovih filmov, zaradi Lubitscha, ki se je pojavil v nemških ateljejih, pa tudi zaradi tako slavni zvezd, kot sta bili Italijanki Lyda Borelli in Francesca Bertini. Leto pozneje v Ameriki Griffith utemelji gramatiko filmskega jezika v svoji Nestrpnosti, v Franciji pa poseže v filmsko ustvarjalnost novi fantast Abel Gance.

1917: Naš sodelavec Ingo Paš je zasledil v tem letniku Ljubljanskega zvoa prvo ogorčenje nad kinematografom, ki ga je v stavku Paradox v vprašanju našega gledališča izrazil neki -n takole:

Dokler je gledališče delovalo, nismo nikoli hodili vanj; ko je prenehalo, smo hitro začutili, da to ne gre; Ljubljana brez gledališča! Ogorčenje, sramota! In sramotenje! In sedaj, ko je gledališče slovenstva že cela tri leta brez predstav — vidimo, da

gre, in živ krst jih v resnici ne pogreša. Dokaz? Če bi nam bilo do gledališča res kaj, bi ga imeli. Tako pa vidimo, da gre; našim potrebam zadoščajo kinematografi — tudi pošteno poglavje zase! — in nemško gledališče.

In leto pozneje, ko je Abel Gance ustvaril svojo Mater Doloroso, ko se je v Franciji pojavilo ime Feyder, Germaine Dulac in Marcel L'Herbier, ko je v Ameriki Chaplin naredil Pasje življenje in Charlota vojaka in se mu je v ustvarjalnosti pridružil Erich von Stroheim ter začel Američane poučevati o pravi ljubezni in ko je končno ustvaril v Nemčiji Lubitsch znano Carmen, srečamo v Ljubljanskem zvonu Vladimira Levstika skromno misel o kinematografu:

Toda svetovna dramska in muzikalna književnost je tako bogata resnično dobrih komedij in duhovitih, evropskega ušesa in okusa nežalečih operet, da bomo poslej pač lahko izhajali brez »Valčkovih časov«, »Veselih vdov« in podobnega budalatega importa. Kdor se ne more odvaditi »lahke hrane« — drugim

je ležala v želodcih kot svinčena krogla! — se vendar lahko potruji v kino, dokler nam čas ne prinese v Ljubljano varietejev, šantanov in morda celo posebnega gledališča za tiste izvoljence, ki poznajo v umetnosti samo alternativo: purgativ ali uspavalno sredstvo!

Pa tudi nekega Š...r s sledečo ugotovitvijo:

Sicer pa je izginilo marsikaj lepega in pristnega in na njega mesto je prišel surogat. V tem

primeru kinematograf, toliko priljubljeni in hvalisani kino.

1920: Film dobi v Ricciotu Canudu prvega teoretika, ki ga krsti za sedmo umetnost. Abel Gance, Griffith, Chaplin, Sjöstrom, Stiller, Lubitsch, Delluc, Dulac, Fritz Lang, Carmine Gallone, Fred Niblo (avtor filma V Zorojevem znamenju), Carl Th. Dreyer, Wiene, May — da napišemo le največja imena — so v kulturnem snovanju Evrope in Amerike enakovredni ustvarjalcem drugih umetnosti. In v dneh, ko 1922. leta poleg drugih npr. Flaherty ustvari svojega večno lepega Nanuka, piše Juš Kozak v Ljubljanskem zvonu:

...raste iz dneva v dan problem slovenskega gledališča. Ali je res iz trte izvita ideja, da si ustvari razkosani milijonček svoje gledališče, kjer se razodene njegovo poslanstvo na zemeljski krogli kakor v najglobljih stvaritvah njegovih genijev? In vse tisto, da se zgrene ljudstvo pred zastori, omamljeno od lepote, trepetajoče v svetišču? Znamenit ruski pisatelj je prerokoval bodočemu gledališču približanje kinematografom v boju za svoj obstanek pred publiko. Kaj ni govoril resnice za

sedanje čase, ki sipajo žareče zlato na oltar zlatega teleta? In ti srce tako voljno pokoriti se usodi in zatajiti samo sebe, ne boš opešalo v svoji veri? Trda je Kronosova pest; če se ne usmiliš pravočasno, bo hišica v Gradišču le še mavzolej nad teboj. Ne za presajanje, ampak ustvarjanje si posvečena in ostro je določena rast žlahtni mladiki. Verjamem: od samih ovir bi se človek skoraj razgledati ne mogel, toda zaman: problem stoji. Lahko se dokaže njegova nemogućnost, a v nič se ne da zdobiti.

Pridruži se mu še Fran Albrecht:

Nova sezona se je otvorila v znamenju borbe; v znamenju tekme, ki se vrši danes v množicah vsega sveta med gledališko umetnostjo in filmsko industrijo. Desetletja se že bije ta boj — ta dvoboj med umetniškimi reproduktivnim življenjem na deskah in mehanično posnetim življenjem na platnu. Vroči, oplajajoči fluid življenje, ki ga mora izžarevatj sleherna umetnica, se bori z gluho nemim, ledenim sterilnim fotografskim posnetkom za prvenstvo, za priznanje publike. In množice, nečuteče potreb svoje duše in željne močnih živčnih dražljajev, omahujejo med obema; omahujejo le navidezno zakaj s svojimi srci so na strani filma.

A ne samo množice — ta borba je segla celo v duše njenih

glasnikov, umetnikov. Pravkar čitam nemška knjižna poročila, ki resignirajoče očitajo svojemu uglednemu dramatikumu Gerhartu Hupmannu, avtorju brezmadežno lepe »Hanice«, da je pri koncipiranju svojega zadnjega, kriminalnega romana »Fantom« nadvse sumljivo koketiral s filmom, z nerazsodnim priznanjem občinstva... da, razumljivo je: zaslužek je lahek in obilen! Koliko je danes močnih, kljubujočih duš, danes, ko je na našem vesoljnem planetu duh zatajen in ubit, preziran in zaničevan kakor še nikoli? Ali ni skoro izključna inspiracija vsemu človeškemu dejanju in nehanju (celo »umetnikovemu«, bogme!) edino — denar? Živimo v času, ki ne tehta duš, marveč jih kupuje. Nauk je zategadelj prozoren:

treba se je prodajati, prostituirati. Idi na ulico prijatelj, mahaj z rokami in vpij na vse grlo da si genij! Veruj mi: ulica pojde za teboj, ne samo v gostilno marveč celo v predavalnico, celo v cerkev! Tam sedeš v kateder in ulica bo zamaknjena poslušala vse tvoje modrosti. In slavila te bo kot mesijo nove vere, ne pa te kamenjala kot šarlatana. Taki sleparji žive danes v obilnem številu med nami; včeraj še niso bili mogoči. Ustvaril jih je čas željen gluhih in otlih fanforat, čas, ki je ubil svojo dušo ter na nje mesto postavil neko živčno zmes. To so otroci civilizacije, nekulture, njih svetišče je kino.

... Res »R. U. R.« po mojem mnenju še niso literaren šund, se pa sila opazno približujejo mejam med umetniško dovoljenim in nedovoljenim. Še je nekaj v njih, zlasti v idejnem oziru, kar jih dviga nad šablonsko filmsko dramo, najsi ne dosežejo Wellesovih utopističnih roma-

nov. Senzacija je to delo, ne umetnina, zato razvihari človeku živce, a duša ostane ledena; potenciran film, ker je akciji dodana živa človeška, mestoma celo poetično zanesena beseda.

... Pri nas se je delo igralo slabo, ker se dobro igrati ne da. Drame, ki nima značaja in notranjih usod, akcije in konfliktov ni mogoče uprizarjati kot umetnino, marveč samo kot film, kot teater.

Ob Lajovčevi skladbi »Psalm 41 in 42« je J. M. napisal v zadnjem odstavku tudi tole:

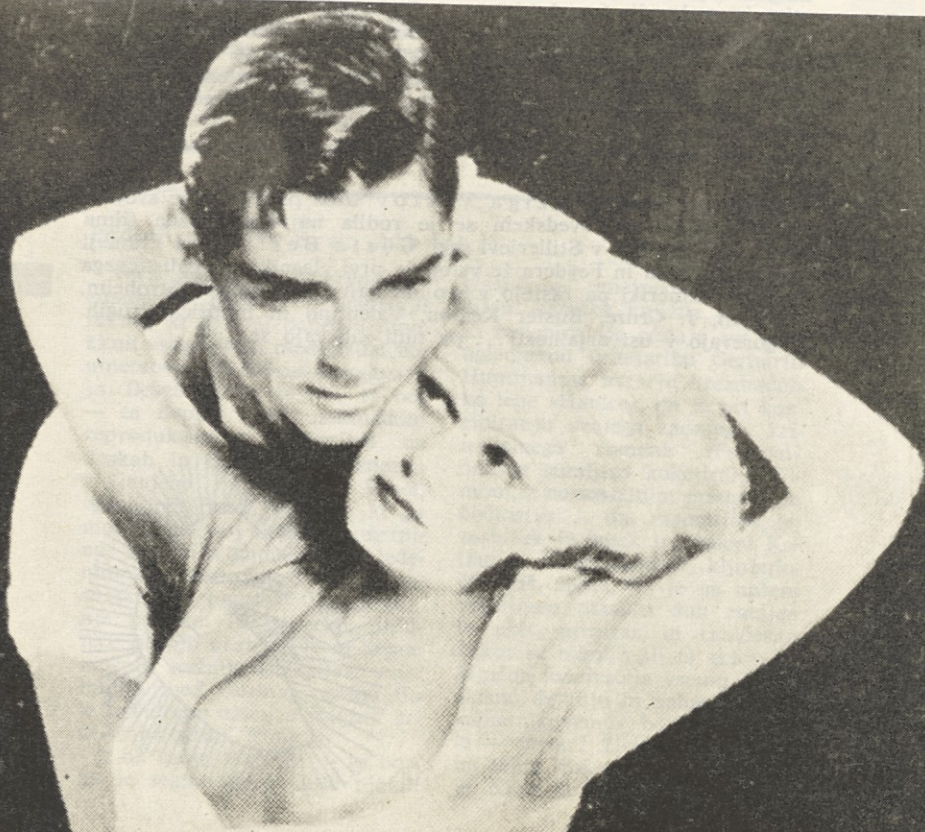
Samo enega mi je žal: delo, kakor je Lajovičev »Psalm«, bi moralo slišati več občinstva, nego ga unionska dvorana zavzame pri enkratni prireditvi.

... Kajti bilo je res pretragično, da bi se resna, umetniško polnovredna dela slovenskih umetnikov ne mogla ponavljati, dočim se večer za večerom polnijo dvorane kinematografov pri najabotnejšem ničvrednem kiču!

1923: V Sovjetska zvezi je Dziga Vertov izdal prve številke svojega KINO-OCESA, na Švedskem se je rodila največja zvezda filma Greta Garbo v Stillerjevi sagi Gösta Berling, v Franciji poleg Epsteina in Feydera že vstopajo prvi glasniki surrealističnega filma, v Ameriki pa rastejo v svojem največjem vzponu Stroheim, Chaplin, J. Cruze, Buster Keaton, Valentino in množica drugih. Izgorevajo v ustvarjalnosti... pa tudi zabavajo se...



ZABAVE FILMSKIH UMETNIKOV (1921)



ROBERT FLOREY

V KNJIGI

HOLLYWOOD VČERAJ IN DANES

Ko sem prišel v Kalifornijo, filmski umetniki skoroda niso imeli »družabnega življenja«. Kadar so se želeli zvezdniki zabavati, so hodili v Vernon ali v Santo — Monico. Bilo je v začetku prohibicije. Vendar si še dobil alkoholne pijače v »Ship Caféju« pri Natu Goodwinu ali v slavnem »Sunset Innu«, restavraciji in dancingu nasproti »Pacifica«, kjer so plesali ob zvokih Albe Lymanovega jazza.

V Vernonu, predmestju Los Angelesa, sem prvič videl Charlijeja. V »Baron Long's Vernon Country Clubu« je večkrat večerjal z Maxom Linderjem in in mladimi dekleti iz Hollywooda. Baron Long in njegov varovanec, pevec Harry Richman sta danes visoki osebnosti. Richman je med najbolj priljubljenimi pevci pri radiu in kdaj pa kdaj snema. Baron Long, lastnik hotela Baltimore v Los Angelesu je ustanovil mesto Agua Caliente, nekakšen mehikanski Monte-Carlo, štiri ure daleč od Los Angelesa.

Enkrat tedensko so plesali v »Hollywood Hótelu«, ki je bil edini ugledni kraj za filmske ljudi. Najraje pa so imeli umet-

niki »Alexandrio« v Los Angelesu, ki je bila vse od prihoda prvih čet v Kalifornijo osrednje zbirališče zvezdnikov in njihovih režiserjev. »Alexandria« se je razprostirala med Broadwayem in gledališko četrtno Main Street. Najpomembnejši filmi so imeli v tem času premiere v »Kinu Kalifornija« na Main Streetu, nedaleč od gledališča »Hippodrome«, kjer so nastopale potujoče skupine. Kasneje je postala ta ulica shajališče sumljivih tipov v Los Angelesu. Danes bi si nobena hollywoodska zvezda ne upala stopiti vanjo. Pod streho »Hippodroma« igrajo danes sejemske burke. Main Street je danes glavno shajališče mornarjev, prostitutk, orientalcev in Mehikancev, posejan je z najcenejšimi kinematografi, z zastavljalnici, ki so odprte vso noč, z lokali za tetoviranje, s hoteli, ki nudijo sobe ali »čiste postelje« po 25 centov, s sejmskimi strelišči in »burkeži«.

Med leti 1912 in 1920 so bili filmski ljudje zvesti obiskovalci boksarskih tekem, ki jih je prirejal nad svojim »saloonom« nekdanji avtomobilski dirkač Barney Oldfield v Spring Streetu,

pa dvoran »strica« Toma Mc Careya v Vernonu.

Barneyju Oldfieldu je prodal »Western Athletic Club« William S. Hart. V začetku stoletja je bil Hart hkrati boksar, igralec in nočni čuvaj. Bil je celo čuvaj pri Credit Lyonnaisu v Parizu, medtem ko je delal njegov tovariš Douglas Fairbanks pri gradnji predora pod Seino.

Leta 1921 sta mi Chaplin in impresarij Sid Grauman pokazala »John's«, kavarnico, ki je bila odprta vso noč in kjer so se radi shajali igralci. Prva velika hollywoodska restavracija je bila »Armstrong-Carleton«. Francoska pekarna in slaščičarna »François« se je polagoma spremenila v majhno restavracijo s slovito kuhinjo in se najprej preimenovala v »Frank's«, tri leta kasneje pa v »Musso and Frank«.

Leta 1922 je zgradil impresarij Sid Grauman Egipčansko kinodvorano; prvi film, ki ga je vrtel v njej, je bil *Robert Hood*, ki je ostal na programu šest mesecev.

Leta prohibicije so tekla dalje in vsak mesec so odpirali nove »speakeasy«, ki so jih čez nekaj mesecev spet zapirali. Prodajalci sintetičnih pijač, ki so premalo »mazali« policaje, se niso dolgo držali. Dvorane za prepovedane igre so odpirali po malem povsod. Stražar, ki je bdel nad blagajno in slonel na vrhnji, blindirani ploščadi v zaščiti mitraljeza, je nemalokdaj presenečal obiskovalce. Vasi na mehiški meji so bile v polnem razcvetu.

Leta 1924 so porušili avtodrom na Beverly-Hills. Ljubitelji krepkih živčnih pretresov so torej začeli zahajati na Speedway prireditve v Ascot, kjer je bilo redno vsako sredo zvečer toliko ubitih vozačev, da so oblasti Los Angelesa prepovedale to vrsto športa.

Hollywoodčani so se dve leti strastno zanimali za »Midget

Golf«. Povsod so odpirali igrišča. Toda izginila so naglo, kakor so se bila pojavila.

Ko je odprl Sid Grauman v Los Angelesu leta 1921 dvorano »Million Dollars«, je prišel na zamisel »velikih premier«. To razkošje, razkazovanje zvezd in režiserjev je trajalo do leta 1934. Danes goji to tradicijo z redkimi presledki le še kinematograf »Cathay Circle«.

Okrog leta 1935 se je naselila filmska kolonija na plaži Malibu, kjer so zgradili drugo ob drugi kakih tristo hiš za zvezde, avtorje, producente in režiserje. Filmski ljudje tudi radi zahajajo v »Hotel Baltimore« v Santi Barbari, mnogi pa imajo tudi počitniške hiše v La Jolli, v Del Mar, v Laguna Beach, na otoku Catalina ali še severneje v Del Monte, Carmelo in Manterreyu. Počitnice pogosto preživljajo še v Ensenadi v Mehiki, ki je veliko središče konjskih dirk in bikoborb.

Pozimi goje zimske športe v Sun Valleyu v Idaho, na jezeru Arrowhead in na Big Bearu v gorah San-Bernardino. Zelo radi obiskujejo tudi puščavski Palm Springs. Leta 1947 je štelo mesto Los Angeles okrog tri milijone prebivalcev, vendar še zdaj nima gledališč z rednimi iglarskimi skupinami in je navezано le na potujoče skupine, ki gostujejo z najnovejšimi uspehi newyorških gledališč. V poletni sezoni še vedno priteguje Hollywood Bowl na tisoče turistov. V raznih športnih dvoranah Los Angelesa so štirikrat tedensko boksarske in druge tekme. Tekme poklicnih nogometašev in avtomobilske dirke »Midget auto races« so na Gilmore Stadiumu. Na »Sunset Stripu« je razen Ciro's in Mocambo barov še deset drugih, malih nočnih zabavišč, ki so odprta do jutra. Hollywood ima tudi več kegljišč in drsališč.

Preizkušenim filmskim ustvarjalcem in predvsem zvezdnikom sedme umetnosti se pridružujejo novi obrazi, nova imena, noti talenti, ljudje najrazličnejših usod...

NOVI ZVEZDNIKI

V filmu THE DUMMY se je pojavil v majhni vlogi neki devetindvajsetletni igralec. Imenoval se je F. McIntyre Bickel in je nedavno zapustil službo blagajnika v neki prestolniški banki, postal nato režiser in končno igralec v nekem majhnem gledališču. Kasneje si je nadel ime Fredrich March in zaslovel v nekaj mesecih. Prvi uspeh je požel s filmom THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY, kjer je parodiral Johna Barrymorea. Film sta izdelala skupno George Zukor, bivši asistent nekega newyorškega impresarija, pa Cyril Gardner, hollywoodski montažer.

Kritika je posebno pohvalila dva nova Paramountova filma, ki so ju izdelali v Hollywoodu: INTERFERENCE tehnika R. Pomeroya z Williamom Powellom in THE DOCTOR'S SECRET z Ruth Chattertonovo, ki ga je režiral Willam de Mille.

Ruth Chatterton, ki jo je gledališki svet poznal od 1908. leta dalje, je postala ena najboljših broadwayskih umetnic. Leta 1925 se je poročila z Ralphom Forbessom, sedem let pozneje pa se je iznenada ločila in se dne 13. avgusta 1932 poročila z Georgeom

Brentom. Z njim je bila poročena le dve leti. Film MADAME X, kjer je igrala v režiji Lionela Barrymorea za M. G. M. leta 1928, jo je uvrstil med najboljše plačane zvezdnike Hollywooda.

William Powell, ki je bil znan že v časih nemega filma, še ni igral vlog brezdelnih in dobrodušnih plemičev, amaterskih detektivov in ženskarjev, ki je v njih zaslovel kasneje. Powell se je prvič pojavil z veliko vlogo v filmu SHERLOCK HOLMES leta 1921 za Sama Goldwyna. Tedaj mu je bilo trideset let. Nekaj časa se je specializiral za vloge hudobnežev in igral v filmih POD PLASČEM CERKVENEGA DOSTOJANSTVENIKA, ROMOLA, LEPA GESTA, WHEN KNIGHTHOOD WAS IN FLOWER THE BRIGHT SHAWL, THE LAST COMMAND, THE DRAG NET in FOUR FATHERS. Po seriji zvočnih filmov za Warnerje je začela njegova priljubljenost upadati, nato pa je sledila nova pogodba in vrsta zanimivih vlog, ki so ga uvrstile med nove zvezde M. G. M.

Gary Cooper, ki je po filmu KRILA postajal vse bolj slaven, je bil tedaj že zvezdnik. Newyor-

ške ženske so norele za dolginom, ki je utelešal novi tip junaka. Spominjam se še Garyja kot satista in kavboja, ki mu je Henry King zaupal leta 1926 majhno vlogo v filmu **THE WINNING OF BARBARA WORTH**.

V New Yorku so začeli govoriti tudi o Jean Harlow, dekletu s platiniranimi lasmi, ki so jo videli v zvočnem filmu Howarda Hughesa, **HELL'S ANGELS**. Jean Harlow, ki je postala nova kraljica sex-appeala, je nadomestila Claro Bow. Prišla je iz Kansas Cityja, kjer se je rodila leta 1911. Še prav mlada se je poročila s Charlesom F. McGrewom, od katerega se je ločila leta 1930. Čez dve leti se je znova poročila z režiserjem in producentom Paulom Bernom, Nemcem iz Wandsbecka, ki je po dveh mesecih zakona pri 43 letih naredil samomor. »Platinasta blondinka« se je spet poročila s snemalcem Rossonom, vendar je bila ta zveza kratkotrajna. Ko sem jo videl prvič, nisem kdovekaj zaupal v njeno bodočnost. Vendar drži, da je mikala občinstvo, zakaj postala je hitro ena največjih zvezd M. G. M.-a in njena priljubljenost je nenehoma rasla vse do njene tragične smrti leta 1937.

Med novim podmladkom iz leta 1929 so omembe vredni še: Herbert Marshall, James Dunn, Miriam Hopkins, Mary Boland in Ginger Rogers. Ginger, mala osemnajstletna deklica po rodu iz Missourija, je v državi Texas zmagala na neki plesni tekmi in se poročila z nekim Jackom Pepperjem, od katerega se je potem ločila. Njen plesni talent ji je pomagal do raznih angažmajev v musicalih in Monta Bell ji je zaupal vlogo v filmu **YOUNG MAN OF MANHATTAN**. Dolgo so jo imeli za zaročenko Mervyna Le Roya, toda ko se je Lew Ayres ločil od Lole Lane, se je poročila z njim. Veliko priljubljenost Ginger Rogersove pomnimo izza njenih prvih filmov s Fredom Astairom.

Avgusta 1929 je bil zvočni film v polnem razcvetu. Požel je že dokaj uspehov in razpolagal s plejado novih zvezd. Filmi, ki so najbolj polnili blagajne, so bili: **BROADWAY MELODY** Harryja Beaumonta in Edmunda Goulinga; **Green DISRAELI** z Arlissom; **RIO RITA** Luthera Reeda z Johnom Bolesom in Bébé Daniels; **THE GOLD DIGGERS OF BROADWAY** Roya del Rutha; prvi **BULLDOG DRUMMOND** F. Richarda Jonesa z Ronaldom Comanom in Joan Bennet; **IN OLD ARIZONA** Walsha in Cummingsa z Warnerom Baxterom in Eddiejem Loweom; **Walshov THE COCKEYED WORLD**; **THE LAST OF MRS. CHEYNEY** po Lonsdalejevi igri z Normo Shearer; Vidorjev **HALLELUJAH** s premiero na poslaništvu; **COQUETTE** z Mary Pickfordovo; **THUNDERBOLT**, eden poslednjih Bancroftovih filmov; **THE DANCE OF LIFE** z nepozabnim Halom Skellyjem; **THE VIRGINIAN** z Garyjem Cooperom; **UKROČENA TRMOGLAVKA**, edini film, v katerem sta igrala Doug in Mary skupaj; **KIBITZER**, ki je odkril Harryja Greena; **TRINAJSTI STOL** z Margaret Wycherly; Gouldingov **THE TRESPASSER** z Glorio Swansonovo, eden najboljših filmov v njeni karieri; **THE LADY LIES** s Claudette Colbertovo; in **THEY HAD TO SEE PARIS** z nepozabnim Willom Rogersom.

Montažerji, zaposleni v inozemskem oddelku, so izdelovali neme kopije vseh naših filmov, ki so bile namenjene vsemu svetu ali tisočem neopremljenih ameriških dvoran. Videl sem več svojih zvočnih filmov v nemi in podnaslovljeni verziji. Bili so strahotno dolgovezni in enolični. K sreči je bil ta sistem v veljavi le nekaj mesecev.

Komaj četrtnina ameriških direktorjev kinematografov je imela zvočni material, potreben za opremo dvoran, že so se razširile govorice o »širokem« filmu. Paramount je preizkušal Magnascope, R. K. O. Spoor-

Značilnost Hollywooda: afere in sodni procesi. Novinarska »domisljica« ob aferi proti komiku Roscoeju »Fattyju« Arbucklu — na vratu steklenice grešnik, spodaj pa »zapeljana« žrtev Virginia Rappe

Berggren in Fox je vrgel na trg Veličino (70 mm namesto 35 mm). Vsi so zahtevali posebno projekcijsko aparaturo. Direktorji malih kinodvoran so sodili, da je slaba. Pri Paramountu je izdeloval inženir del Riccio načrte za globinski film. Po nekaj mesecih so opustili Veličino in Magnascope. Fotografski rezultati so bili odlični, vendar nepraktični in nekomercialni.

Začeli so snemati s postopkom TECHNICOLOR. Paramount je pripravljaj THE VAGABOND KING z Jeanette Mac Donaldovo in Dennisom Kingom; First National je snemal SALLY in NO NO NANNETTE; Webb je dokončal GLORIFYING THE AMERICAN GIRL; Barrymore se je loteval filma GENERAL CLARC, Irène Bordoni PARIS in Lawrence Tibbet THE ROGUE SONG.

Zvočni film, barvni film in široko platno so v nekaj mesecih iztirili vso filmsko industrijo. Producenti bi na lovu za novimi idejami prav gotovo še naprej metali denar skozi okno, če ne bi katastrofalni polom leta 1929 pometel s to potrato in dragimi poskusi.

Med napredki ameriškega filma konec leta 1930 je bil Super Sensitive Special Panchromatic Fast Film, novi hitri trak, ki je omogočal nočne posnetke s slabo osvetljavo. Na Long Islandu so uporabljali zdaj na platojih še električne luči, hrupne obločnice so izginile. Snemalci niso delali več v malih kabinah, njihov pripomoček so bili »blimps«, zaboji, ki so prekrivali kamere. Inženirji so pripravljali snemalne aparature z neslišnim mehanizmom.

Končno je izbral filmski tisk deset najboljših režiserjev leta 1930. Bili so: Alfred Green, King Vidor, C. Brown, Lionel Barrymore, Ernst Lubitsch, Roy del Ruth, H. Brennon, James Whale, Frank Lloyd in Sidney Franklin.





Clarence Brown je požel največje število priznanj za film ANNA CHRISTIE. King Vidor je bil drugi s filmom HALLE-LUJAH in Lubitsch tretji s filmom THE LOVE PARADE.

Največji broadwayski uspeh je bil film Boba Leonarda THE DIVORCEE.

V Hollywoodu so snemali Wesley Ruggles CIMMARRON, George Hill BIG HOUSE, Von Sternberg MOROCO, D. W. Griffith film ABRAHAM LINCOLN, Bob Leonard LET US BE GAY, John Cromwell BACHELOR FATHER, Howard Hawks THE CRIMINAL CODE, Mervyn Le Roy LITTLE CESAR in W. Wellmann THE PUBLIC ENEMY. »Gangsterske« zgodbe so dosegle vrhunec. Nova junaka množič sta bila Robinson in Cagney.

V New Yorku so kazali OUTWARD BOUND Roberta Miltona, enega najboljših filmov, ki sem jih videl v tem času.

Dvorane Warnerjev so si polnile blagajne z drugim skrivnostnim filmom, Roy del Ruthovim THE MALTESE FALCON. V studiih je pripravljaval William K. Howard TRANSATLANTIC in Howard Hawks se je loteval filma SCARFACE. Frank Borzage je dokončal LILIOM. Browing je delal z Belo Lugosi film DRACULA. Frank Capra je pripravljaval DIRIGEABLE. Zadnji film Taya Garnetta, NJEGOV ČLOVEK, je uveljavil Helen Twelvetrees in Phillipa Holmesa.

(Prevod: Dj. F.)

Greta Garbo in Robert Taylor
v DAMI S KAMELIJAMI

Leta 1923 se je pojavila v Hollywoodu skupina Francozov: Maurice de Canogne, Max Constant in Andrée Lafayette. Nekaj mesecev zatem je prispel Charles de Rochefort, ki so ga povabili, da nadomesti Valentina pri Paramountu. Sledili so mu Paulette Duval, Jean Bertin in Jean Galeron. Leta 1924 je pripotoval iz Kanade André Duval-Chéron, sin Aleksandra Duvala »Boujoncev«, hkrati z Yolo d'Avril in Louisom Mercierom. V tem času so prišli tudi Arlette Marchal, pa Tony in Hélène d'Algy.

Včasih se je pojavil za pultom restavracije »Musso-Frank« suh mlad mož, ki ni z nikomer spregovoril besede in osamljen pobedeloval v kotu. Bil je asistent po imenu Joseph Sternberg.

Vsakokrat, kadar so pripotovali novi rojaki, smo priredili zabavne večere. Radj smo se zbirali pri Charlesu de Rochefortu, našem velikem zvezdniku, ki je že pričel snemati s Polo Negri. Charlesu ni bilo posebno všeč v Hollywoodu. Ko je zapustil Paramount, je napravil neki film za Universal in me naprosil, naj odpotujem z njim v francosko Kanado, kjer smo organizirali gledališke predstave. V Montréalu in Québecu so ga tako lepo sprejeli, da se je nato vrnil tja. Ko bi bil le malo manj impulziven, bi si bil lahko ustvaril v Hollywoodu izvrsten položaj in ostal tam, kolikor časa bi ga bila volja. Njegova največja »napaka« je bila ta, da je stvari imenoval z njihovimi imeni in da ni skrival producentom, kaj misli. Po filmih kakor Deset zapovedi, Moj človek in po deseti verziji Izdaje bi bil mogel uveljaviti lastne pogoje. Toda njegove zahteve so bile preveč drakonske.

Pri Macku Sennettu smo proslavili prihod Mauricea de Canognea, ki so ga angažirali, da bi nasopil v filmu Trilby z Andrée Lafayette. Ta večer sem pokazal Sennettu in Neilanu zbirko barvnih fotografij, ki mi jih je bila pravkar poslala iz

HOLLYWOODSKE OSEBNOSTI 1923-1924



Pariza Lily Damita. Očarljiva umetnica je želela postati Sennettova zvezda. Kasneje jo je angažiral Samuel Goldwyn.

Naslednjo nedeljo smo želeli razkazati de Canognesu mehiška obmejna mesta in smo krenili na pot s Creightonom Halejem in Mortonom Blumenstockom. Mauricea, ki je vozil 100 km na uro, so prijeli, ko je minil San Juan Capistrano. Globa, deset dni zapora. Izognil se jim je in kmalu odpotoval v New York s Herbertom Brenonom.

Ko je Andrée Lafayette posnela film Svengali, se je poročila z Maxom Constantom, se nato še pojavila v nekem neodvisnem filmu, zatem pa odpotovala v Francijo, odkoder se ni več vrnila. Max Constant, ki je

bil najprej igralec, je postal nato snemalec in se l. 1930 vrnil v Pariz.

Ko je prišel l. 1944 Max Constant ponovno v Kalifornijo, je bil poskusni pilot za veliko tovarno vojnih letal in se je na nekem poletu ubil. André Cheron je po osemnajstih letih bivanja v Hollywoodu zapustil naše mesto in se naselil v San Franciscu. Kot igralec je nastopil v več sto filmih, prvič v Parisian Night, kjer sem mu nudil debut.

V Parisian Night, so nastopile zvezde Lou Tellegen, Renée Adorée, Hélène Hammerstein, Gaston Glass in kot debutant Boris Karloff. To je bil prvi veliki film Alfreda Santella, ki je dotlej delal le kratkome-

Gloria Swanson kot KRALJICA KELLY
(režiser Erich von Stroheim)



tražne. Ravno kar sem bil sklenil pogodbo z Douglasom Mac Leanom, ko me je Santell naprosil, da bi bil njegov asistent. Scenarij je bil na hitro zmašen in vzeli smo si tri tedne za snemanja filma, katerega eksterieri so bili posneti v San Franciscu. Temna zgodba, ki si jo je izmislil Emil Forst, bivši avstrijski mornariški oficir, ki se je kasneje ubil v Londonu, je bila drama dveh apaških tolpa, »Volkov« Tellegena in »Panterjev« Karloffa. Med prvim spopadom se je Karloff onesvestil, ko mu je Tellegen pomolil nož pod nos! Deset let kasneje pa je utelilel pošast mojega scenarija kot Frankenstein!

Lou Tellegen, ki je bil v mladosti Rodinov model, nato seljski borilec in končno partner Sarah Bernhardtove, je imel štiri žene, med katerimi je bila prva zvezdnica Géraldine Farrar.

Ko je bil Tellegen l. 1935 po brezuspešnih režijskih poskusih v povsem brezupnem položaju, zakaj nihče ga ni več maral sprejeti za najznejatnejše vloge, si je pri prijateljih, ki so ga vzeli pod streho, vzel življenje. Igralec, kakršen je bil, je okrasil

stene male sobe z vsemi svojimi fotografijami in starimi plakati, nato pa si je s škarjami razrezal prsi. Po njegovi smrti ni prevzela nobena bivših žena stroškov za njegov pogreb.

Takrat sem bil velik prijatelj z režiserjem Tomom Formanom, ki je kasneje tudi končal s samomorom, a ko sva tedaj obedovala skupaj v studiih Mission Road, mi je dejal:

»John Stahl mora napraviti poskusne posnetke neke devetnajstletne male Kanadčanke, ki ni posebno fotogenična.

Ker sva bila radovedna, sva odšla na plato, da vidiva novo umetnico, ki se je imenovala Norma Shearer. Pravkar so naračevali luči in mlad fant, prvi Maayerjev asistent, Irving Thalberg, je govoril z dekletom. Ko so pregledali poskusne posnetke, je Thalberg angažiral Normo za vlogo v filmu *The Climbers*. Tudi naprej se je še zanimal za kariero igralko in naredil iz nje veliko zvezdo. Končno sta se mlada človeka poročila in bila vse do Irvingove smrti med najsrečnejšimi dvojicami Hollywooda.



Ustvarjanje mita: Telo Maë West in njena telesna straža

1924: V pariške filmske ateljeje pride neki René Clair, petintrideset let pozneje prvi »cinéaste«, kateremu so francoski nesmrtniki dovolili sesti pod kupolo francoske Akademije. Kako bi naštelj vse, kar se je to leto v filmu dogodilo pomembnega? Naj omenimo Jeana Renoira in njegovo Vodno deklico, ali de Millov spektakl Deset zapovedi, ali Murnauovega Zadnjega človeka, ali Langove Niebelunge, ali Lenijev Kabinet vošččenih lutk, ali Chaplinov Lov za zlatom, ali Kinga Vidorja Veliko parado, ali Pabstovo Ulico brez veselja, ali Dupontov Variété... ali pa odlomek članka Drama, ki ga je 1925 napisal Fran Albreht v Ljubljanskem zvonu:

Motroč sodobno umetnost s teh splošnih svetovnih vidikov nam je jasno, da v današnji razkrojeni in prehodnji dobi gledališče, ta najobčutljivejši umetniški organizem, ki združuje v sebi malone vse panoge umetnosti: mimično — plastično, muzikalno in literarno — ne zadovoljuje in ne more zadovoljevati. Vse kaže, da se gledališče v sedanjih obliki preživlja. To usod-

no občuti i igralec i režiser, ki se včasih z naravnost obupnimi sredstvi borita z otopelim skeptičnim občinstvom, da bi mu vzbudila troho iluzije; to menda občutijo tudi artistična vodstva gledališč, ki se, skušajoč vzdržati neko umetniško višino zavoda s pestrostjo repertoarja, zaman trudijo ustreči občinstvu, literarno prenasičenemu ali pa sprijenemu po kinematografu.

Isti avtor je samo leto pozneje tudi v članku Drama dodal dobesedno:

Kajti oder ni kino. Človeška govornica je tisti medij, ki sprošča poslušalcu kreativne vrline interpretov, njihovo notranjo silo ali nemoč. Človeška govo-

rica ne laže, ena sama niansa v tonu je dovolj, da izpriča igralčevo notranjo pristnost ali zgolj afektacijo.

To leto je znamenito tudi zaradi Križarke Potemkin Sergeja M. Eisensteina, pa zaradi Renoirove Nane, Pudovkina Matere, Langovega Metropolisa in Murnauovega Fausta...

1927: V Ljubljanskem zvonu je izpod peresa Frana Albrehta izšla zadovoljstva polna ugotovitev:

Kljub težkim neprilikam v katre je zašlo gledališče, in pretečim redukcijam je dramski ansambel vobče izvrševal svojo nalogo s tisto intenzivnostjo in ljubeznijo, ki mu je zagotovila

nekaj lepih uspehov. Iz sestave repertoarja odseva predvsem težnja, brez neumestnega eksperimentiranja in konkuriranja s kinom poiskati dela, ki imajo neki literarni nivo...

In samo leto dni nato je v isti reviji B. Borko ob smrti španskega pisatelja Vincenta Blasca Ibañeza zapisal:

V poslednjih letih je imel v Ameriki nečuden uspeh in je dobival od tam težke tisočake. Plačevala so mu filmska pod-

jetja in založništva.

...Brez dvoma se je v poslednjem času udajal dvema slabima vplivoma: Ameriki in filmu.

Kot da ni Clair tista leta ustvaril Florentinskega slavnika, Abel Gance mogočnega triptihona Napoleon, Cécile B. de Mille Kralja kraljev, Pudovkin Padca St. Petersburga, Ruttmann Simfonije velemesta, Machaty Erotikona, Dreyer Trpljenja Device Orleanske, Buñuel Andaluzijskega psa, Chaplin Cirkusa, Joris Ivens Dežja in Walt Disney prve zgodbe z Miško Mickey... in kot da ni prišlo do velikega trenutka — ZVOČNEGA FILMA, ki je svojo prvo afirmacijo doživel v Pevcu jazza. Robert Florey, ki je ob prelomu stoletja odpotoval iz Francije v Ameriko, da bi pisal o ameriškem filmu, pa je ostal v tamkajšnjih ateljejih in kot scenarist ter režiser začel sodelovati v oblikovanju ameriške filmske proizvodnje, takole obuja spomine na tiste velike dni:

ZAČETEK ZVOČNEGA FILMA

1927-1928

Hollywood je zajela neznanška, senzacionalna novica, ki ji sprva nismo verjeli: Vsi filmi bodo govornji.

Prejšnje leto so dne 7. avgusta 1926 v dvorani Warnerjev v New Yorku priredili prvo zvočno predstavo, kjer je pela Marion Talley, kjer je bilo slišati Zambalistove variacije Beethovne »Kreutzerjeve sonate«, primešane skečem Roya Smecka in Anne Case in izsečkom »negovornjenega« glasbenega filma Don Juan z Johnom Barrymorem, ki ga je spremljal New York Philharmonic Auditorium, posnet s postopkom Vitaphonea.

Zatem je prikazal Warner film z zvočnimi učinki Starec iz San Francisca, kasneje,

6. oktobra 1927, pa je ista družba izdelala film, ki so ga sestavljale pesmi in dialogi in je nosil naslov Pevec jazza. Fox je začel uporabljati Movietone. V žurnalu z istim naslovom so pokazali znamenit govornji intervju z Lindberghom. Bryan Fox je pri Warnerjih režiral prvi docela govornji film, ki je bil opremljen z nekaj podnaslovi, Lights of New York, njegovi premieri dne 7. julija 1928 je sledil Del Ruthov film The Terror, ki je bil v celoti govornji in brez podnaslovov. Sledila je prva opereta, The Desert Song, ki sem jo moral ponovno režirati 1. 1942, zatem pa velikanski film Show of Shows s 77 zvezdami, ki



so jo pokazali nekako konec leta 1928. Do 15. maja 1928 sta delala zvočne filme samo Fox — Movietone in Warners — Vitaphone. Tega dne pa je podpisal Western-Electric pogodbo s Paramountom, M. G. M. in družbo United Artists in jim dovolil, da delajo zvočne filme. R. C. A. je uvelodel fotofon.

Hollywoodski producenti niso več vedeli, ali lahko še nadalje snemajo neme filme; nekateri filmski igralci s slabotnim glasom so v svoji bojazni za prihodnost upali, da se bo občinstvo kmalu naveličalo novosti. Studii niso bili dovolj opremljeni, da bi lahko izdelovali vse filme kot »govorjene« in steklene lope niso bile prikladne za zvočno snemanje. Pred novo dvorano bratov Warnerjev na Hollywoodskem bulvarju pa so ljudje ure in ure stali v vrstah, da bi videli prvi »govorjeni« film.

V studiih so prekinili delo.

D. W. Griffith, ki je bil prodal svoj studio v Mamaronecku, je tedaj delal v Hollywoodu. Če so hotele ostati ženske filmske zvezde, ni več zadoščalo, da so bile fotogenične, temveč so morale znati tudi govoriti. Krepki leading men s šibkimi gla-

Louise Brooks

Dolores del Rio



sovi so ostajali brez angažmaja. Hollywood se je prekucnil na glavo!

Bilo je spomladi l. 1928. Distributorji Združenih držav so zahtevali zvočne filme. Zvezdniki so skrivoma in ne brez bojzani preizkušali svoje glasove pred mikrofoni. Tonski inženirji, ki so delali dotlej za telefonske in radijske družbe, še niso imeli izkušenj in so bili odgovorni za vrsto tragedij. Zvezde so se zapirale v projekcijske dvorane in poslušale svoje prve poskuse, ki so bili navadno kaj klavirni. Šaljivci so se pošteno norčevali iz njih; neki supervisor je posnel debeli bas Jamesa Kirkwoorda in ga zamajal z glaskom desetletne deklice, ki je govoril iste dialoge. Kakor hitro je Kirkwood zaslišal ta glas, je pobegnil iz studia in se ni nikdar več vrnil vanj.

Mnogi umetniki nemega filma so začutili, da ne bodo nikdar kos zahtevam nove obrti in so temu primerno spremenili življenje. Tisti, ki so si nabrali prigranke od kraljevskih honorarjev, ki so jih bili dotlej služili, so se umaknili v senco. Mnogo igralc se je poročilo. Komiki so se spremenili v tehnike, spet drugi so postali scenaristi ali supervisorji. Nekatere zvezde se niso hotele odreči slavi in so vztrajale. Njihovi prvi zvočni filmi so jih prisilili, da so za vedno utonile v pozabo. Prvi nastop Johna Gilberta v parodiji Romeo in Julija je bil prava katastrofa. Prejemal je bil okrog 10.000 dolarjev tedensko in ker je veljala njegova pogodba še tri leta, so ga morali pri M. G. M. plačevati naprej, ne da bi karkoli delal.

Na ozvočenem platnu so se pojavljali najbolj nepričakovani učinki. Košček sladkorja, ki je padel v skodelico, je zadonel kot top, medtem ko skoraj ni bilo slišati samokresa, ki so ga sprožili tik pred mikrofonom.

Optimisti, ki so do zadnjega upali v spremembo javnega mnjenja in v vrnitev nemega filma, so se končno vdali. Na stotine

hollywoodskih glasbenikov, ki so igrali med nemimi prizori na orgle ali violino, da so zvezde na platnu čim bolj ganile, so ostali brez dela in še sreča, če so jim prekoceanski parniki kdaj izjemoma ponudili kak »posel«. Življenje snemalcev se je spremenilo v kalvarijo. Bučne aparature je bilo treba zapreti v brezdušne, ozke kabine, kjer jim je zmanjkovalo zraka. Skoraj ves zvok so snemali na plošče in vsak prizor je bilo treba posneti z najmanj štirimi kamerami. V vsaki kabini sta bila zaprta po dva snemalca in dva asistenta in kmalu se je govorilo, da obolevajo vsi kameramani za jetiko in da bodo morali za snemanjem vsakega filma v sanatorij v Arizono!

Mnogi, ki so veljali dotlej za veličine, so propadli kot nesposobneži. Zvezdniki, pisatelji in režiserji, ki so naključno prišli k filmu, so ostali brez posla. Soferji taksijev, prodajalci banan in razni paraziti, ki so se nagnatli med poklicne ljudi, so izginili hitro, kakor so bili prišli.

V tehniki režije so nastale velike spremembe. V času nemega filma so navadno snemali prizore z dvema vzporedno stojeci kamerama, ki so jima segali podstavki trinožnih stojal drug v drugega. Skatle s filmskim trakom so vsebovale le 135 m filma in snemalci so kar sami snemali prelive pa odtemnitve in zatemnitve z zaslonkami. Vodja je sam določal luči za osvetlitev. Trak, na katerega so snemali v drugi kameri, je bil namenjen za negativ inozemskih kopij.

Nekateri veliki režiserji so snemali isti prizor s tremi ali štirim kamerami, ki so bile opremljene z različnimi lečami. Kadar kak prizor ni bil všeč režiserju, ga niso nikdar ponavljali drugače kakor z eno samo kamero, zakaj rezultat, ki ni zadovoljeval režiserja, je veljal kot dovolj dober za negativ inozemskih kopij. V slikoviti govorici studiev so iznašli stavek: Good enough for Scan-



dinavija (Kar dobro za Skandinavijo), kar je pomenilo, da je sploh škoda tratiti trak za inozemstvo. To je tudi pomenilo, da mednarodna kritika ni bila vredna upoštevanja. Zato so filme, ki so jih pošiljali v Francijo in druge dežele, pogostokrat v Parizu predelovali, da so lahko ustrezali zahtevam lokalne cenzure. Se zdaj pomnimo slavni primer (zvočnega) filma *Zenska s krockarjem*, ki ni imel v Združenih državah nikakega uspeha, v pariški montaži pa se je spremenil v povsem nov film, prepoln simbolike, ki je v ameriški montaži ni bilo in ki je navdušil ves filmski Pariz.

V začetku zvočnega filma so snemali predvsem na plošče in ker montažer ni mogel rezati voska, so morali posneti celotne prizore. Zato so uporabljali šest do osem kamer, ki so jih natančno sinhronizirali s ploščami.

Prizori so tedaj trajali osem do deset minut. Zato so morali izdelati štakle, v katere je bilo

moč spraviti 350 metrov filma. Prizore so igrali na gledališki način. Igralce smo zbrali na platformi kakor na gledališkem odru in jih naučili kompletno »sekvenco«.

Nerodno je bilo le v eksterieru, kjer je šlo v izgubo mnogo več časa. Producenti so te nevednosti hitro odpravili in iznašli sistem snemanja pred prozornimi platni, na katera so projicirali na posebna platna prej posnete pokrajine, pred katerimi so igrali igralci svoje prizore. Tako je lahko posnela kamera hkrati protagoniste filma in eksteriere. Preden je minilo leto dni, je dosegel ta sistem višek popolnosti. Tako smo lahko v pičlih treh tednih posneli velike zvočne filme, medtem ko je trajalo svojčas snemanje kratkega komičnega filma po pet ali šest tednov. Lepih časov dolgih »izletov« v naravo je bilo konec.

Kasneje so izpopolnili inženirji neposredno snemanje zvoka za film in opustili sistem s ploščami. Tako smo se lahko vrnili

k tehniki nemega filma, rezali prizore po mili volji in uporabljali samo eno kamero, kar nam je izboljšalo fotografijo in pomoglo k manj okorni režiji. Vendar producenti niso upoštevali, da ne snemamo več s šestimi kamerami in nam niti v sanjah niso hoteli več podaljšati sne-malne dobe. Nasprotno, nekateri neodvisni so zahtevali od svojih režiserjev, da posnamejo filme v petih dneh (na primer proizvodnja M. H. Hoffmana s filmi Vrsta 113, Semen j ničevosti in drugimi).

Brž ko so prvi uspehi, ki so spremljali prihod »talkies« filmov, potešili radovednost, je kazalo, da občinstvu ta zvrst že preseda. Direktorje filmskih družb, ki v času nemega filma niso bili vajeni deficitov, je zaskrbelo. Nova iznajdba je hkrati odpravila velikanske dobičke, ki jih je prinašalo inozemstvo. Ameriški film, ki je izkoristil prvo vojno in naglo osvojil svet, se je nenadoma znašel na trhljih nogah. Nikakega upanja ni bilo, da bodo prinašali angleško govorjeni filmi denar iz tujih dežel. Ker so bile dežele Evrope, Orienta in Južne Amerike nedonosne in so producenti začutili, da se stvari slabo obračajo, so še bolj skrčili proizvodne stroške. Filmi, ki so jih izdelovali tako, niti najmanj niso ugajali ameriškemu občinstvu. Lastniki dvoran, ki so želeli zadržati obiskovalce, so najprej znižali cene vstopnicam, nato pa so bili prisiljeni uvesti nesrečni sistem »dvojnega programa«, kjer so pri vsaki predstavi kazali poleg žurnalala in komičnega kratkometražnika še dva dolga igrana filma. Neodvisni so propadli in Mack Sennett prvi med njimi. Paramount in Fox sta prešla v roke sindikalistov. Te družbe so si srečno opomogle s pomočjo močnih finančnih skupin.

Obupani producenti so zahtevali od svojih režiserjev, naj delajo še hitreje. Dnevni delovni čas v studiih se je podaljšal. Za navadne filme niso več postavljali novih dekorov in arhitekti

so bili zadovoljni, če so le preplekali iste interiere, ki so jih uporabljali za vse filme. Naravnost legendarno je postalo stopnišče dekora bratov Warnerjev v stilu »Nova Anglija«, pa tudi nekateri saloni Universala in drugi dekori Paramounta. Če so hoteli prodati nepomembne filme, so morali kajpak snemati v studiih pomembnejše (»A« produkcije). Režija se je izrodila v trik in naglico. Režiserji so bridko žalovali za lepimi časi nemega filma, ko so lahko izražali na platnu svojo osebnost. Le kakih dvajset privilegiranih režiserjev je še moglo nadalje izbirati scenarije in jim ni bilo treba kazati svojega dela transkripcijam supervisorjem, ki so se v velikem številu gnetli po studiih.

Vendar je tudi Evropa sledila razvoju in zvočni studii so se polagoma pojavili povsod.

Na Dunaju so zaprli studia »Sascha Films« in »Schoenbrunn«. Govorili so, da bo kmalu začel snemati »Astra Film«, toda edini filmi, ki so jih kazali v petnajstih opremljenih dvoranah na Dunaju, so bili nemškega izvora. Praga se še ni zganila. Komaj da so v petih dvoranah pokazali zvočne filme. V Budimpešti so kazali prve ameriške filme. V Rimu je opremljal studie Pittaluga; toda italijanskega zvočnega filma še ni bilo. V Švici so predvajali zvočne filme v kakem ducatu dvoran: Splendid, Quo Vadis in Suratowid. Zares opremljeni so bili le nemški studii.

V ateljehjih Tempelhof je režiral Manfred Noa film Leutnant, wärscht due einst bei den Husaren; Geza von Bolvary, ki mu je asistiral Fritz Brunn, je režiral Das Lied ist aus; doktor Frank je snemal interiere za Nevihto na Mont-Blancu. V Neubabelsbergu je delalo pet filmskih družb! Za Néra je režiral Hans Behrendt film Kohlheisels Töchter s Henry Porten; Hanns Schwarz, ki je dokončal Melodijo srca z Dito Parlo in Willyjem Fritschem, je pri-



čenjal Vlomisca za Pommerja. Johannes Meyer je izgovarjal Plavolasega slavčeka, a Litwak in Heimann sta snemala Mein Schatz hat eine Klarinette za Bloch-Rabinowitscha. Gustav Ucicky in njegov proizvodni šef Günther Stapenhorst sta delala poskusne posnetke za Flutenkonzert von Sanssouci in v neki berlinski dvorani sem gledal v tem času izvrsten film, ki ga je režiral Ucicky in kjer sta igrala Liane Haid in Gustav Froelich. V studiih družbe »Terra« sta pripravljala Felix Basch in Max Glass Zwei Kravatten. Pabst, Heinz Paul, Carl Boese in A. Trotz so bili pri E. F. A. V studiih Grünwald je izgovarjal Waschneck Das

alte Lied. V Lignose-Hörfilm niso delali. Eden-am Zoo, ki sem ga obiskal, je kazal Thielejev Love Waltz, Dreyfussovo afero, komični film Kabinet doktorja Larifarja in Pabstov vojni film štirje infanteristi, ki je bil mnogo boljši kakor Na zahodu nič novega, ki ga je zrežiral Milestone za Universal.

V Nemčiji je bil Richard Tauber tako priljubljen kakor v Združenih državah Al Johnson. Kurt Bernhardt je kazal dramo iz Napoleonovih vojn Poslednja četa. Mnogi neodvisni so najemali studie v Berlinu in okolici, kjer so snemali zvočne filme.

Zapeljivost platinaste Jean Harlow

Da, to so bili prelomni časi. Kako usodno so posegali v življenje ustvarjalcev, producentov, igralcev. Kako tudi ne! V svet filma ni vstopal samo nov izrazni element, film ni samo »spregovoril« — rodila se je nova umetnost: zvočni film se imenuje.

Edini, ki ima v tako pomembnih letih posluš za film, je Ferdo Delak, ki je v Ljubljanskem zvonu zapisal:

Na odru nas ne preseneča več človek, temveč njegove kretnje in vse ono, kar nam napravi njegov duh potom kretnje vidno in slišno: duh stroja. Pa še v eni točki so si ti trije reformatorji edini. To najlažje razložim s Kieslerjevim stavkom: Masa ljubi Chaplina, ker so nje-

govi filmi zaradi neprestanih slučajnosti in iz njih izvirajočih novih situacij polni razgibanosti. In ta razgibanost najde odziv v dvorani. Iz tega primera razberemo tudi prvotni cilj reformatorjev, da s kretnjo na odru vzbude instinktivno protikretnjo pri gledalcih.

-
- 1936: Koliko velikih del je dobilo človeštvo v nekaj letih od zmage zvočnega filma, ki so ga spremljale tehtne teoretično estetske razprave velikih duhov, kot so bili Eisenstein, Pudovkin, Chaplin, Clair in številni drugi! Naj omenimo samo nekatera dela, ki jih danes gledamo v kinotekah vsega sveta z vsem spoštovanjem in priznanjem: Zlata doba (Buñuel), Pesnikova kri (Cocteau), Tabu (Murnau-Flaherty), Brazgotina (Hawks), Nezaustno iz vedenja (Vigo), Beraška opera (Pabst), M — mesto išče morilca (Lang), Zemlja (Dovženko), Naj živi Mehika (Eisenstein), Naš vsakdanji kruh (Vidor), Čapajev (brata Vasiljev), Maškarada (Forst), Toni (Renoir), Upor na ladji Bounty (Lloyd), Maksimova mladost (Kozincev in Trauberg), Moderni časi (Chaplin), Nočna pošta (Wat in Wright), Velika iluzija (Renoir), Lenin v oktobru (Romm)...

V Ljubljanskem zvonu pa so se ob anketi o krizi slovenskega narodnega gledališča lotili kina. Tedanji minister dr. Albert Kramer takole:

... Izposlovati bi se dal naposled še poseben gledališki davek na vstopnice za kino, dasi

so ta podjetja pri nas prav iredno obdavčena.

Ravnatelj Drame Pavel Golia približno enako:

Kako se je rešiti? S povišanjem banovinske in mestne podpore, z uvedbo kulturnega dav-

ka, z obveznimi dajatvami s strani kina, s soudeležbo na čistem dobičku radia itd. itd.

Skrčiti produkcije ni mogoče; zato si pač moramo pomagati z lažjimi deli, ki omogočajo več repriz v sezoni (opereta), da bi za študij težavnejšega opernega repertoarja dobili nujno potrebni čas. Poleg tega sodločuje seveda tudi dejstvo, da pritegnemo z lažjim repertoarjem novo občinstvo in s tem laže parali-

ziramo vpliv kina.

... Iz te situacije bi nam za silo pomagala povečana dotacija mesta in banovine... ali pa davek na vstopnice za kino... Z davkom na kino bi prispevali k vzdrževanju narodne institucije krogi, ki so poklicani, da to store, a se temu zavedno ali nezavedno odtegujejo.

Se najbolj preudaren je bil ljubljanski mestni župan dr. Dinko Puc:

Gledališče je nedvomno umetniška, a tudi vzgojna institucija, ki mora imeti živ stik s publiko. Zato mora vendarle računati s sodobno miselnostjo in duševnostjo občinstva ter ga pritegniti z razumevanjem njegovega notranjega življenja. Zdi se mi

pa, da gledališka umetnost po vojni nikjer ni našla ključa do src širšega občinstva. Odtod navidezni propad gledališča, odtod neprestane tožbe, da beži publika v kino in da izginja smisel za pravo umetnost.

Ko premišljajo, kako bi na račun kina reševali krizo gledališča, se oglašajo prva trezna, razmišljajoča beseda Vladimira Pavšiča, ki za poznavalca filmske umetnosti resda ni popolnoma točna, a film vendarle obravnava kot kulturni in ustvarjalni fenomen:

Zanima nas še razmerje filmskega do gledališkega prostora; tu je treba nekaterih bistvenih ugotovitev:

Film ima dva elementa, ki ga močno ločita od odra. Mislim tu na veliko gibčnost, s katero se menjavata dejanje in prostor in v čemer se s filmom ne morejo primerjati tehnično najbolj izpopolnjeni odri; druga lastnost filmskega dogajanja je sproščenost prostora...

... Napačno bi bilo, če bi smatrali te tipično filmske elemente za prednost, s katero lahko film v dramatskem oziru konkurira z gledališčem. Kajti film dosega efekte, povsem naravno, s tistimi sredstvi, ki jih najmočnejše obvlada in ki so tipično njegova: namreč ne z besedo to »magijo« teatra, ne z dramatično sugestivnostjo, ki jo na gledalca prenaša prisotnost živega

igralca iz konkretnega tridimenzionalnega prostora itd., marveč s čisto vizualnimi sredstvi. Film predvsem gledamo (danes še tudi zvočni), dramo poslušamo in dejanje manj gledamo, kakor občutimo.

... Lahko trdimo: najvišja umetnina, ki jo zmore nekoč film, bo vsekakor epskega značaja, dramatična kvečjemu toliko, kolikor je dramatično dejanje sodobnega romana, oziroma epskega dejanja sploh. Zanimivo je, da poznamo doslej mnogo filmiranih svetovno znanih romanov, dočim ni skoro nobene filmirane drame, ne klasične, ne moderne. Vzroke izvajamo iz prejšnjih trditev o sproščenosti prostora v romanu, ki jo film lahko sijajno reproducira in se v njej razživi in izživi, med tem ko bi se ob skrajaj neizpremenljivem prostoru

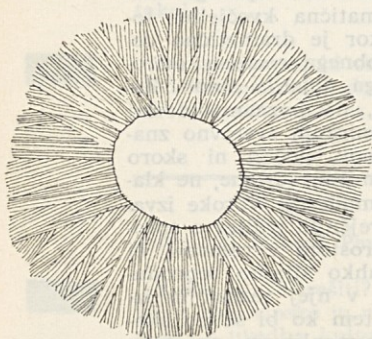
drame čutil vkleknjenega, ne v svojem elementu. Zato so tudi filmske dramatizacije romanov docela odveč in navadno skrajno ponesrečene. Vzroki so še drugod in sicer v že omenjeni razliki doživljanja dogodkov v filmu in v drami, dalje v dejstvu, da je glavno težišče drame v besedi, v dialogu, ki postane v kinu lahko dolgočasen, dočim na odru pomeni svojevrstno umetnost. Pomislimo samo, kaj bi nastalo v filmu na primer iz Othela, Macbetha, sploh iz kake Shakespearove ali klasične tragedije, kjer je vsa dramatičnost skoncentrirana v sijajen dialog, v katerem je kultura besede na najvišji stopnji. Ena izmed izrazitih prednosti pa je značilna za film, namreč mimika, ki se je zaradi njegove prostorne sproščenosti lahko razvila do velike umetniške potence in se je tako izoblikovala v najboljših primerih v svojevrstno umetniško panogo.

... V filmu hoče publika predvsem gledati in vsaka izpopolnitev besede, zvoka bo rodila le delen uspeh. Odtod tudi kratki, monotoni filmski stavki, ki jih še vedno govore slike in ne živi ljudje.

... Se besedo o »dramatičnem« dogajanju filma. Kakor je res, da zahteva vsaka drama svojevrsten ritem, ki ne sme zastajati nikjer, ki mora utripati v celotnem dogajanju in slehernem detajlu, tako bi bilo naivno enačiti hitri filmski tempo z »dramatičnostjo« dogajanja. Pomislimo samo na drame in romane s »hitrim tempom«, ki pa so kljub temu skrajno nedramatični.

... Filmu že po njegovih bistvenih možnostih ni in ne more biti cilj dramatičnost kot teatru, marveč v slike prenešeno epsko dogajanje z vsemi svojimi prvinami, ki jih pozna tudi roman.

Filmska ustvarjalnost pa se je vedno bolj razraščala in pridobivala množice ljubiteljev. Ne samo takšnih, ki so vedno pogosteje hodili v kino, temveč tudi nove ustvarjalce. Tudi pri nas doma... Ravnikar, Badjura, Jalen, Delak, Tominšek in njihovi prijatelji so začeli utirati pot slovenskemu filmu in dali Slovencem prav v dneh prvega zmagoslavja zvočnega filma deli V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine...



ŽAROMETI NA HOLLYWOOD

Francoski pisatelj in cineast André David je preživel štiri vojna leta v Hollywoodu, pravzaprav v Los Angelesu, kjer je vodil Francoski inštitut. V tem času je srečal malone vse tedanje filmske znamenitosti. Nekaj listov iz njegovega dnevnika, ki prikazujejo Hollywood v vojni...

1942

Nedelja, 22. februarja: Tisti, ki si domišljajo, da je Hollywood prestolnica užitek, kjer na uličnih vogalih srečavaš zvezde in glamour girls, kjer so kabareti v zabavo ponočnjakov odprti do zore, se globoko motijo. Po polnoči se nimaš kam zateči; žalostno blodiš od enega do drugega drive-in (restavracije, pred katero parkiraš in ti servirajo hrano kar v voz), potem ti pa ne preostane drugega kot črnska četrt. Čeprav ima Los Angeles dva milijona prebivalcev, je, kar se tiče nočnih barov, mrtev. Nemara zato, ker je tako strašno razsežen...? Ali zato, ker tisti, ki proizvajajo in kupčujejo s ča-

rovniyo (in poklanjajo milijonom sodobnikov toliko brezskrbnosti, sreče in bega iz resničnosti) zelo trdo delajo in izdelujejo sanje na popolnoma realistični osnovi? Marljivost, talent, lepota, navdih, genialnost, igralci, producenti, režiserji, scenaristi, slikarji, glasbeniki, arhitekti, fotografi, tehniki, vsi se pokoravajo orjaškemu stroju, vse absorbira veliki moloh kinematografije in manj ugledni prosjačijo za pogodbe...!

Evropsko aristokracijo nadomešča v Hollywoodu druga aristokracija, od katere okolica živi in katere sloves sega na vse strani sveta: petrolejski magnati, predsedniki filmskih družb in umetniki. Najbolj snobistični so

petrolejski magnati; drže se ob strani v svojem zaprtem krogu. S filmskimi magnati in umetniki vred so nadomestili fevdalne trdnjave in gradove s smejavimi vilami, polnimi bogatega razkošja, od privatne dvorane za projekcije do bazena. Medtem ko v Evropi zadošča, da si tega želiš, pa te predstavijo najbolj imenitnim osebnostim, denimo angleškemu kralju, prodreš v Elizejski klub, lahko večerjaš pri vojvodinjah in ministrih, je tukaj najhujša napaka, če izraziš željo, da bi se rad seznanil z enim izmed zvezdnikov. Brž ko si drzneš vdreti v najsvetejše tega ali onega umetnika, zastraženega za ograjami studijev, pisarnicami agentov, telefonskimi številkami, ki jih ni najti v imeniku in ki se vsake tri mesece menjajo, te bodo vsi šteli za človeka, ki se ga je treba ogibati. Svoja srečanja moraš prepustiti naključju in predvsem nikoli ničesar zahtevati; potrpežljivo moraš čakati, da te odkrijejo in pridejo pote. In še potem ne pomenijo prijazne fraze, ki jih slišiš, ničesar: »It was so nice to see you.« vam pravijo z ljubeznivim nasmehom; ali pa: »seveda se moramo še kdaj videti«, pa to prav lahko pomeni: nikar se ne trudi, bomo že gledali, da se ne srečamo več!

Petek, 13. marca: Pozno popoldne sem preživel pri Ronaldu Colmanu na cocktail party v čast heroja R. A. F., čigar okrevanje je pri kraju. Ko sem vstopil v morsko zeleni salon, se mi je zdelo, da prestopam prag londonske hiše. Vrata na levi in na desni odkrivajo vrt. Razgledu ni videti konca. Med drevesi se beli friz kolonade, ki vnaša severnjaški ton v napol tropsko vegetacijo. Benita Colman me je zadržala pri večerji z angleškim konzulom in gospo Cleugh, s Heather Angel, Ginger Rogers, nekim britanskim poskusnim pilotom in Charlesom Boyerom. Svoji sosedu Heather Angel (ki je prav-

kar prispela iz New Yorka, kjer je žela velikanski aplavz v pateični drami o zračnih napadih na London) zaman razlagam, da izkušnje človeka ne obogatijo, temveč mu samo umažejo dušo, trmasto vztraja pri tem, da sem človek, ki ga je zamorila preteklost. Pravi, da je živeti v preteklosti greh.

Ginger Rogers bi bila rada videti neprisiljena. Ne igra zvezde, prizna samo trideset let, trdi, da potrebuje devet ur spanja in govori o svoji farmi, svojih konjih in kravah. Njen nenapudni obraz ima vse polno napak, pa je vendarle privlačen.

Sreda, 17. marca: Nocoj so v studiih M. G. M. snemali film, čigar zunanji posnetki potekajo v neki newyorški ali washingtonski ulici. Šel sem gledat snemanje z Billijem Smithom, ki je prijatelj zvezde. Kako čudni so videti orjaški reflektorji v kotih tega embrionalnega mesta, teh odrezkov hiš, začetkov nekončanih ulic, navideznih rekvizitov, statistov, ki se premikajo po ukazih metronoma, igralcev, ki v spočasnjenem tempu napredujejo z akcijo in ustvarjajo življenje v atmosferi, ki je bila videti brez življenja. Tukaj ne more igralec — v nasprotju z živim gledališčem, ki ga vsak dan oživlja čudež genija in navdiha — ničesar brez perfektne sodelovanja stroja. Frizer se s škatlo, polno drobnih pripomočkov v roki spreha od skupine do skupine, češe lasulje, popravlja kodre, pristriže brado. Statistka v vlogi cvetličarke, ki sloni pri vratih kabareta, me je globoko presunila. Ko je stala tam, s težavo vzravnana, se mi je zdelo, da ji ni nič bolje, kot tisti, ki jo igra, in da tudi zasluzi nič več kot prava cvetličarka. Neštete večše so plesale pred nami, zaslepljene od reflektorjev, in umirale na robu lažnih pločnikov.

Nedelja, 22. marca: Kako grozno, gledati na platnu pojavo in poslušati besede mrtvega človeka! V burleskni kome-

diji, ki parodira nacistično dramo, je Carole Lombard naravnost obsedla občinstvo. Občutek imaš, kot bi te neprestano zasledoval fantom.

Petek, 15. maja: Charles Boyer se je vrnil z Victory Caravan, s katero je romal po Ameriki. Če pravim, da od Sarah Bernhardt dalje ni storil noben francoski umetnik toliko za ugled naše kulture v Ameriki, povem še veliko premalo. Sarah je morala propagirati samo našo zmagoslavno umetnost. Charles mora pridobiti spet zupanje občinstva v težkem času, ko kaže Francija s pepelom pokrito lice. Danes je Charles Boyer nedvomno najpopularnejši Francoz v Ameriki in uspejo mu je orjaško delo. Kjerkoli se je prikazal, kjer je igral, mu je množica klicala naproti »Naj živi Francija!«

Petek, 29. maja: ... Količna škoda, da ni skrit diktafon zabeležil ognjemeta, s katerim so nocoj Charles Boyer, Arthur Rubinstein in slikar Kisling ilustrirali svoje spomine in očarljive komentarje. V takih urah intimnosti in v okolju, ki si ga je sam zrisal, sestavil, ustvaril, kjer žive njegove dragocene vezave in redke izdaje, njegove slike, lošči in kitajski porcelani od notranje luči, ki jim jo poklanja, ubeži Charles svojemu molčečemu monologu in se preda človeški toplini. V vozu, ki nas je spravil domov, je Kisling pripomnil:

»Saj ta človek ni igralec, temveč filozof!«

— — —

Kadar se Charles dotakne gledališča ali filma, je vsaka njegova beseda tehtna. Nikoli nisem slišal, da bi veljavo katerih svojih tovarišev pomanjševal, pogosto pa sem ga slišal reči: »Če se umetniku posreči biti leta in leta priljubljen pri širokem občinstvu, je ta uspeh gotovo upravičen.«

Spominjam se prve večerje po svojem prihodu na Beverly



Greta Garbo

Hills. Bili smo pri Renéju Clairu. Charles nam je naslikal nenavadno podobo Grebe Garbo. Kot o čudežu je govoril o njenem obrazu, na splošno negibnem, ki pa v teku filma izrazi vsa čustva, kar jih more presuniti žensko srce, od sreče do obupa, od sramežljivosti do predaže, od zapeljevanja do prezira, od razočaranja do jeze. Med pavzami Greta Garbo obdrži razpoloženje osebe, ki jo igra, več, od zjutraj je taka kot junakinja, ki jo upodablja, in se tako giblje, govori in čuti. Tako je bila v času, ko je igrala Marijo Walewsko, samo še Napoleonova poljska žena, prenesena v 20. stoletje. Da bi ilustriral svojo pri-

poved, je Charles posnemal razne odtenske Gretinega glasu, ko je — v skladu s čustvenim svetom Marije Walevske — izrekala najbanalnejsše vsakdanjosti:

»Dober dan, gospod Boyer.«

»Kako vam gre, gospod Boyer?«

»Jutri na svidenje, gospod Boyer.«

In to zares navdihnjeno transformacijo je proicirala tudi na električarje, strojnike, na vse osebe v studiu.

Torek, 14. julija: Zvečer pri Tyronu Powerju in Annabelli, ki ima danes rojstni dan. Mize so pokrite s cvetjem, trikoloramj in sinjimi, belimi in rdečimi svečami. Pri tradicionalni torti se povabljeni zberejo okoli gospodinje in zapojo v zboru: »Happy birthday to you...« Rouben Mamoulian sprehaja med svetlimi toaletami svojo silhueto, črno kot krokar. Claudette Colbert se smehlja z ustnicami in z očmi. Hčere in zeti svečnikov filmske industrije, kot so Luis B. Mayer, Warner in Selznick, z isto izzivalnostjo razstavljajo svojo površno intelektualnost in polno denarnico. Med temi brezbarvnimi ženskami je Pat Boyer videti prijetno živa in človeška.

x x x

Sreda, 22. julija: Bil sem na eni izmed velikih hollywoodskih premier, s kakršnimi so nekoč filmske revije očarovale Evropo, ko so prinašale fotografska poročila o njihovi eleganci. Posebni reditelji zadržujejo množico, ko gredo mimo zvezde. Vzkliki so barometer popularnosti vsake izmed njih. Tisti, ki so pozdravili Charlesa Boyera, so kar trepetali od spontane toplote. Pred njim in Pat so ritenski hodili fotografi in ju mitraljirali z magnezijem. Pri prihodu, odhodu, potem pred vrati »Trocadera«, kjer smo zaključili večer, povsod se je bila bitka za avtograme.

Nedelja, 26. julija. Wilshire in Sunset Boulevard sta pokrita z avti, ki vozijo proti domu Annabelle in Tyrona Powerja, kjer poteka garden party v korist Svobodni Franciji. V jasni sončavi uničuje množica ljudi trate in caplja od stojnice do stojnice, pred zvezdami, ki razgrinjajo tod vse svoje zapeljivosti. Charles Boyer predseduje dražbi in pri kolesu sreče poziva Tyron Power, ki mu asistira Michèle Morgan in Harry Pilcer, skozi trobljo ljubitelje, naj poskusijo srečo. Jack Benny je podaril s safiri okrašeno zlato škatlo za vizitke; Charles Boyer srebrno cigaretnico; Irene Dunne biserno torbico; Bing Crosby palico in tako dalje... nočna srajca Joan Crawford je bila prodana za 70 dolarjev. Charles je kupil za sto dolarjev aluminijast prstan, vreden 50 centov. Mornar, ki se je bil pravkar vrnil iz bitke pri Midwayu, ga je potegnil s prsta in ponudil naprodaj v korist svojih bratov v bojujoči se Franciji.

Ponedeljek, 6. avgusta: Sladkost življenja — luksuz, o katerem nič ne vedo tisti, ki so pod nemškimi jarmom — je v tem, da si med prijatelji, ki jim lahko zaupaš vse, kar ti pride na misel. Tako nam je zdajce v hiši Adolpha Menjouja, kjer smo zbrani okoli mize, pogrnjene za osem oseb s finim platom, s srebrnino in porcelanom, katerih vrednost je manj v notranji harmoniji kot v harmonični razporeditvi, čeprav je bilo veliko predmetov kupljenih pri razprodaji Hearstovih zbink.

Gospa Menjou je visoka plavalaska z majhnimi nogami in čudovitimi rokami. Ni samo nadarjena igralka, temveč tudi piše in slika pod svojim umetniškim imenom: Verree Teasdale. Odlično oblečeni Adolphe Menjou je reaktor, ki zahteva od časopisov, radia in knjig, naj mu izdelujejo nazore. Zato jih tako pogosto menja. Rajši ga imam, kadar se ukvarja s svojo kletjo in prinaša iz nje za poznavalce stare buteljke bordojca, chartre-

Zavoženo družinsko življenje, pijančevanje in živčni zlom. To je bil del usode tudi znane igralka in pevke Judy Garland



use in bollingerja. Arthur Rubinstein se slastno dotakne z ustnicami rudishaimerja iz l. 1928, s katerim strežejo pri ribi, in se obrne h gostitelju z besedami:

»To vino vam je v čast.«

Nedelja, 13. septembra: Mlada in zelo čedna igralca, ki sem jo srečal danes pri Litvaku, nikoli ni prišla pravčasno v studio, s katerim je imela pogodbo.

»Veste, koliko stane podjetje vaše vsakdanje zamujanje?« jo je nedavno tega vprašal režiser.

»Ne,« mu je odgovorila, »pač pa vem, koliko ga stane vaša prisotnost.«

Nedelja, 27. septembra: ... Kako grozno, da so najbolj brani članki v Ameriki tisti, ki jih piše gospa Louella Parsons! ... Njen talent je v tem, da sporoča, s kom je snoči večerjala Ginger Rogers, s kom se bo jutri poročila Joan Crawford, da se bo ta in ta zvezda ločila in da je oni mladostni ljubimec plesal trikrat zaporedoma z isto žensko. Trideset ljudi mi je sporočilo, da je v svoji »koloni« zabeležila, kako sem večerjal pri Romanovu s Heather Angel — pa niti res ni bilo! Zdaj je tega že dva meseca, pa mi je natakár, ki mi streže v moji mali restavraciji, nocoj zaupal, da je zvedel to senzacionalno (!) novico v New Yorku in še vedno govori o njej. Če bi Louis Bromfield ali Thomas Mann napisala slavošpev moji knjigi, tega nihče ne bi opazil in nič bolj živo ne bi zanimalo ljudi, če bi dobil Nobelovo nagrado. Ali ni, da bi se človek zjokal?

Ponedeljek, 15. oktobra: V Hollywoodu se vse reducira na job. Pri ustvarjanju ni čisto nobenega navdiha. Tako je danes dopoldne pravila Michèle Morgan, da bo skušal njen mož, ki je po poklicu dirigent, uspeti kot igralec ali pa kot pisatelj, ker že piše svojo prvo stvar. Vsi so tako lačni slave in denarja, da skušajo vnovčiti tudi

najskromnejši talent kot blago na bazarju. Kako naj se potem čudimo, če se industriji, ki bi morala proizvajati čudeže, ne posreči niti enkrat na tisočkrat, da bi se vzdignila nad najbolj povprečno rutino?

Petek, 13. novembra: Charlie Chaplin je prišel obiskat Kislingov atelje, pa sem ga spomnil na to, da sva se nekoč iz Marseilla v Alžir peljala na isti ladji. Med vharjem, ki je divjal v Levjem zalivu, je igral na klavir v salončku tik bara, kjer sem se skušal držati pokonci, dokler me ni nenaden sunek poslal na drugi konec sobe — z vsemi steklenicami vred. Ko sem vstal, je bila moja flanelasta obleka vsa prepojena z likerji. Od Alžira do puščave je bil Chaplin priljubljena žrtev vseh trgovcev s preprogami. Odtlej se ni veliko spremenil, samo njegovi lasje so zdaj čisto beli. Sicer sem ga pa junija leta 1941 videl pri Arthurju Rubinsteinu na elitni prireditvi, kjer je sezul lakste čevlje, da bi plesal z ruskimi baletkami. Še vedno je isti živahni, jezični človeček, čigar oči so polne kot britev ostre hudomušnosti. Njegova intuicija je genialna, njegove splošne misli in širokosrčne koncepcije pa so nekoliko primitivne.

1943

Nedelja, 6. junija: Kar leze in gre se je zbralo nocoj pri Marii Montez. Do zadnjega trenutka smo se malo bali, kako bo uspelo to praznovanje, ki ga je naš Jean-Pierre Aumont s tolikšno ljubeznijo pripravil za rojstni dan svoje ptičice z otokov. Pa ni bilo nobenega razočaranja. Hollywoodski »fevdalci«, zvezde, režiserji, producenti, ni so kuhali mule. In kar se je začela vojna, se nisem na nobenem cocktailu tako dobro zabaval... Nazadnje smo se preselili k sosedom Marlène Dietrich, k Wynovim. Tam so se mladi neugnanci potopili v fosforesciračo svetloba bazena.

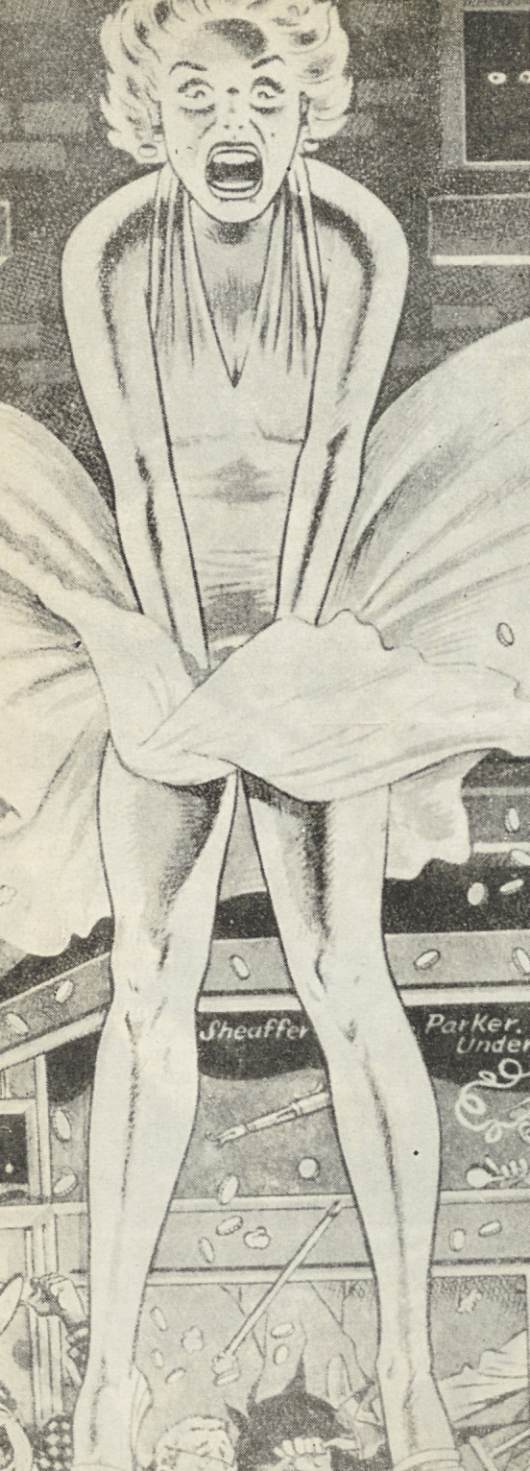
...ma Hold, Purge Army
Who Cuddled
In Row 35?
Confi Mystery

...when
LANA
TURNER
shared a lover with
AVA GARDNER!

MAUREEN O'HARA
Cuddled in ROW 35

...Joan
Crawford and
the Handsome
Barter





Zvezdniško trpljenje (ideja povzeta po prizoru v Sedem let skomin z Marilyn Monroe)

Tekmici v prisrčnem klepetu
(Lana Turner in Ava Gardner)

Petek, 24. septembra: Kadarkoli grem h Geneju Kellyju, imam občutek, da sem padel v otroški ringaraja. Betsy Blair, prosojna shakespeariana vila, je videti vedno, kot bi imela pripravljene dve svetli solzi, tako ji sijajo oči s plamenom, kakršnega še nisem videl pri človeku. Razumljivo je, da se obdaja s tovariši svojih let, katerih mladost me spravlja v strah in me hkrati privlačuje. Opazil sem, da so videti dekleta veliko bolj »rafinirana« kot fantje, ki so neuničljivo otročji... Genejev in Batsyjin otročiček je star šele leto dni, pa nikoli ne joče, kadar ga sredi noči zbudijo. Nasprotno, družbo pozdravi s smehljajem in je kmalu videti najbolj resnoben od vseh.

1944

Nedelja, 4. junija: Spet sem bil pri Kellyjevih in tam me je očarala triindvajsetletna igralca, ki je gotovo med najbolj nardarjenimi v Hollywoodu! Judy



Garland je v trenutku, ko sem prišel, že odhajala, potem pa se je vrnila — Gene in Betsy me prepričujeta, da zaradi mene — in je pela dve uri s srce trgajočim glasom Edith Piaf. Nenačnovadno bitijce, tako različno od vsega, kar mi je običajno pri ženskah vseč, ki vstopi v sobo kot odrta mačica in odide iz nje po prstih, kot začarana princesa!


Torek, 14. septembra: Štirideset minut smeha po za-slugi Dannyja Kaya, zaslepljujočega žonglerja s fantazijo, opremljeno s kancem nadrealizma, fantazijo, ki jo poji talent njegove žene, pesnice in kompozitistke njegovih pesmi, pri katerih ga spremlja na klavirju. Ne enega ne drugega ni treba prositi, da izvedeta najsijajnejšo kabaretno točko, kar sem jih videl v Ameriki.

Ponedeljek, 25. decembra: Odkar je prišel Pierre Blanchar, se udeležujemo sestankov v njegovo čast. Nocoj sem

srečal pri Charlesu Boyerju eno največjih hollywoodskih igralk. Govorim o Ingrid Bergman, katere glas ima zaradi njenega švedskega porekla tisto temno zvočnost, ki so jo dolgo pripisovali samo Greti Garbo. Ingrid Bergman je odkritje začetka te vojne in je na francoskih platnih menda še nismo videli, pa jih bo zavzela, brž ko bo mogel njen talent čez Ocean. Je hkrati velika in nežna in vsa njena osebnost izžareva neopredeljivo čistost. Živi za svojo umetnost in ne dela nobenih koncesij. Njen studio je odkupil zanjo življenjepis Sarah Bernhardt. Ni ga hotela posneti, ne samo, ker je bil posladkani scenarij bedast in dolgočasen, temveč tudi, ker je nagonsko čutila, da moreš zares poustvariti Sarah Bernhardt samo, če si poprej igral Fedro in Atalijo z njeno genialnostjo. Ze zdaj obstaja če že ne Bergmanina legenda pa vsaj Bergmanina estetika. Obstaja pa zato, ker se ta mlada igralka ni nikoli uklonila povprečnosti.

KAKO POSTANEM IGRALKA?

IZ KNJIGE
OSIPA ŠESTA
»SEZAM,
ODPRI SE«

A black and white photograph of a person's hand holding a white shopping bag. The bag has a sign that reads "Please Do Not Disturb". The background is a textured, light-colored surface.

Please
**Do Not
Disturb**

in povsod plaval oblak arabskih dišav, četudi ljudje potem omelevajo: Uspeh ne bo izostal...

Nekoč nenadoma zaprosi za dopust in se odpelji v Stično ali Sentjernej. Čez teden dni se vrni v novi obleki in povej, da si bila v Berlinu pri »Ufi« in da je tvoj angažma pri filmu perfekten. Tam da so bili navdušeni in da bo znamenit scenarist napisal zate nov film... nekaj jih bo sicer zmajevalo z glavo in reklo potihem, da lažeš, a nekaj jih bo prav gotovo takih, ki bodo verjeli — in ti bodo delali zate reklamo. Teh se drži!

To seveda še dolgo niso vse možnosti... Skrbi, da dobiš pismo z inozemskimi znamkami in reci, da je od znamenite filmske družbe, ti pa da boš ponudbo odklonila, ker pojdeš študirat. »Društvo za podpiranje mladih talentov« ti bo naklonilo podporo in naredila si kariero.

Se nekaj! Vlog se ne uči nikoli! To utruja. K vajam hodi prepozno — to dviga ugled! Ne brigaj se za kostume in lasulje — za to skrbijo pri gledališču drugi. Ako pa dobiš kostum, zabavljaj in izjavi, da v njem ne boš mastopila. S partnerji ne bodi nikoli zadovoljna, režiserja pa proglasi za tirana in osla. Godilo se ti bo dobro! S kritiki živi v dobrih odnošajih in če te uprava ne zaposluje dovolj ali sicer sploh ne tako, kot želiš ti, zagrozi, da stopiš pred javnost. Uspeh ne bo izostal...

Zdaj, dekleta, ki nosite v srcu namero, da postanete verne služabnice lepe Talije — urno na plan! Mrgolelo bo tragedinj in iva, sentimentalk in salonskih dram in za teater bo nastopila tako rekoč zlata doba. Vse staro se bo osramočeno umaknilo v svoje brloge, ve pa boste gospodovale v blesku in sijaju. Zato želimo, da ravnate verno po teh neizpodbitno in zajamčeno pravih smernicah.

N. B. Te smernice lahko s pridom uporabijo tudi moški mladi talenti, katerih tudi nikoli ne primanjkuje. Potrebne so samo majhne, nebitvene spremembe.

... Skoraj bi bil pozabil! Se eno imenitno sredstvo je, katerega za vruga ne puščaj neizrabljenega! To so časopisi in revije — po možnosti ilustrirane! Skrbi, da bo tvoja doprsna slika v »Tedenskem zrcalu«, pod njo pa besedilo: »Naša najmlajša in nadobudna umetnica«, naslednji teden pa v »Razgledih« cela pojava s podobno pripombo. Take reči so zelo učinkovite, ljudje te vidijo in te ogledujejo v kavarni, na cesti in doma. Če se ti pa posreči, da spraviš svoj portret v inozemsko revijo, si na konju — dejali bodo, že onstran naših meja se zanimajo zanjo — to pa ni od muh!

Oblači se po najnovejši modi, vedno v živih barvah, izmišljaljaj si nove modele, drzne klobučke, čudovite frizure — sploh skrbi, da se na cesti sleherni človek obrne za teboj! Bodi rajska ptičica, bodi orhideja barv, bodi kraljica mode! Tudi obraz neguj, obrvi in nohte pozlati in posrebrni, nosi prstane in dragulje, bisere in čudovite uhane. Skrbi, da bo okrog tebe vselej



Po drugi svetovni vojni je tudi filmski svet zajela silna naglica. V njej so se skoraj v vsaki filmski deželi pojavljali zvezdniki, da bi že jutri njihova zvezda zopet ugasnila. Le malo jih je bilo takšnih, katerih ime je ostalo zapisano vsaj nekaj let. Posebno zanimiv pa je v našem času pojav francoskega novega vala. Mladi, pogumni, neugnani režiserji so ob svojem nastopu najodločneje odklonili vse, kar je v francoskem filmu uživalo ugled priznanih zvezdnikov. Namesto njih so pripeljali nove talente, svoje prijatelje. Prvi je začel Roger Vadim, ki je iz svoje mladoletne žene naredil največjo zvezdo današnjega francoskega filma, BRIGITTE BARDOT (zgoraj iz zadnjega Godardovega filma *Prezír*). Njemu je najprej sledil Chabrol, katerega zasluga je, da je dobil francoski film naslednika velikega Jeana Gabina. Ime JEAN-PAUL BELMONDO je danes vsaj tako proslavljeno kot ime Brigitte Bardot. Ob mladih, novovalovskih igralcih so pa znova zaživeli in se uveljavili nekateri, ki so po vojni brez pravega uspeha skušali dobiti svoje mesto pod »pariškim filmskim soncem« (desno Belmondo z igralko Dany Robin, ki je sicer še pred novim valom igrala nekaj manjših vlog, a se nikakor ni mogla vriniti med velike zvezdnike).



FESTIVALI

TOURS 1963

ZACELO SE JE kot v dobrem dokumentarcu: zavesa na odru se je počasi razpirala in odkrivala tesno postavljene godce mestne častne čete, ki so v bogate čelade zapeti zaigrali maršejezo. — **Osmi** festival kratkega filma v Toursu je bil odprt.

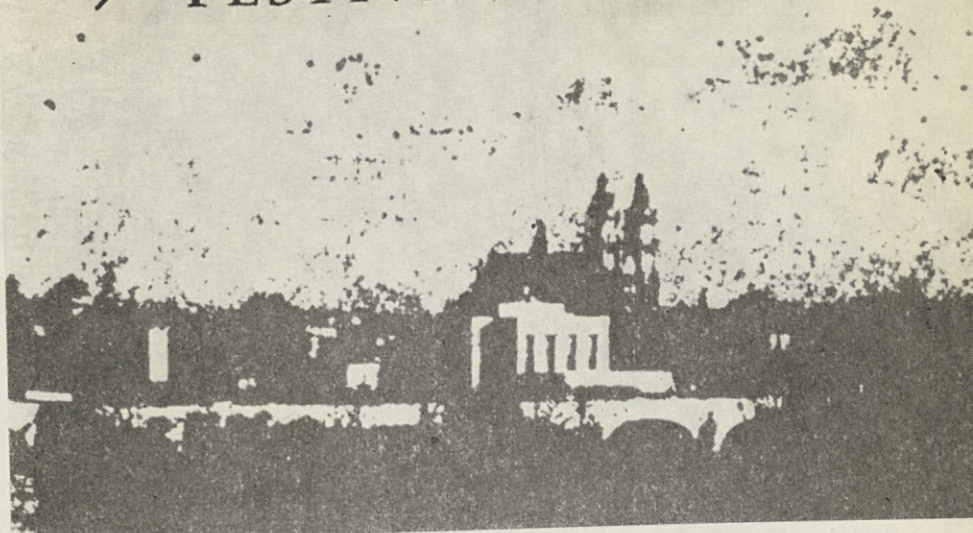
TOURS s svojo lego uresničuje vse predstave in želje, ki jih lahko ima tujec o Franciji. Mesto je dovolj majhno, da ga lahko spoznaš v treh dnevih in ima dovolj bogato okolico, da si želiš ponovnega snidenja s temi kraji, ki so prava zakladnica arhitekture in izhodišče za vse znamenitejše gradove ob Loiri.

POSEBNA ZANIMIVOST LETOSNJEGA FESTIVALA: zaključni večer festivala je pomenil obletnico prve kinematografske predstave, ki se je odvijala točno pred petinsedemdesetimi leti — 1. decembra 1888. Emile Reynaud je takrat prvič javno prika-

zal svoje filme v tako imenovanem »Optičnem gledališču«, v preurejenem delu muzeja Grevin v Parizu. Perforirani trak, prožen, prosojen in poljubne dolžine, na katerega je lahko nizal sukcesivne tiskane ali risane gibe, je izumil Reynaud. Kasnejši potomec kronofotografa Mareya in perforiranega traku Reynauda, »Cinematograph Lumière«, se je rodil šele leta 1895, točneje 22. marca tega leta. Ob pojavu »Lumiéra« pa je »Optično gledališče« prikazalo že 4.000 predstav, ki jih je obiskalo okrog 170.000 gledalcev.

Emile Reynaud lahko velja za ustanovitelja kinematografske predstave, animiranega in risanega filma, ki ga je prvič uveljavil v risanki Sijajni vrček piva 1889. s pomočjo risanja slike na sliko, in za izumitelja prvega projektorja s kontinuirano projekcijo. Umril je obubožan in pozabljen 1918. leta.

9^e FESTIVAL DE TOURS



FESTIVAL JE PRIPRAVIL razstavo Maxa Ernsta, Aleksandra Aleksejeva z njegovim magičnim ekranom, Claude Avelina — predsednika žirije, Françoise Brion — članice žirije in »nesmrtno« junakinjo Robbe-Grilleta, vso boljše francosko kratko produkcijo in čez osemdeset izbranih filmov.

PRVIC V TOURSU: podelitev nagrade za »prvo samostojno delo« (premier oeuvre).

NAGRADE FESTIVALA: Grand prix (kipec Jeana Arpa) filmu **TI** (r. Istvan Szabo) — Madžarska

posebne nagrade — **RENEZANSA** (Walerian Borowczyk) — Francija

DVA GRADOVA (r. Bruno Bozeto) — Italija

VSAK POSAMEZNIK (r. Patrick Ledoux) — Belgija

prvo delo — **BOROM SARRET** (r. Semben Ousman) — Senegal
nagrada kritike — **V VETRU** (r. Jacques Rozier) — Francija
PREDSTAVNIK JUGOSLAVIJE: **VRATA** (r. Branko Majer) — edini film!

NAJBOLJSE FILME in zanimivosti celega programa navajam po vrstnem redu prikazovanja.

RENEZANSA (W. Borowczyk) — Razbitine različnih objektov se počasi vračajo v prvotno stanje harmonije in reda in odkrivajo v zadnji fazi, ko so že popolnoma sestavljene, vzrok eksplozije, ki jih je uničila — velika ura, ki je odmerjala čas, je pravzaprav tempirana bomba. — Nadarjeni poljski grafik, eden izmed pionirjev sloveče poljske uporabne umetnosti je po večletnem delu v Franciji za svoj zadnji film dobil zasluženo nagrado. Ideja filma je dovolj čit-



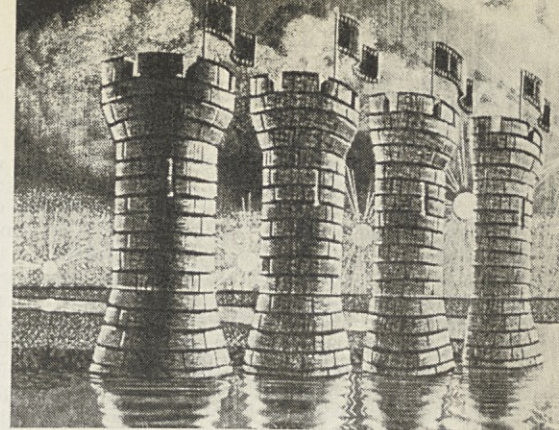
ljiva: vsak prevelik red in harmonija nosi v svoji statični dovršenosti potencialno energijo, ki končno privede do dinamičnega revolta. Čar filma je v celotnem orisu destrukcije posameznih predmetov in v izboru tihohitja, ki na neki abstrakten način predstavlja vse elemente človeških norm, v katere je življenje zajeto: sova znanosti, ura in čas z njo, kazenski zakonik, glasba, katekizem, knjige. Razdejanje in rekonstrukcija sta bila s »sne-manjem nazaj« enostavno posneta; odličnost ritma in mali duhoviti detajli dajejo filmu lah-kotnost in eleganco.

MESTO SLOVESA (La Jetee)
— Chris Marker. V tretji svetovni vojni je svet ves razrušen in

ljudje se ogroženi zaradi radioaktivnega sevanja skrivajo v katombah pod zemljo. Znanstveniki raziskujejo edino verjetno rešitev za preživele — beg v drugo dobo, v preteklost ali v prihodnost. Z aparati preiskujejo enega izmed preživelih in pretresajo možnosti tega bega. V trenutku, ko je videti, da ga vizija vrne v njegovo mladost, junak zgodbe umre.

Chris Marker se je izognil banalni fantastični zgodbi, ki bi slonela na bogatem dekoru in eksotiki. Zgodbo nam pripoveduje s pomočjo statičnih fotografij, ki jih v montaži niza pred nami; s tem ji dodaja grozljivost dokumenta in poudarja njeno verjetnost. Moč pripovedovanja

1346



Levo: Mesto slovesa (La Jetee)
v režiji Chrisa Markerja

Zgoraj: Pozdrav festivalu v Toursu
(narisal Alexeieff); Prizor iz edinega
našega filma na festivalu
(Vrata; režiser Branko Majer)

in zvočne montaže je tako čudovita, da nas svet Markerjevih junakov počasi prevzema in verjamemo mu brez pridržka — vizualna briljantnost fotografij in glasbe dopolnjujeta enega najoriginalnejših filmov zadnjih let. Nagrada Jean Vigo in prvo mesto na festivalu fantastičnega filma v Trstu sta verjetno vplivala na odločitev žirije, ki filma ni nagradila, s tem pa seveda ni mogla zmanjšati pravic do prvega mesta, ki ga je film zaslužil tudi v Toursu. Ljubzenska zgodba, ki jo junak filma oživlja, da ga vrača v svet mladosti in čiste fantazije (saj jo odvija tako, kakor bi se lahko nadaljevala), ga polagoma približuje trenutku, v katerem je videl

1347

ljubljeni dekle enkrat samkrat v zgodnji mladosti. Sugestivna moč zdravnikov ga vrača v ta trenutek in ko njegov spomin premaga fiktivnost časa, se dekletu prvič približa. V trenutku, ko stopi iz ene zaključene dobe življenja v drugo bivanje, v drugi, enako enkratni čas — umre. Halucinantna atraktivnost pripovedi ima enakovredno ideološko globino in izjemnost. Po mnenju vseh najboljši Markerjev film, mnogo boljši od Lepega maja.

BOROM SARRET — delo Ousmana Sembena je bilo nagrajeno kot najboljši prvenec. Film je napravljen skrbno in simpatično, zavzeto in z okusom. Spremljamo malega, ubožnega senegalskega črnca, ko mu pri vsakodnevnem delu — z bornim vozom prevaža ljudi po mestu — policija zaradi prepovedane vožnje v bogati del mesta odvzame voziček. S postaranim in zgarnim konjem se vrača v siromašno četrt k družini. Zena mora prosjčiti na ulici. Film nima posebnih drugih odlik — pripoved je prijetno skromna, zavzeta. Mlada dežela in njen simpatični temni predstavnik sta verjetno zaslužila nagrado.

DVA GRADOVA Bozzetija ni delo, vredno nagrade. Anekdotičnosti zgodbe o dveh sovražnih gradovih ne druguje niti izjemna risba niti posebna misel. V konkurenci risank bi mnogo pravičnejše prisodili nagrado risanki **INSEKTI**, ki ima enake napeke, a večjo iskrivost v pripovedi.

KABLI (Wire for Sound) Paula Cohena je eden tistih kratkih filmov, ki z muzikalnostjo gibanja in spretno glasbo tvori male montažne enote, za katere bi najraje uporabil izraz »film-balet«. Z vnašanjem detajlov človeškega merila, ki spremljajo perfekcionirano delo tovarne, ohranja film dokumentarnost in je primer sijajnega naročenega kratkometražnika. Podobno sestavljen film **SNEG** Geoffreya Jonesa je še domiselnejši. Zasnežene tračnice proge delavci či-

stijo in vlak lahko odpelje — vse do konca je vožnja samo stopnjevana z izrezi tako, da dobivamo vedno večji vtis brzine in poleta varnosti. Enostavnost koncepta naj bi v atraktivnosti vožnje in dinamike, stopnjevane z domiselnimi izrezi, izrazila glavno filmsko odliko — lepoto gibanja z vso plastiko, ki jo lahko da duhovito opazovanje.

KORENINE Miriel Iliesuja — predstavljanje enega izmed ljudskih umetnikov Romunije. Simpatična je misel prikazati prvinsko radost umetnika — kiparja, ki obdeluje les — s praznovanji in veseljem vaščanov. V vzporedni montaži imamo nekaj izvrstnih momentov, vendar je konec preveč rezan na takte in tehnična preciznost uničuje potrebno variabilnost, ki jo spontano reševanje začetek ne potrebuje.

NASTOPAMO (Chi E di Scene) — Mauro Severini. V domu za onemogle — namenjenem izključno za postarane italijanske igralce — obiše kamera nekaj reprezentantnih osebnosti, ki zapuščene in odrezane od sveta pripravljajo svojo novo gledališko predstavo. Grenka zadnja priložnost nastopanja pred kamero prinaša nekdanjim igralcem ves njihov izgubljeni blesk v zavzetem pripovedovanju spominov in pa trpkost nagubanih obrazov, ki pričakujejo publiko ponovno igrajo. »Vse je treba zaključiti v siju.« pripoveduje soigralka Eleonore Duse z rožo v laseh in razstavljenimi kipi in diplomami, ki jih čuvajo celofanske vrečke. »Samo marsičesa mi je žal, marsičesa mi je žal...« kamera nam riše smehljaje v širokih okvirih in meglene sepija tone potretov na zidu... »Fotografirati pa se ne pustim več...« nadaljuje glas, katerega obraz se smehlja s fotografije z vsemi svojim dvajsetimi leti. Otožno delo »gloria mundi« je nezaključen, neizdelan, premalo urejen film in neizrabljena tema. Človeški obraz v tej prizadetosti pa je vseeno zelo sugestiv in nekaj sekvens tega filma pomenijo najboljše fistivala. Ško-





da za vso lepoto, ki se razsipa v tej nedovršeni obliki.

ZA ŠPANIJO (Pour l'Espagne) jugoslovanskega rojaka Frederica Rossifa je v celoti samo kratek odlomek njegovega sijajnega celovečernega filma UMRETI V MADRIDU. Izbral je ostanke materiala in namesto komentarja uporabil poemo Pierra Emmanuel. Ima zanimivo zgradbo petih delov z različnim ritmom. Med njimi deluje sekvenca bikiobor, montirana na skoke in parade, kot revolt naroda, katerega stanje in zgodovino zadnjih desetletij predstavlja sekvenca procesije in spreveda, ki nemo premika vse svetnike in križanega mimo španskih obrazov. Zanimiva dramaturgija, ki

pripoveduje v parabolah, s svojo širino prerašča deset minut trajanja, likovna dovršenost slike ustvarja stilizirano enotnost predstave.

V VETRU (Dans le Vent) Jacquesa Roziera je film, ki s svojo spontanostjo in nemirnostjo onemogoča pravo členitev. Ker je predmet opisa spremenljivost in formiranje pariških modnih časopisov in revij, je ritem seveda upravičen. Če se omejim na spretno montažo, živahnost intervjujev in meditiranje o nastanku modnih novosti, sem s tem o filmu povedal skoraj vse: njegova glavna odlika je eleganca, sicer je le nekoliko razširjen članek revije Elle ali Marie-Claire. Kritiki, ki so bili enako

povprečni kot vedno, so ga končno izglasovali za nagrado in vzbudili Sadoulovo, Billardovo, Martinovo ogorčenje.

PISMO (Une Lettre) Phillipa Condroyerja povezuje mlad razdvojen par: ona živi v mestu, on pa nekeje v alzaškem industrijskem gnezdu. V osnovi nemarnost sentimentalnosti zaradi barve deklishega glasu, ki čita pismo; sijajno pa je predstavljena monotonija in dolgočasje. ki obdaja vsako majhno industrijsko mesto. Enotavni ritem odhodov na delo, ki se ponavlja kot refren, in majhna doživetja različnih dni — atmosfera je zgrajena v pičlih slikah in mojstrsko posneta v kolorju. Sneg s svojo belino predstavlja nostalgijo življenja, ujetega v nezanimivo vsakdanjost.

JABOLKA IN ORANŽE (Apples and Oranges) je reklamni film izvrstnega grafika Saula Bassa. (Glave filmov Vrtoglaviča, Sedem let skomin, Psycho, Carmen Jones, Exodus etc.) V dvoboju časopisa in televizije, ki oblikujeta življenjsko obzorje Amerike, se pa tako slabo dopolnjujeta kot jabolka in oranže (po Saulu Bassu), je tu vendar NBS-TV mreža, ki to edina mojstrsko združuje! — Znana Bassova silhueta stilizacija figur in izvrstne barve.

Film **VRATA** Branka Majerja je imel največji aplavz v svojem programu, ni pa ravno izvrsten. Satira o birokraciji in o začaranih krogih, ki človeka brez pravega razumevanja vrte v stavbi po vseh črkah abecede, dokler se ne znajde pred vrati, je film, ki zadovoljuje kriterij zanimivosti, pa v ideji, katere zgodbo žal slutimo (tako, ne kaže potrebnega niansiranja in končne dovršenosti. Naj opominim, da sodelujejo v kratkih polminutnih nemih skicah prvaki zagrebške drame, med njimi tudi Ana Karić, ki se celo trikrat pokaže, ko vrti mlinček za kavo!

UBOGI LJUDJE (Arme Leute) našega Vlada Kristla je nastal

Prizor iz filma **UBOGI LJUDJE**
režiserja Vlada Kristla

v Zahodni Nemčiji. Revolt množic in njihovo vodstvo sta prikazana v zelo stilizirani pripovedi z vso fanatičnostjo množice, ki zdaj tuli, ko sledi agitatorju, zdaj se umika ob nevarnosti. Ko se pomiri in izbere vodstvo, se množica izgubi in v ritmu življenja brez manifestacij jo zakrije anonimnost. Voditelji po svoje, množica po svoje — ostalo je pri starem. — Film je po prvi viziji nekoliko težko čitljiv, ker je zvok zelo rezano in skopo montiran in to utruja. Poljaki so ga proglasili za najboljši film festivala!

NEMIRNA EVA (Eve sans Trève) Sergea Kolberja je imela v publiku najboljšo oporo in vendar je zgodba skoraj ista kot v avtorjevi **DELPHICI**: fantazijsko menjavanje realnosti in želja ob hrepenenju mladega študenta, ki mu preprečuje ponavljanje matematike v bistroju nasproti sedeča »nemirna Eva«. V svoji simpatični lahкотnosti in z dobrim protagonistom film, v katerem sta dobra volja in fantazija vrednejši od vsebine.

GLOBOKO V TELESU (Le Corps Profond) debitantov Barera in Lalouja nas v dvajsetih izjemnih in razburljivih minutah prestavi v človeško telo, v strukturo živega očesa, možgan, srca, pljuč s pomočjo endoskopije — povojnega medicinskega čudeža, ki omogoča nadzorovanje organov in preiskave brez težav za bolnika. Odlika filma je v plemenitosti namena, ki ga ni zapeljala cena atrakтивности in spekulativnosti prikazanega; diskretnost in decentnost odlikujeta najresničnejši film festivala.

TI (Te) Istvan Szaboja je film, ki ga je že zadnji festival v Cannesu nagradil. Ta mali pridvignjeni sonet o ženski lepoti in privlačni sproščenosti dviguje predvsem protagonistka



— sedemnajstletna madžarska baletka. In vendar ima film kljub krokijski krhkosti izvrsten začetek v priznanju: ne morem te ujeti v trenutek, tvoja lepota je v vsem, kar počneš — v gibanju! Vse v vsem vizualno doživetje, in za zapis tistega, kar je bežno in z besedo neizrazljivo, film v svoji najboljši izrazni možnosti. In kako ga domovina Ronsarda ne bi nagradila!

VODNJAK IN NIHALO (po E. A. Poeju) je povratek Astruca k filmu in televiziji. Kljub vestni rekonstrukciji in dobri igri, dekoraciji, film še zdaleč ne dosega delirijске vrednosti pisateljeve vizije in njene metaforične grozljivosti. Če omejimo vrednost filma na akademski zapis in izvrstni komentar Baudelairovega prevoda, lahko pohvalimo samo še dreserja podgan, ki so svojo vlogo izvrstno odigrale.

KONTRABAS (po noveli Čehova) je simpatičen in duhovito narejen film, katerega zaključnosti tudi zgodba ne rešuje. Če je prvi del briljanten in v karakterizaciji in ambientu spominja na najboljšega Renoira, je konec razočaranje in odčaranje. Glasba Deleruja pa je ponovno izvrstna.

TOURSKI FESTIVAL 1963 ni pokazal izjemnega dela in v celoti ni dosegel vrednosti, ki daje preteklosti svoje nagrajence. Škoda, da nismo poslali **PARADE** Makavejeva, **ZADUŠNIC** Lazića in **DANES V NOVEM TRAVNIKU** Slijepčevića — vsak od teh bi lahko v svoji originalnosti o naši deželi povedal več kot stilizirana zgodba, ki le težko konkurira Kafki. Ali bodo ti filmi sploh kdaj dobili potni list? — To je vprašanje, ki ni samo moje.

Prizor iz prvega senegalskega filma
BOROM SARRET

LEIPZIG 1963

185 filmov tridesetih nacionalnosti si je na VI. mednarodnem festivalu kratkometražnega in dokumentarnega filma v Leipzigu ogledalo 54.000 gledalcev. Med njimi je bilo 450 tujih gostov iz 52 dežel. Trden dokaz za vedno večje uveljavljanje tega festivala. Vendar pa smo kljub temu pogrešali nekatere delegacije (poseben politični položaj NDR še vedno vpliva tudi na take prireditve) in posamezna dela nekaterih avtorjev. Lanskoletni zmagovalec Lino del Fra ni pokazal nobenega svojega filma, in tudi imena, kot so Arne Sucksdorf, Van der Horst, Karabasz, Lenica, Strbac, Gopa so festivalu močno primanjkovala. V programu je zevala praznina, ker ni bilo filmov iz Holandije, ZDA, Kitajske, Brazilije in ker so Poljaki, Jugoslovani, Italijani in Švedski sodelovali le s skromnej-

šim programom. Ničesar pa se ni bilo treba sramovati Danski, Češki, Madžarski, Angliji, obema Nemčijama — razen, morda, dejstvu, da jih je žirija (Karl Gass, Cecilia Mangini, Derrick Knight, Roman Karmen, Juan-Garcia Espinosa) često ignorirala.

Jugoslavija je zadnja leta nastopala na tem festivalu z večjim ali manjšim uspehom. Na VI. leipziškem festivalu so jo zastopala dela: MILENA PAVLOVIĆ-BARILLI režiserja Lj. Jocića, PUSKA GRE V MESTO B. Čelovića, CONCERTO GYMNASTICO M. Miloševića in N. Majdaka in KATASTROFA, TRPLJENJE IN UPI... v režiji S. Janevskega. V delegaciji je bilo okoli 20 Jugoslovanov. Zal se festivala — zaradi bolezni — ni udeležil Dušan Vukotić, ki ga je Leipzig, zaradi njegovih sijajnih



mednarodnih uspehov počastil s tem, da ga je imenoval za člana žirije.

Kaj bi lahko rekli o prikazanih filmih? Predvsem je treba ugotoviti vedno večjo dominacijo stila, ki ga poznamo pod imenom cinéma-vérité. V skoraj vseh nacionalnih izborih so bili filmi, kjer so junaki govorili o svojih problemih, kritizirali vlado, obtoževali, polemizirali, se posmehovali. Cinéma-vérité se je tako razvil, da je postal negacija samega sebe — vedno manj film in vedno bolj govorjena beseda. Najdlje je šel tu francoski dokumentarist Chris Marker, ki je včasih pustil govoriti pred kamero svojega junaka — osebo z ulice — cele pol ure. Težko se gleda tak goli intervju — vendar je Chris Marker za svoj film LEPI MAJ dobil grand prix »Zlatega golobaa«.

Podobne filme so pokazali tudi Francoza Olga in Yann Le Masson (GRENKI SLADKOR, STAR SEM OSEM LET), Madžar Sandor Sara (CIGANI), Poljak Tadeusz Jaworski (IZVIR), zahodno nemški režiser Walter Krüttner (MORA ŠE BITI KOŠCEK HITLERJA) in drugi. Bližji »filmu-resnici« so bili ustvarjalci Heinz Müller, Joris Ivens, Zensuke Nišio, Titus Mesaros, Jürgen Ross, B. Celović, Vaclav Taborsky, Heinz Tichawsky, W. Lisakovič, Jürgen Böttcher, ki, razen že slavnih Ivensa in Rossa, dokazujejo hiter vzpon novih sil v svetu dokumentarnega filma. Cinéma-vérité je odločno zmagal. Marker, Le Massonova, Sara, Ross, Ivens, Lisakovič so pobrali skoraj vse zlate, srebrne in bronaste leipziške golobe 1963.

Stilu cinéma-vérité nasproti se je postavilo nekaj odličnih,

Miro Cerar v filmu CONCERTO GYMNASTICO
(režija Majdak — Milošević)



klasičnih in prepričljivih »čistihi« filmov. Večina njih je bila skoraj brez spremnega teksta ali dialogov. Težo izraza je nosila slika. Najboljši med njimi je bil gotovo angleški barvni film SNEG. Približuje se mu TERMINUS — tudi angleške proizvodnje — in morda ni neskromno, če ob teh dveh imenujemo še jugoslovanski film CONCERTO GYMNASTICO. V nobeni od obeh skupin še ni imenovan izvrstni Bossakov REQUIEM ZA 500 TISOČ. Film — sestavljen iz avtentičnih nemških posnetkov o uničenju varšavskega geta — je zaslužil tudi več od Srebrnega goloba.

V Leipzigu je bilo prikazanih dokaj dolgometražnih dokumentarcev, ki so kratkometražnim uspešno konkurirali. Taki so bili — poleg že omenjenih, LEPI MAJ in REQUIEM ZA 500 TISOČ

še ruska DA SONCE VEDNO SIJE in POT K ZVEZDAM, film Francoza F. Rossifa UMRETI V MADRIDU, dva zahodnonemška dokumentarca — izven konkurence — RUSKI ČUDEZ I. in II. del in BITKA ZA NEMCIJO... Z obžalovanjem smo se spominjali jugoslovanskih filmov istega formata in večje umetniške vrednosti...

Na koncu bi bilo treba posebej omeniti še nekaj najboljših med prikazanimi filmi.

Najboljša točka sovjetskega programa je bil nagrajeni Lisakovičev film IMENOVALI SO GA FJODOR, ki govori o spominih sovjetskega vojaka — italijanskega partizana Fjodora.

Ivensov film V VALPARAISU — delal ga je za Čile — dokazuje še vedno mojstrsko roko tega starega filmskega volka. Veliko čilsko pristanišče Valparaiso je

Dokument o španski državljanski vojni
(Umreti v Madridu; režiser F. Rossif)

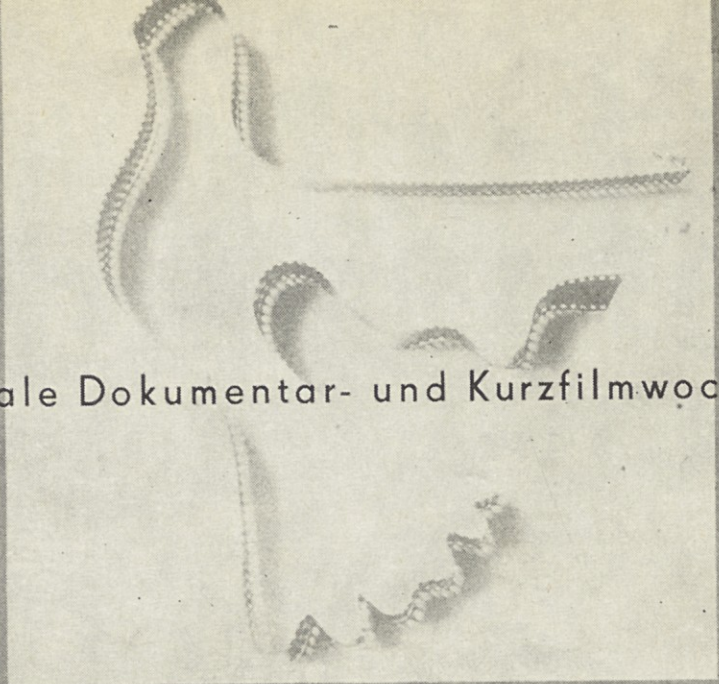
der Welt - für den Frieden der Welt
Фильмы всего мира - за мир во
всем мире
Films du monde - pour la paix du monde
Films of the World - for the Peace
of the World
Películas del mundo para la paz
del mundo

VI.

Internationale Dokumentar- und Kurzfilmwoche

Leipzig 16. - 24.11.63

PROGRAMM



nudilo obilje materiala pronicljivemu opazovalcu Ivensu. Žal je drugi del filma — po pretresljivih sekvencah o tegobnem življenju pod strmimi strehami slabši od prvega, preveč je kičast.

Interesanten je film Poljakinje Jadwige Żukowske ZRCALO IN JAZ — drobna filozofska zgodbica o prvih stikih med otroki in njihovimi podobami na amalgamiranem steklu.

Animirani film v Leipzigu nikoli ni zavzemal pomembnega mesta. Vukotičeva IGRA (predvajana sicer izven konkurence) je močno preseгла Halasovo AVTOMANIJO, Kabrtovo ZGODOVINO ZAKONA, Coignovo flamsko risano legendo in tudi nagrajenko Katjo George z njenim filmom MUZIKANTJE.

Jugoslovani v Leipzigu niso bili podpopprečni. Nagrado (Kluba prijateljev filma, ki jo je dobil Janevski za film o skopski tragediji) je sicer prejel najslab-

ši film našega izbora, vendar pa so bili vsi drugi naši filmi zelo visoko ocenjeni. Predvsem je bil naš program kvantitativno preslab. Vsaj 6 do 7 filmov bi moral obsegati in filmi kot CESTA, DANES V NOVEM TRAVNIKU, PARADA bi v Leipzigu lepo uspeli. To si velja zapomniti za VII. leipziški festival.

Glavna osebnost festivala je bil Joris Ivens. Prejel je vrsto odlikovanj in priznanj za svoje življenjsko delo, za naprednost in za svoj boj za filmsko umetnost. Retrospektiva njegovega celotnega opusa je dala še poseben poudarek svečanemu praznovanju njegovega 65. rojstnega dneva.

Počasj sicer, toda vztrajno zavzema leipziški festival vedno pomembnejše mesto med tovrstnimi prireditvami v svetu.

Nikola Majdak

1356

K. OBERHAUSEN

Kot Ljubljana veliko mesto Oberhausen, ki se ponaša z vzdevkom »zibelka porurskega jeklarstva«, je 3. februarja desetič sprejemalo svoje goste, da bi do 9. februarja spremljali jubilejni deseti mednarodni festival kratkih filmov. Pred desetimi leti sta prišla v Oberhausen na povabilo obeh pobudnikov festivala Hilmara Hoffmanna in Willa Wehlinga samo dva gosta iz Francije, letos pa je županja tega jeklarskega središča z zadovoljstvom podarila, da je obiskalo festival preko dvesto gostov iz dvainštiridesetih držav, kar se z drugimi besedami pravi, da je njihov festival v polni meri izpolnil vodilo POT K SOSEDOM.

Evropa prireja vsako leto nekaj festivalov, ki so namenjeni kratkemu filmu ali posameznim zvrstem te kategorije filmskega ustvarjanja. V tekmovanju vseh teh filmskih prireditev se je festival v Oberhausnu povzpel v sam vrh in postal vodilna, najpomembnejša in najbolj razgibana mednarodna filmska prireditev, ki vsako leto v vse intenzivnejšem delu zbira okoli sebe vse, ki jim je kratki film pri srcu in k v njem vidijo več kot mednarodno tekmovanje — namreč utiranje novih poti filmski ustvarjalnosti nasploh. Vzdušje vsakega oberhausenskega festivala je predvsem tovariško in delovno. Nova, verjetno najbolj idealna festivalska zgradba, v katero so letos že drugič spremenili izredno funkcionalno Stadthalle, omogoča udeležencem za dober teden živeti samo s filmom in se mu popolnoma posvetiti. Festivalski program, ki je letos poleg festivalskega tekmovanja različnih dežel vključil tudi retrospektivo tako imenovanih pozabljenih avtorjev in filmov (pripravila sta jo mlada nemška zgodovinarja Patalas in Gregor), retrospektivo festivalskih nagrajencev, informativne projekcije posameznih dežel, tiškovne konference in razgovore, je v enaki meri pomagal ustvariti specifično oberhausensko festivalsko vzdušje.

Jugoslavija uživa v Oberhausnu ugled »velesile« v svetu kratkega filma. Predvsem je to zasluga naših mojstrov risanke iz Zagreba pa tudi nekaterih drugih naših ustvarjalcev. Naš dolg do Oberhausna je letos v imenu vseh naših ustvarjalcev in prijateljev tega festivala dostojno poravnal Dušan Vukotić z odlično risanko Pot k sosedom, ki jo je Jugoslavija poklonila kot darilo Oberhausnu ob jubileju.

Oberhausen je vsako leto najbolj avtentičen pregled svetovne ustvarjalnosti v svetu kratkega filma. Tudi letos je prinesel marsikaj zanimivega. Zato bomo uredniki Ekрана, ki smo letos sodelovali na festivalu, v prihodnji številki pobje seznanili naše bralce z rezultati jubilejnega festivala.

TELEOBJEKTIV

NOVO
NOVO
NOVO
NOVO
NOVO



Posnetki iz treh novejših filmov:

Zgoraj desno: Prizor iz filma SMRT SE IMENUJE ENGELCHEN (Režija Klos in Kadar)

Desno: LEOPARD, film po znanem romanu Lampedusija, v katerem nastopajo A. Delon, C. Cardinale in B. Lancaster. Režija Luchino Visconti

Skrajno desno: Film o uporuh meščanov Neaplja iz leta 1943 — STIRJE NEAPELJSKI DNEVI v režiji Nanni Loya



KOT GOST EKRANA

MONIKA
GAJDOŠOVA
BRATISLAVA

Nekdo med našimi priznanimi igralci umetniki je pred tremi leti v razpravi o slovaški kinematografiji zapisal:

»Neuspeh je v slovaškem filmu zakonitost, uspeh izjema.« Nekoliko pozneje je režiser Stanislav Barabáš označil razmere v slovaškem filmu takole: »Nismo tako neumni, kakor so naši filmi. Delamo pod svojimi zmožnostmi.«

Nisem navdušena za citate, vendar obe omenjeni izjavi nista samo točni, temveč na žalost tudi resnični, se medsebojno dopolnjujeta in tudi brez dolgih razlag veliko pojasnjujeta. Ponavljali smo ju ob raznih priložnostih; sicer z nasmeškom, vendar z občutkom bridke ironije namenjene sebi.

Slovaška kinematografija se navzlic napredovanju po letih, in čeprav je sosedja uspešnega češkega filma, ni mogla izmotati iz dojenčkovih plenic. Njeno ustvarjanje se je vrtelo v začaranem krogu sivine, povprečnosti, miselne in formalne neizrazitosti. Razlogov, ki so 15 let zavirali njen razvoj, je bilo več. Ti tičijo v splošnem družbenopolitičnem okolju in v objektivnih razmerah; v dobi, ki jo danes imenujemo dobo »kulta osebnosti«. Umetnost kot sestavni del nadgradnje so zakonito uklenili v ideologijo neživljenjskega dogmatizma in shematizma. V teoretskih območjih so se izživljali v sholastičnih razpravah po natančno posnetih vzorih ždanovske estetike, po kateri so pojmi kakor: umetniška resnica, objektivnost, tipičnost, itd. — po-

vsem izgubili svoj pomen. Podlegali so doslej najvišji ekvilibristiki, na filmskih platnih pa so nastopale voščene figure, ki so spadale samo v arzenal cirkuškega panoptikuma; imele so zelo malo skupnega s človekom, ki je gradil socializem.

Med subjektivnimi vzroki, ki so zavirali razvoj, je največji strokovna nepripravljenost ustvarjalcev — ti so namreč prišli k filmu z različnih področij kulturnega udejstvovanja.

To so bili mladi ljudje, polni dobre volje in navdušenja, manjkalo pa jim je osnovno znanje, obvladanje filmske abecede — in to ne samo teoretično, marveč predvsem praktično.

Navsezadnje sama samcata moč njihovega talenta spet ni mogla premagati zaprek, katere jim je postala na pot doba. (Obdobje »kulta« je bilo velika in težka preizkušnja za zrele umetnike, kaj šele za začetnike!) Omahljivost v idejno umetniških nazorih ustvarjalcev je omogočala neupravičene in odločujoče zunanje posege v ustvarjanje in v ustvarjena umetniška dela. Izkrivljali so zakone filmske estetike in krivile so se tudi hrbtenice umetnikov.

Edini ustvarjalec, ki je od časa do časa pretrgal obroč shematizma, je bil režiser in scenarist Paló B e l i k. Z njegovim imenom je tesno povezano rojstvo slovaške nacionalne kinematografije. Njegovo ustvarjanje navzlic pogostemu nihanju v zamislih obdelave sodobne snovi samo po sebi predstavlja osebno kontinuiteto, ki je za tiste

POGLED NA SLOVAŠKI FILM

čase v slovaškem filmu vsekakor edinstvena.

Težišče njegovih najboljših stvaritev so obdobja, v katerih prevladujejo v slovaškem človeku junaške in zgodovinske poteze. Volčja jama (1948) in Stotnik Dabač (1959) — oba ta dva filma črpata snov iz časov slovaške ljudske vstaje proti fašizmu. Film Štiriinštirideset sloni na tragičnem dogodku v Kragujevcu, ko so leta 1918. obsodili na smrt in obesili 44 Slovakov, ker so se uprli proti vojni. (Na mednarodnem festivalu v Kárlovih Várih leta 1958 je film dobil nagrado FIPRESCI.)

To so junaške drame par excellence, posebno še Štiriinštirideset, ob katerih človeku zastaja dih in se mu stiska srce. Dramatičnost ni vnesena od zunaj, marveč izvira iz robustnosti in oplemenitene plebejskosti oseb, ki jih avtor postavlja v ostre konflikte s sovražnikom, ko je ta nasilno sejal krivico in smrt ter uničeval temeljne človekove vrednote. To niso povsem popolni filmi. Vsak od njih ima svojo malo »lepotno napakico«; vendar pa so polni preproste nežnosti in lepote, kar izpričuje globočino ljudskega čustvovanja, izrazni talent, bogato intuicijo in izdelan režijski rokopolis, ki ga naglo razpoznamo in ločimo od številnih drugih filmov. Zaradi te značilnosti ima režiser Paló Bielik izjemen položaj ne le v slovaškem filmu, marveč v celotnem kontekstu češkoslovaške kinematografije.

V preteklih dveh letih je posnel (v dveh delih) barvni kinoskopski film o narodnem junaku iz časov fevdalizma, Jánošík. S tem so se uresničile režiserjeve dolgoletne sanje. (Kot zanimivost omenjam ob robu, da je Bielik začel svojo filmsko kariero z igralsko kreacijo Jánošíka v istoimenskem filmu češkega režiserja Martina Friča že leta 1933 — in prav s to vlogo je postal znan doma in v tujini. (Danes film že z velikim uspehom predvajajo po vseh češkoslovaških kinematografih. Prinaša bogat umetniški užitek, veselje in razgibanost res najširšemu filmskemu občinstvu. Pri kritikih pa je avtor žel manj priznanja, kakor pri občinstvu.)

Umetniške kvalitete filma so sicer na primerni, zadovoljivi ravni, ob primerjavi z dosežki v slovaških filmih leta 1962 pa pomeni Jánošík stagniranje in povprečje. Delo je nastajalo v neugodnem času in režiser si ni znal prisvojiti zadnjih najnovejših pridobitev modernega filma. Mislim, da je del resnice v obeh navedenih domnevah.

»Trajna kriza«, kakor so splošno označevali stanje slovaške kinematografije, je trajala v glavnem do leta 1960, še potem, ko je XX. kongres KSSS leta 1956 odprl prosto pot svežemu vetru tudi za filmsko ustvarjanje. Nekaj posameznikov, ki so bili na začetku svoje ustvarjalne poti — niso jih bremenile napolavine kultovske prakse v umetnosti — je poskusilo bolj analitično



Jana Beláková in Marian Bielik
v filmu SONCE V MREZI
(režiser Stefan Uher)



František Janeček
v filmu TRIO ANGELOS
(režiser Stanislav Barabáš)

in nekonvencionalno oblikovati realnost. Nastali pa so samo poskusi in pri njih je ostalo; niti enega teh scenarijev niso realizirali. Naravna razvojna pot je bila spet pretrgana, vendar tokrat ne za dolgo.

Obrat na boljše je prinesel film režiserja Stanislava Barabáša *Pesem o sivem golobu*, ki je na III. festivalu češkoslovaškega filma v Ostravi dobil kar dve nagradi: festivalsko nagrado in nagrado češkoslovaške kritike za leto 1960. Tretje priznanje filmu je bilo to, da je zastopal češkoslovaško kinematografijo na festivalu v Cannesu leta 1961, kjer je vzbudil živo zanimanje med kritiki in ustvarjalci.

Stanislav Barabáš (roj. 1924) je po absolutoriju praške Filmske fakultete (FAMU) spočetka delal pri dokumentarnem filmu. Iz te dobe velja omeniti dolgometražni dokumentarec *Za svobodo*, film o partizanskih bojih leta 1944. Poslej se je posvetil igranemu filmu, kjer je začel kariero kot pomožni režiser Palá Bielika. Na lastne noge se je postavil po večletni dobi »čakanja«.

Pogoj za uspeh je bil že v scenariju in sicer v tem, da sta si dva sposobna scenarista, Albert Marenčin in Ivan Bukovčan, izbrala nenačuden zorni kot pri obdelavi snovi na témo: otroci in vojna. V šestih prigodah, ki so neprisiljeno pove-

Režiser Stanislav Barabáš

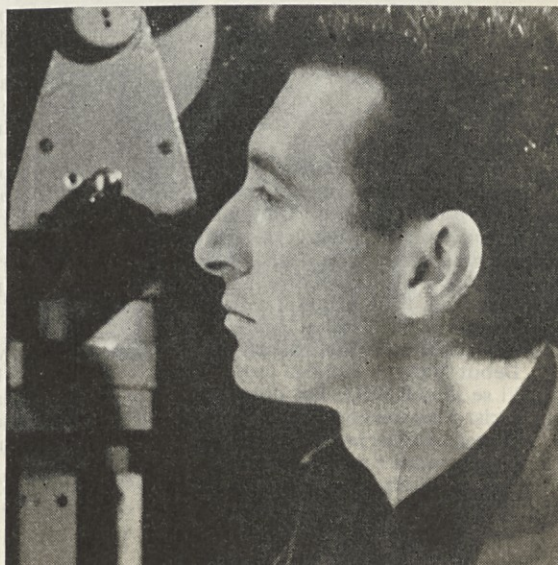
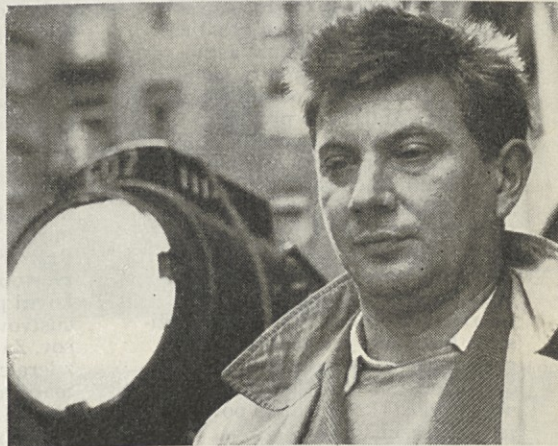
Režiser Stefan Uher

Režiser Peter Solan

zane med seboj, se razgrinja usoda treh mladih prijateljev starih 6 do 14 let, ki so se znašli sredi vojne vihre. Delo ima vse polno avtobiografskih potez ustvarjalcev samih. Ne upodablja vojne kot nenavadno dogodivščino za mlade fante, marveč kot uničevanje, smrt, kot zlo silo, ki jemlje otrokom svet pravljčnosti, čiste radosti, topline, kot bi bile te reči v vojni odveč in nepotrebne. Film pripoveduje o pre zgodnji zrelosti, učinkovito riše krut otrokov prehod od gumijaste puške — igrače do prave puške, kakršno je dečku vsilila vojna.

Ta film je delo filozofskega odmika od predmeta, kar omogoča občutljiveje poudariti bistvene vrednote. Dejanja ne veže konvencionalna fabula, marveč oblikovanje asociativno nanizanih epizod v časovni neprisljenosti, s tem pa je dosežen poseben prikaz razvojnih stopenj posameznih junakov.

Kvalitetna predloga v scenariju je našla v režiserju Barabášu občutljivega interpreta. Se več; tako rekoč dragoceno istovetnost, kajti ideji je dal smiselno konkretnost, vzdušje časa, izrazito tipičnost predstavnikov otrok, neposrednost in prepričljivost, moderen filmski izraz. Njegova režija — podpira jo gibljiva in poetična kamera Vladimíra Ješine (tudi absolvent FAMA) — je povsem osvobodjena opisovanja, črnogledega slikanja in teatral-



nosti. Njegova moč je v zgoščenosti, v metafori, ki bolje ustreza kratkemu izražanju modernega človeka. Estetika in filozofija dela sta prese- netljivo nekonvencionalni, kar je povzročilo in pomenilo odskočišče za nov kvaliteten prelom v slovaški kinematografiji, ki je nastal v dveh letih.

Drugi film režiserja Barabáša ima naslov *Trio Angelos*. Odvija se v cirkuškem okolju. Gre za usodo očeta dveh sinov, ki zaradi ugleda cirksusa pri vajah za vrhunsko točko sporeda preeni moči in sposobnosti najmlajšega sina — ta se hudo poškoduje. Nepričakovana nesreča povzroči razpad cirkuške dinastije. Vsakdo je zdaj prisiljen, da se začne preživljati na lastno pest. Zgodba je komponirana kakor filmani cirкус s petimi točkami sporeda, v katerih se prelivajo usode *Tria Angelos*. V obliki metafore avtor izpoveduje misel, kako vsaktera človekova formacija nujno in zakonito razpade, brž ko v svojem razvoju okosteni in za- stari.

Film pravkar dokončujejo in o ne- dokončanem delu je težko izreči kakršnokoli sodbo. Prvi nastop režiserja Barabáša je umetnika uvrstil med ustvarjalce, katerih dela pričakujemo z napetostjo in nestrpnostjo, zlasti ker sprožijo povode za nova razmišljanja.

Leto 1962 je kritika soglasno označila kot leto nastopa »nadarjene generacije«. Niso varčevali s pohvalnimi besedami in s priznanji. Menim, da so med petimi novimi filmi novih filmskih ustvarjalcev za V. festival češkoslovaškega filma upravičeno izbrali kar tri: *Cesta k rokarjev*, *Boksar in smrt* in *Sonce v mreži*. Zadnji od omenjenih filmov si je v hudi konkurenci s češkimi filmi priboril celo nagrado čeških kritikov za leto 1962.

Prvi film, ki je prinesel na platno kos resničnega sodobnega življenja, je *Cesta k rokarjev*. Debut Martina Holléga (roj. 1931), ki se je učil režije kot dokumentarist z asistenco pri dveh filmih češkega režiserja Ladislava Helgeja, je presenetil z ostrino problema, z novo miselnostjo in umetniškim oblikovanjem.

Film je nastal po gledališki igri mladega dramatika Ludovita Filana. Téma dela — človekova osamljenost — ni nova, je le znova odkrita. Ludovit Filan in Monika Gajdošová (abs. FAMU) ne prikazujeta človekove samote in zapuščenosti kot aprioristično vzeti pojav krize sodobne družbe, torej zato kot problem sam po sebi (značilno za zahodno umetnost), scenarista iščeta in razkrivata vzrok za osamelost v dialektični medsebojni odvisnosti poti v socialistično družbo in tudi nakazujeta možnost rešitve.

Zgodba se odvija med petčlansko delovno skupino monterjev, ki postavljajo električni vod. Sodobnost se je nenadoma pokazala v novi luči: skozi probleme, s kritiko neosebnega odnosa do človeka in papirnatega »kadrovskega dela« v dobi kulta in nikakor ne več kakor idila. Delovno okolje, v dobi shematizma tolikokrat diskreditirano, je postalo zanimivo.

Režiser je zgradil moč filma na zvestobi, trdnosti in globini, v učinkoviti podobi človeških občutij, čustvovanj in medsebojnih odnosov. Za začetnika je njegovo delo z igralci suvereno, smisel za dramatičnost in psihologijo opazen. Igralca reši manire, efekta, vodi ga k notranjemu doživljanju in tako oblikuje osebo od gole figure v polnokrven značaj. Na eni strani je dušil eksplozivni igralski pojav protagonista Júliusa Pántika v vlogi Petraša, na drugi strani je zanesljivo in občuteno vodil h kultiviranemu igralskemu nastopu Viero Galatfkovo, ki je prvič stala pred kamero.

V metodi oblikovanja je glede na svojo mladost precej neizjemen, soliden — tradicionalen. Samo v nekaterih prizorih zasledimo svojevrstno pot, kar dokazuje, da išče svoj stil, svojo lastno podobo. Navzlic nekaterim pripombam je debut Martina Holléga več kakor samo obet, da je k igranemu filmu prišel talent, ki se želi in tudi zna angažirati pri reševanju etičnih problemov naše družbe.

Drugo, pozornost vzbujajoče delo leta 1962 je *Boksar in smrt* režiserja Petra Solana (roj. 1929,



absolvent FAMU). Za snov svojega tretjega filma (začel je kot dokumentarist, debutiral je kot režiser satiričnega filma *Hudič ne spi*, nadaljeval pa je s samostojno detektivko *Mož, ki se ni vrnil*), si je izbral nevsakdanjo novelo poljskega pisatelja Józefa Hen a iz okolja koncentracijskega taborišča.

Konflikt opisanega dogodka je izjemen in močno nasprotuje objektivnosti doslej znane fotografije o koncentracijskih taboriščih. Omogoča pa razgrniti pred nami resničen konflikt, izvirač iz življenjske stvarnosti in odnosov v njej. V celotnem delu vseskozi čutimo relativnost fair-playja, ko je že osnovni položaj (odnos poveljnik — jetnik) povsem nefair. Prav v tem so ustvarjalci čutili potencialne možnosti za nekonvencionalni izraz in podobo ter za stvaren in odkrit odnos do problemov svojega časa. Za realizacijo filma so se borili skoraj polna



Boksar in smrt
režiserja Petra Solana: Manfred Krug,
Stefan Kvietik in Jindrich Narenta)

Režiser Martin Hollý
ob snemanju *Ceste krokarjev*

tri leta, kar danes nikakor ni tako nerazumljivo.

Dobra literarna predloga je nudila vse možnosti talentu režiserja Petra Solana. Dokazal ga je v izboru in sliki tipov, v delu z igralci (film ima mednarodno zasedbo), z uspehim posredovanjem atmosfere časa in njene psihologije. Dejanje je skoraj netaboriščno povsem vsakdanje, brez zunanje stilizacije, poudarjanja ali opozarjanja. Dogajanje, ritem, učinek je zgradil na natančnem skladju številnih izrazitih detajlov, ki jih refrensko ponavlja, tako da jim v vsakem novem okolju daje spet drugačen, poseben pomen. Treznost, nepatetičnost in prepričevalnost je režiser najmočnejše dosegel v igri obeh protagonistov, kjer se mojstrstvo obeh igralcev popolnoma zlije v dovršen dvoboj poklicnih boksarjev.

Stilno čistost je skalil komaj dvakrat, ko je zapadel v nepotrebno ekspresivnost in tragičnost. Zaradi kompleksnosti pogleda na fašizem, zaradi umetniške prepričljivosti in učinka lahko ta film uvrstimo med taka dela, kakršna je Gattijeva *Ograda* in Bondarčukova *Človekova usoda*. (Film *Boksar in smrt* je zastopal češko-slovaško kinematografijo na festivalu v Corku.)

Največje presenečenje pa je vsekar film režiserja Stefana Uhera (roj. 1930, abs. FAMU) — *Sonce v mreži*.

Večletno delo pri dokumentarnem filmu, vrsta pomembnih in umetniško prodornih filmov mu je dalo sloves sposobnega režiserja in je bil tako njegov prehod k igranemu filmu pravzaprav naraven in zakonit. Prvi film o čustvenem dozorevanju mladine, *Mi iz de v e t e g a A*, je bil zanimiv zaradi dramatičnosti uporabljenih barv in dela z nepoklicnimi igralci, vendar pa nikakor ni razgibal gladine umetniškega mrtvila slovaškega filma.

V drugem filmu je Uher še vedno ostal zvest mladini in delu z nepoklicnimi igralci, vendar si je izbral neprimerno boljši scenarij. Napisal

ga je Alfonz B e d n á r, eden najizrazitejših prozaikov srednje generacije. Napisal ga je po svojih predstavah o izraznih možnostih filma in — zmagal. Nastalo je delo nevsakdanjega avtorjevega odnosa do problema dozorevajoče generacije, ki vsebuje široko in globoko slikovno in akustično predstavo. Stefan Uher je z mladim smalcem Stanislavom Szomolanym (abs. FAMU) predlogo še okrepil. Na platno sta jo prenesla z nenavadno sposobnostjo, svežino, slikovno in zvočno iznajdljivostjo. V miselno vsebino sta položila veliko sodobnih akcentov, podanih s humorjem in odkritostjo, in to predvsem o čustvenem življenju današnjega rodu.

Scenarij razpreda tradicionalno fabulo. Dogajanje razgrinja pred nami miselni in čustveni svet glavnega junaka. Vrsta posameznih epizod je samo veriga asociacij, ki so v resnici odsev toka Fajolovega miselnega sveta. Pri tem moramo poudariti, da imajo skoraj vse dvojni pomen: realni in metaforični. Na primer: zatemnitev sonca kot epizoda, a obenem tudi metafora zatemnitve čustva, dalje fotografija rok kot akcije in tudi kot posebne podobe sveta. *Sonce v mreži* — resnični posnetek v odsevu vodne gladine je metafora najkrajšega trenutka v življenju. In dalje — seštevek dveh značilnih, posebnih položajev ustvarja tretjo dimenzijo filma, ki je sicer ni mogoče posneti, vendar jo je čutili, gledalca sili, da vzporeja to, kar je videl in slišal s spoznanjem o samem sebi. Delu daje mik, svežino, humor, občutek kipečega življenja, ki nas obkroža.

Filmu lahko očitamo neuravnovesenost med umetniško močjo dogajanja v mestu in na deželi, sentimentalnost v uporabi motiva slepe matere. V celotnem slikanju podeželjskega vzdušja in tipov je Uher vsekakor neprekosljivo resničen, občutljiv in poln ljubezni. Kritika ne pravi zaman, da je v *Soncu v mreži* doslej najbolje podano in zajeto sodobno slovaško podeželje; kritično, toda resnično, in tega doslej v naši kinematografiji še ni bilo.

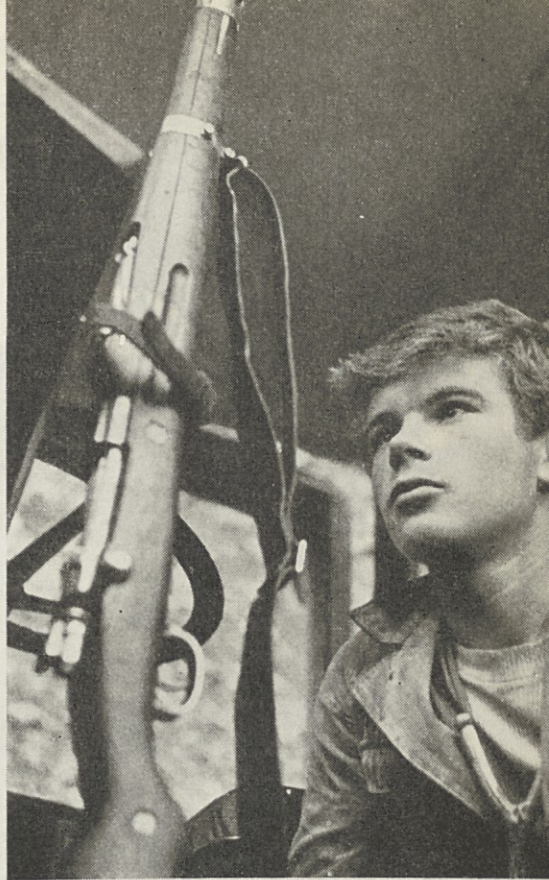
Posebna značilnost režijskega dela mladega Uhra je njegova uporaba nepoklicnih igralcev. V vsem filmu nastopajo samo trije interpreti: Belin oče (A. Vandlík), mati (E. D. Nosálová) in brigadirka Jana (Olga Šalagová, študentka gledališke fakultete). Glavna junaka, Fajola igra — Marian Bielík in Belo — Jana Belákova, sta prvič stala pred kamero. Uher gradi na avtentičnosti tipa, čigar igralska moč leži samo v sposobnosti reproducirati samega sebe. Zato se ozkosrčnost drži potez postave in značilnosti okolja, npr. lika oglarja in mehanika. Ona dva ne igrata, oba sta resnično živa, živita. Uher se s svojo metodo nagiba k avtentičnemu filmu, k filmu resničnosti, ki ima sicer svoje meje, toda tudi velike možnosti. *Sonce v mreži* to potrebuje. Režiser je znal možnosti uporabiti tako, da niso same sebi namen, marveč da pomagajo kar najbolj resnično in najbolj emocionalno izraziti miselne in čustvene tokove svojega časa. Uspeh je pri tem še večji, ker si ga je prislužil s sodobno tematiko. Režiser Uher je dokazal, da spada med najbolj nadarjene ustvarjalce mlade generacije.

Delo si je pridobilo velike simpatije pri kritiki in pri širokem občinstvu, najbolj pa pri mladi generaciji. Med umetniškim svetom je pomenilo granato, ki je razstrelila dolga leta negovano in varovano filmsko konvencionalnost dramaturških, izraznih in miselnih prijemov.

Kvalitetni skok v slovaškem filmu, ki je postal močno opazen in jasen, je posledica vrste sprememb in ugodnih okoliščin. Demokratizacija političnega in javnega življenja je odpravila neumetniške zunanje vplive in pritisk. K besedi so se oglasili ljudje, strokovno dobro usposobljeni, politično in nravno kvalificirani pa tudi nadarjeni.

Sprostile so se vajeti samostojnega mišljenja in ustvarjalnega iskanja.

Obravnavani filmi so prva plodna žetev novih časov v slovaški kinematografiji.



Palo Mattoš
v filmu *Pesem o sivem golobu*
(režiser Stanislav Barabáš)



DORIS DAY

Igralke in pevke Doris Day ni treba še predstavljati. Že leta 1952 so jo proglasili za najpopularnejšo zvezdo na svetu v tistem letu. Od leta 1951 dalje je bila šestkrat v izbrani deseterici filmskih zvezd in zvezdnikov, katerih imena so v Kanadi in ZDA privabila največje število gledalcev, z drugimi besedami, prinesla največ denarja; v letu 1962 je že drugič prodrla celo na prvo mesto.

Res, goli komercialni uspeh je lahko vse prej kot zanesljivo merilo za ugotavljanje resnične kvalitete nekega igralca, vendar se ga Doris Day ni treba sramovati. Ni si ga sicer priborila kot umetnica z veliko začetnico, vendar pa pošteno: s svojim očarljivim glasom in prikupno zunanjostjo, predvsem pa z zdravo vedrino in pristnostjo, ki ju izžareva na filmskem platnu in sicer. Če razdelimo vse super-zvezde ženskega spola v eksotične in nedosegljive (Greta Garbo) ter v vsakdanja dekletca, ki žive za sosednjimi vrati (Judy Holliday) — le redke se morajo za svojo kariero zahvaliti tako igralskemu talentu kot izredni, močni osebnosti, kar jim omogoča, da lahko predstavljajo oboje, izmenoma ali celo hkrati (Bette Davis, obe Hepburnovi) — moramo Doris Day nedvomno uvrstiti med navadna, preprosta dekletca. Tako jo poznajo in cenijo gledalci in za tako velja tudi pri svojih igralskih kolegih, kar je po štirinajstih letih v Hollywoodu vse-kakor redka čednost.

Rodila se je leta 1924 v Cincinnatiju, Ohio. Hotela je postati plesalka, pa si je v petnajstem letu zlomila nogo in preden je smela spet plesati, je začela peti. Sodelovala je pri dveh ali treh orkestrih, dokler ni leta 1949 nadomestila glavno igralko Betty Hutton v glasbenem filmu družbe

Warner Bros., *It's Magic*. Uspela je in produkcija ji je takoj ponudila večletni angažma. Zanj je pripravila nov film, *My Dream is Yours* in nato še tretjega *It's a Great Feeling*, oboje s podobnima sentimentalnima zgodbicama o mali pevki - novinki, ki vstopa v »show-business«. Kljub šibkim zgodbam je Doris Day s svojimi pegicami in sončnim smehljajem, s petjem in poletom osvajala publiko in kritike. Veliko je pripomogla k njenemu uspehu dobro odigrana vloga prijateljice Kirka Douglasa v Frantu s trobento. Nato je prišla na vrsto zmerna socialna tema, *Storm Warning* v režiji Stuarata Heislerja, z Ginger Rogers in Stevom Cochranom v glavnih vlogah, pa spet vrsta musicalov: *Tea for Two* (Caj za dva), *Lullaby of Broadway* (Broadwayska uspavanka), *On Moonlight Bay* in *Starlift*, parada hollywoodskih zvezd, kjer je Doris Day že igrala samo sebe. Njena partnerja v musicalih sta bila pogosto Gordon Mac Rae in Gene Nelson. *I'll See You in My Dreams* je bila biografija pesnika, *The Winning Team* pa za spremembo zgodba o igralcu basebala; sledil je *April* v Parizu. Vse to se je dobro prodajalo na račun rastoče igralkine popularnosti, čeprav vsi filmi niso bili ravno najboljši. Njena razvojna pot je bila s takimi drugorazrednimi produkcijami že resno ogrožena, ko je leta 1954 nastopil odločilni preobrat s filmom *Calamity Jane*, v katerem se je Doris Day po besedah kritikov »izmotala iz sladkosti svojih dosedanjih filmov in odlično zaigrala vlogo dekleta z Divjega zahoda, prikupno trmoglavko, ki jo je vredno ukrotiti. Z umazanim obrazkom, v cowbojskih hlačah in lasmi kot s šopom slame je v gracioznem galopu pognala naravnost do predgorja resničnega zvezdnitva in

se tesno približala Ginger Rogers in Judy Garland. »Doris Day je imela sijajnega soigralca v Howardu Keelu, k uspehu filma pa je nemalo pripomogla popevka »Secret Love« (Skrivna ljubezen), ki se je kmalu razlegala z milijona plošč po vsem svetu. Uspeha, ki ga je doživela Calamity Jane, družba Warner Bros. ni znala ponoviti. Še dva musicala zanjo (Lucky Me in Young at Heart, kjer je bil njen partner Frank Sinatra), potem pa je Doris Day presedlala k MGM, kjer je bil njen prvi film Love Me or Leave Me (Ljubi me ali pusti me). Čeprav je bila napačno izbrana za vlogo njenemu igralskemu temperamentu povsem nasprotno osebo — zagrenjene pevke Ruth Etting, vzdihujoče za prvo ljubeznijo v ponosrečenem zakonu z megalomanskim menažerjem (James Cagney!), ki mu je žena le sredstvo za afirmacijo lastne osebnosti, jo je Doris odigrala z enako prepričljivostjo kakor prejšnja brezskrbna navadna dekletca. Leta 1955 je Hitchcock izbral Doris Day za soigralko Jamesa Stewarta v filmu The Man Who new Too Much in bil je zadovoljen z njo. Tudi naslednji film, Julie, je bil thriller.

Za Warner Bros. je Doris Day znova nastopila v ekranizaciji broadwayskega musicala The Pajama Game v režiji Stanleya Donena. Potem so prišle na vrsto komedije: Teacher's Pet (Najljubši učenec) s Clarkom Gablem, Tunnel of Love z Richardom Widmarkom. Poln življenjske radosti je film It Happened to Jane, kjer je Doris Day mlada vdova, Jack Lemmon pa njen zvesti oboževalec. V komediji Pillow Talk je njen soigralec Rock Hudson, v Please Don't Eat the Daisies pa David Niven. Oba filma kakor tudi Midnight Lace (Polnočne čipke) z Johnom Gavinom, pa Lover Come Back ponovno z Rockom Hudsonom in That Touch of Mink s Carryjem Grantom so doživeli ogromen komercialni uspeh in prav ti so Miss Day tako visoko dvignili na listi desetih najboljših. Resnici na ljubo pa je treba povedati, da so se prav ob teh bleščecih in zlikanih produktih družbe Universal pričeli njeni prijatelji strahoma spraševati, ali ne bo to tudi čer, kjer bo njena kariera obtičala. Doris Day se je morala namreč iz preprostega deklet-

ca preleviti v veliko lepoticco, ki je lahko zelo priljubljena, vendar pa ne za dolgo. »Ali je Universal zapeljal Mr. Melcherja (soprog in menažer Doris Day) in njegovo ženo z zlatim mamonom? Če je tako, si bo Doris Day v prihodnje odpočivala v nedolžnih komedijah brez duha in ostrine. Če pa hoče igrati — in to je trdila, ko je zapustila Warner Bros. — ji z njeno komercialno privlačnostjo ne bo težko izbirati. Ne da bi zahtevala Wilderja ali Wylerja ali Zukorja, toda razen v Hitchcockovih še ni bila v rokah res odličnega režiserja. (Delbert Mann od Lover Come Back se precej razlikuje od Manna pri filmu Marty.) V musicalih bi jo moral voditi Vincete Minelli in nastopiti bi morala predvsem v musicalih, kjer je najboljša.«

Kaže, da se te želje vsaj deloma izpolnjujejo, da je bil strah prenašljiv. Najnovejši filmi Doris Day so obetajoči: musical iz cirkuškega ambienta Jumbo za MGM s Stephenom Boyd, The Thrill of It All za Universal, The Unsinkable Molly Brown, kjer naj bi se vrnila k vlogi tipa Calamity Jane!

In kaj pravi sama o filmu nasploh in o svoji karieri? »Veliko filmov je posnetih le v lastno zadovoljstvo, da bi naredili vtis na druge igralce, ki gredo gledat igro, elemente, priradnost in pravijo: »Oh, kakšen posnetek, kakšna čudovita kamera!« Povprečni gledalec pa vsega tega ne vidi in gre iz kina zamoren, nič ni doživel, kar bi ga dvignilo. Mislim, da moramo imeti najraznovrstnejše filme, toda jaz imam rada veselje in radost, želim biti radostna, želim se zabavati pri snemanju, nositi lepe obleke in biti ljubka. Hočem se smejati in pripraviti ljudi do smeha. To je vse. Rada sem srečna in rada osrečujem druge.«

Preračunano za najširšo publiko? Naivno in enostransko gledanje na poslanstvo filma? Morda, a nikar ne bodimo tako strogi; recimo rajši, iskreno in pristrčno, povsem v skladu z Doris Day, z zdravom, urejeno in nezapleteno osebnostjo, ki vselej siplje okrog sebe nalezljivo vredino in toplino. To je tudi skrivnost njene uspeha.

neobvezno

WEEKEND SLOVENSKEGA KRATKEGA FILMA

Tiste redke filmske hiše v Jugoslaviji, ki se še resno in odgovorno ukvarjajo s proizvodnjo kratkega filma (katerekoli zvrsti), se že pripravljajo na jugoslovanski festival kratkometražnih filmov (marca letos) pa tudi na velika mednarodna srečanja tega področja filmske ustvarjalnosti. (To je predvsem Oberhausen, do katerega imamo Jugoslovani še posebne obveznosti, saj skoraj vsako leto naši kratki filmi tamkaj prejemajo najvidnejša priznanja.) Kaže, da v Sloveniji, kjer so pet čistih kratkih filmov ustvarili pri Vibi (enega pa dokončujejo), pri Triglav filmu (nekdanjem, ker se še ni odrekel proizvodnji domačih filmov) pa so posneli v letošnjem letu dva lutkovna filma, ni tako.

Kaj bomo torej ponudili organizatorjem domačega in tujih festivalov? Lutkovna filma JURČEK v JECI in KITARIST nista spremenila našega mnenja o slovenskem lutkovnem

filmu. Ponavljam: razvozlanje obrtnotehničnih problemov animacije lutk ob skrajno neužitnih vsebinah ne bo odtrgalo našega lutkovnega filma iz kroženja v sterilnem začaranem krogu.

In kaj je s kratkimi filmi WEEKEND (Petan - Bevc), OTROCI IN METULJI (Adamič), BARVE V PROSEKTURI (Kosmač), PUŠČICA NAD GLADINO (Adamič), STROGO ZAUPNO (Pogačnik) in še nedokončanim OBCAN URBAN (Bevc)? Izmed petih filmov, ki jih poznam, samo dva (Barve v prosekturi, Strogo zaupno) dajeta slutiti neko hotenje ustvarjalcev. To je ob BARVAH V PROSEKTURI kljub preveč napihnjnemu in narejeno poetičnemu spremnemu tekstu vsaj za hipec zavzeno z nenavadnim in svojevrstnim svetom slovenjegraškega slikarja — primitivca Tisnikarja, v STROGO ZAUPNO pa se je nemočno in brez spoštovanja človeka izgubilo sredi težavnih problemov mladinskega prestopništva. Vprašujem se, zakaj so pravzaprav posneli oba Adamičeva filma (Otroci in metulj, Puščica nad gladino)? Ali zaradi lepih barvnih razglednic z lokvanji na gladini preveč mirnega jezera ali pa zaradi naivne in strašne borne ideje o toku življenja in neuresničenih želja, ki so jo nekateri detajli še v njeni naivnosti zbanalizirali? (Oprostite, vprašanje v oklepaju: koliko sta stala črno-beli in barvni film... in ali bi ne bilo bolj smotno tisti denar vložiti v katerega izmed mladih ustvarjalcev, ki bi vsaj poskusil kaj novega, svežega, pogumnega?) In na koncu uničena ideja o naših prostih uricah WEEKENDA, ki ponavlja že notorično bolezen naših kratkih filmov te vrste z banalnimi prisposodobami, namigovanji in sterilnostjo (na koncu vsega). Ostane samo še OBCAN URBAN. Mar bo letos rešil čast slovenskega kratkega filma?

Ali pa naj jo rešujejo reklamni kratki filmi, ki so jih posneli za letošnjo situacijo kratkega filma kar preveč: pri Vibi osem na normalnem in osem na ozkem traku, pri Filmservisu tudi osem, pri ekonomsko-propagandni službi RTV dva in pri amaterski družbi Unikal studio enega...? Naslovi kot SUNCOKRET, PAHULJICA, BELA MISTERIJA,

PO SLOVENIJI, PET KORAKA
NAPRED, U SVIM PRAVCIMA,
DRAGA ŠOLA, JUTRI NA DRAVI,
PLANIKA - KRANJ, PODRAVKA,
PORTOROŽ, KOPER, SEMENARNA,
RADENCI, METALNA, ŽIČNICA,
VAREŠKA PEČ, DRAVSKI BOBRI
obljubljajo malo in poleg tega razodevajo, da kot »socialna institucija«
niso služili samo našim domačim
filmskim delavcem.

Kaže torej, da najboljši letošnji kratki filmi niso nastali v tistih hišah, ki bi morale prizadevno negovati in razvijati vse zvrsti kratkega filma. V ospredje namreč stopata Matjaž Klopčič s svojim filmom PRUŽAM TI RUKU, posnel ga je za podjetje Zastava film, in skoraj novinec Dušan Prebil, ki je za potrebe naše televizije ustvaril štiri sveže, privlačne in živo doživete filme o slovenskih pesnikih. Če je Matjaž Klopčič v letu, ki je minilo, odslužil svojo vojaško dolžnost (in še ustvaril zelo dober film!), zakaj potem naše filmske hiše niso dale denarja Dušanu Prebilu po nesporni afirmaciji na malem televizijskem ekranu? Če bi v ustvarjanju filmov iz svojega umetniškega zanosa ne dal nič več, kot nam je posredoval preko televizijskega ekrana, ne bi bilo treba govoriti o tolikšni revščini in nemožni sterilnosti našega kratkega filma!
mkv.

JULES IN JIM

BREZ obširnejšega komentarja V tedniku Mladina (št. 49) je stalna recenzentka Vesna Marinčič napisala tokrat o francoskem filmu Jules in Jim dobesedno:

»Jules in Jim je film o na prvi pogled nenavadni, da ne rečemo malo prifrknjeni ljubezni. Ona med Julesom in Jimom (eden od njiju je njen mož, kar pa sploh ni važno), dvema prijateljema, ki jima »poveljuje« in pri tem ne trpi nobenih ugovorov (sicer pa nihče ne ugovarja, ker se fanta zavedata, da bi bila v tem primeru za nekaj časa pri-

krajšana za njeno prisotnost — ljubezen). To ni običajen ljubezenski trikotnik; ker v njem nihče ne dela običajnih problemov. Oba je »urekla« in tega se zaveda. Kakor hitro se eden skuša za trenutek odtrgati od nje, kakor hitro jo malce pozabi, ona začuti neizmerno ljubezen do njega in ga kaznuje tako, da gre v posteljo k drugemu ... in to dela odkritosrčno, brez laži in prevar. Tudi to je tisto, kar privlači Julesa in Jima. Vedno je le ona tista, ki išče pravo in popolno ljubezen (in v tem iskanju je obilica ženske nečimrnosti).

Čar filma je Truffautovo (400 udarcev', »Ne streljajte na pianista« — op. avt. pravilno: Streljajte na pianista) že priznано in njemu svojsko prikazovanje človekovih slabih in tragičnih trenutkov v življenju na komičen način; gledalec se zareži, nekaj ga lopne po glavi in v trenutku se zresni.

»Jules in Jim« se dogaja v času pred prvo svetovno vojno in konča pred začetkom druge. V njem so le Julesovi (Oskar Werner), Jimovi (Henri Serre) in Catherinini (Jeanne Moreau) osebni problemi.

Tako vsakdanja človeška zgodba, da je zaradi svoje nenavadne odkritosrčnosti in vsakdanjosti nenavadna in filmska.«

Kaj bodo mladi ljubitelji filma dejali, če jih »lopne po glavi« z oceno filma, ki je »vreden besede«, nekdo, ki je v Julesu in Jimu videl le »malo prifrknjeno ljubezen«, njo, ki »poveljuje« dvema prijateljema in ju »kaznuje tako, da gre v posteljo k drugemu«? Za nas ni bistveno važno, kaj sama Vesna Marinčič misli o filmih, kakršen je Jules in Jim. Ker pa se že lep čas ukvarjamo s filmskovzgojnim delom in vemo, da je bilo poleg dobre volje in požrtvovalnosti (ki ju ni mogoče izmeriti) v oblikovanje filmske kulture našega mladega človeka vloženi tudi mnogo materialnih sredstev, nam ni vseeno, če list, kakršen je Mladina, prispeva s takšnimi in podobnimi ocenami (nič manj »na nivoju« ni ocena filma Lju-

bezen pridvajsetih, ki je izšla skupaj z omenjeno v 49. številki Mladine) svoj problematični delež k filmski vzgoji naše mladine.

— tm.

ZAPISKI OB NEKATERIH DOMAČIH DOKUMENTARNIH FILMIH

Ko je Joris Ivens, eden največjih dokumentaristov na svetu pripravljal svoja predavanja o dokumentarni zvrsti filmske ustvarjalnosti, je za uvod napisal, da je »dokumentarcest vest filmske umetnosti«. V mislih je imel najbolj žlahtno in pomembno poslanstvo dokumentarnega filma, namreč njegovo vlogo obveščanja, vzgajanja, prepričevanja, vzbujanja, mobiliziranja, izzivanja, navdihovanja in razvedrila. Vsi ti elementi se združujejo v misli o dokumentarnem filmu, ki jo v eni izmed svojih razprav navaja sekretar IDHEC J. Thévennot: »Če bi novi vesoljni potop grozil uničiti stvaritve moderne civilizacije, bi bilo treba novemu Noetu na svojo ladjo samo dvajset ali trideset filmov, pa bi človeštvo jutrišnjega dne lahko rekonstruiralo fizičnomijo našega sveta«. Ustvarjati dokumentarne filme namreč ni nič drugega kot z zadnjim vlaknom lastne ustvarjalne biti sodelovati v filmskem zapisovanju žive zgodbe o najrazličnejših podobah našega življenja za bodoče dni.

Zakaj dokumentarna ustvarjalnost tako naglo ugaša? Ali smo res izgubili vero v to filmsko zvrst? Ali pa so v ustvarjalcih, ki so pred leti

snemali še z velikim zanosom zamrli tisti vodilni principi, ki dajejo dokumentarni ustvarjalnosti poseben čar in jo dvigajo na umetniško in socio-loško raven drugih filmskih zvrsti? Principi? Rekel bi takole:

— Nenehno vračanje k mojstrovinam največjih ustvarjalcev v svetu dokumentarca. Ko spremljamo rast sedme umetnosti skozi programe kinoteke, znova priznavamo, da je v filmski ustvarjalnosti malo novega in da so »stari mojstri« še vedno neusahljiv vir, celo drznim »novovalovcem«.

— Če za koga, potem velja za ustvarjalca-dokumentarista kot osnovni imperativ načelo, da mora živeti angažirano, tesno in živo povezan z ljudmi, z življenjem, dogajanjem, časom in njegovim utripom.

— Ljubezen do dokumentarnega filma mora biti tisti impulz, ki ustvarjalca venomer žene v središče dogajanja. Nekateri mislijo, da se dviga dokumentarec na raven umetniškega ustvarjanja, če se skušajo oddaljiti od stvarnosti in jo po svoje preoblikovati. To pa kaže, da mogočnega utripa življenja ali niso občutili ali pa nimajo v dokumentarni film tiste vere, ki ustvarjalca postavlja v izjemno situacijo: biti prizma, skozi katero se v bogatem spektru projicirajo vsi barvni odtenki realnosti.

Zato je (poudarjam!) dokumentarna ustvarjalnost med najzahtevnejšimi in najtežjimi. Ustvarjalec-dokumentarist pa je postavljen tudi v zavidanja vreden položaj; s svojim ustvarjalnim posluhom za resničnost vsakemu drobcu realnega življenja omogoči, da zaživi kot doživetje velike umetniške potence. Dokumentarist ni vkljen v mrtve okvire filmskega ateljeja; njegov atelje je ves svet, je življenje, so ljudje. Zato se mora vsak trenutek svojega ustvarjalnega procesa zavedati izredno pomembnega vprašanja: kaj hoče povedati, komu je svoje umetniško delo namenil in kaj hoče z njim doseči. Zato mora v tako imenovanem materialu vselej gledati živo tkivo in ne mrtvo snov, s katero se poigrava po mili volji, odvisno pač od lastnih umetniških ambicij. To pa pomeni v stvarnosti do največje možne mere odkrivati njene humanistične, moralne, socio-loške, poetične vrednote. Dokumenta-

rist oblikuje hkrati intelektualno in čustveno. V stopnji združevanja obeh vidov in različnih vrednot, ki jih ustvarjalec tako odkriva v realnosti, pa je obsežena njegova ustvarjalna inspiracija in kreativna moč, se pravi umetniška in sociološka pomembnost njegovega filma.

Zdi se mi, da se v teh okvirih gibljejo vse »skrivnosti« pravega dokumentarca, pa naj pripada tej ali oni teoriji — od kinoglaza Dzige Vertova do Rouchevega cinéma-vérité ali Free Cinema Leacocka ali Drewa. Skrivnost tistega dokumentarca, ki se izraža v pogumnem obračunu s filmskim obskurantizmom, zaradi ustvarjalne impotence ali kakšnega drugačnega računa pogosto vtihotapljenim v dokumentarni film. Edino zvestoba pravim osnovam dokumentarca pri naša umetniške rezultate, ki se jih bomo veselili (kot smo bili veseli našega dokumentarnega filma v njegovih prvih uspehih), pa tudi lju-bezen gledalcev. To je hkrati tudi razbijanje uničujočih spon klišeja in šablone, ki sta najbolj moreči klici stagnacije in odmiranja.

mkv.

HUMOR SKOZI STATISTIKO

Listali smo po ciklostirani publikaciji Vloga filma v življenju mladine v starosti od 14 do 27 let (Izdal Inštitut za sociologijo univerze v Ljubljani, aprila 1963) in poleg zanimivih podatkov srečali ugotovitve, ki mejijo bolj na humor kot na znanstveno raziskovanje. Citiram:

»Iz tabel lahko razberemo, da družbenopolitična dejavnost vpliva na obiskovanje kina. Družbeno dejavnost smo ugotavljali preko 3 aspektov: včlanjenost v LMS, ZŠJ; včlanjenost v ZKJ in števila funkcij posameznih funkcionarjev. Pri tem

se je pokazalo, da skoraj vsi člani LMS in ZŠJ hodijo v kino. Le 9 odstotkov članov LMS in ZŠJ ne hodi v kino. Podobna ugotovitev velja tudi za člane ZKJ. Člani drugih organizacij se bistveno ločijo od že navedenih organizacij. Vendar je procent tistih članov drugih organizacij, ki ne hodijo v kino, ugodno nizek (27 odstotkov — člani drugih organizacij — vključno ZKJ in 18 odstotkov — člani drugih organizacij, vključno LMS, ZŠJ). Izrazito pa upade obiskovanje kina pri mladincih, ki niso člani nobene družbenopolitične organizacije. Med temi jih kar 53 odstotkov ne hodi v kino. Rezultati vsekakor kažejo na to, da družbena aktivnost, merjena preko aspekta včlanjenosti v družbenopolitičnih organizacijah, vpliva na obiskovanje kina.«

»Tabela 7 kaže, da je med funkcionarji le malo takih, ki v kino ne hodijo (med funkcionarji z več funkcijami 6 odstotkov, med funkcionarji z 1 funkcijo 8 odstotkov) ...

... Med samimi funkcionarji pa se pojavljajo zanimive razlike v pogostosti obiskovanja kina. V 14 dneh je med funkcionarji z eno funkcijo 23 odstotkov funkcionarjev, ki hodijo 1-krat v 14 dneh v kino; 27 odstotkov jih hodi 2-krat v 14 dneh in 28 odstotkov večkrat v 14 dneh. Pri funkcionarjih z več funkcijami pa začne pogostost obiskovanja upadati; 32 odstotkov funkcionarjev hodi enkrat na 14 dni, 25 odstotkov hodi 2-krat in 29 odstotkov jih hodi v kino večkrat na 14 dni. Ta pojav lahko razložimo s pomanjkanjem prostega časa funkcionarjev z več funkcijami, ki morajo posvetiti več časa družbenopolitični dejavnosti.«

»Na osnovi tabele moremo ugotoviti, da so primarne pozitivne vrednosti (vezane na interese) vsebine filmov, ki nudijo gledalcem vseh skupin razvedrilo, športne prizore, ljubezenske prizore. Ponekod pa se kažejo občutne spremembe v posameznih grupah. Predvsem izstopa skupina članov ZKJ. Izložili smo člane ZKJ posebej. Člani ZKJ so rangirali po

samezne pozivne vrednosti takole: razvedrilo 81 odstotkov, šport 53 odstotkov, ljubezenski prizori 45 odstotkov, umetniške kvalitete 43 odstotkov, neznani kraji 41 odstotkov, pozaba vsakdanjosti 35 odstotkov, aktualni problemi 33 odstotkov, junški prizori 32 odstotkov, razburljivi prizori 29 odstotkov.«

»Ženske obiskujejo kino manj pogosto kakor moški. Te razlike ne gredo na račun starosti, pač pa izhajajo iz drugačne družbene vloge žene.«

DOTEKAJO DEVIZE . . .

Leto gre h kraju in ko se oziramo nanj, se spominjamo tudi obljub in napovedi o devizah, ki da bodo pritekale od koprodukcij, koparticipacij, uslug in še podobnih velikih poslov s tujimi partnerji, kateri so prihajali v ateljeje Filmservisa, da bi s svojim denarjem pomagali slovenskemu filmu . . . da bi se ob uglednih tujih ustvarjalcih in strokovnjakih izpopolnjevali naši . . . da bi . . . a nehaljmo naštevati.

Prelistali smo zahodnonemški tednik FILMBLÄTTER, ki je »Fachzeitschrift für Film Fono fernsehen Funk« in vsaj poluradni list zahodnonemške filmske proizvodnje. Želeli smo zvedeti, kaj so Nemci posneli pri nas, da bi vsaj deloma poznali vire, iz katerih dotekajo devize . . . da bi se poučili o tistih naših strokovnjakih, ki si v potu svojega obraza prizadevajo, da bi priteklo čimveč deviz . . . Pojdimo kar po vrsti.

V letošnjem letu so po podatkih iz Filmblätter pri nas posneli sledeče zahodnonemške filme in v tem delu sodelovali:

APPARTEMENT-ZAUBER za produkcijo Piran v Ljubljani, na Bledu, v Portorožu, Piranu in na Reki.

Sodelovali Nico Matul (za Bauten) in Milan Rues (za Aufnahmeleitung).
DENN DIE MUSIK UND DIE LIEBE IN TIROL za produkcijo Music House v Ljubljani, Innsbrucku, na Bledu, v Bohinju in v Piranu. Sodelovali Nico Matul (za Bauten) in Franjo Jurjek (za Ton).

MORD AN SYLVIA za produkcijo Tivoli in Filmservis v Piranu, Portorožu in Opatiji. Sodelovali Janez Kalischnik (za Kamera), Franz Marolt (za Produktionsleitung), Milka Badjura (za Schnitt), Franjo Turjec (za Ton), Duje Duplančič (za Masken) in kot »Darstellern« Dimitri Bitenc, Slawo Schwaiger, Xenia Hribar in Dragan Jankowicz.

WINNETOU I za produkcijo Rialto in Jadran. Sodeloval v snemanju »in Jugoslawien« Vladimir Tadej (za Bauten).

DIE FLUSSPIRATEN DES MISSISSIPPI za produkcijo Rapid-Fuchs-SPA Nouvelle Production. Sodelovali v snemanju v Ljubljani in »in Jugoslawien« Nada Souvan (za Kostüme), Maia Brovic (za Masken), Roman Čebić (za Requisiten) in Sonja Jerin (kot Darstellerin).

ÜBERMUT IM SALZKAMMERGUT za produkcijo Music House na Bledu in v Bohinju. Sodelovali Nico Matul (za Bauten).

EROTIKON — KARUSSELL DER LEIDENSCHAFT za produkcijo Piran v Ljubljani, Portorožu, Piranu in po Sloveniji. Sodelovali Bostjan Hladnik (za Regie in Buch), Bojan Adamič (za Musik), Maricka Prikmayr (za Schnitt) in Milena Matull (za Kostüme).

UND WENN DER GANZE SCHNEE VERBRENNT za produkcijo Piran v Piranu, Kopru in Portorožu. Sodelovali Niko Matul (za Bauten).

VERFÜHRUNG AM MEER za produkcijo CCC in Avala v Splitu in okolici. Sodelova Sofija Jovanovič (za Regie).

ALLOTRIA IN ZELL AM SEE za produkcijo Piran. Pri snemanju »in Jugoslawien« so sodelovali Francec Jovany (za Ton), Pongo Marija (za Garderobe) in Robert Fabiankovich (za Requisiten).

To so žile, po katerih so v letu 1963 pritekale devize samo iz Zahodne Nemčije, in to so naši strokovnjaki, ki so pomagali, da bi iz teh žil prišlo čimveč... Seveda bo treba ohraniti poznim rodovom in zgodovini tudi ostale vire in prizadevne strokovnjake, kateri so se za slovenski in jugoslovanski film žrtvovali v sodelovanju z drugimi partnerji, ki prihajajo v Jugoslavijo, da bi pomagali jugoslovanskemu filmu...

KAM BI TRUFFAUT UVRSTIL SAMEGA SEBE?

Ko se je avtor filmov štiristo udarcev, Streljajte na pianista, Jules in Jim in pravkar snemanega četrtega filma Nežna koža uveljavljal še kot eden najbolj doslednih francoskih filmskih kritikov, je na zanimiv način razvrstil znane francoske filmske režiserje v štiri skupine; tedaj je dokazal svojo tezo o pomanjkanju ambicij, ki povzročata krizo francoskega filma.

I. skupina — AMBICIOZNI REŽISERJI: Yves Allégret, Alexandre Astruc, Claude Autant-Lara, Jacques Becker (umrl), Robert Bresson, Marcel Carné, André Cayatte, René Clair, René Clément, G. — G. Clouzot, Jean Cocteau (umrl), Abel Gance, Jean Grémillon, Roger Leenhardt, Max Ophüls (umrl), Jean Renoir, Jacques Tati.

II. skupina — POLOVICARSKO AMBICIOZNI: Marc Allégret, Hervé Bromberger, Norbert Carbonnaux, Yves Ciampi, Louis Daquin, Jean Delannoy, Léon Joan-

non, Alex Joffé, J. - P. Melville, Marcel Pagliero, Marcel Pagnol, Carlo Rim, Georges Rouquier, René Wheeler.

III. skupina — SPOSTOVANJA VREDNI KOMERCIALNEŽI: Raymond Bernard, Bernard Borderie, Henri Calef, Maurice Cloche, Guy Lefranc, Léonide Moguy, Richard Pottier, Robert Vernay, Henri Verneuil, Jacqueline Audry, Pierre Billon, Le Chanois, Jean Dreville, Robert Darène, Georges Lampin, Christian - Jaque, Jacques Pineteau, Kirsanoff, Julien Duvivier, Georges Lacombe, André Hunebelle.

VI. skupina — PREDANI KOMERCIALIZMU: Raoul André, André Berthomieu, Jean Boyer, Couzinet, Willy Rozier, Marcel Blistène, Marcel L'Herbier, Roger Richebi, Gilles Grangier, Maurice Labro, André Haguët.

In če bi mi sami pripisali — glede na avtorje, ki so se zadnja leta vključili v francoski film (med njimi je tudi Truffaut) — še novo skupino?

V. skupina — NEMIRNI ISKALCI: Claude Chabrol, J. - L. Godard, François Truffaut, Agnes Varda, Ph. de Broca, Alain Resnais, Pierre Kast, Christian Marquand, Jacques Demy...

... in verjetno še nekateri drugi, ki bi jih Truffaut uvrstil semkaj, nekatero izmed svojih prijateljev (npr. Chabrola ali Broco) pa zaradi spodrseljavev postavil v katero svojih klasičnih skupin.

Mladi ameriški igralec Anthony Perkins se je vrnil iz Amerike v Pariz. Sprejel je ponudbo, da z najbolj muhavo in vplivno francosko zvezdo Brigitte Bardot nastopi v filmski komediji. Zato je moral spet na pot, tokrat v megleni London, kjer je skupaj s svojo soigralko posnel večino novega filma. Naslov te filmske komedije je zgovoren: OCARLJIVA NORICA. Režiser je Edouard Molinaro





KRITIKE

FOTOGENIČNE SLOVENSKE GORE ALI - SREČNO, KEKEC

Po Vandotovi povesti scenarij Ivan RIBIČ. Režija Jože GALE. Umetniški svetovalec ing. arh. J. MĻAKAR. Kamera Ivan MARINČEK. Glasba Marjan VODOPIVEC. Igrajo: Velimir GJURIN, Blanka FLORJANC, Martin MELE, Ruša BOJC, Bert SOTLAR, Marija GORSIČ, Stane SEVER. Proizvodnja Viba film, Ljubljana, 1963. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Spominjam se svojih prvih gimnazijskih let in tedanjega Zvončka, v katerem so izhajale Vandotove povesti o Kekcu, Mojci, Bedancu, Anji panji in drugih junakih, ki žive v gorskem svetu in doživljajo v stiku z njim najrazličnejše dogodivščine. Hkrati s temi smo fantje tedaj prebiralali tudi Karla Maya. Če se prav spominjam, smo bolj cenili Mayeve zgodbe. Napetosti, akcije in nepričakovanih junaštev je bilo v Mayevih zvezkih več. Ko sem se mnogo pozneje srečal s filmološkimi raziskavami, sem izvedel za psiho-fiziološke osnove temu navdušenju, ki se v dobrih tridesetih letih ni prav

nič izpremenilo. Pred nekaj leti so naši filmologi povpraševali mladino med desetim in dvanajstim letom po filmih, ki jih najbolj cenijo. Vem, da so bile kavbojke na prvem mestu in da je daleč za njimi zaostal prvi KEKEC, četudj so mu v skupini za mladino primernih filmov na festivalu v Benetkah podelili nagrado.

Zakaj omenjam vse to? V proizvodnji Vibe filma smo namreč dobili prvi slovenski celovečerni barvni film z naslovom SREČNO, KEKEC. Hvalevredno je, da je ena naših filmskih hiš sploh pomislila na dolg naše celotne kinematografije do mladih gledalcev v tistih letih, ko se začenjajo ob filmih razvijati prvi poganki bodočega posluha za film, odnosa do njega in občutka za lepote, ki jih lahko posreduje. Seveda je posebno vprašanje, ali je bil s filmom SREČNO, KEKEC namen dosežen. Ko ocenjujemo enega izmed maloštevilnih slovenskih filmov, ki smo jih dobili v letu 1963, moramo sicer govoriti o rezultatu, ne smemo pa pozabiti začetnega namena filmske proizvodnje, da posname film, ki naj bo primeren mladini nekako od sedmega leta naprej.

Zgodba novega filma o Kekcu je sila preprosta. Mladi gledalci jo bodo zlahka spremljali in prebirali iz prizorov in slik na filmskem platnu. Scenarist jo je obarval nekoliko sladkobno-dobrosrčno in se »potrudil«, da otrokom ob nobenem prizoru ne bo pretesno. Celo Pehta, o kateri gre med prebivalci krajev, kjer se zgodba odigrava, glas, da je hudobna ženska, ki v svoji samoti počenja nenaavadne stvari, je na koncu dobrodušna tetka. Vse se torej na prvi pogled tako razpleta, da film otrokom ne bo delal nobene škode.

Res samo na prvi pogled. Več slovenskih filmskih kritikov in ocenjevalcev je namreč že dovolj ostro opozorilo na etično problematičnost filma SREČNO, KEKEC. Zapisal sem, da je hvalevredno, če se je ena izmed naših filmskih hiš odločila za snemanje tako imenovanega mladinskega filma, bolj — za mladino primernega filma. Vendar takšna odločitev obvezuje, krepko obvezuje. Če naj bo namen dosežen, predvsem pa če naj mlademu gledalcu s filmom, ki smo ga proglasili za mladini primernega ne povzročimo takšne ali drugačne škode, se je treba dela lotiti izredno prizadevno. Upoštevati je treba vse psiho-biološke potrebe mladega gledalca, hkrati pa budno oblikovati na prvi pogled še tako nepomembno etično, moralno, humanistično komponento bodočega filma. Zal se v primeru SREČNO, KEKEC ni zgodilo ne eno ne drugo. Razumem, da so pobiči iz prvega razreda osnovne šole v silno »domiselnem« televizijem razgovoru hvalili »napeto« Kekčevo plezanje. Samo tega so videli, tega so si namreč želeli mnogo več. Že v tretjem razredu osnovne šole pa so otroci govorili bolj konkretno in izrekli pravzaprav najbolj ostro kritiko filma z vprašanjem: »Kaj pa se v filmu pravzaprav zgodi?« Zaradi »preveč napete akcije« tokrat res ne bo bojzani pred živčnostjo, za katero tako radi dolžimo akcijske filme, ko govorimo o »živčnih otrocih«. Pozabljamo pa, da je za mladega gledalca napeta akcija samo zadovoljitev njegovih psihofizičnih potreb in zato sprostitelj, razvedrilo, zadovoljstvo. Še težje pa je umljuditi, kako so mogli producent, scenarist in režiser dopustiti, da je celo poudarjena huda in škodljiva moralna hiba (lahko bi rekli tudi izprijenost) glavnega junaka, ki se najostreje manifestira v Kekčevem odnosu do Pehte), in je deloma prisotna v vsem njegovem ravnanju. Zal se ni mogoče podrobneje spuščati v ta neodpustljivi spodrsrljaj; ugotoviti moramo pomanjkanje posluha za te bistveno važne stvari pri vseh, ki so za film odgovorni. Naj se torej ne čudijo, če ugotavljamo, da je SREČNO, KEKEC slab mladinski film, torej za mladino neprimeren film.

Seveda pa ne želimo filma ocenjevati samo po tem, koliko je primeren za mladino, temveč tudi kot enega izmed preredkih fil-

mov, ki je nastal na Slovenskem v sušnem letu 1963. S širšega filmskega aspekta smo dobili zelo povprečen »Heimatfilm«, ki nekoliko nostalgичno, predvsem pa povsem šablonsko pripoveduje o lepem gorskem svetu, v katerem žive dobri ljudje. V tem obsegu je SREČNO, KEKEC več kot preprost film — reven bi lahko rekli. Edino, kar je v njem nekoliko zaživel, so slovenske gore. Direktor fotografije Ivan Marinček se je trudil, da nam je nanizal za dobro pol-drugo uro dokaj lepih, nekaj pa tudi kičastih barvnih razglednic gorskega sveta in nekaterih folklornih značilnosti (narodne noše, predmeti, deloma arhitektura).

Najmanj sreče je imel režiser. Začelo se je že pri izboru igralcev. Čimvečkrat gledam Kekca, glavnega junaka, tem bolj se mi vsiljuje vtis, da je bil tu izbor najbolj ponesrečen. Najmanj verjamem fantiču, ki igra Kekca, kadar zapoje. Tam je disharmonija največja. Tudi Rožle je izbran mnogo slabše kot Mojca. Z njo je Gale našel drobno, sladko punčko, ki odgovarja liku, kakršnega je zasnoval scenarist. Če je režiser menil, da so vsi ostali tako nepomembni protagonisti, da je vseeno, kako prisostvujejo v tej filmski povesti, je storil napak. Prisotnost Sotlarja, Goršičeve, Severja in ostalih potrjuje takšno domnevo. Zato so to bledi in neoprijemljivi liki. Bolj statisti kot protagonisti. Samo Pehto, ki jo je oblikovala Ruša Bojčeva, je režiser postavil skupaj z otroki neposredno v skromno dogajanje, vendar to ni vzbudilo njene igralske intenzivnosti. Spodrsrljajem je v realizaciji botrovala še sila skromna invencija, ki nikjer (tudi v primitivni montaži ne) ne presega okvira skrajno preprostega filmskega pripovedovanja. To teče monotono in včasih celo dolgočasno, kakor bi nam nekdo nespretno bral ne preveč zanimivo pravljico. Režiser si je postavil preozke okvire in tako v dramaturški zgradbi (kar je seveda tudi scenaristova krivda) še bolj pa v ustvarjalnem procesu podcenjeval sposobnosti dojemanja in psiho-biološke potrebe mladih gledalcev. Njegova največja hiba je predvsem strah pred zaostritvijo dogajanja in pred vnašanjem napetih elementov v zgodbo. Zaradi tega je SREČNO, KEKEC tudi dolgočasen film. To pa ni bilo potrebno. Imeti takšne elemente, kot so gore, nepriljudna samotarka Pehta, slepa Mojca, razboriti (ne pa pokvarjeni!) Kekec, ukročni volk in podobno — mar ni dovolj, da bi iz vsega tega nastal mladinski film, ob katerem bi mladi gledalci uživali lepoto pa tudi sprostitve naravnih sil v tem okolju, vriskali ob Kekčevi neugnanosti pa tudi zadrževali dih ob njegovih včasih nepremišljenih, a vendarle plemenitih dejanjih? Čakal sem, da bo vsaj srečanje katerega izmed otrok s Pehto (s katero so doma strašili otroke) nekoliko napeto, pa je bilo vedno le srečanje z nekoliko nepriljudno, a srčno dobro samotarko. Celu udomačeni volk je že na prvi pogled dobrodušna in zelo povprečno zdresirana pasja zverina. Kot rečeno je za film res škoda, da so vsi ostali samo statisti, pasivno navzoči v posameznih prizorih. Ničesar ne zveemo o življenju v gorskem svetu, o navadah in običajih gorjancev, o njihovem delu. Vse to filmu ne bi bilo v škodo, ampak bi mu dalo obeležje našega filma, ki ga sedaj ne izžareva. Mnogo premalo je namreč, da se odigrava v svetu Julijcev in da so igralci oblečeni v kostume, izdelane po narodnih nošah iz nekaterih predelov Gorenjske.

Čeprav se je redkim mladinskim filmom naše kinematografije pridružil nov film, je to samo producentov uspeh v izpolnitvi proizvodnega načrta. Ustvarjalci z rezultatom ne morejo biti zadovoljni (tako upam!), saj film ni v ničemer (nitj v barvni fotografiji, četudi je to naš prvi barvni film) presegel preskromnega povprečja, z etičnega aspekta pa je sploh problematičen.

SENCE

(Shadows) — ameriški film. Režija John Cassavetes.

Film *Sence* je izpoved mladih avtorjev. Spregovorili so nam o mladih ljudeh, ki sredi današnjega, zakompliciranega in predsodkov polnega sveta iščejo svojo pot; ki pa so z vsakim dnem bolj izgubljeni. Potisnjeni na rob življenja.

Da bi kar najbolj pristno in neposredno prikazali življenje, so se avtorji tega filma izognili sleherni fabuli. Dogajanje so navezali na nekaj dogodkov, ki si sledijo naključno, brez kakršnekoli formalne povezave, zgolj po logiki življenja. In ne da bi karkoli pojasnjevali, so vključili v njihov tok gledalca, nenadoma in nepripravljenega, puščajoč ga, da si jih po svoji pameti razloži sam.

Film se prične s prizorom na cesti. Od tega trenutka dalje prisostvuje gledalec življenju majhne družine dveh bratov in sestre, Bena, Hughja in Lelie. Od tega trenutka dalje je zapleten v krog njihovih medsebojnih odnosov, ki se suče od navezanosti enega na drugega do teženj po lastnem življenju; in v ozadju katerega je še majhen rasni problem.

Vsa ta socialna situacija že obstoji in gledalec v teku filma samo prodira vanjo. To pa je tudi ključ za razumevanje dramaturške gradnje tega filma. Zakaj celotno filmsko dogajanje, ki se odvija pred gledalcem navidez nevezano in s tisto življenjsko naključnostjo, je v resnici prežeto z neopazno, zato pa tembolj prefinjeno dramaturgijo. Kakor bi nekdo postopoma odstranjeval nevidne zaves, se gledalcu plast za plastjo, vedno globlje razkrivajo psihe oseb in z njimi ves tisti zapleteni mehanizem njihovega notranjega življenja — njihove dileme, ki jih neprestano nosijo v sebi, njihovi notranji boji in njihova brezupna osamljenost. Kakor na dlani se pred gledalcem odpre vsa ta atmosfera med seboj prepletenih čustev in zaživi pred njim s tolikšno neposrednostjo, da se mu zdi, da ne gleda filma, ampak resnično življenje. Brez sleherne razlage, zgolj preko dejanj, konfliktnih situacij - dialogov (tako tipično življenjskih!), pa tudi preko tihe igre obraza raste fiziognomija likov, vztrajno do konca filma. Za njihovo začetno neizrazitostjo začuti gledalec nenadoma vso tisto njihovo notranjo čustveno napetost, ki zgoščena nenadoma in bliskovito izbruhne na dan. Samo spomnimo se prizora, ko prosi Ben Hughja za denar. V trenutku, tako rekoč brez vsake besede, zgolj iz vzdušja, ki diha iz celotnega prizora, iz načina, kako prosi Ben, razume gledalec njun celoten medsebojni odnos. In spomnimo se prizora, ko plane Lelia za svojim fantom. Brez vsake priprave, ne da bi se kamera tudi en sam trenutek še zdrževala v sobi, nenadoma in bliskovito je Lelia na stopnicah. Na ta neposredni in zato tudi izredno prepričljivi način razčlenjujejo ustvarjalci tega filma notranjo podobo svojih likov. Dokler se naposled ne dokopljejo do njihovega najglobljega človeškega jedra. Do tiste točke, kjer smo vsi ljudje.

Kako najti danes stik s sočlovekom? Avtorji filma so zastavili to vprašanje, odgovorili nanj niso. Ne Lelijino spoznanje ne Benova odločitev ne presegata svojega trenutka. Ostajata minljiva. To nam lepo potrjuje poslednji prizor. Film se konča na cesti, torej tam, kjer se je začel. Po njej stopa Ben. Sam. Katarzo pa doživi gledalec.

Avtorji so prejeli za film leta 1960 na filmskem festivalu v Benetkah nagrado kritike.

Ingo Paš

1381

JULES IN JIM ALI ZGODBA O ŽENSKI

(JULES ET JIM) — francoski film. Scenarij po romanu Henri-Pierra ROCHÉJA François TRUFFAUT in Jean GRUAULT. Režija François TRUFFAUT. Kamera Raoul COUTARD. Glasba Georges DELERUE. Igrajo: Jeanne MOREAU, Oskar WERNER, Henri SERRE, Marie DUBOIS, Boris BASSIAK, Sabine HAUDEPIN. Proizvodnja Les Films du Carrosse-SEDIF, 1962. Crno-beli kinoskop. Distribucija Vesna-film, Ljubljana.

Nenavadno zanimiv in vznemirljiv je ta Truffautov film, posnet po romanu osemdesetletnega pisatelja H. P. Rochéja. Režiser je nekje povedal, da ga je ta tekst vedno privlačil in je hotel po njem posneti že svoj prvi film, a se je premislil, ker še ni imel dovolj režijskih izkušenj. Njegov sklep je bil najbrž pravilen, kajti tema filma je delikatna in bi brez dobro izbranih igralcev in precizne interpretacije lahko zvenela napačno, neprepričljivo. Naj takoj povem, da so igralci izvrstni, da jih Truffaut vodi suvereno in da je film tudi formalno dober. Vendar je njegova vrednost predvsem v vsebini.

Ni navadna situacija, če se znajde med dvema prijateljema ženska, ki jo imata oba rada, pa to ne povzroči konflikta. To je možno zato, ker je prijateljstvo med Nemcem Julesom in Francozom Jimom globoko in ker je Katarina takšne vrste ženska, da ji muhavosti v resnici ne zameriš, saj je vedno odkrita in tako daleč iskrena, da je že preveč.

Katarina je prava ženska, takšna — kot pravi Jules — ki jo imamo moški radi. Očitati bi ji lahko kup slabosti in nepopolnosti, nelogičnost, nepreračunljivost, neke vrste krutost in kar je še teh značilnih ženskih lastnosti. Vendar ji vsega tega do konca ne zamerimo, ker je to del njene narave, manifestacija posebnega pogleda na svet in ker vse, kar napravi, ne pride iz zlega srca, prej iz otroško nedozorele duše. Jeanne Moreau alias Katarina je do zadnje nitke vsa v čistem pogledu. V njej ni druge, prikrita misli, ki se ne bi zrcalila v teh lepih očeh.

Zato in samo zato je med njimi možen pogovor v troje. Katarina zaupa svoje odločitve možu Julesu, ali mu jih vsaj ne prikriva. Odkrito se pogovarjata in analizirata sama sebe. Katarina je docela svobodna v svojih odločitvah in ne misli, da je kaj narobe, če pove Julesu svojo željo po otroku, katerega oče bi bil Jim.

Jules ve, da med njima ni več pravega sožitja, zato je tudi vesel, ko se je po vojni vrnil k njima stari prijatelj Jim. Prizna mu, da ga Katarina večkrat zapušča in odhaja z ljubimci, zlasti k nekemu Albertu, a se vedno vrača k možu. Jules si je na čistem, da je edina pot, če si jo želi ohraniti, ta, da ne nasprotuje njenim odločitvam, čeprav bi bile zanj še tako grenke. Ker jo resnično ljubi, celo prigovarja Jimu, naj se zaradi njega ne ustavlja, če misli, da jo ima rad. In tako se Jim preseli iz gostilne v hišo in odslej je on njen mož, oziroma bo to postal, ko bo zapustil svojo pariško prijateljico. Zato tudi odpotuje ne čisto odločen, da bo storil vse »po načrtu«, ker je opazil, da se je Katarina enkrat vrnila k Julesu.

In zgodi se, da Jim ne zapusti svoje prijateljice. S tem prvič stopi v Katarinino življenje kriza. Katarina je kot prava ženska venomer živeła v vzdušju moškega občudovanja svoje lepote. Ljubezni ji je bila potrebna kot stalna potrditev njenega bistva, kot nenehen dokaz, da ona nekaj je, preprosto, da obstoji. Med ljubeznostjo in njo je enačaj; moški so tu za dokaz in ona jih ima rada, ker ji dajejo zavest, da polnovredno živi. Kajti drugačne življenjske uveljavitve Katarina ne pozna in si ne zamišlja, da bi moglo biti kakršnokoli drugo dejanje enako močan dokaz bivanja. Kvečjemu rojstvo otroka, ki pa ga nesrečna Katarina ne more dobiti.

Pri takšni psihološki determiniranosti seveda odpovedo predpisi običajne moralke. Katarina ne misli, da greši (in znak dobre realizacije je, da jo tudi gledalec ne obsoja). Ona samo sledi impulzom svoje ženske narave. Te spoštuje, ti so njen bog. Suvereno stopa skozi življenje, ponavadi vedra, nesrečna pa le tedaj, kadar se čuti osamljena; to je vselej, kadar stopi v odnose s moškim kakšen nesporazum. A to so trenutne, nepomembne zadeve.

Pravo krizo predstavlja Jimov umik. Ta njegov korak zanjo ni le izjemno žaljiv, temveč z njenega stališča podoben skoraj zločinu. Prvič se ji zgodi, da neki moški zanika njeno bistvo, njen življenjski obstoj, ji domala ogroža življenje. Kajti za Jimom bodo sledili drugi, takšno življenje pa je zanjo nemogoče. Mar je torej čudno, da vzame Katarina življenje tistemu, ki ga je njej vzel že davno prej, in da z nasmehom dobremu in plemenitemu Julesu fizično vzame življenje tudi sebi?

Ali pa je vedela, da je bilo takšno življenje za Julesa zelo naporno in da tje na njegovem obrazu razbrati tudi kanec olajšanja kljub resnični žalosti, ki ga preveva? Julesi so v življenju redki.

Vladimír Koch

DIVJE JAGODE

SMULSTRONSTÄLIET — švedski film. Scenarij in režija Ingmar BERGMAN. Kamera Gunnar FISCHER. Scenografija Gittan GUSTAFSSON. Glasba Erik NORDGREN. V glavnih vlogah: Victor SJÖSTROM, Ingrid THULIN, Gunnar BJÖRNSTRAND, Bibi ANDERSSON, Björn BJELVENSTAM, Folke SUNDQUIST, Naïma WIFSTRAND, Max von SYDOW. Proizvodnja Svenskfilmindustri, 1957. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Leta 1957 je Bergman v göteborgskem mestnem gledališču postavil na oder Strindbergovega ERIKA XIV, v svojem malmöskem teatru režiral Molièrovega DON JUANA in Ibsenovega PEERA GYN-TA ter dodal razgibanemu gledališkemu ustvarjanju še enega izmed svojih najbolj pomembnih filmov. DIVJE JAGODE namreč sledi neposredno SEDMEMU PEČATU, a ta je zaključek Bergmanovega »rožnatega obdobja« (iz katerega smo videli ZENSKE ČAKAJO, POLETJE Z MONIKO, POUK V LJUBEZNI in NASMEH POLETNE NOČI), pa tudi napoved novih Bergmanovih preokupacij, že v DIVJIH JAGODAH dosledno usmerjenih k problemom, kot je smisel človekovega življenja pa še posebej smisel in etična vrednost človekovih dejanj.

Ko so DIVJE JAGODE prikazovali leta 1958 na festivalih v Berlinu in v Benetkah in si svetovna filmska kritika še ni niti oddahnila od presenečenja, ki jih ji je Bergman pripravil nekaj let zapored, je znani francoski kritik Fereydoun Hoveyda zapisal misel o spiralnem vzponu Bergmanove filmske ustvarjalnosti. Danes bi lahko govorili tudi o spiralnem vzponu Bergmanove misli, kajti v iskalski vnemi je po osnovnih vprašanjih, ki jih zastavlja sodobnemu ustvarjalcu-mislecu življenje, Bergman prišel do TISINE, filma, ki je vznemiril celo Bergmanovo domovino in prisilil kritika Idestama-Almqvista, papeža švedske filmske kritike in enega izmed redkih resnih Bergmanovih nasprotnikov, do izjave o »genialnem delu genialnega Bergmana«.

Zakaj omenjam vse to? Danes je vsakemu ljubitelju filmske umetnosti, ki je vsaj bežno spremljal filmsko dogajanje zadnjih let, znano, da je Bergman samo v tako imenovanem filozofsko-raziskovalnem ustvarjalnem obdobju, ki se končuje v POLNOČNIH OBHAJANCIH (in prehaja z novimi spoznanji v TISINI zopet k svetu ženske, svoji najljubši temi), mnogo bolj drzno in silovito segel v skrivnosti življenja in človeka kot v DIVJIH JAGODAH. DIVJE JAGODE so začetek novega Bergmanovega ustvarjalnega obdobja. Ko nas v DIVJIH JAGODAH navdušuje in prevzame, je to popolnoma naravna reakcija na umetnino, o kateri lahko rečemo, da je popolna v obsegu, ki je dsegljiv sam genialnemu ustvarjalcu. Ker pa gledamo film s šestletno zamudo (!), ne smemo pozabiti, da so po DIVJIH JAGODAH nastala nova dela kot NA PRAGU ŽIVLJENJA, OBRAZ, DEVISKI VRELEC, KAKOR V ZRCALU in POLNOČNA OBHAJANCA. Ta dela so šla v filozofskih in etičnih spoznanjih mnogo dlje kot DIVJE JAGODE in še močnejše podudarjajo izjemen položaj svojega ustvarjalca v svetu sodobnega filma.

DIVJE JAGODE me navajajo na misel, da je zdravnik Isak Borg Bergman sam (ne verjamem, da je zgolj zaradi atrakcije pregovoril starega mojstra in prvega slavnega oblikovalca švedskega filma Victorja Sjöstroma, da je nastopil v glavni vlogi), ko se ozira na prehojeno pot in na dela, ki so na tej poti nastala. Meditacija, v kateri se subjektivna realnost venomer prepleta s sanjami in spomini, je le v najbolj nujnem obsegu zunanji opis (zato tako malo vnvanjega dogajanja), zato pa zavestno in premišljeno obrnjena navznoter. Temu je podrejena tudi dramaturška zgradba, ki ne počiva več na rigoroznih dramskih argumentih, temveč na duševnih razpoloženjih in stanjih. V teh dimenzijah se v DIVJIH JAGODAH srečujemo z novimi značilnostmi Bergmanovega ustvarjalnega procesa, ki postaja vse bolj neizprosna introspekcija. Tu se, bolj kot se zdi na prvi pogled, zbližuje z Antonionijem in Resnaisom. Introspekcija je Bergmanu narekovala svojevrstno oblikovno zgradbo filma — POTOVANJE. Ko stari Isak Borg zapušča katedralo, v svojem notranjem monologu izreče pomembne besede in te globlje kot vse, kar sem doslej zapisal, utemeljuje novo Bergmanovo razpoloženje — »Med ceremonijo sem mislil na dogodke dneva in sklenil sem pisati vse, kar se je zgodilo. V nenavadnem zaporedju dogodkov spoznavam vzročnost globokega pomena«. Odkrivanju slednjega vlakna človeškega popotovanja skozi življenje in njegovih dejanj so bili posvečeni poslej vsi novi Bergmanovi filmi, ki jih, žal, pri nas še nismo (in jih verjetno tudi ne bomo) videli. DIVJE JAGODE so mogočen začetek Bergmanovega popotovanja skozi življenje.

LJUBEZEN PRI DVAJSETIH

L'AMOUR A VINGT ANS. Francoski film v petih epizodah. Prva: scenarij in režija François Truffaut, fotografija Raoul Coutard, igrajo Jean Pierre Léaud, Marie-France Pisier, François Darbon. Druga: scenarij in režija Renzo Rossellini, fotografija Mario Montuori, igrajo Eleonora Rossi Drago, Cristina Gajoni, Geronimo Meynier. Tretja: scenarij in režija Marcel Ophüls, fotografija Wolfgang Wirth, igrajo Barbara Frey, Christian Oermer, Vera Tschschowa, Werner Fink. Četrta: scenarij in režija Sintaro Išihara, fotografije Sigeo Hayašida, igrajo Nami Tamura, Koji Furuhata. Peta: režija Andrzej Wajda, scenarij Jerzy Stawinski, fotografija Jerzy Lipman, igrajo Barbara Lass, Zbigniew Cybulski, Wladislaw Kowalski. Proizvodnja: Pierre Roustang, 1962. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Italijan, Nemec in Japonec so nezanimivi: Renzo je Robertov sin, mali Janezek, ki se je popel na stolček in se zviška hvali, pri tem pa ni videti, da je nadarjen; Marcel je Maxov sin, sprejemljiv za očetovo zapuščino, vendar načrtno lagoden in zavestno spontan; o tretjem pa ni vredno izgubljeni besed.

Ostaneta torej Truffaut in Wajda. Oba sta izredna in dostojna, drugi toliko bolj, ker nam je verjetno dal svoje najboljše delo (kar dokazuje, da je Sibirskaja lady Macbeth bodisi slučajna ali pa skupna zabloda vseh nas).

Truffaut

Pri spraševanju o svoji »prvi ljubezni« se bodo dvajsetletniki v večini primerov oprijeli prevare: zaradi predsodkov, iz strahu, da se obvarujejo, ali iz prepričanja. Za njih je prezgodaj, da bi točno razumeli tisto, kar se z njimi fiziološko in metafizično dogaja: zato si izmišljajo, morda v veri, da odkrivajo pravo resnico. Ne izhajajo, kot bi bilo pričakovati, od lastnih izkustev in osebnih čustev, temveč iz življenja drugih ali literature: od tistega, kar so slišali, da se je zgodilo prijateljevemu znancu, ali tistega, kar so prebrali pri Colette in Françoise Sagan. Zato, ker si preveč želijo, da bi zadevo predstavili kot mogočo, izgleda nemogoča. Tu prihajata na razpote življenje in umetnost, egzaktno in ezoterično.

S temi nekoliko priložnostnimi besedami pospremimo dokončno nezanimive: Rossellinija, Ophülsa in Išiharo.

Poglejmo Truffaut.

Njegova epizoda je sestavljena iz detajla, ki ga po vsej verjetnosti noben srednješolec ne bi zapisal v svoj skrivni dnevnik, pa vendar je to ne samo celovita ljubezen, temveč tudi celovit odlomek življenja. Vsem, ki so spremljali 400 udarcev, bo jasno, da se zgodba nadaljuje: ena malo daljša zatemnitev in odtemnitev, v kateri nadomesti šum morja Bach in klasična glasba. Pa vendar obstaja bistvena razlika, kadar se ta dva filma primerjata: v vsem prvem ostane mali Antoine isti fant, ki prehaja skozi določene okoliščine, ki vodijo njegovo usodo; drugi, neprimerno krajši in manj razvejan, konča s tem, da fant na koncu ni več ista oseba, ki smo jo videli na začetku. Antoine to ne more biti. Ne zato, ker je prvič nekaj izkusil, temveč zato, ker je to na neki odrejen, romantičen in zanesenjaški način storil zadnjikrat. Teh subtilnih oblik ljubezni se ne da ponavljati. Antoinova »prva ljubezen« je hkrati

tudi njegova »zadnja lahkomišelost«: tako ima verjetno Truffautov film podoben odmev kot Les Dernières Vacances Rogera Leenhardta, s tem, da je bolj moderen za evolucijo filma v zadnjih dvajsetih letih. In postati človek in streči ljubezni na način današnje civilizacije? Nič drugega, vključbo doktorju Kinseyu ali Denisu de Rougemontu, kot začetni eno fazo zavestne aktivnosti in jo dokončati. Samo ljubezen bolj odraslih je wertherska, medtem ko je »prva ljubezen« zavestna, kot se vidi pri Antoinovem prijatelju, ki računa in zahteva nekaj določenega: dolge lase pri svoji izbranki. Toda romantično je zajeto v tem, da jo bo ljubil tudi s kratkimi lasmi.

Kot 400 udarcev tako je tudi Prva ljubezen film v prvi osebi. Izpoved torej. Tako Truffaut združuje Pascala (izpovedati se, pomeni meditirati o obstoju pred obličjem vsevidnega bitja), Rousseaua (biti čustven celo v refleksijah in šarmantno lagati v svojo korist) in Alaina (razmišljati o sebi pred velikim številom prič). Toda šele temperatura mladosti, edino ona, daje temu razmišljanju nežni ritem brez nostalgije in resnično spontanost v iskrenosti. Truffaut ima izredno priložnost, da utrjuje ta ton, zakaj prav ta predstavlja po njegovem ideal, h kateremu film že danes teži. In to je istočasno tudi Truffautov ideal. Zato svojega nadaljevanja zgodbe o Antoinu ne uprizarja blaženo, senilno in zaslepljeno kot »znova poiskani čas«, kakor tudi ne ekstatično in zaslepljeno kot »trajni čas«, ki ne more podleči spremembam. Med Proustom in Fournierom je še dovolj prostora za senzibilne: kolikor se upoštevajo lucidnost zrelosti in spontanost nezrelosti. Samo kombinacija spoznanja in iskrenosti daje zanimivo izpoved. Izpoved, ki se nanaša na Antoina, si je na čistem, da je pretakanje neločljiva lastnost tako umetnosti kakor življenja; zato ne teži za ničemer trajno utrjenim in najde smisel v zastojih, kratkih trenutkih blaženosti, v trenutku, ki je sredi gibajočega se časa. Uporabljena tudi v filmih Streljajte na pianista in Jules in Jim postaja del nekega utrjenega miselnega in etičnega sistema. Iskanje za temi odlomki sreče združuje v veliko družino vse cineaste, za katere je film »versko dejanje«; in navsezadnje — kot nas prepričujejo — dejanje umetnosti je že samo to iskanje.

Wajda

Ze s tem, da je znova uporabil Cybulskega, nas Wajda seznanja, da se bo njegova Ljubezen v sanjah navezovala na Pepel in diamant. Razumljivo je seveda, da epizoda dokazuje razcep z mitologijo in romantizmom, ki sta dajali močno podlago tedanjemu Wajdinemu razvoju; ker so med tem časom nastali Nedoržni čarovniki in Sibirska lady Macbeth, je poleg tega tudi vidno, da se je njegov slog v celoti spremenil: osvobodil se je baročnosti in pretiravanj, postal neposrednejši, bolj globok in trdnejši. Enako se je zgodilo tudi Wajdinemu razumevanju režije, ki se je oblikovalo kot izkustvo pri dragocenem Samsonu: enostavnost giba, uveljavitev notranjega, nič več nasprotovanja črnega in belega, temveč belega in sivega, zanemarjanje zgodbe v korist razpoloženj, stanje brez izpovedovanja, konstatacija. Nasploh: od romanesknega k pikturalnemu.

Ton Wajdinega filma pa vendar ostaja intimističen, kar daje slutiti, da se še vedno lomi med entuziazmom in razočaranjem. S tem, da je pripeljal Cybulskega, zapeljanega patriota iz Pepela in diamanta v položaj vojnega junaka, v katerem je najprej predmet občudovanja, kasneje pa tudi norčevanja članov generacije, ki hitro hlasta k novim normam, ustvarja Wajda nova obzorja pro-

blema, ki je etičen, sociološki, filozofski pa tudi političen. Medtem ko Cybulski predstavlja en sloj, so Barbara Lass in njeni prijatelji utelešenje drugega. Iz prepada, ki je bil za trenutek premosten s hrabrim dejanjem Cybulskega, prihajajo klici nerazumevanja in odtujitve. Vsakdo se počuti osamljen in zato zlahka podleže skušnjavam: Barbara Lass zapade opoju, kjer prevladuje seks, Cybulski opoju, kjer imata glavno besedo alkohol in spomini. Morda je takšen kontrast in takšen razvoj filma zasnoval Stawinski, toda presadil jih je v življenje (torej v okvir konkretne umetnosti — mise-en-scène) izključno Wajda. V tem trenutku, ko je tudi režija uporabljena za demitologizacijo, postaja Wajdin film avtorsko delo.

Primeri nam to potrjujejo. Cybulski v podobi zapeljanega patriota ali kot resnični vojni junak ostane na istem: prepuščen sam sebi. Pijan na smetišču ali v lepo opremljeni sobi. Toda resnica filma ni resnica o nesrečnem dogodku nekega plemenitega človeka. Wajda superiorno prehaja to ceneno raven površnega kritiziranja. Ljubezen v sanjah se bolj nanaša na Barbaro Lass in v tem primeru nam formula *cherchez la femme* daje razlago. Ona ima dvajset let in ne Cybulski, in njeno prebujanje iz lahne začaranosti mnogo bolj peče. Osamljena si nadene masko, da bi prenesla poraz in nasmiha se svojemu nališpanemu fantu. In kar je pretresljivo: po dogodkih, opisanih v Wajdini epizodi, s spoznanjem svoje osamljenosti.

Tukaj je Wajdina poanta: Cybulski in Barbara Lass, dve ogleдали, ki nam kažeta, kakšni smo in kakšni smo bili. Sprememba je funkcija časa. In v popolnem porazu je še vedno upanje. Na umetnosti pa ostaja, da premosti tisto, kar življenje razdvaja, da utrdi kompromis med stremljenji in realnostjo.

Žika Bogdanović



FILM
ŠOLA
KLUBI

Zvezdniki, božanstva našega časa?

Kdor je imel priložnost videti dva ameriška filmska dokumenta: *Lonely boy*, Paul Anka in *Premiero*, filmski zapis o vzdušju med newyorškim občinstvom, ki je čakalo imenitne povabilence na svetovno prapremiero Kleopatre, bi mu pritrnil, da naslov tega sestavka ni pretiran. V obeh filmih doživljamo reakcijo publike, ki se z množičnim zanosom predaja občutkom, prebujenim ob navzočnosti zvezdnikov. Z besedo se ne da popisati, kar sta zaznala oko in uho, sledeč očesu kamere in ušesu magnetofona. Naj se je pojavil droban fante, Paul Anka, ali gospod že ostarelega in utrujenega obraza, Rex Harrison — ali tudi kdo drugi novodobnih izvoljencev bogov — vselej je že ob napovedi »prihaja...«, zajel množico val histeričnega in viharnega navdušenja, ki je začelo izvaljati zlasti ženskemu spolu čudne glasove, podobne krikom neciviliziranih prebivalcev pra-

gozda. Da, zares je bilo v reakciji množice nekaj strahotno oddaljenega od pridobitev civilizacije in kulture, čeprav je stala ta množica v senci ameriških nebotičnikov, pod obločnicami žarometov, v objemu brezhibnega prenosa glasov po zvočnikih — trdno zakoreninjena v šestdesetih letih našega stoletja. (Morda prav zato!)

Zvezdniški kult ni razširjen samo po Ameriki. Tudi Evrope se je že zdavnaj polotil. Na »starem kontinentu« dobiva specifičen izraz v posebnih združbah mladih ljudi, ki si izberejo posameznega ljubljence s filmskega platna in ga časte kot njegovi zvesti privrženci, imenovani FANS.

V Zahodni Nemčiji je bilo še pred nekaj leti okrog 1500 znanih FANS klubov. Nekateri raziskovalci vpliva filma na mlade ljudi so se posebej ukvarjali s proučevanjem tega pojava, med njimi dr. Franz Zöch-

Idol našega časa: pevka in plesalka Nancy Holloway. Nastopa tudi v filmu, predvsem pa na gramofonskih ploščah



bauer (v obsežni študiji Jugend und Film, Verlag Lechte Emsdetten, 1960) in Werner Glogauer (Die Fans und ihr Klub, revija Jugend, Film, Fernsehen, 1959, št. 2).

Čeprav je znano, da hočejo v Zahodni Nemčiji preprečiti izživeljanje ekstremnih in že močno deformiranih zvezdnških nagljenj mladine s trdno organizacijsko in programsko dobro izbrano mrežo debatnih filmskih klubov, je v tej deželi problem FANS klubov še vedno akuten.

Odločili smo se za prikaz odmevov kulta zvezdnštva na Nemškem; ta tema bo nedvomno zanimivo izhodišče za nadaljnjo obravnavo v naših filmskih krožkih ali klubih, pa tudi v šolski ali mladinski uri. Čeprav naši mladi ljudje na srečo niso tolikanj nekritični oboževalci zvezdnikov, pa le tu in tam opažamo še vedno prevelike iluzije o položaju filmskega igralca na zahodu in celo pri nas, premoč-

ne simpatije za igralce in pevce, kot sta na primer Werner Kraus ali Conny Froebes, in preveliko povpraševanje po filmski literaturi ali filmih dvomljive vrednosti.

Naša priredba torej opozarja na najzanimivejše ugotovitve o kultu zvezdnštva. Menimo, da so prav te ugotovitve tudi močan argument za trditev, kako nepogrešljiva je v našem času filmska vzgoja — edina možnost za oblikovanje filmske kulture.

Mitizacija zvezdnikov nima s filmsko kulturo ničesar skupnega.

Mnogi hodijo v kino zaradi igralcev.

Raziskovanje o vplivih in povodih za obisk filmskih predstav omenja vpliv film-

skega igralca kot prvo izmed različnih ugotovitev.

Čeprav ima filmski igralec v procesu ustvarjanja posameznega filma podrejeno vlogo, vendarle stopi najbolj v ospredje in pogosto zasenči celo režiserja samega. Zakaj? Zato, ker je igralec, seveda predvsem v svoji vlogi, osebnost filma, s katero se gledalec identificira. (V njem išče sebe, najpogosteje tako, da se tega niti sam ne zaveda.)

Filmski igralec je otroku in tudi doraščajočemu mladostniku zgled, ki ga posameznik kajpak individualizirano doživlja. Npr. mlademu športniku je najljubši igralec, ki je odigral vlogo plemenitega in vztrajnega športnika, kdo drugi, navdušen na primer za glasbo, se bo seveda opredelil za igralca ali igralko, ki sta upodobila lik znamenitega pevca ali virtuoz. (Pri tem mladega človeka prav nič ne moti, če morajo »pevcu« iz filma posoditi glas, alj če virtuoz — violinist v resnici sploh ne zna igrati na violino!) Šele kasneje se simpatije do igralčeve osebnosti uskladijo oziroma preusmerijo k priznanju za igralske sposobnosti te ali one osebnosti in vrstah filmskih igralcev; toda to je, kot kažejo rezultati raziskav, neznaten pojav v primerjavi z brezumnim in nekritičnim oboževanjem z glednika. Razumljivo je, da se intelektualna mladina prej otrese kulta zvezdnitstva kot mladina, ki se hitro zaposli in ne doživlja progresivnega kulturnega razvoja, temveč obstane na nekih premalo izoblikovanih izhodiščih estetske razgledanosti. (Prav taki mladini je filmska vzgoja najbolj potrebna.) Na splošno je ugotovljeno, da je oboževanju zvezdnikov predanih 20 % več ženske kot moške mladine; povprečni rezultati, ki navajajo vpliv igralca na odločitev za ogled filma, pa govore v prid 50 odstotkov anketirancev. (Podatek za Zahodno Nemčijo!)

ZVEZDNIKI KOT IDEALI

Vsak čas, vsaka mladina ima svoje ideale. Za dandanašnja prednjačijo med ideali filmski zvezdniki. Ne čudimo se, saj nismo izpostavljeni le vplivu neposrednega doživetja s filmskega platna — temveč tudi izredno razširjeni propagandni dejavnosti nekaterih filmskih proizvodnih podjetij, tiska ali tudi agentov posameznih igralcev in igralk, ki znajo poskrbeti za popularnost »nekega imena«.

Čeravno se zvezdniki med seboj precej razlikujejo, se je mladina odločila za neko povprečje, ki ga zahteva od svojega idola. Oglejmo si v letu 1960 navedene idole moškega spola:

Recimo imeni Burt Lancaster, Raf Vallone.

Zunanost: športna, elegantna obleka. Z značilno sproščenostjo v hoji, vedenju in govorjenju je poudčrtana možata odločnost. Atletska, športna postava. Ne pretirano visoko, ne pretirano mišičasto telo. Obraz poudarjeno moški, celo nekoliko grob. Pogled oster, odločen, kdaj pa kdaj tudi zasanjan, odsoten.

Značaj: samostojnost, smisel za praktičnost in za majhne vragolije. Veš, kaj hočeš. Pri tem si sicer brezobziren, vendar pošten. Veš, kaj je čast. Nikoli ne smeš biti plah, še tako zapleteno situacijo moraš obvladati.

Raziskovalec Franz Zöchbauer meni, da je iz navedenega primera razvidno, s kolikšno intenzivnostjo doživlja mladostnik projekcijo svojih lastnih želja na vzorniku s filmskega platna in kako hvaležen je svojemu idealu, da se vse to, kar si človek sam zase želi, v vsej prepričljivosti pojavlja na platnu in se prenaša na mladega gledalca.

Uporni mladenič James Dean, še vedno živeči mit mlade generacije



ZVEZDNIKI S SVETNIŠKIM SIJEM

Hrepenenje po vzorniku se pri mladem človeku pogosto sklada s hrepenenjem po nedosegljivem, daljnem, neskončnem. Približno tako so nekoč ustvarjali ljudje svoja božanstva.

Z napredkom civilizacije se povezuje po vsem svetu opazno usihanje pobožnosti. Naj gre za katerokoli religijo. Mnogi mladi ljudje so že izgubili religiozna čustva, toda kakor da bi se ustrašili praznine, si nekdanje bogove nadomeščajo z novimi božanstvi, z božanstvi moči, veljave, uspeha, denarja.

Predstavniki teh novih božanstev so vsaj za neko obdobje mladostnikovega življenja filmski zvezdniki, ki postajajo oboževani idoli »s svetniškim si-

jem«. Mar že samo ime »zvezda«, »zvezdnik« ne sili v »nebeške sfere«? Pri tem ima zvezdnik tudi moč, veljavo, vpliv, uspehe in denar! Raziskovalci čaščenja zvezdnikov so ugotovili zanimive analogije, ko so primerjali oboževanje junakov s filmskega platna z nekdanjim čaščenjem svetnikov:

1. Fotografije ali slike zvezdnikov zbira na tisoče in stotisoče mladih ljudi po svetu. Nekoč so tako — le v manjši meri — zbirali podobe svetnikov. S slikami filmskih zvezd so prepleteni zidovi dekliških in fantovskih sobic, polna so jih vrata omar; celo na nočno omarico si jih postavi ta ali oni gorečnež.

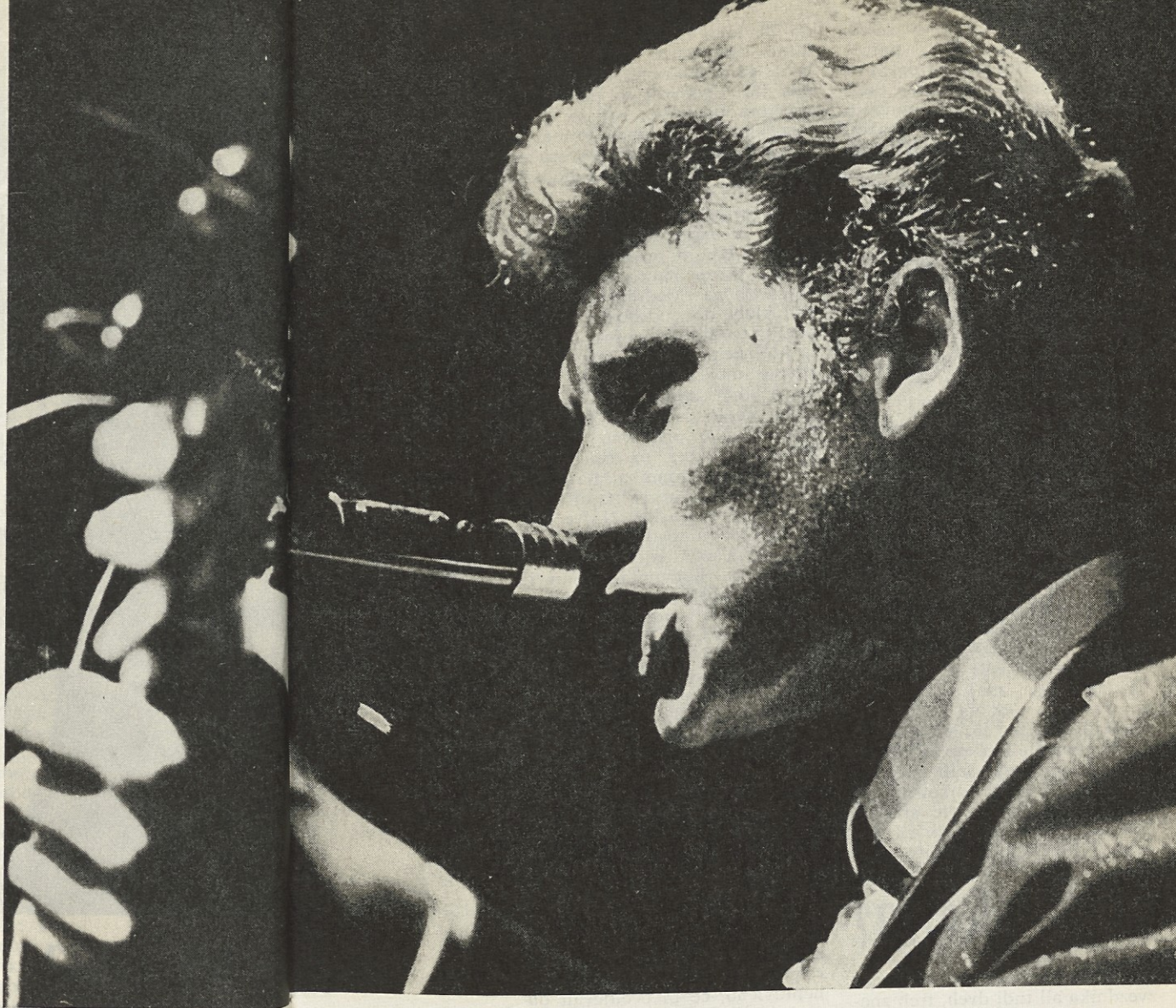
2. Deli oblačil ali predmetov, ki jih je zvezdnik uporabljal (od kravat do rjuh), postajajo tako rekoč relikvije, saj se vneta zbiralci kar pulijo zanje in jih časte. Torej se poraja fetišizem posebne vrste? Lovci na avtograme priznavajo, da jim je predvsem pomembno »priti v bližino oboževanega človeka«, dotakniti se ga. Celo prah njegovega avtomobila je »dragocen«.

3. V zvezni republiki Nemčiji so imeli v letu 1960 kar 1500 klubov, ki so si naredili ime po kakšnem zvezdniškem izbrancu in kajpak usmerili vse svoje delo v spoznavanje in povelečevanje svojega »svetnika«. Opazna je celo težnja k uniformiranemu oblačenju — ali to ne spominja na uniformiranost redovniških oblačil!

4. Gradacija izvoljencev (zvezdica, zvezda) ima prav tako svojo analogijo pri »blaženih« in »svetih«.

5. Pojavlja se neke vrste vera v nesmrtnost zvezdnikov. Ker film že pokojne igralce pri vsaki projekciji obarva s tako živo navzočnostjo, se vera v nesmrtnost uspešno pogloblja. Za primer pa podatki o kultu Jamesa Deana:

Razbitine dirkalnega avtomobila znamke Porsche, s katerim se je mladi igralec smrtno po-



Junak glasbenih avtomatov in filma: Johnny Halliday

nesrečil, je obiskalo v šestih mesecih 768.000 ljudi, največ mladine. Pristojbina za ogled ni bila skromna — po naše šeststo dinarjev. V istem obdobju so mladi ljudje napisali pokojnemu Jamesu Deanu 8.000 pism!

Med zaključki teh raziskav so posebno poudarjene tele ugotovitve:

1. Kult zvezdnštva je toliko močnejši, kolikor šibkejši so bili prvotni vzorniki, na primer starši, vzgojitelji, profesorji.

2. Kult zvezdnštva se pogloblja tam, kjer je ugotovljena ohlapnejša pripadnost verskemu čustvovanju.

3. Kult zvezdnštva je vplivnejši med mladimi ljudmi, ki doživljajo izredne razpone med življenjskimi željami in pričakovani pa med svojimi resničnimi življenjskimi pogoji.

4. Kult zvezdnštva je toliko močnejši in prepričljivejši, kolikor bolj je plitva globina duha.

Kjer obstaja na področju filmske vzgoje očiten pedagoški vakuum, je ugotovljena močna dispozicija za kult zvezdnštva. Najdovzetnejši zanj so fantje v 17., 18. letu, dekleta pa se mu predajo že s 15., 16. letom. Mor-da še drobna zanimivost iz rezultatov raziskav: kult zvezdnštva je bil med anketiranimi dijakinjam ekonomske srednje šole za 40 % bolj razširjen kot med dijakinjami učiteljic.*

KAJ JE FAN-KLUB?

Klubi z imenom posameznega zvezdnika ali tudi dveh, treh znanih filmskih igralcev in igralke so razširjeni po vsem svetu. V Zahodni Nemčiji so se raziskovalci tega pojava zelo začudili, ko so ugotovili, da v klube niso vključeni samo mladi ljudje od 14.

* Gornje podatke in ugotovitve pozvemamo iz knjige »Jugend und Film« Franza Zöchbauerja.

do 20. leta, temveč tudi gospodinje, uslužbenci, tovarniški delavci, ključavničarji, drugi obrtniki itd. Ugotovili so tudi mednarodno udeležbo, saj so člani nemških FAN klubov doma iz Švice, Francije, Avstrije, Danske, Holandije, a tudi iz vzhodnih držav.

Oboževanje in čaščenje zvezdnikov je najpogostejša vsebinska oznaka v programu takih klubov. Sicer pa so pravila dokaj različna. Medtem ko nekateri klubi do podrobnosti predpisujejo »klubsko nošo«, so drugi bolj demokratični in niti starostne meje ne začrtajo tako ostro, kot ponekod. Največji klubi imajo tudi sto članov in temu številu primerno vodstvo s predsednikom na čelu. Tudi tiskovnega zastopnika imajo. Nekateri izdajajo mesečna ali štirnajstidnevna glasila. Največkrat je v njih mnogo sestavkov o privatnem življenju igralca ali igralke, ki botrujeta imenu in vsebini klubskega dela. Klubi pa si med seboj tudi zelo živahno dopisujejo. Leta 1959 je uživala npr. igralka Maria Schell še mnogo simpatij. Tako je klub z njenim imenom odgovoril mesečno na 10.000 vprašanj nečlanom, ki so želeli najrazličnejše informacije o igralki! Nekateri klubi zbirajo za igralčev ali igralkin privatni arhiv vse publikacije oziroma članke, v katerih se pojavlja kakšnakoli vest o zvezdniku. »James Dean klub« je imel leta 1959 v Zahodni Nemčiji 600 članov. Ta klub je zbral iz članarine tolikšna sredstva, da je nameraval ustanoviti poseben mladinski dom za svoje revnejše člane. Bilo bi povsem nepravilno, če bi ocenjevali obstoj in delovanje takih klubov kot izrazito negativen pojav. Raziskave kažejo tudi močno pozitivne rezultate delovanja klubov, predvsem neko organizirano kolektivno delo, zanimanje, zapostlitev in pripadnost kolektivu. Vse to nas navaja na vprašanje, kako bi kazalo mladino zaposliti s koristnejšimi in bolj pozitivnimi interesi, kot so ti, ki se je



zanje odločila sama in pri tem pogosto brezupno pretirava.

Posamezniki in posamezni klubi se pogosto predajajo vsebini skupnega iskanja z izrazitim posnemanjem zvezdnikovih navad iz privatnega življenja, a tudi posnemanje vlog iz različnih filmov je mikavno zanje. V tem primeru se ohranja proces identifikacije daleč preko ugotovljene povprečne starostne meje in to zlasti pri mladih ljudeh s kompleksi manjvrednosti. Prav gotovo lahko označimo za negativen pojav naravnost fanatično željo, da bi postali tudi sami filmski zvezdniki.

Filmski igralci zelo cenijo delovanje FAN klubov, saj se s tem utrjuje njihova slava; zato mnogi ne varčujejo ne z denarjem ne s časom in pridno obiskujejo zasedanja in programe svojih mladih oboževalcev.

Trije elementi nospešujejo ustanavljanje FAN klubov: 1. Posebni pogoji, v katerih živi današnji mladostnik z izrazito težnjo po zbiranju v skupinah svojih somišljenikov. 2. Za simpatije mladih oboževalcev zvezdnštva niso slepi in gluhi filmski producenti, ki imajo točno evidenco o delovanju klubov — in s tem evidenco o priljubljenosti posameznih igralcev in igralk. 3. In končno so tu še sami igralci. Nekateri med njimi so celo prepričani, da bi si brez svojih »fans«, kar pomeni vnetih ljubiteljev, pripadnikov, ne mogli ohraniti blišča zvezdniške slave. Tako so torej — hočeš nočeš — FAN klubi neposredno vključeni v proces mitizacije zvezdnikov. Zvezdniki pa niso vselej tudi veliki filmski igralci, umetniki. Ti imajo svoj sloves po zaslugi svojih stvaritev.

TELEVIZIJA

PIŠE:
VLADIMIR BUNJAC

TELEVIZIJA IN FILM

Malo je manjkalo, da ni televizije v začetku doletela grenka usoda tkalnega stroja. Spomnite se dogodkov, ki so se odigrali v 18. stoletju v Manchesteru. Stotine delavcev so vdrle v predilnice in uničile tkalne stroje, ki so jim odjedali kruh. Film pa se je že v zrelejših letih življenja in na najvišji stopnji razvoja, bogastva in lepote prestrašil novorojenca! Zaprli so več manjših filmskih podjetij, panika je zajela filmske proizvajalce, lastnike kinematografskih dvoran in celo delavsko in uslužbenko osebje. Toda znak za alarm je bil prenačilen! Tisti, ki so ostali mirni, so začeli hladno vojno in kmalu se je televizija znašla v začaranem kro-

gu raznih omejitev. Le-te je formuliral zakon o prepovedi predvajanja premiernih filmov za več let, ali pa so bile finančne zahteve tako visoke, da televizija ni upala tvegati in odkupovati takih filmov. Pa vendar se je npr. primerilo, da je ameriška televizijska mreža odkupila in predvajala Riharda III. Laurence Oliviera pred premiero filma v ameriških kinematografih. Toda vse to so le vprašanja komercialne konkurence. Poglejmo, kaj se dogaja s televizijo.

Prva zamisel o televiziji se je pojavila že leta 1884, kar kaže, da sta začetka zgodovine televizije in filma zelo blizu. Prvi redni program za širšo publiko pa

so predvajali v Angliji šele 29. junija 1936. leta in gledalci so lahko videli slike največ dve uri dnevno. V Ameriki je bila prva redna oddaja tri leta pozneje — 30. aprila 1939. leta, ko se je na malem ekranu pojavil tedanji predsednik Franklin Roosevelt ob otvoritvi svetovne razstave v New Yorku.

Tako se je začel svet prikazovati kot pravljica. Skozi majhno okence v vašem stanovanju se je začel odkrivati Liliput. In tako na majhnem ekranu škatle v vogalu vaše sobe drve Liliputanci po pariških ulicah in uničujejo poslopje Humanitéeja, šesto ameriško brodovje plove proti Siriji, Hruščev se vozi po newyorških cestah — in kot največji dosežek televizije — se Valentina Terješškova smehlja iz vsemirja.

Kalejdoskop iz naših otroških let, z ornamentami iz raznobarnih črepinj, se je razvil v slike pri nas doma in televizija nam lahko simbolično pomeni tudi tiho ljubezen do ljubkega dekleta, ki se pojavi vsak večer ob isti uri z nasmehom na obrazu in reče: »Lahko noč, dragi...«; tako postaja del našega sanjarjenja in, če hočete, tudi del našega življenja. Govora je o prisrčnih stikih, ki jih mora televizija navezati s svojimi gledalci. Biti mora ne le obveščevalec o političnih, kulturnih in športnih dogodkih v svetu, ampak mora tudi tolažiti človeka, ki sedi potrt pred ekranom, biti mora dober prijatelj v vsakem primeru, zapuščanemu in razočaranemu možu ali ženi pa ljubimec ali ljubimka v njenih polmračnih sobah. Ljudje pri televiziji, mislite na to! Zaboga, saj ste vi vdrli v tujo hišo, v najintimnejši kotichek sobe, zato pazite, kako se vedete. Torej ima televizija, različno kot film, možnost, da nadomesti človeku mnogo stvari, ki jih pogreša: prijateljstvo, ljubezen, širok krog družbe. Uporabnost televizije je mnogostranska in še vemo ne, kaj vse nam lahko nudi.

Televiziji je treba priznati, da je ena najpomembnejših manifestacij sodobne civilizacije. To, da nas obvešča o svetu in življenju okoli nas, je njena prva odlika.

Pa vendar ima »mali zeleni ekran« tudi plemenito lastnost, ki vodi televizijo na področje umetnosti! Petdeset let se je film trdovratno boril, da bi si pridobil status umetnosti, ki ga imajo že stoletja književnost, gledališče, glasba, slikarstvo, kiparstvo in arhitektura. Ni ga danes, ki bi oporekal veliki umetniški kvaliteti Eisensteinovih ali Carnéjevih filmov! Toda vprašanje je, če bo televizija kdajkoli naša izviren izraz in postala osma umetnost, ali pa bo kot satelit filma v okrilju sedme umetnosti. Zaenkrat je v svoji naivni mladosti ubogljiv služabnik, interpretator in popularizator vseh področij umetniškega ustvarjanja. V vašo hišo prinaša emocije na način, kot prinašate drva in premog k svoji peči. Je uslužna, ljubka in ponižna. Je dnevni časopis v slikah, je domači kinematograf. Zna peti, igrati in govoriti. Televizijska kamera je gibljiva, vse vidi. Spušča se v globino oceana, blodi po kontinentih, leta po zraku, je izobražena, je čudovit, pameten in poslušen prijatelj. Pa vendar, žalostno bi bilo na koncu vsega ugotoviti, da je televizija le seštevek filma, gledališča in radia. Je le pastorka filma, ki pa se ji je že ob rojstvu odrekal; a tudi televizija ga ne mara — čeprav mu priznava neko sorodstvo. Ker so podobnosti očitne, je potrebno ugotoviti formalne razlike, v katerih se ločita.

Bogate izkušnje, ki jih ima film, niti zdaleč nimajo pomena za televizijski film, kot je videti na prvi pogled. Nasprotno avtorji televizijskih filmov pogosto grešijo, ko svoje izkušnje pri »čistem« filmu adekvatno prenašajo na 16-milimetrski obračilni trak, namenjen za televizijsko oddajo. Ne le da se

morata scenarij in snemalna knjiga za televizijsko snemanje in za snemanje »čistege« filma razlikovati, ampak je tudi delo s kamero veliko bolj zamotano. Kamera se več giblje, je bolj v neposredni bližini igralca ali objekta, ki je v določenem kadru odločilnega pomena. Kamera je vrtavka. V pravem televizijskem filmu splošnega plana sploh ni. Kamera snema glavne dramske elemente, se premika v majhni razdalji nekaj metrov in usmerja pozornost gledalca na tisto, kar je v dejanju najbistvenejše. Nekoč so po italijanski televiziji prikazovali Hitchcockov tipični televizijski film Mišnica. Tema je morbida, a nenavadno zanimiva. Prizorišče je hiša prismuknjene in osamljene vdove, igralci te petnajstminutne drame so vsi skupaj le trije. Vse to so idealni pogoji za televizijski film: statično okolje, kratek in napet film, igralska ekipa skržena na minimum. Ta Hitchcockov film je naravnost šolski primer ne le televizijskega filma, ampak tudi televizijskega scenarija. Detajlov ni več, fabula je zgoščena, sekvence so tesno povezane in brez odmikov in prehodov, a vsak kader zase je funkcionalen in podrejen glavni ideji filma. Podobno je s televizijsko dramo Telefonska govorilnica Petra Brooks. Tu je redukcija še strožja: en sam igralec, a prizorišče — le ulična telefonska govorilnica ponoči. Dramsko dogajanje se stopnjuje s pomočjo reflektorjev in z izrazom na obrazu človeka, ki je v smrtni nevarnosti. Na slepo zavrti telefonsko številko in prosi neznan žensko, naj ga sprejme k sebi in ga zavaruje pred preganjalčevimi streli. To tudi ni film: to je pravzaprav močna psihološka sekvenca.

Če sodimo po vsem tem, je razumljivo, da so veliki spektakelski filmi, kjer je več množičnih prizorov, neprimerni za televizijsko prikazovanje, še manj pa je mogoče ustvarjati televizijske filme tega žanra, vsaj na način, kot so to delali doslej.

Vse to vzbuja misel, da omejitve tehnične narave vodijo film, sneman za televizijo, v specifično obliko, v določeno zvrst, ki se mora vedno bolj bogatiti z novimi sredstvi in si tako kot televizijski film pridobiti svojevrstne značilnosti. Televizijski film je primeren za komorne drame, kjer pride do izraza karakterna igra in kjer lahko spremljamo vloge iz neposredne bližine. Kamera je tisti »nepoklicani« soudeleženec v dogodkih, ki povsod vtika svoj nos, je oko, ki vse vidi in uho, ki vse sliši. Prikazuje prazen stol, na katerega bo malo zatem sedel glavni junak, pokuka v predal pisalne mize, v katerega seže on z roko in vzame revolver, teče v pusti jesenski vrt, kjer dežuje in tam, pod golim drevesom najde stisnjene, premraženega in premočenega človeka. Televizijska kamera je mnogo dinamičnejša od filmske, ki zmore le v dokaj statičnem splošnem planu zaobjeti vse elemente, potrebne za en kader. Zato televizijski film pospešuje ritem dogajanja in svojemu gledalcu neprestano kaže elemente, v okviru katerih se bo odigrala drama. Poleg tega mora televizija paziti na pozornost gledalca, ki v svojem stanovanju največkrat nima vseh tistih možnosti koncentracije, katere mu nudi kinematograf. Tako se je vrsta faktorjev zarotila proti televizijskemu filmu; toda možno je, da se bo, obogaten z izkušnjami in z boljšimi tehničnimi sredstvi, navsezadnje osamosvojil in postal enakopraven filmu. V prvih letih so bili televizijski programi v glavnem izpolnjeni s prikazovanjem umetniških filmov (ne televizijskih), danes pa npr. BBC mreža prikazuje vsega 4,6 odstotka umetniških in 9,3 odstotka dokumentarnih filmov — preostali program pa sestavljajo oddaje s področja »čiste« televizije. To nam pove, da se televizija vse bolj osamosvaja, da se postavlja na lastne noge in dobiva svoj lastni izraz.

PIŠE:
VLADIMIR PETRIĆ

DVA ESTETSKA PRINCIPA

(Nadaljevanje iz številke 12)

Lahko stopnjuje napetost ritma teka, lahko ga umetno podaljša, da ustvari vtis neskončne teka, z rakurzi lahko doseže občutek brezupa, izgubljenosti tisteg, ki teče po stopnicah, s premiki kamere, s komponiranjem in povezovanjem gibanja v kadru lahko pričara in poudari občutek dviganja, zmage, lahko doseže občutek elevacije v naših mišicah (kinesteza). Toda koliko takih trenutkov je lahko v enem fabulativnem filmu? Ne mnogo, zato pa jim je treba posvetiti posebno pozornost in z njimi omogočiti gledalcem čisto vizualno doživetje. To ne pomeni, da je treba vse ostale scene snemati enostavno tako, da postavimo kamero kamorkoli pred dogajanje. Tudi tu se pojavljajo ravno tako komplicirani problemi komponiranja

kadra, gibanja igralca v njem, menjavanja kadrov, premikov kamere in njenega usklajevanja z gibanjem igralca, poudarjanja detajlov, osvetljevanja, ustvarjanja vzdušja in zvočnega oblikovanja slike.

V tem in drugem primeru vsebina filma narekuje obliko, pri tem pa nikakor ne sme uničiti njenega filmskega obeležja. Najidealneje je ustvariti v filmu trdno povezavo med vsebino in obliko — to pa pomeni spoštovati oba elementa umetniškega dela — vsebinskega in oblikovnega. Avtohtoni, čisti film vsebino zanika ali pa jo popolnoma podredi obliki, snemano gledališče ali ekranizirani roman pa zanikata ali popolnoma zanemarljata specifično filmski način oblikovanja vsebine, ker suženjsko mehanično slikata dogajanje. To sta torej obe skrajnosti

ADAMIR PETRIC



DVA
ESTE
PRIN

3/393-13



današnje filmske estetike; prva ima samo eksperimentalen pomen, druga pa nima nobene zveze s filmsko umetnostjo. Eklektični film je, končno, v svoji najsprejemljivejši obliki in po svojem bistvu sintetična umetnost, pri kateri ima vizualni element vodilno vlogo, vendar ne tolikšne moči, da bi porušil vse ostalo. Analizirajmo podrobneje še osnovne komponente eklektičnega zvočnega filma.

Kaj je to vsebina filma? Ali je to dogajanje — zgodba, podana že v scenariju, ali izvajanje tega dogajanja pred kamero? Drugi primer pomeni, da snema kamera umetniško že izoblikovano vsebino, ker režiser samo ponostavlja sceno, v atelje-

ju ali v naravi. V prvem primeru pa filmsko ustvarjanje ne zajema samo snemanja nekega dogajanja in njegovega montiranja v vrsto kadrov, ampak tudi aranžiranje tega dogajanja pred kamero. Toliko prej, ker se to aranžiranje bistveno razlikuje od aranžiranja na odru. Torej je vsebina nekega filma dana v scenariju — manuskriptu, realizira pa se od tistega trenutka dalje, ko jo začne režiser snemati na filmski trak. Vsebina seveda narekuje formo, ki jo bo oblikovala. Če vsebina omogoča oblikovanje na specifično filmski način, pomeni, da je scenarij pisan filmsko, če režiserju uspe najti čim več vizualnih rešitev za opise iz scenarija, pomeni, da

Prizor iz japonskega filma
Tsubaki Sanjuro

ta režiser razume filmski jezik in ima smisel za filmsko izražanje. V vsakem primeru pa mora najti povezavo med vsebino in obliko in si prizadevati, da sta čim bolj enovita. Ker pozna filmski jezik in ima smisel za vizualno doživljanje in izražanje, bo skušal ustvariti na platnu, poleg logično pripovedovane vsebine, tako optično gibanje, ki bo okrepilo učinkovanje vsebine in vzbudilo v gledalcu adekvatno kinestetično čustvo. Našel bo tudi specifično povezavo med zvokom in sliko in, morebiti, ustvaril avditivno — vizualno enotnost. Ni se mu torej treba posluževati samo montažnih efektov. Nedavno je to poudaril Rossellini, ko je trdil, da je »imela montaža v nemem filmu določen pomen, ker je predstavljala izrazni jezik«. Takoj nato je povedal: »Ta mit o montaži smo podedovali od nemega filma, čeprav je montaža v praksi izgubila nekaj svojega pomena. Svoja dogajanja, svoje moralne poglede, svoje vizije izraža danes režiser s filmskimi slikami samimi.« V eklektičnem zvočnem filmu se estetika širi od ritma, ki ga dosežemo z gibanjem kamere, s spremembami snemalnih kotov, na ritem, ki izhaja iz odnosa med zvokom in sliko. Za to estetiko je bistven odnos ritma do vsebine, ki jo je treba povedati in ki je dana v scenariju, do igre in do načina, s katerim režiser aranžira dogajanje pred kamero. Ravno ta vsebina je začela ovirati tisto, kar je veljalo za specifično filmski vizualni izraz. Pristaši avtohtonega filma so poskušali to oviro odstraniti z izbiranjem posebnih vsebin, ki so dovoljevale nenavadne, nadna-





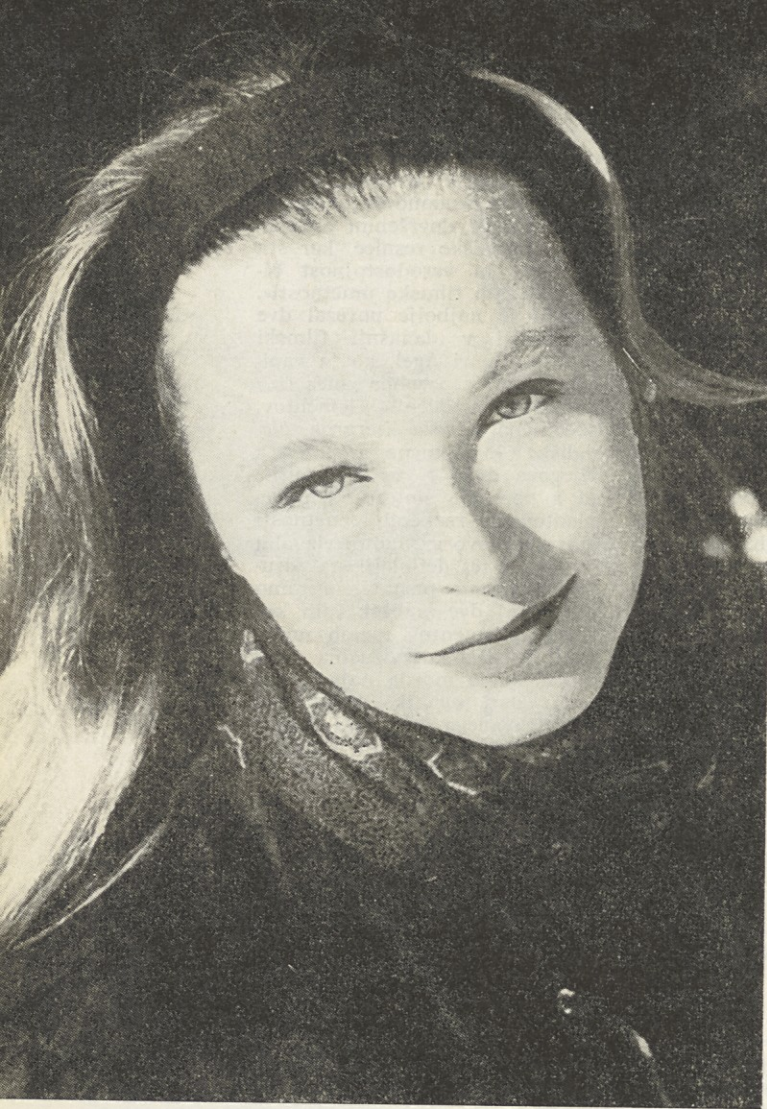
Lana Turner
s svojim ljubimcem
Johnyjem
Stompanetom

ravne stvari, sanje, podzavest, vizije, iluzije. Trdili so, da je film »v svojem bistvu surrealističen« (Epstein), da je »popolnoma naravno, če teži k sanjam in vsemu, kar je imaginarno« (A. Lang, Vijermo). Tako razumevanje filma se je skladalo z avtohtonimi konceptijami sedme umetnosti, ker so za irealne, metafizične teme v filmu lahko uporabljali optična gibanja, montažni ritem in »vizualno melodičnost«. Vse je bilo mogoče, vsebina pa z ničemer ni ovirala, omejevala forme — slike, saj ji je bila suženjsko podrejena in suženjsko ji je služila. Drugi estetiki so poskušali najti zvezo med izraznimi sredstvi filma in snemanega predmeta, ker so menili, da mora film ne samo ilustrirati svet podzavesti in nadnaravnih vizij, ampak »transportirati stvarnost in magijo« (Moussinac), »odkriti sintezo med realnim in irealnim, da bi objektivna slika na ekranu postala zrcalo subjektivnega sveta« (Moren), kajti film lahko »premoti antagonizem med obstoječim in izmišljenim« (Lafitte) in gledalce prepriča, da se kakor realnemu življenju popolnoma predajo dogajanju na platnu, ki pa tudi mora »biti resnično in realistično« (Krakauer). Moč identifikacije filma to v veliki meri omogoča. Gledalec je pri tignjen v globlivo sliko, postaja del dogajanja, in slika, pa če je še tako irealna, postaja realnost, kajti kamera se »najbolje počuti, ko stoji pred stvarnim, neponarejenim življenjem« (Pudovkin) ko, zaznamujoč zunanjo podobo, odkriva tisto, kar se skriva v njegovi globini.

S pomočjo identifikacije film eliminira »mejo med uživanjem v vizijah, ki jih gledalcu film nudi, in občutjem stvarnosti, ki jo je gledalec izkusil v življenju« (Jean Jacques Rinijeri). Marcel L'Herbier še posebej poudarja razliko med tistimi umetnostmi, »ki živijo od irealnosti, pri katerih je cilj opisovanje neobstojećih stvari, in filma, ki pričara življenje samo — ekrana, kjer so

vse značilnosti univerzalne materije strogo resnično in stvarno življenje«. A. Konsilio gre še dalje in poudarja, da se film ne more približati resnici s pomočjo imaginacije, ampak samo z »direktnim zaznamovanjem stvarnosti kot že dovršenim elementom umetniške resnice, ker sta realizem in verodostojnost bistvo in duh filmske umetnosti«. Morda je najbolje povezal dve skrajnosti v današnji filmski estetiki Henri Agel, ko je napisal: »Film je posebna zmes fizikalnih in kemičnih elementov, specifična sinteza literarne, gledališke in likovne umetnosti. Njegova duša — to je gibanje, ki s pomočjo sinteze vseh elementov in različnih umetnosti ustvarja novo vrednoto: vizualni ritem«. V tej definiciji sta združeni (oziroma postavljeni ramo ob ramo) dve stališči: film kot sinteza elementov raznih umetnosti in film kot vizualna dinamika. To je morda največ, kar more dati estetika eklektično obravnavanega zvočnega filma. Zato je tudi definicija skrajnje eklektična. Evo razvojne poti kinematografije: od sanj, irealnega sveta do stvarnosti in konkretne življenja, od igre svetlobe, oblik, ritma drobnih kadrov do celovitega prizora, vzdušja, gibanja resničnega življenja pred objektom in združevanja elementov raznih umetnosti.

Francoska avantgarda in nemški ekspresionizem sta sprejela film kot možnost za odkrivanje irealnega, podzavestnega, izmišljenega. Zato tudi črpata teme svojih filmov s področja sanj in sanjskih podob. S sliko se je dalo vse delati, vse je bilo možno. V filmih iz časa »zlate dobe« sovjetskega filma je bila montaža osnovno izrazno sredstvo, kader sam slikovno bogat, stalno spremenljiv. Jasno je, da se je na temelju takih del formirala tudi posebna filmska estetika, ki je vztrajala na avtohtonem vizualnem izrazu, na zunanjem ritmu slike, ki se je, na srečo, skladal z ritmom dogajanja, z bistvom vsebine. Zvoč-



ni film je nujno moral iti po drugi poti, v drugo smer, oziroma bolje, sčasoma je opustil sanje in se vrnil k življenju, k stvarnosti. Opustil je slikanje mehaničnega gibanja v stvarnosti z različnih aspektov in se začel poglobljati, vizualno in avditivno, v notranji pomen teh gibanj. Ta razvoj je zahteval tudi spremembo nekaterih osnovnih estetskih principov filma.

Nič ni čudnega, če se je pri starih teoretičnih pokazala zmeda; nekateri so nastopili proti novim principom, drugi pa so, ker so doumeli nujnost nove poti, po kateri je film krenil, poskušali najti kompromis med staro filmsko formo in novimi vsebinami — predmeti, ki se jim je kamera približala. Eklektičnost teh poskusov se najboljše vidi v teoriji Bele Balasza, ki je po-

Marina Vlady



časi sprejel »bistvo zvočnega filma«, je pa še naprej vztrajal pri formalnih vizualnih zahtevah ustrežajočih »bistvu nemega filma«. Tako je prišlo do nasprotja: podpirati vizualno-ritmično komponento filma skupaj z vsemi ostalimi elementi, ki jih vnašata vanj literarni scenarij in igra, predvsem pa dobiti zvezo med sliko in zvokom. In medtem ko je nekdaj izhajala specifičnost filma samo iz njegove gibljive slike, jo je bilo treba sedaj najti v sintezi slike, dramaturgije, besede, igre.

Rekli so, da je bila v nemem filmu dramaturgija podrejena sliki. Režiser mnogokrat sploh ni imel podrobno pripravljenega scenarija, ampak samo grobo skico bodočega filma. Pri snemanju pa je, odvisno od njegove vizualne inspiracije, gradil in bogatil dramski zaplet filma. Danes je narobe: slika je podrejena dramaturgiji. Scenarij se spremeni v knjigo snemanja, kjer je natančno določeno, kaj in kako je treba kadrirati. Od scenarija zavisi predvsem, koliko

bo neki film filmski, od režiserja pa, koliko mu bo uspelo prizor napraviti filmski. Beseda se v nekem smislu sicer res upira sliki, toda nesmiselno bi jo bilo ignorirati, kakor bi bilo nesmiselno sliko podrediti besedi. Treba je najti zvezo med obema tema elementoma zvočnega filma, še več, z njima hkrati enotno učinkovati. Scenarij — pisan z besedami — prevaja kamera v zvočne slike na ekran. Igro režiser vodi in prilagaja avditivno-vizualnemu učinkovanju filma. V tem je treba iskati in najti estetiko zvočnega filma. Ta vsebuje elemente literature (scenarij), mizanscene (režija), govora, mimike, kretnje (igra), glasbe, šumov (zvočna spremljava) in likovnega oblikovanja (kamera). Vse te komponente se v zvočnem filmu prepletajo in jih je nemogoče mehanično ločiti, ker šele skupaj dajo nekaj novega, nekaj, kar imenujemo specifično filmski izraz. Dramaturgija scenarija podpira notranji ritem dogajanja na platnu, kar mizanscena pravtako kot gibanje ka-

mere ali montaža še poudarja. Igralec ustvarja lik na platnu, njegov izraz pa lahko okrepi glasba pa še rakurz, s katerega kamera snema. Vse to je povezano, ima svoj pravi in polni učinek, tu sliki zvok ni samo dodan, tu začenja delovati »zvočna slika«.

Specifičnost modernega filma se ne more formirati samo v okviru vizualne komponente kadra, ampak v okviru vizualno-avditivnega delovanja zvočne slike. Estetska vrednost neme slike je bila, kot smo videli, podrobno obdelana za časa neme kinematografije. Še danes se mnogokrat vztraja pri tem. Najdlje je pri odkrivanju asociativne in kinematične vrednosti filmske slike prišel Eisenstein, ko je spoznal možnost muzikalne organizacije optičnih vrednot, ki naj bi s svojim učinkovanjem preko vidnega organa izzvale v gledalca čustvo, to pa naj bi privedlo do določene misli, ideje, teze. Ko se je pojavil zvok, je Eisenstein svoje estetske koncepcije razširil še na avditivno komponento filma, poskušajoč dati zvoku komplementarno vlogo in ustvariti posebno (kontrapunktično) optično-akustično enotnost. S tem je priznal, da ni mogoče več upoštevati samo vizualne plati filmske teorije, ampak da je vanjo treba vključiti tudi zvok. V praksi je Eisenstein moral popuščati: svojim principom je zadostil samo v posameznih odlomkih filmov, zasnovanih na literarni pripovedi, ali pa v kratkih, eksperimentalnih filmih, kjer je slika in zvok še nadalje obravnaval kot dvoje različnih elementov. Ni montiral samo kadrov, ampak je povezoval in kombiniral sliko kot vizualno in zvok kot avditivno zaznavo. Šele najmodernejši filmi bodo dokazali, da njihovo pravo učinkovanje ne izhaja iz kombinacije in povezave slike z zvokom, ampak iz zvočne slike kot take. To bo v razvoju kinematografije seveda spet privedlo do stranpoti, do snemanega gledališča ali pa do vizualno-zvočnega

zaznamovanja književne pripovedi. Vendar pa bo to, kakor je podobno že bilo, samo trenutna kriza, iz katere bo zvočni film končno izšel ne samo kot avhtonostno izrazno sredstvo, ampak tudi kot umetnost, ki lahko izpove notranje probleme človekove eksistence.

Za sedaj lahko z gotovostjo trdimo, da moderni film teži k totalni, popolni avditivno-vizualni iluziji, s katero hoče gledalca popolnoma zajeti. Iluzija na platnu je totalna, kar pomeni, da je ustvarjena iz vseh aspektov vidnih in slišnih spoznanj in doživljanj realnega sveta, toda totalna je tudi njena iluzornost, njena transformacija stvarnosti. Iz te dvojnosti izhaja posebnost učinkovanja modernega zvočnega filma, ki nič več ne terja slikanja ali analiziranja poznane stvarnosti in dogajanj v njej, ampak se hoče poglobiti v bistvo življenjskih problemov in tam odkriti človeka v njegovi fizični in duhovni celotnosti. Druga značilnost modernega zvočnega filma pa je v načinu, s katerim se doseže popolna vizualno-avditivna iluzija na platnu. To je vizualno-avditivna intuicija, kar pomeni režiserjevo sposobnost spoznati bistveni pomen določenega trenutka optičnega in zvočnega eksistiranja stvarnosti in vseh njenih komponent in oblik gibanja, sposobnost, da vse to zajame z zvočno sliko (kadrom) in tako vzbudi v gledalca določena čustva, misli, psihoze, pretese, vtise in številne druge, za umetniško delo in njegovo temeljno idejo potrebne reakcije. Ko s tem bogati naše vizualno-avditivno pojmovanje sveta in življenja, se zvočni film približuje, na svoj specifični način, mogočnosti učinkovanja, ki jo je imel nemi film na višku svojega razvoja. Teorija zvočnega filma pa dobiva svojo popolno avhtonost in pravico do enakovrednega mesta med teorijami drugih umetnosti in okviru splošne estetike.



Največja nasprotja v mnenjih kritikov in občinstva je v zadnjem času vzbudil novi film Jeana - Luca Godarda PREZIR po znanem romanu Moravie. V glavni vlogi nastopa BB

Na naslovni strani: Zvezde, ki prinašajo dolarje. Taki zvezdi sta bili plesalka Ginager Rogers (leta 1930) in Jayne Mansfield (leta 1950). V lanskem letu se jima je pridružila še Elizabeth Taylor

IZ VSEBINE PRIHODNJE ŠTEVILKE: Aleksander Petrović: Pripovedujem ti zgodbo ali moderni film — Ekranova okrogla miza: Položaj slovenskega filma v družbi in njegova ustvarjalna sredina — Mednarodna anketa: Kaj je moderni film? — Intervju z Jean-Luc Godardom — Kritike: Pasje življenje; Če pride maček — Festivali: Oberhausen 1964



ekran 64

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

Končano je snemanje novega Vibinega celovečernega filma Zarota (delovni naslov) — Po scenariju Primoža Kozaka je režijo prevzel Franci Križaj

