



ekran 64

revija za film in TV, leto III, marec - april 64

16-17

Ekranova okrogla miza
o položaju slovenskega filma.
Ekskluzivna mednarodna
anketa — kaj je moderni
film? Razgovor z Godardom



ekran 64

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

1410	Aleksander Petrovič	Moderni film
1414	Ekranova okrogla miza — Položaj slovenskega filma v družbi	
1432	Ekranova mednarodna anketa	Kaj je moderni film?
1488	Pogovor z Jeanom-Lucom Godardom	
1498	X. Festival v Oberhausnu	
1508	Teleobjektiv:	Novo — Jean-Paul Belmondo — Deset najboljših filmov 63
1530	Kritike:	Zadeva Tizian — Mrk — Salvatore Giuliano — Če pride maček
	Film, šola, klubi	— Televizija — Amaterji

izlajatelju ob IV. kongresu ■ veliko uspeha ■ uredništvo



?

Na vprašanje »Kaj je moderni film?« je skoraj nemogoče odgovoriti, dokler ne definiramo pojmov. Kaj razumete pod besedo moderen vi in kaj jaz? Slovar pravi: »moderno... kar je ali kar označuje sedanji ali sodobni čas; torej novomodno...«

Po tej definiciji je moderen vsak film, posnet zdaj ali pred nedavnim.

Peter Bogdanovich v naši
ekskluzivni anketi

KAJ JE MODERNI FILM?



PIŠE: ALEKSANDER PETROVIĆ

PRIPOVEDUJEM TI ZGODBO

Orientacija dela filmske produkcije na zapletene poetične in miselne vsebine, ki je zadnja leta po svetu vse bolj očitna, je povzročila rušenje filmske dramaturgije tradicionalnega tipa. — Filmski avtorji so zapopadli tisto, kar je literatura že zdavnaj vzela z dnevnega reda: fabula v filmu ni isto kakor zunanje dogajanje. Tako je dejanje v filmu dobilo nov in bolj zapleten pomen.

Poetične ideje ter psihološke in etične dileme so postale prava vsebina na novi način zamišljenih in uresničenih filmskih fabul, »filmska zgodba« pa se je skrčila na enega izmed elementov formuliranja te vsebine. — Brez zunanje dinamike in površne zabavnosti je »filmska zgodba« postala sredstvo in ne cilj.

Reševanje filma izpod gospostva tako imenovane »filmske zgodbe« je ena osnovnih značilnosti modernega filma. Dosedanji razvoj filmske umetnosti označuje neovrgljivo prvenstvo zunanjega dogajanja. — Oprta na tako pojmovanje filma je velika večina filmskih režiserjev desetletja, podobno lovskim psom, vohala za sledovi cenene literature, filmska režija sama pa se je omejevala na kadriranje scen, delo z igralci in usklajanje dejavnosti scenografa, snemalca in skladatelja. — Moderni film pa obravnava zunanji potek dogajanja samo kot enega izmed elementov orkestracije filmskega dela,

PARAGRAF NIČ

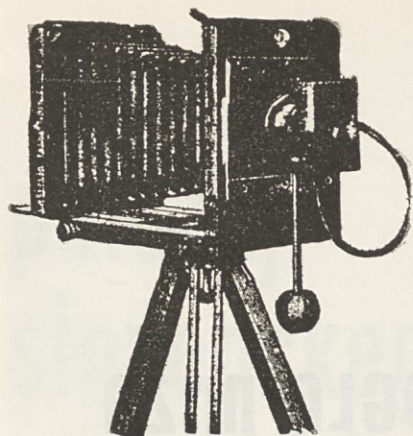
ALI: MODERNI FILM

nič manj in nič bolj pomembnega od drugih izraznih sredstev filmske umetnosti. — Ko so zavzeli tak načelen odnos do dejanja (v zunanjem pomenu), so se ga filmski avtorji začeli lotevati dosti svobodneje, bolj ustvarjalno. — Predvsem je bilo konec suženjstva zunanjemu ritmu dogajanja in površni dramatiki. Vendar bi bilo napačno misliti, da si moderni filmi prizadevajo za vsako ceno poenostaviti dejanje. V službi globlje notranje perspektive je postal zunanji potek dogajanja tak, kakršnega je ta perspektiva terjala. Dejanje se komponira po logiki poetičnih idej, katerih funkcija je, in je zato od njih, njihovega značaja in smisla tudi na zunaj odvisna; zunanji tok dogajanja se giblje od čisto poenostavljenih oblik v filmih Antonionija, Vardove, Brooksa (*Moderato cantabile*) i Godarda (*Ziveti svoje življenje*), do baročnih oblik v filmih Alaina Resnaisa in zapletenih inkrustacij v Truffautovem *Pianistu*. — Ne glede na to, da je dejanje v zunanjem pomenu prenehalo biti bistveni in odločujoči element filma, so njegove oblike v modernih filmih postale veliko raznovrstnejše. Ko so postale funkcije notranjih poetičnih tokov, so se oblike zunanjega dejanja rešile mrtvih dramaturških okov in šablon. (Končno je prišel čas, ko enega dela filmov — resda še zmerom manjšega — ne smajo zato, da bi držali v napetosti pozornost omejenega malomeščana.) — Če lahko filmsko dramaturgijo primerjamo z risbo v slikarstvu, tedaj se je v zadnjih letih v filmu zgodila sprememba, podobna tisti, ki jo je slikarstvo doživelo v trinajstem stoletju, ko sta Giotto in Cimabue razbila sheme bizantinskih risarskih kanonov.

Predmet fabule v modernem filmu ni več zunanje dogajanje — »zgodba«. — Fabula je v modernem filmu identična z organizacijo poetičnih, psiholoških in etičnih idej, ki so prava vsebina filma. Ker je »zgodba« izgubila tisti pomen, ki ga je imela prej, se je težišče fabuliranja in tudi prave filmske dramaturgije preneslo na področje idej — podteksta. Tako pojmovana fabula se v modernem filmu ne izraža samo skozi golo dejanje, temveč skozi celotni filmsko izrazni register. Pomeni ljudi in predmetov, prostora, gibov, svetlobe in sence, šumov, glasbe in glasov so postali prav tako važni elementi za gradnjo fabule, kakor razvoja same »zgodbe«. — »Zgodbo« pogojujejo vsi ti elementi in ona nje — doseženo je bolj integralno, estetsko pojmovanje filma Človeška usoda se izraža danes v filmu veliko bolj kompleksno in resnično kakor v tradicionalnih »dramatičnih« filmih. Predstavljajmo si, kako bi bilo, ko bi poskušali zvedeti resnico o kakem človeku samo iz zunanjega poteka dogodkov v njegovem življenju. Tak odnos bi povsem prezrl človekovo zavest, doživljanje sebe in življenja, kar je za razumevanje človeka-individua enako važno kakor dogodki njegove življenjske poti. Kaj pa bi potem ostalo od človekovega resničnega, popolnega lika? — Taka razlika v odnosu do življenja in človeka je tudi med filmi, ki so delani shematično »dramatično«, in sodobnimi filmi, ki bi hoteli biti del življenja in zavesti.

Sodobna filmska umetnost torej ne zametuje fabule. Odreči se fabuli bi pomenilo odreči se kompoziciji dela. Razlika med pojmovanjem fabule v sodobnem filmu in filmu tradicionalnega tipa je, kakor sem že dejal, v tem, da je v sodobnem filmu fabula in torej tudi drama prešla na podtekst, v tradicionalnem filmu pa razumemo pod fabulo zunanji potek dogajanja. Ko je prešla v področje prave vsebine, se dramaturška kompozicija, fabulizacija filma izvaja dosti bolj kot prej s specifično filmskimi izraznimi sredstvi. Medtem ko se dramaturška organizacija »filmskih zgodb« opira na pripoved v skoraj dobesednem pomenu in se, logično, pripisuje izredno velika važnost dialogu in igralcu, film pa ostaja konec koncev le razširjeno gledališče, se nova dramaturgija organizira in izraža s filmskimi izraznimi sredstvi, ki so bila doslej brez dvoma v ozadju. Filmska montaža, na primer, ima v vrsti modernih filmov veliko večji pomen, kakor je bilo doslej v navadi. Prav tako fotografske in optične lastnosti filmske slike. — Te filmske izrazne oblike danes ne rabijo samo za mehanično povezovanje ali registriranje poteka »zgodbe«, temveč postajajo same elementi notranje fabule, poetičnega smisla filmskega dela.

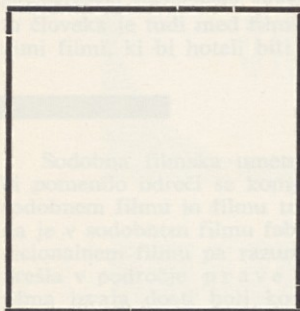
Upravičena je, mislim, trditev, da skoraj ni filmsko izraznega področja, ki ga moderni film ne bi uporabljal bolj zapleteno in kreativno, kakor je to delal doslej (ali pa so vsaj ustvarjeni pogoji, ki to dovoljujejo). — Ker je film predvsem vizualna umetnost, je postala posebno pomembna zveza med to notranjo fabulo in možnimi metaforičnimi pomeni vizualnih scenskih elementov. Ker moderni film danes ne govori o zgodovini svojih oseb, temveč, kakor vsaka resna umetnost, o življenju v širšem pomenu besede in o pogledu na življenje z določene subjektivne človeške perspektive (avtorjeve), ni več nikakršnih razlogov za to, da bi kakega pomena ne izrazili s kakim predmetom ali s prostorskimi lastnostmi scene, ne pa z obrazom in besedo igralca, če ono prvo bolje in popolneje pojasnjuje pomen kakor to drugo. — Kakor je fabula prešla s področja »filmske zgodbe« na področje organizacije idej, podteksta, prave vsebine (in skrčila »zgodbo« na enega izmed elementov filma), prav tako je tudi organizacija te, na nov način pojmovane »zgodbe« odzvela osebam v filmu pomen, ki so ga dotlej imele (in ki ga je film pravzaprav podedoval od gledališča), ter jih omejila na enega izmed elementov, ki uresničujejo notranji smisel.



Razumljivo je, da je tak v koreninah drugačen odnos povzročil tudi resno spremembo videza filmov. — Ta sprememba je izzvala vrsto nesporazumov. Občinstvo je zahtevalo svojo »zgodbo« in je, ko je ni našlo, odreklo filmu vsakršno vsebino. Odtod mnogi očitki, ki v glavnem trdijo, da so nekateri sodobni filmi formalistični, da so prazni in brez smisla, se pravi, da imajo plitvo vsebino. Položaj pa je ravno obraten. Prav revolucija pri vsebini (prodor poezije in psihologije) je povzročila tudi spremembo zunanosti filmov. Del filmske javnosti žal ni bil dovolj pripravljen, da bi razumel, kar se je zgodilo (v Franciji na primer izredni film *Amélie* ali čas ljubezni tri leta ni mogel najti distributerja; podobno je bilo z ameriškim filmom *Iznanc* i itn.). V tem, ko pazljivo spremlja »zgodbo«, gleda del publike na vse druge elemente filmskega izraza kot na sredstvo za funkcioniranje »zgodbe« in če ne najde v njih tistega, kar išče (in tega res ni), če tega ne opazi, ravnodušno prezre njihov pravi pomen. Tako tudi tista notranja fabula, se pravi nova oblika fabule v filmu, in vsebina filma ostajata izven obsega pozornosti — neopaženi. Nasprotno, namesto da bi sledili njun pomen in njuno vrednost, ljudje ugotavljajo, da je njuno kreativno animiranje čista »larpurlartistična« ekshibicija. Pasaže, v katerih se z montažo ali kakorkoli drugače kaka poetična ideja ali psihološka vsebina filmsko izrazi, ocenjujejo kot nepotrebno zavlačevanje, vir dolgočasja in udarec mimo. — Vendar ta zadnja premišljevanja o praktičnih posledicah sprememb, ki jih je povzročil moderni film, prehajajo okvir tega članka in se pri njih ne bi rad dlje zadrževal. Omenil sem jih tukaj samo zato, da bi opozoril, kje so, po mojem mnenju, korenine nesporazuma med modernim filmom in delom javnosti. Seveda pa z opozarjanjem na obstoj tega nesporazuma ilustriram resnost preloma, ki se je v zadnjem času odigral v razvoju filmske umetnosti.

ekran 64

EKRANOVA OKROGLA MIZA



Kriza, ki jo že nekaj časa preživlja slovenski film, je v lanskem letu — vse kaže — dosegla svoj vrh. Naša revija je že nekajkrat opozorila na nekatere probleme, ki so prav zdaj posebno živi. V času, ko je treba razrešiti vrsto zapletenih vprašanj in pogumno utreti naši celotni kinematografiji, posebej pa še filmski ustvarjalnosti, bolj zdrava in klena pota, je uredništvo revije sodilo, da je njegova naloga v pogovoru bežno osvetliti osnovne probleme in ob njih nakazati izhodišča, ki bi jih bilo treba pri reševanju nadaljnje usode slovenske kinematografije upoštevati.

V pogovoru so sodelovali tovariši STANE KAVČIČ, predsednik ideološke komisije CK ZKS, BOJAN ŠTIH, direktor Drame, FRANCE ŠTIGLIC, filmski režiser in predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev, FRANCE KOSMAČ, filmski režiser, prof. VLA-DIMIR KOCH, filmski dramaturg in uredniki revije VITKO MU-SEK, BOŽIDAR OKORN in TONI TRŠAR. Pogovor je na povabilo uredništva vodil FRANCE ŠTIGLIC. Vsem tovarišem, ki so se udeležili pogovora, se za sodelovanje, predvsem pa za prizadevno poglobitev v probleme slovenskega filma, iskreno zahvaljujemo.

Uredniki

položaj slovenskega filma v družbi in njegovo ustvarjalno okolje

STIGLIC: Naš razgovor o filmu — koliko jih je že bilo! — naj bi v pomoč razreševanju problematike kinematografije, predvsem pa filmske proizvodnje, obravnaval tista vprašanja, ki so res bistvena in načelnega pomena za stabilizacijo in nadaljnji razvoj slovenskega filma. Zato mislim, da bi se morali najprej pogovarjati o mestu in vlogi filma v naši družbi, potem o ustvarjalnem okolju filmske dejavnosti in še o kinematografu kot osnovnem posredniku filmske kulture.

Ze nekaj let ponavljamo, da je status jugoslovanske kinematografije kot gospodarske dejavnosti s posebnim kulturnim pomenom v naši družbi nemogoč, da ga je treba revidirati oziroma razveljaviti in film instituirati predvsem v skladu z njegovim kulturnim značajem in političnim pomenom. Iz omenjene opredelitve, ki je predstavljala koncept jugoslovanskega filma v preteklih desetih letih (ta pa nikakor ni bil v skladu s pojmovanji in željami filmskih ustvarjalcev), so se razrasli zakoni, uredbe in predpisi, kateri so uveljavljali in stimulirali film kot industrijsko robo in spravili filmsko dejavnost v zagato, iz katere zdaj mrzlično iščemo izhod. Posamezni uspehi jugoslovanskega filma doma pa tudi po svetu vsekakor niso rezultat sistema naše filmske proizvodnje, marveč jih je v glavnem rodila prizadevnost posameznih avtorjev ali še bolj posameznih umetniških direktorjev ali dramaturgov v produkcijskih hišah. Take kulturne »injekcije« seveda niso mogle poravnati šibke hrbtenice filmski proizvodnji in njenim različnim kon-

ceptom — med katerimi je prevladoval napačno pojmovani komercialni kot najbolj zveličaven — niso mogle dati idejno-estetskemu obrazu jugoslovanskega filma karakteristike družbe, v kateri živi.

Mislim, da je osnovno izhodišče mnogoterim problemom, ki tarejo naš film (sistem proizvodnih podjetij, financiranje, šolanje filmskih delavcev, status filmskih ustvarjalcev, samoupravljanje itd.) pravilno vrednotenje filmske dejavnosti, njen kulturni status, ki ima družbeno veljavo.

Položaj slovenskega filma ni, kljub temu da se lahko ponaša z nekaterimi večjimi uspehi, prav nič stabilen. Pokopali smo Triglav film; sistem preživele producentske hiše z administrativnim vodstvom in komercialno miselnostjo mu je v protislovjih, o katerih je bilo pravkar govora, sam izkopal grob. Okrog Vibe filma, ki je po svoji organizaciji nedvomno naprednejše podjetje — a še vedno podjetje — se zbirajo filmski delavci in skušajo uveljaviti svoje ideje o avtorskih skupinah in načrtnem, dolgoročnejšem programu proizvodnje. Programski svet, ki združuje interese ustvarjalcev in družbe, je začetek tega prizadevanja. Ob določitvi položaja filma nasploh pa bo še zmeraj ostal notranji, za izvedbo programa največji problem — ustvarjalno okolje, scenaristi, režiserji, umetniški sodelavci. Često se namreč bahamo z našim ustvarjalnim filmskim potencialom, ki pa je žal bolj obsežen kakor pa močan. Danes nas muči mnogo problemov, od organizacije proizvodnje do ateljejev in tehnike — a vsi so lažje rešljivi kot vzgoja filmskega ustvarjalnega okolja. Tehnike je mogoče kupiti, ustvarjalce pa je treba vzgojiti. To je proces — brezbriznost minulih let se nam že maščuje.

Položaj kinematografov je tako pereč, da ga ni mogoče več zanemarjati. Rešitev ni v mehaničnem razširjanju mreže kinematografov, marveč v spremembi statusa kinematografa; torej spet osnovno razjasnjevanje — kaj sodi v kulturo, kaj pa v gospodarsko podjetnost. Število obiskovalcev kinematografa zadnja leta občutno pada. Tega vsekakor ni kriva samo televizija. Kakšni so naši kinematografi, kako so opremljeni, kakšne aparature imajo, so res kulturno središče nekega okolja? Kakšen je odnos komune do njih?

Trije problemi, ki sem jih navedel, so seveda med seboj usodno povezani, nanje se navezujejo še mnogi drugi, ki tarejo našo kinematografijo. Najbrž je razrešitev vseh odvisna od prvega: ali je film najprej in predvsem kulturna dejavnost!

TRŠAR: Pri razpravljanju o odnosu družba — film se mi zdi važno upoštevanje razširjenosti kinematografske mreže pri nas. Pri približno 250 kinematografih, kot jih imamo v Sloveniji, in pri položaju, kakršen danes vlada v Jugoslaviji, ko je slovenski film na jugoslovanskem tržišču nasploh precej slabo sprejet in je dober sprejem slovenskega filma v drugih republikah pravzaprav izjemen dogodek, mi je videti naslonitev filma na docela ekonomske principe popolnoma nesmiselna. Pri 250 kinematografih se domač film ne more izplačati. Kakor smo zračunali, velja njegova proizvodnja 80 milijonov in se po redni poti ne more rentirati. Zato mislim, da je ozka naslonitev na domačo mrežo kinematografov oziroma na njej zasnovanem ekonomskem principu, na vse instrumente, ki temeljijo na obisku, stvar, ki nima podlage. Zlasti še, če upoštevamo, da sta interes občinstva in pa tistih teles, ki naj bi oblikovala program, v nekem smislu različna. Nastajata torej dva problema: sama materialna osnova v premalo razviti nezadostni kinematografski mreži in interesi v oblikovanju programa, ki so kaj različni. Zato prihaja do nasprotij, ki se kažejo v podjetjih samih. Ta venomer tarnajo za sredstvi in postavljajo ekipe na ekonomske osnove, ki lahko filmu največkrat samo škodujejo. Odkar smo decentralizirali zvezni fond, vemo, da je v Sloveniji za proizvodnjo filmov letno

Začetki modernizma:
Rado Ankrst
v Hladnikovem
PLESU V DEZJU



na razpolago približno 200 milijonov dinarjev. Zaradi te ekonomske omejitve podjetja preprosto izračunajo: ali naredo dva filma po 100 ali pa 4 po 40 milijonov, 40 milijonov pa puščajo za kratke filme in razne druge dejavnosti. Pri Vibi so se odločili delati cenene filme po 40 milijonov, ker je to ekonomsko najbolj rentabilno in ker lahko podjetje tako najbolj uspešno posluje. Pri vsem tem pa se nihče ni vprašal, ali lahko nacionalna kinematografija pri programu štirih filmov, katerih vsak velja po 40 milijonov, postavljeno a priori, oblikuje takšno programsko politiko, ki bi v največji meri izkoristila naše kulturne in umetniške možnosti, hkrati pa zagotovila tisti družbeni učinek filma, o katerem tolikokrat govorimo.

ŠTIGLIC: Vsekakor je ekonomski račun prisoten tudi v filmski dejavnosti. Predvsem z ozirom na racionalno porabo sredstev in pametno stimulacijo. Nikakor pa ne sme zavirati ustvarjalnih in programskih teženj in jih vokvirjati v stroške serijskega proizvoda. Tako stališče je nujno izzval sistem gospodarskega podjetja, ki je skrbelo za svojo donosnost na račun programa. Zato se bomo morali odločiti, kakšen sistem proizvodnje bomo imeli. Dosedanji se je vsekakor preživel. Govorimo o avtorskih skupinah. Ali so mogoče v sedanjem statusu proizvodnih podjetij? Kakšno bo financiranje proizvodnje? Slišati je mnenja, da bi moral filmski sklad v osnovi omogočiti programirano proizvodnjo. Medsebojna povezanost programa in sklada je nujna, če hočemo govoriti o načrtni produkciji. Nekateri mislijo, da bi bil najbolj primeren filmski proizvodni center kot ustanova. Opredelitev je nujna. Prizadevanja filmskih ustvarjalcev težijo k centru, ki bi povezoval avtorske skupine, te pa bi upravljale proizvodnjo ter njen program. Vprašanje je sicer na videz zgolj organizacijsko, vendar je za prihodnje odnose v naši filmski dejavnosti zelo pomembno.

KOCH: Mogoče je to res problem, ki še ni razrešen — namreč podjetje v stari obliki, saj večina še vedno vztrajno dela na isti način in še ni videti, da se bo kaj spremenilo. To pa pomeni, da so za to neki razlogi.

Po mojem mnenju je velika težava v tem, da se nova oblika dela v skupinah, ki naj s svojim deležem oblikujejo repertoar, še ni mogla uveljaviti, ker še ni jasno, kako naj se te skupine oblikujejo. Večkrat smo slišali, da na Poljskem in v drugih državah take skupine obstoje, vendar se je izkazalo, da jim obstoj omogoča subvencija skupnosti oziroma države in imajo tako ekonomsko bazo.

V Jugoslaviji bi bilo treba organizirati te skupine na drugačen način, vendar kot rečeno nihče natančno ne ve, kako naj se to zgodi. Zato ni čudno, da se še niso organizirale.

Glavno vprašanje je v tem, ali naj omenjene organizacije, najsi podjetja ali skupine ali kakšna drugačna telesa, vodijo komercialisti, to se pravi ljudje z ekonomsko izobrazbo, ki skrbe samo za to, da bi delo — izdelava filmov, ki je zelo draga — teklo čimbolj rentabilno in uspešno in da ne bi bil vanj vloženi kapital v nevarnosti. Po mojem mnenju je nujno treba zagotoviti, da prevzamejo vodstvo kulturni delavci. Kot vidimo, lahko na drugih področjih kulturnega dela kulturni delavci zelo uspešno vodijo tudi ekonomsko plat svojih ustanov in tako ni nobenega dokaza za trditev, da bi morali biti v vodstvu takih organizacij specializirani ekonomisti. Mislim, da bi se vsak razumen in v svoji kulturni stroki razgledan človek, ki bi vodil tako institucijo, lahko uspešno spoznal tudi z njeno gospodarsko dejavnostjo in jo dobro usmerjal. Tako imenovano ustvarjalno okolje, o katerem govorimo, je možno po mojem samo na ta način. Ustvarjalno vzdušje gotovo laže ustvari kulturni delavec, saj je bolj poklican zato, da vabi k sodelovanju najsposobnejše ljudi. S svojim vplivom krepi ustvarjalno vzdušje, ker ima več pregleda in vpogleda kakor kdo drugi v film kot umetnost in kot poseben specifikum kulturnega dela.

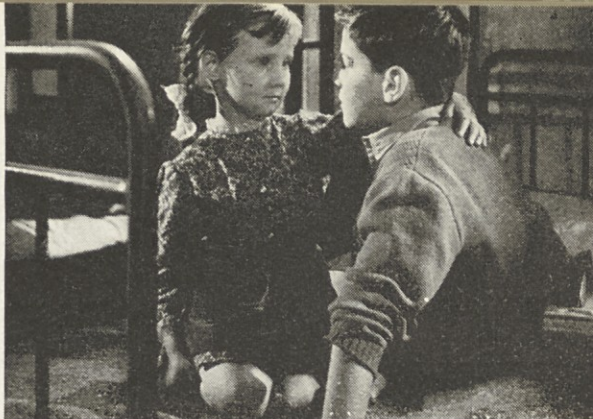
Mislim, da je problem prav v vodstvu. Ko bo šlo v slovenskih filmskih organizacijah za vprašanje vodilnih kadrov, si je treba predvsem prizadevati, da bi kulturni delavci aktivno prevzeli odgovorna mesta, ne pa da vse skupaj prepustimo stihiji in manj primernim ljudem.

Formiranje skupin pa je, bi rekel, stvar razvoja.

KAVCIČ: Mislim, da imamo v naši filmski proizvodnji v resnici opraviti z nekimi protislovji. Hkrati ko imamo vendar za seboj prve pozitivne izkušnje v umetniškem, estetskem, organizacijskem in v proizvodnem pogledu, ko ugotavljamo že nekatera mednarodna priznanja jugoslovanskega in slovenskega filma, se čedalje bolj pogosto slišijo glasovi, da je filmska proizvodnja v krizi. Kaj pravzaprav kaže to protislovje? Menim, da so, kar se tiče osnovnega statusa in osnovnega družbenega gledanja na film, najbrž stvari postavljene na glavo. Mislim, da je nevzdržna trditev in kriterij, da je film predvsem gospodarska panoga. Brž ko se postavimo na stališče, da je predvsem gospodarska panoga, potem temu sledi vrsta posledic, praktičnih, organizacijskih, ekonomskih, idejnih itd. Zame je film, posebno pa še slovenski film z ozirom na vlogo, ki naj jo ima, predvsem idejno-estetski in kulturno-umetniški pojem. Če zavzamemo tako stališče, potem je seveda drugo vprašanje, kako se to poslanstvo idejno-estetskega in kulturno-umetnostnega značaja operativno uresničuje. V notranjih odnosih seveda ni potrebno, da se filmska proizvodnja uresničuje na administrativnih določilih. Na primer, da se določijo fiksne plače. Ne, ampak znotraj proizvodnje je možno vzpostaviti take odnose, ki bodo sami po sebi zahtevali racionalnost in selekcijo. Za mene je zato koprodukcija interesantna samo z vidikov idejno-estetskih in kulturno-umetniških dosežkov. Nisem načelno proti njej, ker bi to pomenilo izolacijo.

Popolnoma nekaj drugega pa so tehnične usluge, to so pa čisti komercialni odnosi. Pri tem pa nisem a priori za popolno, absolutno svobodo — če to pokaže konkretna analiza — tehnične baze. Predvidevam, da se tudi tehnični bazi v primeru, da bi spričo ekonomskih kriterijev komercialne, ki bi bili zanjo na zunanjem tržišču bolj ugodni kot na notranjem, lahko postavi administrativne omejitve in reče, ne, zdaj ne bomo izvažali tehničnih uslug filma, ker

Poetičnost Franceta
Stiglica: DOLINA MIRU
(Eveline Wohlfeiler,
Tugo Stiglic)



jih potrebujemo doma. Vendar je po mojem mnenju bistveno, da vidimo film kot idejno-estetsko kategorijo. Če moramo kaj spreminiti in če hočemo rešiti filmsko produkcijo iz zadrege, v katero je prišla, moramo imeti približno enak odnos do filma, kakor ga imamo do gledališča. K tej konceptiji nimam — najbrž bi to tudi prešlo okvir današnjega razgovora — konkretnih organizacijskih, pravnih in akcijskih receptov, kako to konceptijo razviti v detajlu. Takih receptov nimamo. Mislim pa, da moramo biti enotni glede te osnovne konceptije, da jo je treba v naši zavesti sprejeti kot dejstvo in na tej podlagi tudi iskati konkretne rešitve.

Menim, da smo v filmskih podjetjih tudi pretiravali s pomenom klasičnega delavskega samoupravljanja. Tu se je tako delavsko samoupravljanje v bistvu izrodilo v praktikizem, ki postane ovira napredku filma. Zato mislim, da mora razvoj tu prinesiti neke specifične oblike sodelovanja programske umetniških in gospodarsko proizvodnih svetov, nekakšno delitev, bi lahko rekli, oblasti. Tiste attribute oblasti, ki so pogojeni z estetsko idejno ustvarjalnostjo, s kulturno umetniško ustvarjalnostjo filma vezati na dejanske ustvarjalce, na dejanske proizvajalce te idejno estetske in kulturno umetniške ustvarjalnosti. Tiste posle in tisto ustvarjalnost, ki pa je vezana na tehnologijo, na organizacijsko rutino podjetja, pa je treba vezati na proizvajalce te tehnične rutine, te tehnologije, te organizacije. Dobiti moramo sintezo teh dveh filmskih proizvajalcev.

Na tej podlagi je seveda možno pritegniti proizvajalce, dejanske ustvarjalce.

Dalje, zdi se, da je popolnoma jasno, da je tak finančni avtomatizem nezadosten za razvoj slovenskega filma. Enostavno povedano: teza, da naj bo film predvsem gospodarska dejavnost, je seveda nekoliko demobilizirala tiste republiške oziroma družbene faktorje, brez katerih si ni mogoče zamisliti normalnega napredka slovenskega filma. Moram reči, da mi je bilo vedno smešno in nezumljivo, da je recimo neka občina edini ustanovitelj nekega podjetja, ker se mi zdi, da je film taka kategorija, kot je recimo radio in televizija. Hočem reči, da se mora odgovornost za slovenski film skonzentrirati na vodstvu republike in nacije, ne pa na vodstvu občine. Tudi mislim, da teh 200 milijonov sklada najbrž ne bo dovolj. Seveda je vprašanje, kaj nam bodo možnosti dopuščale, ampak osebno sem za nekoliko agresivnejšo in nekoliko ofenzivnejšo in bolj širokopotezno filmsko proizvodnjo. Mislim, da nas v tem pogledu nekatere manj gospodarsko razvite republike v Jugoslaviji prehitevajo, da so bolj širokosrčne, manj skope, če kar

odkrito povem. Prav je, da ima film stalno kvoto, kamor se avtomatično stekajo neka sredstva; ampak zdi se mi, da bi potem, če bi nam uspelo bolj mobilizirati duhovne, umetniške potence in rezerve med našimi umetniki in filmskimi delavci v tem našem kulturno umetniškem okolju (tu mislim na režiserje, na scenariste, na pisatelje, literate), prišli do večjih tekstov in za take tekste bi bilo treba dati več denarja. Po mojem mnenju bi se v perspektivi, v sedemletnem planu itd. ta sredstva lahko našla, če bomo predvsem znali predhodno mobilizirati umske in umetniške ustvarjalce. Če bomo šli tudi v take večje, boljše prijeme, sem prepričan, da bi z njimi prodrli tudi na mednarodno tržišče, kar bi se nam v kasnejšem obdobju ekonomsko obrestovalo. Zdi se mi, da je dober film, ki stane sto milijonov in ki gre v svet, tudi ekonomsko več vreden in bo dejansko stal manj, kot pa film, ki je narejen za 30 milijonov in ki bo ostal doma.

STIGLIC: Moram pripomniti, da taka stališča filmski delavci zagovarjamo že desetletje, vendar z njimi nismo prodrli. Morda jih nismo tako jasno in kompleksno zajeli in obrazložili. Verjetno pa je tudi današnji čas zanje bolj ugoden, morda so bolj nujna. Dejstvo je, da je film nekako izoliran, da nima pravih odnosov z ostalimi kulturnimi dejavnostmi in da je bila zanemarjena tudi politična skrb zanj. To je čutiti v repertoarju, v zmedenosti okrog njegovega oblikovanja, v nekaterih filmih, ki niso samo posamezen primer, marveč so izraz idejne in estetske zamegljenosti, ki pa ni značilna samo za filmsko dejavnost.

Ko smo razpravljali o sedemletnem planu slovenskega filma, smo filmski delavci pretehtali ustvarjalne možnosti in želje pa tudi mesto filma v razvoju naše družbe. Pri tem smo se ustavili pri sredstvih, ki so potrebna za realizacijo tega plana. Dosedanji način financiranja, ki zajema v glavnem prispevek kinematografov, ne bo zadoščal. Sploh bo treba sistem financiranja urediti drugače. Zdej ni niti ekonomski, ker ne more biti, ampak predstavlja pravzaprav obliko družbene pomoči, ki pa spet ni pogojena v odnosu film — družba. V preteklosti smo že imeli petletni plan jugoslovanske filmske proizvodnje, ki pa je obnemogel. Materialna sredstva niso bila v skladu s planiranim razvojem proizvodnje. Med dejavnostjo in družbenimi faktorji je bil »kratek stik« — prav slabo bi bilo, če bi se ponovil.

Skrb za film ne more in ne sme biti naložena samo ljudem pri filmu. Družbeni interes zanj je nujen, kot je nujen za radio, televizijo ali gledališče. Kulturna in politična pomembnost filma ga terja. Pa smo spet pri prvem in osnovnem problemu!

STIH: Opozoril bi na nekatere probleme, ki se mi zdi, da so povezani med seboj. Institucionalni problem ni samo karakterističen za naše družbeno življenje. Če danes omenjam institucionalni problem kot osnovno značilnost vsega našega sodobnega življenja, se takoj odpre drugi problem, zaradi katerega je film na Slovenskem doživel nezavidljivo usodo. To je problem kulturne vzgoje v naši družbi sploh. Danes živimo v položaju, ki se v moderni sociologiji imenuje situacija odprtih možnosti. Če se prenese vsa teža zgolj na materialno plat, to se pravi na standard v materialnem pogledu, zanemarja pa se duhovni, v katerega vključujem šolstvo, prosveto, kulturo, zabavo, ki jo zdrav človek mora imeti, potem taka zanemarjenost daje prednost komercialističnim vidikom. Danes smo se znašli v položaju, za katerega se zavedamo, kako nevaren je, saj lahko tehmokracija osiromaši duhovnost človeka. Pri nas pada število obiskovalcev v kinematografih. Odgovor moramo najti tudi v dejstvu, da je danes položaj naših kino dvoran — o tem je bilo že govora — zanemarjen do tolikšne mere, da filmska pred-

Tugo Stiglic (DOLINA
MIRU)

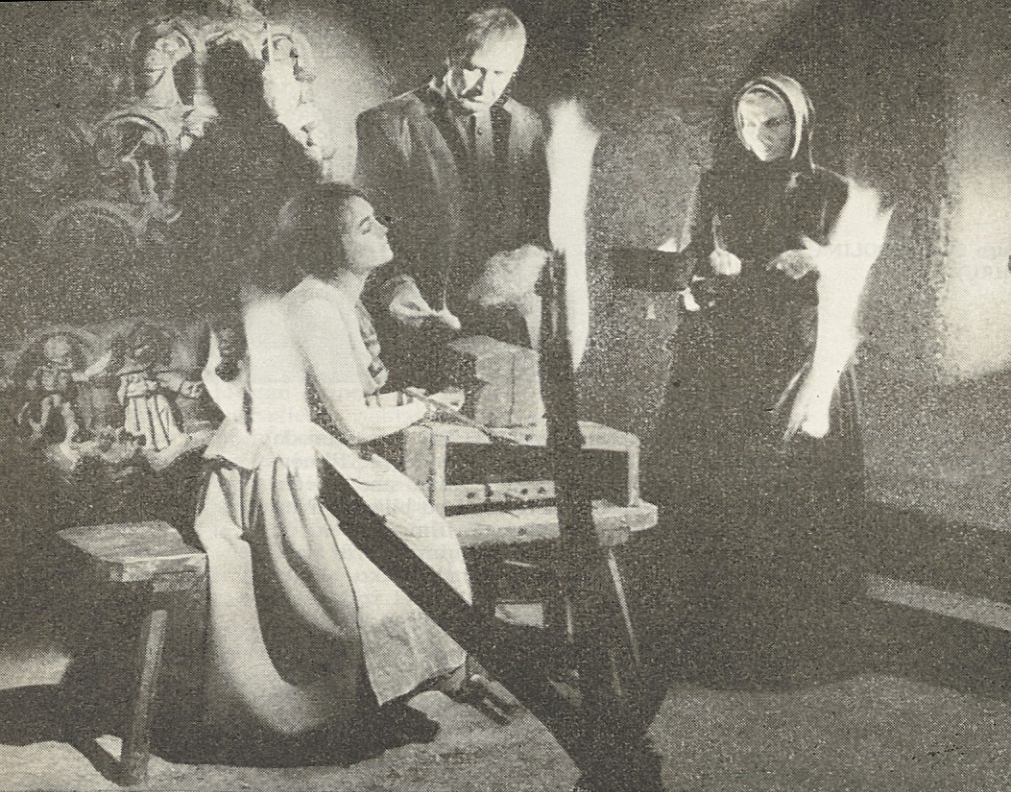


stava za človeka ne pomeni kulturnega dogodka. Pri nas skoroda ne poznamo skrbi za uveljavitev filma. Naredili smo že več filmov, za katere se potem ni nihče več zmenil in take filme smo imenovali »tržaški najdenček«. Ti filmi (Balada, Veselica) so bili relativno zelo poceni, nas pa so prepričevali, da je domači film pasiven. Če bi bila kinematografska mreža programsko orientirana, če bi naša distribucijska podjetja skrbela za tega novorojenčka tako, da bi mu pomagala v svet, bi bile, mislim, tudi razlike med izdatki in dohodki mnogo, mnogo manjše. Obvladal nas je paničen strah, ki je bil tudi v ekonomskem pogledu lažniv, češ da je domači film a priori pasiven. Vendar ni tako. Res pa je, da zanj nismo storili prav ničesar. Današnje osiromašenje kulturnega življenja na Slovenskem je dejstvo in lahko ga opazujemo v različnih vidikih, v preprostih relacijah. Kaže se tudi v pomanjkanju humanih odnosov med ljudmi. Zato mislim, da je institucionalni problem v bistvu zelo idejen vsebinski problem. Taka je stvar, ki se mi jo zdi potrebno poudariti; imenoval bi jo skrb za produkt, ki smo ga izdelali, za njegovo nadaljnjo usodo.

Drugi problem, ki je v zvezi s prvim, je problem programske usmeritve. Ne bi hotel podcenjevati nikakršnih oblik upravljanja, sodelovanja itd. Po mojem mnenju je treba v vseh naših organizacijskih formah najti predvsem način za stimulacijo, da bodo lahko osebe ali skupnosti ali skupine izražale in uresničevale svoj koncept. Danes ta koncept v resnici ni mogel priti do izraza. Delavski svet na primer Triglav filma je bil sestavljen iz vseh. Ta svet pa je glasoval za in proti — le proračunsko itd. Mislim, da nič ne grešimo, če verjamemo v načelo ustvarjalnih oseb oziroma v načelo ustvarjalnih konceptov. Tem ustvarjalnim konceptom moramo na vsak način pomagati. Ne verjamem pa tudi, da je mogoče programe roditi v zgolj ad hoc sestavljenih programskih svetih. Lahko pa zaupamo posameznikom ali skupinam, ki se formirajo na nekem vsebinskem konceptu ali programu.

Tretji problem zadeva ustvarjalce filma. To je vprašanje njihove aktivne prisotnosti v našem času in njihove estetske in umetniške vzgoje. Tudi v tem pogledu je bila vzgoja naših ljudi silno zapostavljena. Zato je problem estetske in splošne kulturne vzgoje posameznih filmskih delavcev izredno važen. Zaradi težavnega položaja: »kje bom dobil kruh«, je bila seveda vzgoja potisnjena na tretje ali četrto mesto, ker je filmski delavec pač moral reševati svojo življenjsko eksistenco na ta ali oni način.

KOSMAČ: Navezal bi rad na izgovorjene misli o vzdušju, v katerem se je odvijalo delo v naši kinematografiji. Opozoriti želim na položaj filmskega ustvarjalca v našem okolju, z upanjem, da



prav ta položaj s svojimi sončnimi in senčnimi stranmi, z uspehi in neuspehi zelo razločno odpira in pojasnjuje poseben aspekt problema »film — družba«.

Položaj filmskega delavca, kakršen je dandanes, je nastajal in zorel v vročem, a tudi tesnobnem ozračju borbe za kontinuirano delo, za angažmaje, v ozračju, ki je bilo predvsem naklonjeno pojmovanju filma kot robe, koprodukcijam, koparticipacijam in uslugam. In vendar — ob vsem tem, a mnogokrat kljub temu, so bili doseženi določeni uspehi tako na področju kratkega kot dolgometražnega, igranega in dokumentarnega filma.

Položaj svobodnega filmskega delavca, mislim na njegov družbeni položaj — je odsev omenjene orientacije, namreč da je film roba in da je treba za vsako ceno opravičiti obstoj domače proizvodnje predvsem z ozirom na rentabilnost (finančno), manj pa z ozirom na njegovo družbeno vrednost in pomen. Kljub tej usmerjenosti, deloma pa tudi zaradi nje — saj je silila filmskega delavca, da je razvil vsaj tam, kjer je bilo to v njegovi moči, instrumente delavskega samoupravljanja — je filmski delavec v zadnji dobi dozorel v enakovrednega, a ne v enakopravnega ustvarjalca, kajti o enakopravnosti v celoti še ne moremo govoriti. Družbene enakopravnosti namreč ni dosegel v nekaterih pogledih, ki jih v diskusiji na temo film — družba tudi ne gre prezreti.

Dandanes izginja pojem ustvarjalca kot naravnega izvoljenca, ki bo, v svetlobi svoje inspiracije, hočeš nočeš ustvarjal sama ime-

Bergmanovska ambicioznost? SAMORASTNIKI Igorja
Pretnarja; Majda Potokarjeva, Vladimir Skrbinšek,
Savka Severjeva



nitna dela. Spričo razvoja in vedno večjih možnosti študija in šolstva nasploh se pojavljajo množice ustvarjalno razpoloženih ljudi. Menim, da bo treba v prihodnji ureditvi kinematografije doseči povezavo znotraj različnih področij kinematografije ravno na osnovi množičnega prizadevanja po ustvarjalnem delu. Film naj bi bil v dobri priprave deležen enake ustvarjalne skrbi kot potem — v distribuciji in v kinematografih. Mimo zdrave ekonomike je treba večji del energij posvetiti filmu kot duševni hrani, ki jo potrebuje obsežni resonančni prostor konsumentov. To naj bi bil skupen cilj vseh filmskih delavcev, pa naj že delajo s filmom ob njegovem nastajanju ali pa takrat, ko mu je treba preskrbeti primerne roke in primerno obliko reprodukcije. In pri tem, ko so svobodni filmski delavci vseskozi sprejemali nase veliko odgovornosti, predvsem za izvedbo programov in njih družbeno vrednost, so ostali na lepem brez nekaterih osnovnih državljskih pravic:

brez pravice in možnosti najemati posojilo pod istimi pogoji kot vsi ostali delavci v proizvodnji,

brez pravice najemati stanovanjske kredite pod istimi pogoji kot drugi proizvajalci,

v nekaterih podjetjih so ostali brez pravice do soodločanja v delavskem samoupravljanju (tudi zaradi ozkosti zakonodaje)

in slednjič — ostali so brez minimalne profesionalne zaščite, kar pomeni, da je bila na tem področju možna divja konkurenca

Človek v vrtilncu časa: BALADA O TROBENTI
IN OBLAKU Franceta Štiglica (Rudi Kosmač)

med kadri, ki so postali večji svojega poklica in jim je bil tudi priznan, pa med ljudmi, ki jih je proizvajalec (podjetje) ob vsaki priložnosti tako rekoč z ulice angažiral za nekatere strokovne naloge. Priznanje poklica ni bilo za producenta ne obvezno ne uza-konjeno.

Pri tem pa povejmo, da so se prav filmski delavci prikopali do svojega poklica, znanja in ugleda tako rekoč samorastniško, v težki šoli tekočih nalog, pa brez kontinuiranega dela, ki bi utegnilo po-speševati razvoj tako kadrov kot proizvodnje same.

Tudi če se trgovina in industrija usmerjata predvsem k izvozu, bi se bilo na filmskem področju pravilneje zavzeti tudi za to, da poskusimo izvažati izdelane produkte in visoko kvalificirane ljudi, ne pa predvsem polprodukte in usluge.

Predpis domačega podjetja, da smejo vstopati vanj tuji filmski delavci brez dovolilnic, domači pa samo z dovolilnicami, zadostno ilustrira nove odnose, ki so rodili — poleg že omenjenih vzrokov — v marsikaterem od filmskih delavcev občutek tujosti v lastnem domu.

Nekateri trdijo, da ne potrebujemo nobene reorganizacije kine-matografije, temveč samo — dobre filme. Menim, da bo filmski delavec kot razvito družbeno bitje in kot zavesten borec za mesto filma v družbi pa tudi za svojo enakopravnost in enakovrednost — nujno napredoval tudi kot ustvarjalec novega v filmu in življenju.

Drugi spet ironično trdijo, da naj bi bil ustvarjalec zatiran in lačen, če želimo dobiti od njega res pomembna dela. Demagoška vsebina prve in druge parole je očitna. Menim, da prenovljeno poj-movanje filma kot predvsem mogočnega faktorja ljudske kulture in temu primerni organizacijski ukrepi lahko bistveno vplivajo na ozračje, ki bo pospeševalo ustvarjalno in kulturno rast kinemato-grafije, hkrati pa bo priznано filmskemu ustvarjalcu v kulturnem okolju tisto mesto, ki mu gre.

STIGLIC: Honorarji slovenskih filmskih delavcev so sicer za ca 20 % nižji kot v drugih republikah, vsaj po zadnjem statističnem pregledu, vendar nastaja finančni problem, kadar nastane, predvsem zaradi neurejenosti proizvodnje. Enkrat izdelamo en film na leto, drugič dva, vlada splošna negotovost, kdaj bo film realiziran itd. Razen tega honorarji niso v pravih odnosih glede na delo, zlasti tehnično in ustvarjalno. Sam status svobodnega filmskega delavca ustvarja pogoj za labilnosti v finančnem položaju; prav zaradi tega ustvarjalci pogosto delajo filme, za katere niso zainteresirani, mar-več jim gre samo za to, da lahko podpišejo pogodbo. No, mislim, da honorarji niso tak problem, so bolj trenutne »psihološke mot-nje«, ki imajo omenjene in še druge vzroke. Hotel sem spregovoriti o nečem drugem, kar je bistvenega pomena za uspeh filma: o ustvar-jalnem procesu in njegovi vlogi v obstoječem sistemu proizvodnje.

Običajno govorimo o snemanju filma, o proizvodnji, o tehniki, o industrijskem procesu. Pozabljamo pa, da sestoji realizacija filma iz dveh delov, ki sta sicer med seboj povezana, a ju vendar lahko opredelimo vsakega zase. To sta filmski projekt, ki zajema idejo, scenarij, snemalno knjigo in vse ustvarjalne priprave, ter snemanje samo. Ta drugi del, snemanje, je bil pri nas vselej bolj pomemben, ker je pač bolje opredeljiv, bolj diši po ekonomiki, po industriji. Filmski projekt pa je bil zanemarjen, čeprav je za uspeh filma bistven. Brž ko je producent zaslutil, da bo scenarij prišel skozi filmski svet, ga je takoj porinil v proizvodnjo, četudi še ni dozorel, ali niso bile dobro opravljene ostale umetniške priprave. Ustvarja-lec je seveda podlegel, saj je komaj čakal na pogodbo in honorar. Morda je slika nekoliko poenostavljena, a resnična. Tudi drama-

turški oddelki so bili običajno pod diktatom producenta ali delavskega sveta, v katerem so bili sicer vsi razen tistih, ki filme delajo. (Če pa je kdo od ustvarjalcev le bil član, je prišel v delavski svet zaradi ljubelega miru ali kot simbol.) Tak sistem proizvodnje je seveda napačen. Idejo je treba razvijati, dokler ni dobra, prav tako scenarij in snemalno knjigo. Igralce je treba izbrati po temeljitem premisleku itd. Vse to je proces, ki je daljši in globlji kakor snemanje samo. Mislim, da je velika večina naših filmov šla v snemanje slabo ali pomanjkljivo pripravljena in rezultat je bil temu primeren. Res je, da pomenijo tudi te priprave ekonomsko breme, vendar so nekatere stvari težje opredeljive in rešljive kot druge. Ustvarjanje ni mehaničen proces. Projekt je treba pripravljati toliko časa, da dozori, da daje vsaj osnovno zagotovitev za dober film. Zaradi takega vrednotenja ustvarjalnega dela se je odrgalo pri nas od filma mnogo ljudi, ki bi lahko uspešno sodelovali. Morda je prav z vprašanjem odnosa do ustvarjalnega dela pri filmu povezana tudi angažiranost in aktivnost filmskih ljudi. Filmski delavci so bili odtrgani od proizvodnega centra, skupni interes je bil razbit, entuziazem je upadel. Producentским hišam, tako Triglav filmu, kot Avali in Jadran filmu, je z administrativnim in birokratskim odnosom, ki ga je rodil sistem podjetja in svobodnega filmskega delavca, uspelo razkrojiti tisto ustvarjalno vzdušje, ki smo ga poznali do leta enainpetdesetega. Avtorji kratkega filma so tako maloštevilni, da ne moremo izvesti načrta. Ambicije filmskih delavcev in ustvarjalcev so ponižne, odgovornost do dela je popuštala, kriteriji kvalitete so nizki, samozadovoljstvo pa visoko.

Smisel vsake nove organizacije proizvodnje je v aktivizaciji in pritegnitvi umetniških sodelavcev, ki bodo povezani v skupine, po skupnih koncepcijah in ambicijah najbolj zainteresiranih za realizacijo svojih projektov, med katerimi bo odločal kriterij kvalitete in skupnega prizadevanja za realizacijo programa proizvodnega centra. Zato je treba spremeniti status filmskega delavca, razmisliti, za katere poklice je primeren, za katere pa ne, za ustvarjalce pa najti uspešen način povezave, jim omogočiti mirno izvedbo njihovih načrtov, jih pravilno stimulirati, a tudi močneje opredeliti njihovo odgovornost pri delu.

Menim, da je prav tako ustvarjalno vzdušje največji problem Vibe filma, pravzaprav filmskih delavcev, ki se zbirajo okrog tega proizvodnega centra.

TRŠAR: Na kratko bi skušal nanizati še nekaj dejstev, ki morda nekoliko pripomorejo k sliki, zakaj ni bilo mogoče doseči takšne dejavnosti in takšnega vzdušja, da bi lahko govorili o ustvarjalnem okolju. Že tovariš Stih je omenil problem situacije odprtih možnosti, pravzaprav osnovo tega problema, ki ne velja samo za področje filmske, temveč za celotno področje naše kulturne in umetniške ustvarjalnosti.

Če govorimo posebej o filmu, pa moramo ugotoviti, da smo se zaradi gospodarskega koncepta filmske proizvodnje znašli v naslednjem položaju: razpoložljiva sredstva smo vlagali predvsem v neposredne projekte, v filme (celovečerne in kratke), pri tem pa smo popolnoma zanemarili in prepuščali slučajnostim vse drugo, kar je za razvoj nacionalne kinematografije bistveno važno. Pomislimo samo na filmsko literaturo. Po letih 1946, 1947 in 1949 smo v Jugoslaviji šele pred slabima dvema letoma znova dobili prve knjige o filmu. Ves ta čas je minil brez kakršnegakoli sistematičnega izdajanja filmske literature.

Verjetno smo tudi edinstven narod na svetu, ki med mladino nima filmskih entuziastov, mladih, ki bi si z jasnimi željami prizadevali za to in kasneje želeli stopiti na pot filmskih ustvarjalcev. Drugod po svetu prevzemajo film prav mladi ljudje.

Za filmsko vzgojo smo dajali tako malo sredstev, da nam ni uspelo vzgojiti pravega filmskega gledalca. Nismo mu sposobni nuditi niti kulturne predstave, kaj šele, da bi s sredstvi, ki jih imamo na razpolago za filmsko vzgojo, razvijali v njem razgledanost, kakršno zahteva aktivno sprejemanje filma kot umetnosti.

Za odsotnost ustvarjalnega vzdušja je bila pomembna tudi dejavnost filmskih svetov. Velikokrat so bili v njih ljudje, ki so odločali o posameznih načrtih po liniji najmanjšega odpora in pri tem pokazali zelo malo poguma, na drugi strani pa dovolj navidezne vneme in skrbi za idejnost, za neko političnost predlaganih načrtov, pa čeprav največkrat v njih ni bilo ničesar, kar bi tak odnos opravičevalo. To je seveda pri filmskih ustvarjalcih sprožilo mnenje, da je vsak načrt, ki skuša na malo bolj nekonvencionalen način obravnavati predvsem sodobno življenje, nujno obojen na velike težave, na odpor raznih ljudi. Morda lahko govorimo celo o problemu avtoценzure ustvarjalca, kar je nedvomno nekaj, česar ne moremo biti veseli.

V zvezi s tem bi omenil tudi odnos političnih delavcev do filma in filmskih ustvarjalcev. Mislim, da imajo vse druge kulturne dejavnosti boljšo povezavo z njimi. Politični ljudje navežejo stik s filmom na intervencijo bodisi filmskih delavcev ali pa karkoli drugega največkrat samo takrat, kadar v filmu nekaj navidez ali pa zares zaškriplje. Po mojem mnenju morajo filmski delavci — če hočejo polnopravno sodelovati v umetniškem oblikovanju današnjega časa, današnje stvarnosti in odnosov med ljudmi — čutiti za seboj oporo družbe kot celote, predvsem pa seveda tudi političnih delavcev, in — ne zgolj presojevalca.

KAVČIC: Kakor hitro uredimo osnovni status slovenskega filma, brž ko na tem idejno-estetskem in kulturno-umetniškem postulatizdelamo nov koncept, potem bo osnovni tempo razvoja slovenskega filma odvisen predvsem od ustvarjalnosti koncepta. Do zdaj so onemogočali večjo ustvarjalnost trije faktorji: prvič, dosedajni status filma, v katerem je bil preveč poudarjen zgolj njegov ekonomsko komercialni značaj. Drugič, tista in taka politična rezerva, ki je post festum predvsem z neko preveliko in nepotrebno tankovestnostjo ocenjevala in brskala po vsakršnih takih, kot ste rekli, ustvarjalnih konceptih, ki jih ne bi mogli imeti za tipične, za vsakdanje in ki niso bili popolnoma v skladu z dnevno političnim geslom ali z nekje dano in nehotе uradno priznано resnico. Ta dva momenta sta vsekakor zaviralna.

Hotel bi pokazati še na tretji zaviralni moment, ne da bi s tem karkoli želel zmanjševati vpliv prej omenjenih dveh. To je neko vzdušje med filmskimi ustvarjalci in delavci samimi. Bom kar konkretno. Vzemimo recimo Samorastnike, to je, ustvarjalni koncept na podlagi klasične slovenske literature. Od koga, vprašam vas, je ta ustvarjalni koncept, kateremu je vsekakor mesto med nami in še zdaleka ni izčrpan, šele začeli smo ga črpati, od koga je doživel kljub priznanju v Pulju največ napadov? Od nekaterih filmskih delavcev, ki zagovarjajo druge ustvarjalne koncepte, ki imajo sodobne, kot oni pravijo, moderne ustvarjalne koncepte. Takih primerov je še dosti. Med samimi filmskimi delavci vlada tudi pomanjkanje smisla za svobodo, je tudi ogromno nestrpnosti, je tudi ogromno apriorističnih resnic. Nekateri zagovorniki svojih ustvarjalnih konceptov a priori hvalijo vse, pa najsi bo še tako neestetsko, še tako pod vsakim umetniškim nivojem, samo če je v skladu z njihovimi ustvarjalnimi koncepti. In dalje, a priori diskvalificirajo vse, karkoli ni v skladu (ne v nasprotju, ampak popolnoma v skladu) s temi ustvarjalnimi koncepti. In samo tako se nam lahko dogodi, če ponovim tisto, kar sem vam že zadnjič rekel, da Delo objavi štiri kritike o Samorastnikih, od katerih sta dve superla-



tivni, dve pa popolnoma uničujoči. To ni samo posledica različnih okusov, ampak predvsem zagrizenost ustvarjalnih konceptov. To seveda ustvarjalne sile originalnih in samoraslih ustvarjalnih konceptov hromi, razbija, ustvarja okrog njih popolnoma nepotrebno zadržanost. Zamislite si povprečnega gledalca, ki najprej prebere ali sliši besen napad samih filmskih strokovnjakov, recimo na moderen ustvarjalni koncept. Jasno, da gre film gledat z rezervo. In obratno. Če naš povprečen občan vidi film, ki morda ni na umetniški višini, ampak mu vendar nekaj pripoveduje ali ga na nekaj spominja, istočasno pa čita uničujočo kritiko, za katero se komaj skriva nepotrpežljivost oziroma nestrpnost, recimo, pristaša sodobnega modernega ustvarjalnega koncepta, s katerega kritizira klasičen ali pa narodnoosvobodilni tekst, mora to povzročiti odpor. Tako nastaja vzdušje, ki omejuje svobodo ustvarjalnosti. Če te psihoze ne bomo razbili, potem bodo filmski ustvarjalci stalno metali drug drugemu polena pod noge. Po mojem gre tudi filmska kritika že po tej poti. Samo da je moderno, pa je dobro. Antiteza: brž ko je klasično, je dobro. Pa ni res. Poglejte žirijo, ki je bila sestavljena (ne vem, kdo vse je bil član, mislim, da je bilo to objavljeno v TT), kako je razvrstila deset najboljših filmov v Jugoslaviji. Meni je padlo v oči, da sta dva popolnoma različna ustvarjalna koncepta drug poleg drugega: Vlak brez voznega reda in takoj zraven njega Ples v dežju. To sta dva popolnoma različna ustvarjalna filmska koncepta. Ne bi se spuščal sedaj v oceno tega zaporedja, vendar je to pot, ki pelje naprej. Najbrž bi se morali, zlasti slovenski filmski ustvarjalci, glede teh vprašanj tudi spora-

zumeti in skušati dobiti neko skupno izhodišče. Zelo se strinjam s tem, da se političnim pogledom priporoča večjo strpnost; samo predlagam, da se to isto priporočilo pošlje naslovu nazaj in to z najmanj toliko upravičenosti, kot je bilo poslano prvotno.

STIH: Mislim, da je bilo prej omenjeno zelo važno vprašanje. Rekel bi, da sami velikokrat ne znamo ceniti tistih vrednot, ki jih imamo. V tem vidim izraz neke provincialnosti. Toliko je podatkov o celi vrsti manifestacij kulturnega značaja, najsi bo to film ali slikarstvo, glasba itd., ki smo jih doživeli bodisi na jugoslovanskem ali celo na širšem mednarodnem prostoru. Uspelo nam je doseči eno stvar, kar še nobenemu narodu ni uspelo, namreč, da je postal naš odnos do lastnih vrednot popolnoma labilen. To, mislim, ni *signum temporis*, ampak tipična naša lastnost, ki jo poznamo iz lastne zgodovine. Mi ne priznamo, oziroma v nekem delu nočemo najti tistih ohrabljenih elementov, ki nam kažejo pot naprej. Dobro, ne pravim, da je treba kritiko spremeniti v fanfaro hvalnic, ne, boriti se moramo za kritiko. Kritika — kakor je rekel Levstik — kaže pot v Atene. Zdi se mi pa, da ji manjka širše razgledanosti, širše utemeljenih nazorov, ki bi posameznemu ustvarjalcu, četudi se je zmotil, vendarle pokazali določene estetske probleme v njegovem delu.

STIGLIC: V pojmovanju in vrednotenju kulture vlada pri nas nedvomno velika zmeda. Tudi v ustvarjanju in ocenjevanju filmov. Koncepti producerskih hiš, filmskih svetov pa tudi kritike so tako različni in slučajni, stihijski, da jih ni mogoče spraviti na najosnovnejši in najmanjši skupni imenovalec, ki bi bil v naši družbi potreben. Nimam v mislih strogo enotnih kriterijev, marveč kolikor toliko enotno osnovo za njihova izhodišča. Ta bi morala izvirati iz idejno estetskega koncepta naše družbe, naše socialistične kulture. V resnici pa izvirajo iz apriorističnih pozicij, ki rojevajo dvoboje namesto konstruktivnih razprav za idejno estetsko pojasnjevanje in utrjevanje. Silna težnja po novem in temu nasprotna okorela konzervativnost mejita na snobizem ali reakcionarnost oziroma na primitivnost. Oboje lahko zasledimo v naših filmih in oboje nima nič skupnega z našo socialistično kulturo. Če k tej konstelaciji dodamo še neurejen sistem proizvodnje, ekonomski in banalni pritisk podjetij na program in načelnost filmskih svetov, rezultat seveda ne more biti drugačen. Zmeda! Sicer pa to ni samo pri filmu, marveč v kulturi nasploh in je najprej politični problem.

Sem proti filmom, ki nimajo nobenega pomena za našo družbo, bodisi da so brezupno slabi, bodisi da so idejno tuji ali celo škodljivi. Vendar v takem primeru nepravilni postopki pogosto napravijo medvedjo uslugo pravemu namenu in cilju. Mislim na afero ob poslednjih filmih, od katerih je eden doživel sodni proces, drugi pa podobno usodo brez formalnega postopka. Taka obravnava ni umestna, ker dela pri nepoučenih ljudeh iz ustvarjalcev, ki so obtoženi, nezasluzene mučenike. Ali ne zmoremo idejno estetske razprave o teh filmih, razprave, ki bo razjasnila zmedene pojme, pa naj gre za estetski primitivizem ali za idejno odtujenost? Na sestanku filmskih ustvarjalcev komunistov decembra meseca je uspela analiza nekaterih filmov, med njimi Človek iz hrastovega gozda in Mesto, vsekakor neprimerno bolj kot pa sodni proces v Sarajevu. Nedvomno bo do takih primerov še prišlo. Preteklost in sedanjost obujata ali začinjata protisocialistične ideje. Formalne obsodbe so izhod za silo. Vzgoja filmskih ustvarjalcev in filmskih gledalcev, socialne in kulturne zavesti človeka je edina pot k novim odnosom in izrazom v kulturi.

Mislim, da je minimum skupne zavesti o vlogi in namenu naše kulture pomemben tudi pri filmu. Domačem ali tujem.

KOCH: Morda je to res eden najvažnejših problemov. Različnost pogledov je rezultat prostora, v katerem živimo, a tudi naše mednarodne situacije. Vplivi, pod katerimi smo bili v teku teh petnajstih let, so tako raznovrstni, da so potem različne tudi njihove usedline: od najbolj preprosto pojmovanega socialističnega realizma do najbolj ekstremnih estetskih nazorov, importiranih v zadnji polovici leta iz Pariza ali od kod drugod. Strinjam se, da ta raznovrstnost pravzaprav še ni neko stališče. Dodal bi, da je estetsko idejna mnogosternost kvaliteta le pod določenimi pogoji. Neka družba in neka dežela ima svojo osnovo, svoj osnovni koncept, ki je njena značilnost. Ob konfrontaciji s takšnim jasno opredeljenim konceptom šele dobi tuja ideja obliko, ki ji omogoči vstop v nacionalno kulturo. Če ni tako, pravimo, da estetski pogledi niso razjasnjeni, zato tudi ne vzpodbujajo ustvarjalnosti. Ker te konfrontacije ni dovolj, je vsa raznorodna estetika v resnici estetski eklekticizem. Če je kdo študiral v Moskvi, je prinesel pač moskovske poglede na umetnost, če pa je študiral v Parizu, je privzel spet drugačen odnos. Če jih prenese v epruvetno čisti obliki, brez lastne kritične misli, se neredko zgodi, da ne doda nič svojega. Zato naj bo okolje tako močno, da lahko te vplive preoblikuje v lasten izraz. In če gre za to pri filmu, mislim, da je to problem tudi drugod.

KAVČIČ: Po mojem mnenju imajo tu tuji vplivi — pri tem pa ne mislim, da so vsi tuji vplivi slabi — manjši pomen, kot običajno mislimo. Marsikdaj bi si lahko želeli več tujih vplivov in sicer takih, ki nas vodijo naprej v višjo strukturo, v višjo civilizacijo. Vendar menim, da v vsakodnevnem ocenjevanju teh problemov mogoče precenjujemo pomen takih vplivov. Osnovna heterogenost, katere izraz se kaže tudi na različnih področjih, morda najbolj ravno na estetsko umetniških, kjer duhovna podoba človeka ali nacije prihaja do izraza v najbolj subtilnih komponentah, ta raznolikost po mojem mnenju raste predvsem iz naših konkretnih razmer, iz naše konkretne raznolikosti. Po mojem ima svoje glavne korenine v objektivni heterogenosti naše družbe in duhovne podobe naših ljudi, ki je sestavljena iz pestrega, velikega mozaika, kljub najbolj splošnim ciljem. Pri tem pa je skupni cilj mnogokrat bolj vizija kot pa konkretna podoba ali jasna predstava. Problem so tudi subjektivna prizadevanja za nekakšno superenotnost, za nekakšno kolikor mogoče enotno barvo, v prepričanju, da je ta enotnost hkrati tudi dokaz naše moči in mobilnosti. To pa je popolnoma napak. Tudi tu imamo opraviti z elementom alienacije človeka. To bomo morali odstraniti, preden bomo krepkeje napredovali v smeri reintegracije človeka. Govorimo o brezrazredni družbi, pa se vseh posledic takega našega političnega postulata najbrž mnogo mnogo premalo zavedamo. Brezrazredna družba ne pomeni enotne barve; to ni teorija niti praksa povprečja. Brezrazredna družba in socialistični odnosi v njej predstavljajo priznanje objektivnega dejstva, to se pravi veliko raznolikost ljudi, od duhovnega vrha do analfabeta ali polanalfabeta. Očitno je, da imamo opraviti z enimi in drugimi, in da so to zdaj tiste skrajnosti. Socialistični odnosi, socialistična demokracija, humanizem se ne more in ne sme sprijazniti s tistim, kar je najnižje. Istočasno pa tega tudi ne sme izključevati in mora pokazati človeško razumevanje za vse to.

KOSMAC: Nestrpnost in nevoščljivost med ustvarjalci sodi med znake okorele provincialnosti. O tem ni dvoma. Toda, ko se bomo trudili, da bi prenovili sebe in medsebojne odnose, ne pozabimo, da živimo, zlasti v tehničnem oziru — prav tako v provinci. Delamo z zastarelo in pomanjkljivo tehniko, ki je že večkrat amortizirana.

Nepobitno je, da so potrebe po filmu tako rekoč tostran življenjske nuje. Pa naj govorimo o filmu kot zabavi, o filmu kot

učilu, kot informaciji ali kot o izvoru umetniškega uživanja. Tem potrebam se ne bomo mogli več odreči, temveč jim bomo morali zadoščati v vedno kvalitetnejšem smislu. Prav tako nepobitno je torej, da bomo morali modernizirati tehniko: nabaviti nekaj novih, lahkkih snemalnih kamer, dober stroj za snemanje trika, da ne omenjam potreb po novih svetlobnih telesih, po občutljivejšem traku, po vrsti magnetofonov in drugih zvočnih naprav, brez katerih si sodobnega studia za snemanje filmov ne moremo več zamisliti.

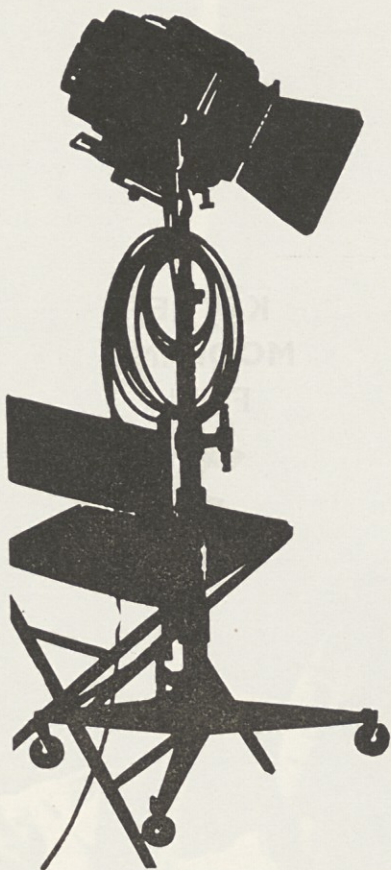
Razen tega naj omenim še nesmiselno in nesrečno raztresenost objektov, v katerih delajo posamezni sektorji kinematografije: tonski studio — v Sentvidu, mizarška delavnica v Trnovem, atelje v cerkvi sv. Jožefa, proizvodni podjetji — za Bežigradom in v kleti na Gregorčičevi, distribucija pri kolodvoru. S sredstvi, ki bi jih nekaj let nazaj prihranili, ko bi bili vsaj nekateri glavni obrati koncentrirani — bi utegnili nabaviti zelo zelo dobro moderno tehniko in izšolati na evropskih visokih filmskih šolah vrsto strokovnjakov.

Modernizacija ni samo nujen problem proizvodnje, temveč se kaže kot nujna potreba — posebno ob nenehni rasti televizije — v navadnem kinematografu, ki večinoma drsi na nivo podeželskega Luna-parka, namesto da bi se postopoma razvil v kulturno ustanovo.

STIGLIC: Sicer to ni bistveno, a vendar: vsaka dejavnost ima svojo materialno bazo, svoj ambient in zunanji videz. Viba film je v kletnih prostorih, Triglav film stanuje v bloku, tehnična baza je v cerkvi — vse sami provizoriji. Vsaka štacuna ima primerne prostore ali celo razkošne lokale, moderne upravne zgradbe podjetij rastejo kot gobe po dežju, kulturne dejavnosti pa se slej ko prej brezupno bore za svoj življenjski prostor. Mislim, da je pri filmu to najbolj drastično vidno. Je to izraz veljave filma pri nas? Ali film res ne zasluži boljših prostorov? Dobre ideje se res lahko rode tudi na podstrešju ali v kleti, vendar je žalostno, da živi slovensko filmsko okolje v treh kletnih prostorih!

OKORN: Največ smo govorili o proizvodnji filma, čeprav se vprašanje o položaju filma pri nas navezuje na širše področje. Mislim namreč, da prav pri tem obravnavanju ni mogoče deliti kinematografije na dva dela: v produktivno in reproduktivno. Izhodišča v reševanju položaja filma pri nas morajo biti enotna za celotno kinematografijo. To ni vprašanje trenutnih organizacijskih oblik ali sprememb, temveč globljih spoznanj v odnosih do filma. Uskladiti moramo naš pogled na film z njegovo naravo: da je v zasnovi poudarjena njegova kulturna pomembnost, kasneje (v reprodukciji) pa stopa v ospredje potrošniška vrednost. Po mojem mnenju si moramo ob upoštevanju tega dejstva prizadevati, da na neločljivem področju celotne kinematografije ustvarimo pogoje, v katerih film ne bo izgubil vrednosti kulturne dobrine. To je bistveno vprašanje, o katerem smo mnogo razpravljali. In prav tu je moč doseči napredek v reševanju položaja filma.

Film je povsod v svetu uravnan s podobnimi merili, kot veljajo pri nas. Prav povsod pa srečujemo tudi želje in prizadevanja, da bi se stare oblike in pojmovanja spremenili, da bi se ustvarili novi odnosi na celotnem področju posameznih nacionalnih kinematografij. Tega ne terjajo samo spremenjeni ekonomski odnosi današnjega časa, ampak predvsem razvoj filma kot umetniške ustvarjalnosti. Tej vse večji pomembnosti filma kot najbolj žive in razgibane umetnosti sodobnega življenja pa moramo slediti in ji ustvariti mesto med nami.



...koje, kot informaciji ali kot s svojo neavtorizirano delovanj. Njena
priljubljenost se ne hodi mogoč vsi odvisni temveč tudi hodi na
receptu ali v odnož kvalitativnem smislu. Prvi taksi nepopolno so
tako, da hodi na moralni, monetarni ali tehnološki način, ker so
lahko materialni kazni, dober stroj za snemanje treba, da se
odloži poteki po vsaki svetlobni točki, po oblikovanju
svetle, po vsaki magnetični in drugi vrstnih naprav, brez ka-
tode in svetlobnega študija za manipulacijo filma in moreno — so
stališ.

...kateri tega naj ocenimo so neustilno in najvišji razvredni
priljubljenost v katerih delih posamezniki sekceji kinematografije: to
sta študija — v svetovni, kulturna delja, in v domači, ki je
v cerkvi sv. Jerolma, pravzaprav podoben študiju in v letu
na Gregorčičevi, distribuciji pri kateri so bili na vrhu
kot so to naši prihranki, to je to študij obrat
koncentraciji — in obratno, študij obratno študij
nič in študij na svetovni, in študij na svetovni
študij.

...kateri tega naj ocenimo so neustilno in najvišji razvredni
priljubljenost v katerih delih posamezniki sekceji kinematografije: to
sta študija — v svetovni, kulturna delja, in v domači, ki je
v cerkvi sv. Jerolma, pravzaprav podoben študiju in v letu
na Gregorčičevi, distribuciji pri kateri so bili na vrhu
kot so to naši prihranki, to je to študij obrat
koncentraciji — in obratno, študij obratno študij
nič in študij na svetovni, in študij na svetovni
študij.

...kateri tega naj ocenimo so neustilno in najvišji razvredni
priljubljenost v katerih delih posamezniki sekceji kinematografije: to
sta študija — v svetovni, kulturna delja, in v domači, ki je
v cerkvi sv. Jerolma, pravzaprav podoben študiju in v letu
na Gregorčičevi, distribuciji pri kateri so bili na vrhu
kot so to naši prihranki, to je to študij obrat
koncentraciji — in obratno, študij obratno študij
nič in študij na svetovni, in študij na svetovni
študij.

KAJ JE MODERNI FILM

?

...kateri tega naj ocenimo so neustilno in najvišji razvredni
priljubljenost v katerih delih posamezniki sekceji kinematografije: to
sta študija — v svetovni, kulturna delja, in v domači, ki je
v cerkvi sv. Jerolma, pravzaprav podoben študiju in v letu
na Gregorčičevi, distribuciji pri kateri so bili na vrhu
kot so to naši prihranki, to je to študij obrat
koncentraciji — in obratno, študij obratno študij
nič in študij na svetovni, in študij na svetovni
študij.

...kateri tega naj ocenimo so neustilno in najvišji razvredni
priljubljenost v katerih delih posamezniki sekceji kinematografije: to
sta študija — v svetovni, kulturna delja, in v domači, ki je
v cerkvi sv. Jerolma, pravzaprav podoben študiju in v letu
na Gregorčičevi, distribuciji pri kateri so bili na vrhu
kot so to naši prihranki, to je to študij obrat
koncentraciji — in obratno, študij obratno študij
nič in študij na svetovni, in študij na svetovni
študij.



UVODNA BESEDA

Velika dilema vseh časov: KAJ JE MODERNO. V dneih, ko je film povsod po svetu prevzelo razgibano ustvarjalno iskanje, ko se nam z vseh strani sveta in tudi doma ponujajo posamezna dela in ustvarjalne skupine, katerih malone vsaka želi doseči vzdevek »moderno«, se nam je zdelo, da je prav, če skušamo bralcem naše revije osvetliti to zanimivo vprašanje.

Povabili smo tiste filmske publiciste in ustvarjalce iz različnih dežel, o katerih smo menili, da bi s svojimi prispevki lahko bistveno posegli v razpravo in osvetlili zastavljeno vprašanje z raznih gledišč. Obsežno zasnovani razpravi smo postavili eno samo vprašanje: KAJ JE MODERNI FILM? Namenoma smo ga oblikovali tako široko, saj smo želeli vsem sodelujočim nuditi dovolj možnosti, da se problemu približajo s tiste strani, katera bi po njihovem mnenju lahko najbolj posegla v bistvo problema. Odgovori dokazujejo, da smo ravnali pravilno, ko razprave nismo omejevali z natančneje opredeljenimi vprašanji.

Naša mednarodna razprava o modernem filmu je — kolikor

nam je znano — novost v domači in svetovni filmski publicistiki. Z njo smo, poleg osvetlitve problema, želeli vpeljati v našo revijo nov način razpravljanja o važnih vprašanih filmske umetnosti: EKTRAN naj občasno postane tudi tribuna za najbolj odprto izmenjavo mnenj, za medsebojni pogovor strokovnjakov, ki jih poznamo iz različnih domačih in tujih filmskih revij in iz filmske ustvarjalnosti same. Prepričani smo, da tako EKTRAN služi tistemu plemenitemu mednarodnemu sodelovanju, po katerem poznajo našo domovino širom po svetu. Morebiti je videti zamisel prezahtevna in preširoko zastavljena. Kako naj filmska revija majhnega naroda postane tribuna, v katere okrilju bodo izmenjevali svoja mnenja najbolj ugledni filmski strokovnjaki sveta? Pisma, ki so spremljala prispevke, objavljene tokrat, so nam bila prijetna vzpodbuda, saj so vsa izražala veselje zaradi povabila k sodelovanju in vzpodbujala k tovrstnim oblikam izmenjave mnenj. Pisali so nam tudi tisti, ki se tokrat niso mogli udeležiti pogovora: Ingmar Bergman nam je sporočil, da je moral ves svoj čas posvetiti stockholmskemu gledališču, katerega vodstvo so mu zaupali; ... mnogi so sporočili, da bodo radi napisali svoje mnenje, če ga bomo lahko objavili pozneje. Ne želimo biti neskromni, toda priznati moramo, da sami nismo pričakovali tako širokega, predvsem pa tehtnega in zanimivega odziva.

Ko se zahvaljujemo vsem domačim in tujim prijateljem, ki tokrat sodelujejo v našem pogovoru, nam je resnično žal, da se našemu povabilu niso odzvali strokovnjaki iz Sovjetske zveze, Zahodne Nemčije, Japonske. Trdno smo prepričani, da jih bomo ob drugi podobni priložnosti skupaj z našimi bralci lahko pozdravili na straneh naše revije.

UREDNIKI EKRANA

* Slika na prejšnji strani: SLUZABNIK Josepha Loseya (Vera Miles, Dirk Bogarde)

FRANCE
KOSMAČ

LJUBLJANA

Ali se je rodila zgodnica v Afriki ali v Aziji, vseeno: nekoč prižene veter štirj slepe na rob puščave in tipaje pred seboj se skoraj vsi hkrati zaustavijo. Prvi odskoči in reče: »Dotaknil sem se kače.« Drugi pravi: »Tupam drevesno deblo.« Tretji: »Stojim pred živim zidom.« Četrty pa: »Nad menoj prši slap vode.« Slepci so bili naleteli na slona: prvi ga je zgrabil za rep, drugi za nogo, tretji za trebuh, četrty pa se je znašel pod rilcem.

Vprašanje »kaj je moderni film« ni slonovske sorte, neizpodbitno pa je, da se izraz »moderno« zelo pogosto uporablja na slepo. Kot vsak izraz, tako ima tudi ta svojo zgodovino, doima tudi ta svojo zgodovino, doimaj bogato za razmeroma kratko dobo svoje stoletne starosti. Ko bi za besedico »moderno« hoteli naštetih sinonime, bi nemara z njimi popisali več ko tri na zredko pisane strani. Tudi za ožredko družino besedi »moda, modno, modernizem, modernistično« bi morali porabiti mnogo papirja, ko bi jih želeli ponovno osvetliti, da bi posredno izluščili vsebino pojma »moderno«.

V kontekstu zastavljenega vprašanja pomeni »moderni film« bržčas tisto vrsto filmskih stvaritev, ki zanje menimo, da izražajo ritem življenja in časa in njune probleme z umetniško močjo. Če je tako, potem bi utegnili vprašati tudi preprosteje in bolj naravnost: »V čem je umetnost (sodobnega) filma?« V obeh primerih pa naj bi vpra-

šani naštel filme, ki jih ima za umetnost, svojo sodbo pa na kratko utemeljil. Če sprejemem enačaj: »moderni film = filmska umetnost sedanjosti« in pustim za polemiko stalno odprta stališča do izraza »moderno« zanalašč vnamar, potem se razmišljanja strnejo v nekaj osnovnih ugotovitev.

Kot vsaka, se tudi filmska umetnost uresničuje (dogaja) na relaciji USTVARJENO DELO — GLEDALEC. In najbolj množična med umetnostmi današnjega časa ima v vrstah svojih kritikov in svoje publike največ »kritikov«. Med časnikarji radi priporočajo začetnikom, češ da se bodo najlaže izkazali s pisanjem o filmu. Tudi reklama deluje kot kritik neutrudno in z zaviljivo samozavestjo. Le filmska propaganda in vzgoja, vsaj v naši deželi, capljata v primerjavi s podobnimi stremljenji na drugih kulturnih področjih — nekje zadaj. In vendar — prav dejavnost teh dveh področij lahko objektivno najhitreje zmanjša razdaljo med ustvarjalcem in gledalcem.

Filmska umetnost odkriva in izpoveduje v svojih najboljših delih resnico istega SVETA, katerega meje širita in osvobajata razredna borba in napredek znanstvene misli. Moderni film je potemtakem tisti, ki si osvoji odmevni prostor prihodnosti, to pomeni tisti, ki odmeva s svojimi kvalitetami vsaj postopoma tudi v vedno večjem številu osvobojenih in osvobajajočih se ljudi.

Pred očmi imam počasen in protisloven proces: tako kot nam izrazi »materija, masa, istočasnost, elektrika, magnetsko polje« ne pomenijo več istega, kot so pomenili do nedavna, temveč se spreminjata njih vsebina in pomen ter dobivajo tudi v novi pisavi matematičnega jezika nove izraze (formule), ki počasi postajajo splošna ljudska last, tako se tudi izpovedni načini v filmski ustvarjalnosti pokorijo vedno novim impulzom

domišljije, disciplinirane v borbi človeka za svojo osebno in skupno usodo. Zato se mi zdi, da napredna družba ne bo »učila« umetnikov, temveč se bo predvsem trudila za razvoj publike v ustvarjalnem smislu.

Dokler bo težila ljudi gmotna in duhovna revščina, jim bo umetnost, umetnost filma pa čedalje bolj — nujno potrebna, saj ljudje, ki živijo v blatu, niso blato. Nimam strahu pred tako imenovanimi črnimi temami, pa naj nastanejo v katerikoli družbi: bati se nam je črnih (torej nemodernih) realizacij. V spomin si kličem odgovor našega pisatelja Ivana Cankarja kritikom, ki so mu očitali, da slika življenje prečrno: »Slikal sem temo, da bi oko tem močnejše zahrepenelo po luči.«

Nekateri moderni filmi Antonioniya, Mizogučija, Buñuela, Bergmana, Resnaisa (in celo Tavotovi koles De Sice) so naleteli ponekod na prezirljivo kritiko, češ da ti avtorji niso razumljivi na prvi pogled, da so torej premalo komunikativni. Ko bi vprašali takega kritika, ali razume japonsko, bi se nam posmehnil, češ da vprašanje ni v zvezi s kritiko. Isto bi nam odgovoril, ko bi se sklicevali na »jezik« Einsteina, Bohra in Heisenberga. Komunikativnost pa je prav v tem, da nekaj, kar je ustvarila človeška roka in kar nam je bilo neznano — postane znano, čeprav za ceno večkratnega gledanja. Odkriti, v čem je umetnost filma, pomeni zame — odkriti XX. stoletje.

Naš svet ne postaja samo zmerom manjši, temveč tudi zmerom večji. Prodor filmske kamere (s pomočjo elektronskega mikroskopa) v mikrokozmos, njen prodor v globočine morja in v vseirske prostore pomeni hkrati s fiksiranjem neznanih in neznanjskih pokrajin bežečega trenutka v človekovi duši — direktne prodore v nova območja svobode. Človeška ustvarjalnost sama postaja in ostaja — junak modernega filma.

Med osvobodilno vojsko (1944) so nekeje v Bosni partizani v kinu prvokrat gledali film. In ko so zagledali v filmu orožene Hitlerjeve vojake, so z rafali preresetali platno. Na robu puščave, kjer so se ustavili slepci, smo tudi po zaslugi filmske umetnosti spoznali, da kolektivna človeška smrt ni neizbežna. Ali nismo že priče, da blagodejni rafali modernih, umetniško pomembnih filmov odganjajo tudi individualno smrt, vsaj z neumljivo slavo najboljših?!

**RENZO
RENZI**

MILANO

Omejil se bom na dva aspekta: prvič na vsebinskega in drugič na oblikovanega oziroma izraznega.

Vsebinski aspekt: po mojem je moderni film tisti, ki razgibava ideje in strasti, že statične v družbi, v kateri film deluje. Moderni film je torej v nekem smislu film opozicije, saj večkrat prav opozicija omogoča radikalnejši premik že osvobojenega. Torej v družbi, kakršna je naša, v italijanski družbi, je to namerno (poudarjam besedo »namerno«, ker je, kot bom navedel pozneje, prava umetnost vedno pozitivno dejstvo, s katerekoli strani prihaja ali se nam zdi, da prihaja) levičarski film tudi takrat, ko govori o alienaciji, obupu, itd., vsaj toliko kolikor vodilni razred ne more odstraniti zgodovinsko-družbenih vzrokov te odtujitve in obupa. V družbah, kakršne so vzpostavili

v deželah ljudskih demokracij, mora biti moderni film prav tako film opozicije, prisluhni mora tudi glasovom — implicite ali eksplicite — tistega, kar je negativnega ostalo, ali se v novi družbi poraja. Vprašal sem npr. po »dogodkih na Madžarskem«: kakšna je bila odgovornost ne samo Rakošija, ampak tudi umetnikov, ki niso povedali — ali vsaj skušali povedati — negativnih vzrokov za oboroženi upor delavcev, upor, ki ga je zadušila kontrarevolucija s sovjetskimi tanki, in ki so pripeljali do tragedije prav zaradi pomanjkanja svobode — vsiljene in sprejete. To pa je onemogočilo tisto jasno notranjo dialektiko, ki mora obstajati tudi v socialistični družbi.

Oblikovni, izrazni aspekt: očitno ima vsak umetnik pravico do izbire istega izraza, ki mu je notranje najbližji, da bi lahko bolje izrazil svojo vsebino: in kolikor bolj bo oblikovni aspekt potreben za izražanje vsebine, toliko bolj bo težil k temu, da postane »stil«, torej pravi pesniški izraz.

Kar se mene tiče, v tem trenutku bolj čutim probleme vsebine kot pa izraza. Toda jasno je, da služi študij izraza tudi je, da služi študij vsebine. V Italiji imamo npr. poleg Antonionija še dva velika režiserja: Fellinija in Viscontija. Ko analiziramo Fellinijeva izrazna sredstva v nasprotju z Viscontijevimi, lahko vidimo, da Visconti vsekakor uporablja kljub tendenčno naprednejši ideološki osnovi vse do Leoparda (tega izvezamem) bolj tradicionalen izraz kakor Fellini, ki je zamotal mnoga pravila fabule posebno v Sladkem življenju in v 8^{1/2}. Ta ugotovitev nam omogoča najti v Felliniju, kljub navidezno bolj nazadnjaški vsebinski osnovi, razvojne elemente, ki nam lahko prihranijo presenečenja v »modernem« smislu; tako kot nam ga je nasprotno prihranil Visconti, ki je končno prišel z Leopardom — čeprav mojstrsko — do konservativnega zaključka tudi po idejni plati.



JULES IN JIM Truffaut (Jeanne Moreau)



DNEVNIK SOBARICE Luisa Buñuela (Jeanne Moreau)



Končno verjamem v svobodo in v umetnost! V absolutno svobodo umetnika, ker umetnost — kadar je zares umetnost — izraža najgloblje tokove zgodovine, tiste, ki jih večkrat ni mogoče zajeti drugače kot z umetnostjo. Zato služi umetnost spoznavanju, zato služi človeškemu razvoju; tako torej kakor znanost (pa tudi znanost v nekem določenem smislu) potrebuje umetnost absolutno svobodo v iskanju izražanja; ker je v nekem smislu vedno prerok, ne more biti preveč ostro programirana, kajti če je preširoka, nam mora predvsem govoriti o tem, česar še ne vemo in kar še ni uzakojeno.

Vsekakor mislim — oslanjajoč se na našega velikega učitelja Antonia Gramscija, — da takrat, ko iz vsebine (kakršnekoli vsebine, ki je lahko v prvem trenutku videti reakcionarna) izžareva umetnost, pomeni to, da je vsebina živa in ne mrtva, da jo je treba zajeti najgloblje, da bi lahko bila sprejeta in obvladana.

Končno imam za moderni film — z najbolj možno objektivno oceno — predvsem film, ki je vir umetnosti. Ko je v filmu umetnost, je to vedno moderni film.

**PETER
BOGDANOVICH**

NEW YORK

Na vprašanje »Kaj je moderni film?« je skoraj nemogoče odgovoriti, dokler ne definiramo pojmov. Kaj razumete pod bese-

do »moderen« vi in kaj jaz? Slover pravi: »Moderno... kar je ali kar označuje sedanji ali sodobni čas; torej novomodno...« Po tej definiciji je moderen vsak film, posnet zdaj ali pred kratkim.

Sodim pa, da ste mislili vprašati nekaj drugega. Na primer »Kaj je to dober film?« ali »Kaj je svež film?« Kot vidite, je beseda »moderen« brezupna. Zame so Griffithovi filmi Dobrosrčna Susie, Rojstvo naroda ali Zlomljeni cvet kinematografsko prav toliko moderni kot večina sodobnih filmov. Griffithov pogled na svet je ostal pravljen. Morda bi se moralo vprašanje glasiti »Kaj je pravi film?«

Hitchcockov film Mož, ki je preveč vedel iz leta 1956 je modernejši (in tudi mnogo boljši) kot njegova verzija istega filma iz leta 1935. Toda Clairov Veliki manevri je, čeprav »modernejši« mnogo slabši od njegovega filma Svoboda pripada nam. Edini odgovor, ki ga lahko dam na anketo, je torej ta, da vsako umetniško delo ostane večno moderno. Če se stara s časom ali daje vtis, da nosi datum izpred 50 ali 100 let, ni bilo »moderno« niti spočetka. Bodimo si odkriti: moderna je lahko cesta, avtomobil ali televizijski aparat, nikoli pa umetnina.

Konec koncev dober umetnik, naj bo njegovo ime Ford, Hawks, Hitchcock, Welles, Renoir, Lang, Ophüls, Godard, Griffith, Preminger, Nickolas Ray, Tashlin, Zukor, Losey, Minnelli, Murnau, Walsh itd. itd., ustvarja le »moderne« filme, ker karakterizirajo njegovo sedanje duševno stanje. Družbeni vzroki, gibanje, modni kriki, običaji minejo, režiserjev pogled na svet pa ostane in najsi je bil narejen včeraj ali leta 1912, dober film ostane večno življenjski in »moderen«.

VINICIO BERETTA

LOCARNO

Teško je odgovoriti na tako vprašanje: spravljati umetniški proizvod pod etiketo je vedno težka in tvegana stvar. Zato bi rajši povedal, če mi je dovoljeno, kakšen naj bi bil po mojem današnji film, kar istočasno pomeni, katera vrsta današnjega filma mi je najljubša. V teh letih beganja, subtilnih skrbi, korenitih tehničnih kakor tudi moralnih preobrazb bi moral biti film predvsem »angažiran«, da uporabim to neprijetno in tolikokrat po krivem ra-



zumljeno besedo. Se pravi, da bi moral služiti modernemu človeku in reševanju njegovih velikih problemov. Ta »angažiranost« se lahko kaže na najrazličnejše načine: tako, kot jo izražata Resnais in Antonioni ali Buñuel ali pa vaši odlični avtorji risanih filmov, tako, kot jo izpričujeta Jean Rouch in Chris Marker ali pa Luchino Visconti in Francesco Rosi in Masaki Kobayaši. V teh letih, ko se človek pripravlja za polet na luno in ko se toliko narodov še vedno bori za kruh ali za svobodo, se mi zdi, da tudi v kinematografiji ne bi smelo več biti prostora za prazno intelektualiziranje.

LORENZO PELLIZZARI

MILANO

Če so bili dvomi in polemike o umetniški vrednosti filma že zdavnaj premagani (in to vprašanje ponovno in vsemu navkljub danes znova oživljajo sicer redki osamljeni intelektualci), vedno znova in prepogosto slišimo, da je film končno »odrasel«, da je »polnoleten« in to po zaslugi nekaterih del ali smeri (od francoske »nouvelle vague«, do »cinéma vérité« in raznih neodvisnih gibanj, ki so se pojavila v raznih deželah), ki s svojo nedvomno sugestivnostjo in nekaterimi na videz novatorskimi vrednotami zavajajo k entuziazmu naglo impresionirane kritike. In v okviru tega razpravljanja se postavlja in določa tudi pojem modernega filma. Filmu, ki je relativno mlada umet-



nost, podvržena hitri evoluciji (ali zamenjavi tehničnih sredstev) in do danes (vsaj v kapitalističnih državah) odvisna od težkega industrijskega in komercialnega aparata, ni zaprta verjetno nobena pot, ni a priori nemogoča nobena izkušnja, prepovedano ali zapostavljeno nobeno izrazno sredstvo (oziroma tipični elementi drugih manj sodobnih umetniških zvrsti, od figurativnih do pripovednih in esejističnih). In tudi v tem je njegova velika moč in njegova velika slabost. Zato služi najrazličnejšim ciljem in v tem je raznoliki pomen njegove funkcije in poslanstva. Beseda poslanstvo, večkrat spregledana, lahko dobi točno določen pomen v enem samem kontekstu interesov in vrednot, ki so včasih nad posameznimi deli, višje od njihove specifične in določene vrednosti. Poslanstvo filma (filma kot modernega izraza) je

prav v tem. Film mora vzpodbujati in obogatiti posameznikovo vest; spremeniti mora množico gledalcev v kolektiv mislečih in dojemljivih bitij. Film mora izhajati iz realnosti, da bi lahko ustvarjal, da bi lahko vodil gledalca s pomočjo avtorjeve meditacije do te iste realnosti (slediti mora enemu samemu toku, njegov proces mora biti deduktiven in induktiven). V filmu se mora zrcaliti njegov čas in njegovi najbolj živi problemi, film mora vzpodbuditi inteligentnega potrošnika filmskega proizvoda k nekemu zaključku: k soluciji, ki jo v tistem kratkem času predvajanja na platnu lahko razumemo ali ne, ki pa ne sme nikoli vedoma ali nehote izostati.

Film — kolikor je umetnost in izraz zavestne kritike — je danes bolj kot kdajkoli »bitka idej«, in prav v tem, kar imamo danes (tudi pri »odkritih« in

»osveščeni« intelektualci) za poskus notranjega razvrednote-
nja vseh zares vrednih ideologij,
v prvi vrsti marksizma. V tem
in s tem skušajo zamenjati pre-
teklo trdnost mnenj in stališč
(včasih sicer kategoričnih v
svojih ekscesnih ždanovskih iz-
razih, toda drugič spet funkcio-
nalnih) z najrazličnejšimi spre-
jemljivejšimi mnenji, ki vodijo h
gospodovanju navadnega »oku-
sa« in prav take administracije,
k nevarnim nesporazumom. V
opravičilo nekaterih krivih poti,
tudi v okviru marksizma, je ne-
izpodbitno dejstvo, da trenutno
pristovujemo zmešnjava vred-
not in trditev (tudi idej, čeprav
ne ideologij); besede, strukture,
inicitive niso izgubile pomena
za tistega, ki najprej raziskuje,
potem sprejema, toda za tistega,
ki samo verjame (alj ne verjame
več), so največkrat izgubile
svoj pomen.

Danes se dobro in slabo — v
politiki kot v filmu — med se-
boj prepletata in to na zmeden,
negotov, spremenljiv in nejasen
način. Ne gre za to, da bi na
razne proizvode nalepili trajne
etikete, pa tudi ne za to, da bi
podprli jasno in kategorično de-
litev (torej shematično) med re-
alizmom in iracionalnostjo; in
končno tudi ne gre — za vedno
večjo prisotnost »sivih območij«,
ki so se vrnila v dve osnovni
orientaciji sodobne kulture in
torej tudi sodobnega filma. Tre-
ba pa je vendar znati izločiti in
s tem tudi odbiti tiste težnje,
tiste avtorje, tiste izraze, ki obo-
roženi s prikritim uporom, ne-
korektno užaljenostjo, nalahko
prikrto ambicijo — osvajajo s
svojimi mamljivimi površnostmi
in subtilnim dekadentnim nači-
nom tudi nekatere privržence fil-
ma; le-ta pa naj bi vendarle bil
avtentična umetnost, popoln iz-
raz, osvoboditev v dejavnem,
dialektika v prihodnosti. Nujno
je treba vrniti zgodovini — ta-
ko v življenju kot v filmu, ki
hoče biti ogledalo življenja in
realnosti — njeno kompleks-
nost odnosov, efektov, vzrokov,

in človeku, ki so ga načeli kaos,
nekomunikativnost in odtujitev,
njegovo popolno bistvo in na-
ravo.

Ne gre samo za vprašanje obli-
ke in vsebine, čeprav je vsebina
tista, ki v sprejemljivih in po-
membnih primerih narekuje
obliko in ne obratno (do tega
namreč pride le takrat, ko ni
česa povedati ali razčistiti in to
v nekaterih umišljenih »predstra-
žah« ali v nekaterih dovolj jas-
no komercialnih produktih). Me-
njim, da gre v bistvu za vpraša-
nje poštenosti, moralne celovi-
tosti, zavestne odgovornosti, ne-
odvisno od ideoloških stališč,
katerih dobronameren glasnik si
lahko: prav zato Dreyer ali
Bresson ali Bergman ne velja-
jo manj kot Eisenstein, Pudov-
kin ali Dovženko, in spet Antio-
nioni ne manj kot Visconti. Ne
moremo pa podpreti ali vsiliti
druge prednosti smeri ali film-
ske oblike. Zato je moderni film
ocenjen kot film idej, za katere-
ga je končno nastopil čas, da
postane »osebnost«. Ta »oseb-
nost« pomeni dialektiko, avten-
tično tipičnost, kvalitetno ana-
lizo, introspekcijo, oceno, pro-
gresivno zblížanje s sodobnim
človekom in z velikimi proble-
mi in motivi njegovega obstoja.
Posameznik (v proces, ki ga je
 uvedel neorealizem in za to mu
gre priznanje) se vrača na plat-
no in se spopriema s svojimi
problemi kolektivnega bitja ter
postavlja ne le — umetniško,
marveč tudi družbeno in osebno
odločitev — svojo vsakdanjo sti-
sko in svojo zgodovinsko širino.

Danes smo večkrat priče po-
mislekov, involucij, prostovoljn-
ih ali ne, osebnih omejitev pri
mnogih, premnogih avtorjih: to
so simptomi krize, ki se razvija
ter pogostoma narekuje pogoje
in določa tudi najboljše name-
ro; ta pa bi se lahko razbila, in
se nedvomno tudi bo, v izrazno
obnovitev in v ponovno najdeno
nalogo. Ni slučajno, da so dela,
ki nas danes najbolj zadovolju-
jejo, vezana na vrst »meščanske
dolžnosti« (kar pa še ne pomeni

banalne privrženosti ustvarjalnega dela političnim zahtevam, marveč umetniško izdelano interpretacijo družbenega dokumenta), na zavestno soočenje in rešitev lastnih smotrov v popolni izrazni svobodi in izven vsakega predsodka. Razumljivo, da se s filmom ne dela revolucij. Toda točno je tudi nasprotno: film, ki je bil rojen v progresivnih pogojih, v pogojih izgradnje politične morale ali pravcate revolucije, lahko doseže umetnost in postane pozitivna oblast — zmožen je vplivati na določeno realnost, ki bi jo lahko spremenili. Je nad vsako kritiko pri posameznih delih ali smereh! Ta film je predstraža v pravem, najboljšem pomenu besede: to je film!

**ANTE
PETERLIĆ**

ZAGREB

Stilna neenotnost je ena glavnih karakteristik umetnosti XX. stoletja, v katerem se je pojavilo neskončno veliko število programatičnih, »mesijanskih« poskusov in nastopov različnih umetniških skupin. Pet let nazaj v filmu tega ni bilo in trdim lahko, da je svetovni film, če izvzamemo nekaj zelo izrazitih individualistov, deloval kot enotna struja, v kateri so razenotne ustvarjale narodnosti in specifični tematski interesi. V zadnjem času pa se je pojavilo veliko, več kot kdajkoli, različnih ustvarjalnih osebnosti in usmeritev, in to je vneslo zmešnjavo v dosedanja filmska gle-





danja. V taki situaciji je nastala značilna estetska zmeda, ki v vrsti primerov povzroča popolno zaprtost, torej zavračanje vseh avtorjev, razen dveh ali treh. Vzporedno s takim stališčem pa se je pojavil val elektricizma, ki vidi v vsem »genialnost« ali vsaj enakovreden estetski credo.

Cineastu z lastno predstavo sta antipatični obe »metodologiji«, vendar mora tudi on priznati, da se je dokaj težavno znajti v »modernem« konglomeratu, ki ga tvori nič manj kot kakih 25 avtorjev. Moti ga tudi beseda »moderno«, ki se žal vse pogosteje uporablja kot sinonim za dobro, pomembno in pravilno, četudi je znano, da omenjena beseda nikakor ne označuje estetskih kvalitete.

Tisto, kar karakterizira avtorje, kateri so se pojavili na prizorišču svetovnega filma skozi različne »nove valove«, pa tudi tiste, ki jih je dvignil na površje in jim dal poguma val estetskih revalorizacij — je v prvi vrsti specifično filmska rafiniranost, ki se v vsakem posameznem primeru kaže v vidni individualni, bolj ali manj izvirni stilni posebnosti posameznega filmskega avtorja. Posebej pa je treba poudariti, da se danes individualnost ceni celo tedaj, ko ne pomeni obenem tudi vrednosti.

Domala vse »nove« avtorje pa karakterizira še ena posebnost,

ki ni v prid pozitivni oceni nove filmske umetnosti. Njihov način lotevanja človekove ali družbene problematike so najpogosteje nekakšni indirektni, tangencialni rakurzi. Ni direktnega, prodornega ali vseobsežnega rakurza, temveč so le variante, v katerih je napogosteje zajet samo majhen del človeka in njegovega sveta.

Vsem novim avtorjem je skupna zavestna, podzavestna ali pridobljena težnja, da s svojim delom afirmirajo film kot povsem zasebno umetnost. Vsi ti avtorji sovražijo »cinema d'adaptation«, tisto filmsko obrtorej, ki se izčrpa v preslikavanju literarnih del ali odličnih v sebi zaključenih scenarijev, kar rojeva tone celuloida, kateremu je filmsko sredstvo gola bergla.

Se vedno je težko klasificirati nove avtorje. Vendar pa obstaja dovolj trden način, da se jih razdeli v dve osnovni skupini.

V prvi so Francozi, zbrani okrog »Cahiers du cinéma« — Godard, Truffaut in Chabrol, dalje Cassavetes in verjetno še nekateri newyorški režiserji ter Joseph Losey. Ta skupina nadaljuje najbolj pozitivne tradicije ameriškega filma in se brez ozira na rezultat trudi ustvariti strnjeno podobo človeka in sveta okrog njega. Človeka prikazuje skozi akcijo, kar še posebej ustreza filmskemu mediju.



Naslonjeni na akcijo in lik, ki jo vodi, so neogibno prisiljeni zelo svobodno uporabljati filmska sredstva. Nemogoče je odkriti in precizno definirati režijsko shemo, neko jasno konstrukcijo, na kateri stoji zgradba njihovih filmov. Njihove dramaturške kalkulacije so obenem časovne in prostorske. V njihovih delih srečujemo nezadržane strasti in grenkobo.

Režiserji druge skupine — Resnais, Antonioni, Bergman, Kaelin, Antonioni, Bergman, Kaelin, Antonioni, Bergman, Kaelin — se naslanjajo na tradicije evropskega filma in literature. Prizadevajo si dati prednost notranjemu, oziroma skušajo globoko prodreti v človekov intimni svet. Njim je akcija nujno zlo. Ker prodrejo v človekov intimni svet s filmom po zelo posredni, zunanji poti, učinkujejo celotni njihovi filmi kot nekakšen avtorjev komentar, ne pa kot vrsta iz življenja iztrganih slik, kakor prvi skupini. Njihov junak je pogosto brez strasti — je ena od režiserjevih figur. Da bi njihov »komentar« ali opis dogajanja v človeku postal jasen in enovit, je njihovo filmsko sredstvo dokaj shematično — pogosto vztrajajo le pri eni ali nekaj razvitih filmskih izraznih oblikah. Ustvarjajo dela, ki so malce hermetična in ki so izrekla vse.

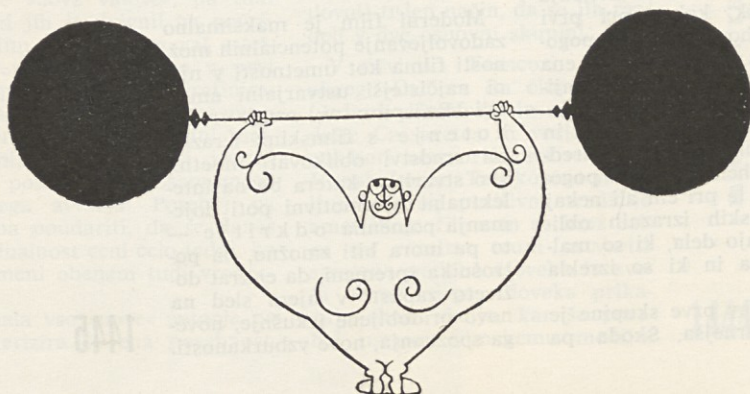
Pot režiserjev prve skupine je nedvomno varnejša. Škoda pa

je, da vsebinska raven njihovih del dostikrat ne more zadovoljiti ambicioznejšega in torej strožjega kriterija. Vendar pa so to večini mladi ljudje in nekateri izmed njih nam morebiti še niso povedali zadnje besede.

**BRANKO
BELAN**

ZAGREB

Moderni film je maksimalno zadovoljevanje potencialnih možnosti filma kot umetnosti v njeni najčistejši ustvarjalni ambiciji. Receptov ni; ostaja samo hotenje s filmskimi izraznimi sredstvi oblikovati umetniško stvaritev, katera bo na intelektualni in emotivni poti dojemanja pomenila odkritje — to pa mora biti zmožno, da potrošnika spremeni, da enkrat doživeto zapusti v njem sled na novo pridobljene izkušnje, novega spoznanja, nove vzburkanosti.



Moderni film je torej dokaj — star.

Nastal je nekako v letih po prvi svetovni vojni, ko so se nekateri francoski cineasti uprli konfekcijski kinematografiji in poskušali najti filmski izraz za sodobne umetniške smeri literature in slikarstva.

Razvijal se je dalje — kot fenomen, ki je splošnejši in trajnejše vrednosti — v delih ameriške avantgarde tridesetih let (Maya Deren: »Film bo postal umetnost, brž ko se bo odrekel fabuli in se posvetil katarzi človekove duše«).

Manifestiral se je — kot fenomen, ki je utrjena vrednota — z miselnim filmom (Mihail Romm: »Film je oblika mišljenja«) avtorjev-cineastov, ki so film uporabili kot kreativno tribuno svojih filozofije, potem ko so razbili dramaturgijo, osnovano na vabljivih vrednotah široke publike. Pri tem so skušali odkriti izrazni jezik, ki v največji možni meri služi ideji dela.

**ŽIKA
BOGDANOVIĆ**

BEOGRAD

Noben pisatelj ni napisal boljšega romana zato, ker je za razliko od svojega davnega kolega, ki je pisal z gosjim peresom, uporabil električni pisalni stroj.

Nikakršna iznajdba novih barv ni privedla do impresionizma ali do evolucije v slikarstvu, ki sta jo začela Cézanne in Van Gogh.

Schoenberg in Stravinski ne uporabljata instrumentov, katerih Haydn in Mozart ne bi poznala.

Kljub temu pa obstaja pojem moderne literature, modernega slikarstva, moderne glasbe. Čeprav gre za pogojne definicije, se z njimi vedno označuje sprememba, ki ima revolucionaren značaj. To, kar imenujemo moderna umetnost, je izraz evolucije. Teme so iste, le oblike se menjajo.

Do spremembe ni prišlo od zunaj, le-ta je akt notranjega olajšanja zaradi oslabiljenega pritiska, ki ga je občutila umetnost in morebiti celotna človeška kultura vse od racionalizma in prosvetljenstva dalje. Antiromantični Bréton, ki v »Manifestu nadrealizma« jasno izraža name-ro — razkrinkati tako imenovani misterij ustvarjanja in ga prikazati kot skrivnost, dostopno vsakemu človeškemu umu, je le ponovitev Rousseauja in enciklopedistov. Pritisk popušča zaradi izpopolnitve starih in najdbe novih sredstev masovne reprodukcije.

Le dve veji umetnosti sta, pri katerih je do sprememb v statusu, funkciji in okusu prišlo od zunaj. To sta arhitektura in film.

Ni naključje, da je tem spremembam vzrok viden napredek tehnike in tehnologije, kar determinira vsak korak, vsako vizijo arhitekture in filma. Lloyd Wrighta in Le Courbusiera si ne moremo zamišljati brez pojava novih materialov, armiranega betona, stekla in plastičnih mas. Sodobni film ne more mimo širokega platna, stereofonskega zvoka, ultraobčutljivega traku in ročnih kamer s širokokotnim objektivom.

To seveda ne dopušča predpostavke o prednosti kake koncepcije, zasnovane na novi tehniki, pred koncepcijo, vezano na klasični format platna, na enodimenzionalni zvok, nepopolno barvno tehnologijo in zamotano konstrukcijo kamere. Nočemo zmanjševati cene Griffithu in Murnau, da bi jo povišali Welle-su in Rosselliniju.

Izjemen položaj filma je v dejstvu, da je v šestdesetih letih doživel razvoj, za kakršnega je bilo tradicionalnim umetnostim potrebnih nekoliko stoletij. To še upoštevam. Ne upoštevam pa, da je vsako desetletje ali še prej že obračunal za lastno tradicijo, ki ni nikoli uspeła prav dozoreti. Celó nekateri avtorji, katerim je mogoče pripisovati genialnost, so se znašli pred nezogibnostjo — negirali same sebe. Kolikor so čutili potrebo, da potrjujejo sami sebe, branijo svojo idejo in snujejo načrte, so se morali uklanjati pogoju, naj bo vsak predhodni film anticipacija naslednjega. Takšno tekovanje s časom je nekaj povsem novega in neobičajnega: nikoli poprej ni umetniku v tolikšni meri pretiła nevarnost, da ga bo lastna umetnost pustila za seboj še za njegovega življenja. Poglejmo samo primer Gancea, Langa, Mizogučija, Jeana Renoira in Hitchcocka. Predstavljajmo si, da kak Jackson Pollock, ki je začel ustvarjati v času Zeuxisa in Nikiasa, ki živi v dobi Tiziana in Giotta, se zgraža nad Davidom in Delacroixom, teži k spoznanju skupaj s Picassom, Chagallom, Kandinskim, Kleejem in Mondrianom.

Značilnost filma je, da nekateri cineasti nujno starijo skupaj z umetnostjo, ki se preoblikuje pred njihovimi očmi. Pri tem doživljajo lastno potrditev, saj jim spoznanja modernega filma ne oprekajo.

Ta ugotovitev je bistvena za vsako razpravljanje o temi, ki jo nakazuje naslov.

Moderni film obstaja.

Obstaja neodvisno od prispevka tehnike, ker je doživel spremembo, ki je toliko notranja kot zunanja. Izražena je v sposobnosti, da je prav zdaj, prvič od svojega nastanka, ustvaril možnost obravnavati vsako snov, vsako temo v kakršnikoli obliki, oziroma v prav taki obliki, kakršno kaka snov ali tema edinole dopuščata.

Jean-Luc Godard trdi, da je »danes v filmu vse mogoče« in

s tem je točno in enostavno definiral okvire modernega filma. Ni več nikakih prepadov strasti, nobene najtanjše misli in nobenega človeškega odnosa, ki bi bili izven dosega filma. Ta pa je obenem sposoben izbirati metode, tehniko in stilistične kombinacije. Clovek, stvarnost, predmet ali ideja so postali kamniti bloki, ki jih je mogoče oklesati, kot so storili Polikles, Bourdelle ali Arp.

Cineasti našega časa ustvarjajo tisto, o čemer razmišljajo, v nasprotju s svojimi predhodniki, ki so razmišljali, kaj bi zmogli ustvariti.

Da zmore vse, je značilnost modernega filma; to, da ima Alaina Resnaisa in Jeana Roucha, je njegov privilegij.

Moderni film je dokaz, da je film zmagal.

GIANNI RONDOLINO

TORINO

Govoriti danes o modernem filmu pomeni govoriti o moderni umetnosti in kulturi. Še nikoli poprej ni bil film tako tesno povezan z ostalimi umetniškimi oblikami kot prav v teh zadnjih letih; njegova vključitev v moderno kulturo kot neizpodbitno dejstvo ni bila še nikoli sprejeta tako kot danes. Danes je film sestavni del kulture sodobnega človeka; včasih predstavlja njen dobršni, nenadomestljivi del; včasih pa je dopolnilo ostalim oblikam spoznavanja.

Moderni film bo torej film, ki bo najtesneje povezan s proble-



mi modernega človeka v današnji družbi; v iskanju najbolj prirodskih in pristnih aspektov modernega življenja se film v obliki in vsebini ne bo ustrašil resnice in svobode in bo dokumentiral ne toliko navidezne pojave, kolikor trajne vrednote modernega življenja.

Ne verjamem, da bi se mogel delež, ki ga film lahko nudi moderni kulturi, izčrpati v dokumentaciji podob današnjega družbenega življenja, pa naj bi bila še tako verodostojna; niti ne v filmskem izražanju spektakularnega značaja po običajnih uzakonjenih pravilih stare kinematografije.

V prvem primeru bi imeli nekaj osnovnih ocen o sodobni družbi, podobnih onim, ki nam jih lahko nudijo časniki, radio in televizija, vendar vedno samo posredovanih, ne direktnih in jasnih kot v realnosti, in vsekakor še potrebnih obdelave. V drugem primeru bi imeli mistifikacijo realnosti, tolmačene po nekem edonističnem konceptu, ki ne dovoljuje kritičnega vpregleda v probleme, in proglasitev le-teh v ovrednotenih izrazih.

Z drugimi besedami, menim, da mora film, ki se hoče uspešno vključiti v sodobno kulturo, iskati druge poti od onih, ki nam jih daje bolj ali manj pri-

Anthony Perkins v Wellsovem
PROCESU

povedno obdelani dokumentarec (npr. neorealizem) ali tradicionalni spektakel (npr. hollywoodska produkcija). V najboljšem primeru — omejujem se na italijanska filma Giuseppe Finija *Ziva koža* in Viscontijevega *Leoparda* — bomo z ene strani lahko občudovali pristnost namer in junaštvo, z druge pa prefinjenost predstave in filmskega stila, ne bomo pa mogli trditi, da se taki filmi vključujejo v najbolj žive in revolucionarne tokove sodobne kulture.

Menim, da je naloga filma danes bolj v doprinosu definicije kakor pa rešitve problemov, ki tarejo človeka in to s sredstvi, ki odgovarjajo nameri, s pravimi sredstvi, potrebnimi za raziskovanje realnosti. Filmska slika lahko predstavi realno stanje; da pa bi imel film kulturno vrednost, mora biti ta slika del kontakta, ki naj se naslanja na poglobljeno študijo vseh strukturalnih komponent določenega realnega stanja v odnosu do ostalih realnih situacij. Tako mora filmska slika v svojem prikazovanju voditi k nečemu drugemu, kar naj bi opravičilo njeno fabulo. In fabula je edina oblika raziskovanja in predstave realnosti.

Že dalj časa v Evropi in v Ameriki iščejo nad vse zanimiva nova izrazna sredstva. Angleški »free cinema«, francoska »nouvelle vague«, »new american cinema«, italijanske, poljske, južnoameriške šole mladih so predložile nova izrazna sredstva in nove oblike predstav. Večkrat pa so ti poskusi ostali jalovi in v bistvu niso prešli meja, v katere je bil film vkljenjen; vendar so tudi večkrat doprinesli k pomladitvi formul in ustvarili nove možnosti za predstavo realnosti.

Predlog za novo vsebino, ki naj bi odgovarjal novi realnosti, v kateri živi človek, ne more mimo predloga za nove oblike, ki bi to realnost znale raziskovati in predstavljati. Predstava realnosti ne zadošča več; potrebna je njena interpretacija in samo obnovljena oblika le-te omo-

goča prehod iz opazovanja v kritičen odnos. Menim, da je moderni film v svojih najboljših in najzanimivejših proizvodih, v delih mladih režiserjev, v novatorskih poizkusih usmerjen v to smer; predvsem pa se mi zdi, da je skušal preiti iz čisto spektakularne na bolj kulturno koncepcijo.

Ne bi navajal imen in delal kakih razpredelnic. Ni toliko važno označiti, kateri režiserji in katera dela so največ pripomogli vključitvi filma v živo kulturo, kolikor poudariti bistveno pozitivni delež vseh tistih avtorjev, ki so se tako ali drugače uprli standardiziranemu filmu, ki so tako ali drugače začutili potrebo po globokih spremembah v pripovedni in spektakularni strukturi filma. Predvsem je važno poudariti, da oblikovna revolucija, kakršno so pričeli mladi v Evropi in v Ameriki vedno predpostavlja bistveni upor, včasih nejasen, nedoločen v cilju in metodah borbe, toda prav gotovo potreben.

Mogoče se moderni film v pravem pomenu besede še ni rodil. Mogoče je pot, ki jo mora film prehoditi, da se postavi na raven napredne kulture, še dolga. Vsekakor ni dvoma, da so nekateri avtorji kot Buñuel, Welles, zadnji Losey, Resnais, Antonioni vsekakor bolj in bolje od mnogih mladih avtorjev, ki so nebrzdano vodili revolucijo filmskega izraza, zadeli v živo sodobne kulture in so s svojimi filmi prispevali h kritični definiciji nekaterih življenjskih problemov sodobnega človeka. Njihov koncept realizma se je obogatil z vsemi tistimi elementi, ki jih prinaša kultura v pravem pomenu besede in pa družba v stalnem gibanju, kakršna je naša. Njihovi filmi so pokazali vso neobdelanost in površnost del neorealizma in socialističnega realizma, ali vsaj v pretežni večini le-teh, ki so si prisvajala značko »realizma«. Njihovi filmi so dokazali in dokazujejo, da zares moderen film ne more biti popolnoma shematičen, niti ne mo-



re zahtevati, da bo rešil probleme družbe, ki je ni moč zajeti v vseh njenih komponentah, razen takrat, ko so se družbeni pojavi že izčrpali.

Njihovi filmi so dokazali in dokazujejo, da mora biti moderni film kritičen in problemski, tako kot realnost, ki jo hoče tolmačiti.

Človek danes čuti potrebo po tem, da vidi realnost na kritičen in dinamičen način, čuti potrebo po zaletu, ki naj bi ga odvrnil od videza, da bi lahko videl stvari onstran njihovega fenomenskega pojava. Moderni film mora pomagati človeku, da vidi stvari in druge ljudi na ta novi način, mora biti dinamičen in kritičen. Zares moderen film mora popolnoma zadovoljiti modernega človeka.

**JERZY
PLAŻEWSKI**

VARŠAVA

Ne več tak kakor nekoč; tudi ne tak kakor doslej.

Ta kriterij prav lahko vsebinsko obrazložimo. Tisti, ki v svoji deželi (v svojem kulturnem krogu) prvi dá določen izraz duhu, ki prvi objavi genezo kakega pojava, prav gotovo ustvarja — moderni film. Za tak primer navajam Tonyja Richardsona in njegovo delo *Look Back in Anger* (Ozri se v gnevu) v odnosu do angleških »mladih jeznih mladeničev«, čeravno njegova izrazna sredstva niso imela v sebi ničesar novatorskega.

Ta modernost, sodobnost vsebine — objektivno nemara naj-

važnejša — morda ni tako zelo očitna v mednarodnih merilih in jo odkrivajo šele kritični komparativni pretresi. Prav zato modernosti tudi ne moremo na splošno nikakor najbolj točno definirati.

Dosti bolj univerzalna je modernost v obliki: globoko sem prepričan, da se po formalni plati film razvija v takem razvojnem procesu, ki je skupen vsej svetovni kinematografiji. Lahko se porajajo, celo poglobljajo posamezne posebnosti — nacionalne ali pa kakovostne in po zvrsteh; nikdar pa ne morejo nikakršne trajne spremembe ali posebnosti povzročiti izolacije umetnosti. Kolikor takšne izolacije smo doživeli (japonski film pred letom 1939, sovjetski film v Stalinovem obdobju), je pomenila krizo in zapravljanje resničnih darov in možnosti.

V tem smislu se mi problemi filmske forme (in prav tako tudi njenega novatorstva) zdijo kar najbolj mednarodni, primerjalni. To sem močno in na široko poudaril v svoji knjigi *Filmski jezik*.

Pojem »modernost oblike« izloča in postavlja izven oklepaja dosti pomembnih del, ki jih ljubimo. Še več: izloča skoraj vsa velika dela. Zelo redko se primeri v filmski zgodovini (ena izmed redkih izjem je bila premiera *Križarke Potemkin*), da bi izvirna, novatorska sredstva dala že pri prvi uporabi tisto harmonično celovitost, ki je nujna zahteva in značilnost dela, katerega označimo kot veliko umetnino. Novatorstva forme ne potrjujejo samo subjektivni ugovori nevarjenega občinstva; to mora, objektivno vzeto, resignirati na svojo popolnost. Niso bili največje umetnine filmi *Rim*, odprto mesto, *Ivan Grozni*, *Hirošima*, *ljubezen moja*, *Kronika nekega poletja*, *Avantura*, *Devet dni nekega leta*, *Osem in pol* — čeravno je vsak izmed njih prav gotovo po svoje pospešil razvoj



filmske umetnosti vsega sveta. Nekateri med navedenimi filmi so stopili na čelo šol, struj ali stilov, ki so se bogato razvili, vendar bi danes za vsak tu imenovani film ne mogli reči, da je novatorski.

Zdi se mi, da danes med resnično modernimi, sodobnimi filmi ločimo dve glavni težnji. Ena je usmerjena v skrajno objektivizacijo, druga v skrajno subjektivizacijo; obe dosegata to z metodami in prizadevanji, kakršnih zgodovina filmske umetnosti še ne pozna.

Objektivistična težnja je številčno skromnejša. Zrasla je iz italijanskega neorealizma (četravno je najbolj delavna v Franciji) in je usmerjena prav k istim ciljem, ki jih je skoraj pred 20 leti postavil kinematografiji Zavattini: zasuti prepad med gledalcem in življenjem, oživeti podobo resničnega življenja v kinu enako živo, ogreti gledalca za dogodke na platnu tako, kakor se ogreje zanje, ko jih opazuje na cesti. Rouch, Morin, Hermann, Blier ali Marker so v značilnem načinu enako (vplivi TV) spremenili defini-

TIFUSARJI (Vatroslav Mimica); zgoraj in spodaj



cijo resnice, zajeto v filmu Tatovi koles. Prav malo jih zanima opis cest in ulic, hiš, molčečega in skritega človeka. Resnica — po njihovem mnenju — tiči v človekovi notranjosti. Edini način, da se izkaže navzven, je ta, če junaka presenetimo, če ga prisilimo k duhovnemu stripteasu, ko se pokažejo ne le njegovi nazori in prepričanja, temveč tudi njegova podzavest, njegovi refleksi, včasih celo vsebine zatajevanih razmišljanj.

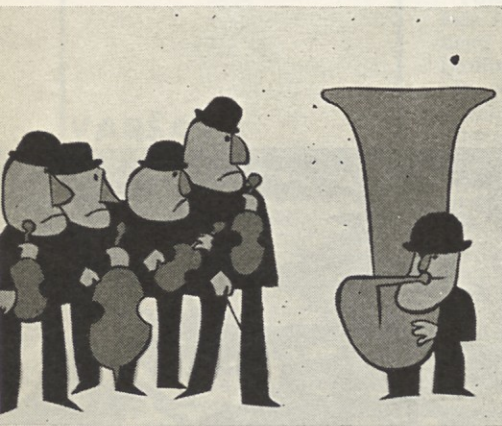
Ko izražam spoštovanje novatorstvu pionirjev »cinéma-vérité« — in prižigam zahvalno svečo pred sveto podobo Dzige Vertova — ne pričakujem, da bi se ta struja mogla ne vem kako okrepiti in trajno živeti z drugimi tokovi, kakor na primer neorealizem. Ta poslednji, kot manj skrajni, se mi zdi nesmrten (v dokaz omenjam sicer samo Roke nad mestom — z Grand Prix Beneškega festivala). Zavedam se, da je ta

Dva razloga za kratkotrajnost »cinéma-vérité« sta očitna. Prvi izvira iz dokaj nepomembnega približanja sami materiji življenja, kar je pogosto zelo navidezno. Ker scenarija sploh ni, povzročijo nepričakovane reakcije filmskih oseb pravzaprav dosti večjo odkritost kakor filmi z Brigitte Bardot. Vendar v bistvu ti ljudje — bodisi zavestno ali nezavestno — sebi natikajo maske. Rouch jih filma takšne, kakršni bi želeli biti, in ne take, kakršni so. To je vsekakor lepo in tudi pomembno, ni pa že vse in edino. Po drugi strani je območje tako izraženih dejstev in dogodkov silno zoženo. Na naglo vržena vprašanja izpovedo 2—3 mnenja, od katerih je že vsako samo zase dovolj obsežno za lastno témo (med njimi so seveda lepe in zanimive, ki se obdržijo, in pa — banalne, ki jih izločijo). Vendar je izven tega kroga težko prodreti. Morda nanizaš okrog sebe dovolj poslušalcev in tudi dovolj problemov. Prav tako je pa zelo težko doseči lepe uspehe z enim poslušalcem, kajti to pomeni: iti v notranjost, v globino.

Tehnika »cinéma-vérité« se ne more prav uveljaviti, kakor sodim jaz, v dolgometražnem filmu (kajti že sama metraža avtomatično zahteva »vrtanje v globino«), more pa vsekakor plodno vplivati na nekatere sprostivne in rešitve te filmske zvrsti, na režiserjev stil. Prav tako pa lahko povsem prevlada v kratkem dokumentarnem filmu, čemur smo pravzaprav že priče.

Poglejmo še dosedanjo pot subjektivistične tendence. Ta se logično ujema z geslom »avtorskega filma«, v katerem je — podobno kakor pri drugih vrsteh umetnosti — samo en sam človek pravi in odgovorni ustvarjalec vseh elementov ustvarjalnega dela.

Sodobni filmski ustvarjalec čuti intuitivno, da lahko kinematografija največ odkriva na področju psihološke introspek-



moja izjava zelo zelo osamljena in da izzivam večino kolegov kritikov na vsem svetu, ki nekaj kratki vsako leto z lakajsko gorečnostjo napovedujejo pokop neorealizma.

cije, ki je bila še do medavnega za film zaklenjena s štirimi ključavnicami. Film je do nedavna prikazoval aktivnega človeka, vtem ko hoče prikazovati razmišljajočega človeka — še več: omahljivca. Johna Wayna iz westernov je nadomestil Innokentij Smoktunovski, skeptični fizik iz filma *Devet dni nekega leta*, spomenik dvomečega človeka pa je Marcello Mastroianni kot impotentni režiser v filmu *Osem in pol*.

Morda se zdi, da je bila behavioristična umetnost westerenov bolj moralna in zdrava, polna optimističnih zaključkov in zmag dobrega nad zlim. Da, vendar je njena uporaba ob najbolj zapletenih filozofskih in družbenih vprašanjih naše nič kaj lahke dobe porodila na tisoče shem, polovičnih resnic in celih laži. Poveličevanje človekove zunanje dejavnosti na škodo njegovega notranjega življenja, njegove evolucije; dvom in omahovanje sta implicirala dramaturgijo, prevzeto iz gledališča: vsaka puška, obešena v prvem dejanju, je morala počiti tudi v zadnjem. Hiter poseg v zadnjem trenutku je ustvarjalca naredil za neizpodbitno modrejšega od njegovih gledalcev. Samo on je vse vedel in vse predvidel. To bi nemara ne bilo slabo, če bi tako režiserjevo premikanje junakov in gledalcev kakor marionet na vrvici resnično izviralo iz njegovega vseznanstva. Najpogosteje pa je povzročilo tudi bridka razočaranja. Režiser, ki je z apodiktičnostjo Jehove napadel najtežje teme kot vsevedni in vsemogočni, nam je na koncu postregel s površno praznino in naivnim zaključkom. Ampak to ni bil zaključek gospoda X, ni bil zasebni zaključek ali zaključek v pogovoru: to je bil žal zaključek samega Boga-Očeta! In prav to je rodilo dosti heretikov in dvomljivcev.

Podoba režiserja, ki hoče, kakor Antonioni, prikazati samo nekatere subjektivne vtise, se mi zdi a priori bolj poštena. V

Avanturi bi bil prav lahko na koncu povedal, kaj se je zgodilo z Ano. Ne pove. Prav tako kakor gledalec. To postavlja naju, mene in njega, na enako stopnjo. Prisili me v soustvarjanje filma. Resnais se v Hirošimi vrine v misli junakinje filma. Prikaz, kako se ji japonsko mesto združi v eno z njenim rodnim mestom Never-som, povzroči najmanj eno: če-ravno se ne strinjam z Resnaisovo tezo, mi ta vsaj ni bila vsiljena kot intelektualen aksiom, marveč je podana v formi subjektivnih občutij nikakor ne nepristranske junakinje. Čeprav jih ne delim z njo, jih pa v vsakem primeru razumem.

Potemtakem se po mojem mnenju novi subjektivistični film ne giblje edinole v težnji prikazovati junakovo »notranjost« (prav gotovo pa ne tako, da bi preprosto namestili kamero »v oko« filmskega junaka, kakor je storil Montgomery v svojem filmu *Lady in the Lake*). Ne gre samo za notranja doživetja filmskega junaka, ampak tudi za notranja doživetja filmskega gledalca, ki bi ga mogla taka metoda odvrniti od njegove vegetativno-prežvekovalne pasivnosti.

Vse tisto, kar v kinematografiji povečuje svobodo dojemanja gledalca, svobodo sklepanja in spremljanja, kar ga rešuje izpod miselne diktature tudi najmodernejšega realizatorja — vse to se mi zdi sedaj »moderno«. Trenutno se bije nekam nenavaden boj: med režiserjem in gledalcem. Upi in možnosti za zmago niso enaki. Očitna premoč je sedaj na strani režiserjev. Potrebno bi bilo, da bi se možnosti zravnale. Nekateri pomembni režiserji obenem s svojimi filmi sami prehajajo na stran gledalca. Pozdravimo jih s kruhom in soljo.

HERMAN G. WEINBERG

NEW YORK

Film ni moderen zgolj zato, ker je plod današnjega časa, ne zato, ker se okorišča z najnovejšimi izumi in izboljšavami tehnike, niti zato, ker obravnava sodobno tematiko. Mnogi filmi združujejo te lastnosti, pa so vendarle prav tako primitivni v svojih čustvih in odnosih kot prvi tipajoči poizkusi komaj porojene filmske umetnosti. Tako kot ti zgodnji poizkusi niso upoštevali nespremenljivih zakonov umetnosti, ki so se izoblikovali v 5000 letih zahodne kulture, tako tudi danes mnogi filmi ne samo da ne upoštevaajo te velike dediščine, temveč zanemarjajo celo subtilni filmski jezik, ki so ga započeli prvi mojstri in ki se je povzpel v prvem četrtsotletju filmskega razcveta, najkrajšem in najhitrejšem razvoju neke umetnosti skozi vso civilizacijo, do visoke stopnje zlahtnosti. Film, ki ni v harmoniji s to veliko tradicijo, to veliko dediščino, je sterilen, ne glede na to, kako sodobna je njegova tema, ne glede na to, kakšne najnovejše izume in izboljšave uporablja, in ne glede na to, da je nastal komaj pretekli mesec ali celo prejšnji teden.

S tem sem naznačil, kaj moderni film resnično ni. In kaj je? Moderen je film, ki v polni meri uporablja vsa izrazna sredstva iz zakladnice jezika — tega so oblikovali in razvili pionirji filma, ki so instinktivno vedeli, kaj je film; ki išče navdih v tem, kar je bilo prej in

na tem gradi, zakaj doba instinktivnih filmskih ustvarjalcev je minila in se ne vrne več. Filmi se bodo zmerom delili na tiste, ki črpajo iz globokega vodnjaka preteklosti, in tiste, ki zanj ne vedo iz nevednosti ali predrznosti. In če je moč zamenjati »film« ali »kinematografijo« z besedama »glasba« ali »slikarstvo« ali katerokoli drugo umetnostjo in priti do istih sklepov, je to le dokaz, da so zakoni, ki vladajo vsej umetnosti, isti. Brez intelektualne discipline ni umetnosti, ne filmske ne katerekoli druge, starodavne ali moderne.

BENGT IDESTAM — ALMQUIST

STOCKHOLM

Za nove mlade filmske ustvarjalce na Švedskem je moderni film isto kot Ingmar Bergman. Zame pa »modernega filma« ni.

Antonioni je Čehov in stari carsko-ruski film, ki so ga po revoluciji prinesli v Pariz emigranti in ki je doživel razcvet v francoski kinematografiji nedavnih tridesetih let. Orson Welles je nemški ekspressionizem. Buñuel je »petit chien d'Andalou«, ki je odrastel in se že skorajda udomačil. Dziga Vertov je »cinéma vérité«. Itd.

Veliki sodobni filmski ustvarjalci izdelajo svoj osebni slog tako, da uporabijo in zmešajo vse stare sloge. Majhni ustvarjalci sploh nimajo sloga. Najbolje in z največjo gotovostjo zna zmešati staro Japonec Kurosawa.

V svetu nastajajo dobri filmi, toda ne »moderni« filmi. Moder-



na mladina si išče nov pogled na svet, nov način življenja, novo moralo; mladina, ki si je precej podobna po vsem svetu, tudi na Japonskem. Toda ta mladina še ni našla svoje umetniške oblike, svojega načina izražanja. Doslej so na površju le drobni valčki.

Najbolj moderni so morda ti sti filmski ustvarjalci, kateri se poizkušajo približati preprostemu, jasnemu klasičnemu slogu, ki ga predstavljata Dreyer v Jeanne d'Arc in Dovženko v Zemlji; ki ga je tako visoko povzdignil Eisenstein v Ivanu Groznem; ki ga je gojil Bresson in ki sta ga nedoločno poskušala ujeti Kawalerowicz v Materi Ivani in Wajda v Lady Macbeth; slog, ki naj prinese razdvojenim, preobloženim ljudem današnjega časa zdravilno kopel v čistem, širnem in globokem morju, neobčutnem za majhne živčne »valčke«.

DENIS MARION

PARIZ

Odgovoril bom na vprašanje posredno, govoril bom namreč o problemu osebe in lika, ki je velikega pomena za moderni film.

Kaj radi pozabljamo, da je izbiral nemi igrani film sistematično med nepoklicnimi igralci ne le statiste, marveč tudi igralce glavnih vlog in celo zvezd-

nike. Eisenstein je čutil do poklicnega igralca dosleden odpor, ki se ga je komaj in na silo iznebil šele ob Aleksandru Nevskem. Nekoliko strpnejšega naziranja je bil Dovženko, ki je menil, da lahko igra vsakdo na platnu po eno vlogo: svojo lastno. To pa ni bilo samo stališče Sovjetov ali osamljenca, kakršen je bil Robert Flaherty. Realizatorji pred l. 1930, ki tega naziranja sicer niso izražali kot sistem, so v splošnem najraje iskali protagoniste zunaj gledališča, musicala ali cirkusa. Tako so se pojavili brez vsakršne učne priprave Sessue Hayakawa, Erioh von Stroheim, John Gilbert, Gary Cooper, Clara Bow, Greta Garbo, Jean Harlow, Annabella, da navedemo le nekatere, ki so srečno in dolgo uspevali med stotinami drugih, katerih blišč je bil manjši in kratkotrajnejši.

Zvočni film je ta položaj korenito spremenil. Nepoklicni igralec se je sicer hitro in zlahka udomačil pred kamero, mikrofona pa ga je domala omrtvičil. Leta 1936 si je štel neki angleški dokumentarist v poseben uspeh, da je izvalil pri snemanju iz nekega delavca nekaj preprostih in nenačenih stavkov o njegovem stanovanjskem vprašanju. Italijanski neorealizem si je sicer našel nekaj igralcev na cesti (občutno manj, kakor je razglašal), toda dublirati so jih morali poklicni igralci. To velja zlasti za Tatove koles. Edino Visconti je bil v tej dobi izjema: V filmu La terra trema zares govorijo pristni italijanski ribiči.

Med zanimivimi odkritji filmarsnice je tudi ta, da danes laže premagujemo ovire govora kakor pred desetimi leti. Jean Rouch, Reichenbach, Leacock, Chris Marker, Bernard Blier so posegli navidezno po poljubnih ljudeh, ki so jih naključno srečali in ki so lahko brez priprave ali vaj spregovorili pred mikrofonom in kamero prav tako dobro ali slabo, vsekakor pa

prav tako naravno kakor v vsakdanjem življenju. Kolikor vem, ni še nihče raziskal vzrokov te spremembe. Toda vse kaže, da je vplivalo in isti smeri več faktorjev.

Mnogo gre nedvomno na rovaš tehnične dognanosti. Okrog vratu obešen mikrofona («Le nikar ovratnega mikrofona!» moleduje nekdo v Popopranih pilulah v bojzani, da se bo spozabil in se izdal s prekočljivimi priznanji) je manj grozljiv kakor mikrofona, ki ti ga drže v roki ali na drogu pred obrazom. Vendar tudi najtradicionalnejša tehnika: tri kamere, projektorji in pred obrazom nastavljeni mikrofona niso ovirali enajstih protagonistov filma Hitler? Ne poznam ga!, da bi se ne izražali kar najnaravnaje.

Odločujoč je bil vpliv televizije. Tu se je občinstvo navadilo gledati ob konkurzih ali drugih priložnostih osebe, ki pogosto odgovarjajo na najkočljivejša vprašanja nepripravljeno, brez vaj, spontano in niti najmanj smešno. Morda se motim, toda zdi se mi, da so v radiu uspehi slabši. Vprašanci navadno le klavirno ponavljajo zastavljeno vprašanje in mu dodajajo nato po premisleku le še kak pritrden ali odklonilen zlog. Tudi človeškemu rodu lasten posnemalni nagon je privabil mnoge, ki so mahoma začutili sposobnost, da se enako izkažejo.

Morebiti — toda to je domneva, ki jo navajam z bojznijo — se vrača v običaje laična oblika javne izpovedi, katere cerkvena praksa je že več stoletij v pozabi. To bi razložilo pojav, zakaj lahko nabirajo realizatorji filmarsnice tako brez težav interprete, ki jih prav gotovo ne morejo mikati skromni honorarji, niti ne upanje na slavo.

Te uvodne pripombe nam omogočajo, da odgovorimo na naslednje vprašanje: Ali je bistvena razlika med filmom-resnico in igranim filmom glede na njuno interpretacijo? (Samoumev-

no je, da je razloček še v stopnji izražanja: Prvi igralec izraža za sebe, drugi uteleša nekoga, ki se od njega razlikuje.)

Nalogo nam bo olajšal zanimiv razloček, ki ga ugotavlja Edgar Morin med osebo in liki. Oseba je notranjost človeškega bitja. Lik je to, kar vidijo na osebi drugi, od zunaj. Toda, naj gre za film-resnico ali za igrani film, interpret bo vselej kombiniral osebo z likom, čeprav v različnih sorazmerjih.

Film-resnica, ki izbira protagoniste na njihovih delovnih mestih, v njihovih delovnih oblekah, še vse ujete v gibe, ki jih opravljajo pri delu, osvetljuje z najmočnejšo lučjo vprav lik. Toda enako ga osvetljuje igrani film, ki strmoglavlja svoje protagoniste v razgibane peripe-tije.

Če pa imajo interpreti filmaresnice več priložnosti, da pokažejo osebo, ker jim ni vsiljen noben gib niti beseda, se to lahko enako posreči velikim igralcem, če se jim posreči, da posnamejo koga drugega, vtem ko izražajo svojo lastno naravo (morda prav tujo oni, ki nam jo kažejo v vsakdanjem vedenju — vendar je to že drug problem).

Skratka: Edgar Morin ima prav, ko trdi, da vsiljuje vsak družbeni ustroj sleherni osebi vrsto likov, tako da je vsako človeško bitje skupek ene osebe in večih likov. Značilno je, da morata obe nasprotni filmski veji — film-resnica in igrani film — bolj ali manj zvesto zrcaliti celotno dvojno naravo.

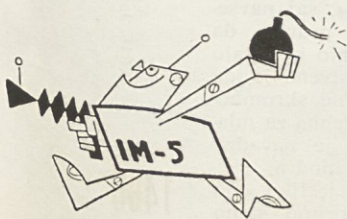
RANGEL VLČANOV

SOFIJA

Nerad razpravljam, filozofiram in teoretiziram, filme rajši delam. Tako vzemite, da je vse, kar bom tule nanizal in povedal — povsem slučajni in se nikakor ne zavzemam, naj bi bila to kaka globoka teoretska razprava ali analiza. Še več: največkrat je to predvsem področje kritike ali filmske znanosti. Dokaj slabo poznam pojave v svetovni filmski umetnosti, sem pa samo naključno in zgolj zase prav malo razmišljal o nekaterih splošnih potezah in značilnostih današnje filmske umetnosti.

Odgovarjam na vaše ljubeznivo vabilo, naj vam kaj napišem, s tem — da bom posredoval nekaj v naglici zbranih misli iz svoje skromne prakse in iz izkušenj svojih kolegov, s katerimi delam in grešim. Tvegam, da moj sestavek ni odgovor na vašo témo — ampak žal se najbolje vseeno počutim ob svoji témi.

Ker je film razmeroma še zelo mlada umetnost, sodim, da bi ga bilo prenažno razvrščati ali deliti v razna obdobja. Zdi se mi, da je film kot umetnost še veliko premlad, da bi postavljali drzne ocene, da filma še ne moremo imeti za toliko dozorelega, kakor da bi bil že prebolel svoja muhasta in nezaželena obdobja razvoja. Ni naključje, da je ob svojem rojstvu segal in grabil na razne strani: gledališče, pantomima, slikarstvo, kiparstvo, itd. Zdi se mi, da je film kakor otrok, na katerega



čakajo različne obleke in kroji svoje priljubljenosti, da morejo temu razvijajočemu se bitju pustiti kaj od svojega. Veliko nasprotje med surovo tehniko (če se smem tako izraziti) in tistim, kar je zelo preprosto in veliko — umetnostjo — se ostro pojavlja v vseh filmih, ki niso postali zgolj trgovsko blago. Menim, da morajo tisti, ki ustvarjajo take filme, dobro poznati koordinate umetnosti, ki jo ljubijo (arhitekti, scenaristi, režiserji, kritiki in številni novi strokovnjaki, ki so se vključili v območje filmskega ustvarjanja). Če se v to koordinirano delovanje vgnezdi nezaupanje, dvom, to vsekakor zavre in ovira pravo in resnično pot do cilja. Prav dejstvo, da je pri filmu toliko boja za avtorstvo, je otipljiv in vsaj za večino jasen dokaz, da ostaja film vselej kolektivna umetnina. Po mojem mnenju se moramo prav zato vsi boriti za zvestobo, zaupanje, resnico.

Na primer kritika, ki ima po mojem mišljenju velikanski delež v razvoju filmske umetnosti, si, rekel bi, ne prizadeva vselej za resnico: prepogosto samo bežno zapisuje, klasificira, opisuje in največkrat neresno prekipeva v samih hiperbolah, kot »najbolj«, »popoln« itd. Tako je »novi val« povzdignila v deveta nebesa, čeravno se pri filmu kot pri logični in tudi razumski umetnosti more pojaviti vprašanje, zakaj in čemu je nenadoma nekje neke popolnosti in odlike toliko več. Ne, desetih nebes ni! Oznaka »moderen« za film, ki se je uveljavila v poslednjih 15 letih, je po mojem mnenju le bolezen, ki resni in tehni misli rodi samo dosti škode. Ni narključje, da pravzaprav filmsko umetnost še povsod podcenjujejo. Tega so krivi spodrsnjaji in odvisnost od številnih postranskih činiteljev, ki pa za resno umetnost niso bistveni in pomembni. V vzdušju splošne hvalje, hrupa, bučnosti, film res težko najde samega sebe. Mnogi filmski delavci, resnično nadarjeni, utonejo v tej slavi, v tem

hrupu. Popolnoma verjamejo v ditirambe in zmagoslavne vzklike »oh, kako moderno« in črpajo svoje navdihe iz »najlepših«, »najboljših« pohval. Ta skupna miselnost križikov in filmskih ustvarjalcev, reducirana na zapeljivce in zapeljane, je po moji sodbi nezdrava in rojeva v veliki meri samo maniro in manijo modernizma ter odvrta filmsko umetnost od višine, na kakršno bi se lahko povzpela. Dobro razumem, da so pri filmu nekatere osebnosti, ki bi svoj talent rade vodile v drugačni smeri. Vendar so prisiljene živeti v tem okolju, v tej atmosferi in valiti isto veliko snežno kepo. Pomemben vpliv ima seveda pri vsem tudi zaslužkarski in trgovski element, ki kazi in kviri resnični in pravi pogled na filmsko umetnost.

Sicer pa, če že govorimo o modernem (in zmerom hočemo pri tem, naj to razumemo kot »veliko, sodobno, večno, edinstveno«), naj na hitro omenim nekaj večnih, sodobnih, edinstvenih ustvarjalcev, kot so bili Shakespeare, Dostojevski, Tolstoj, Cervantes! Ali so bili vsi ti moderni? Menim, da ni nikogar, ki bi si upal postaviti enačja med temi in na primer med francoskim »novim valom«. Resnica, to je absurdno. Vendar povsem slučajno lahko naletimo na filmsko kritiko, kjer začuda odkrijemo težke misli in med njimi bobneče trditve, da je režiser X dosti večji, pomembnejši, bolj moderen od omenjenega Shakespeara in drugih.

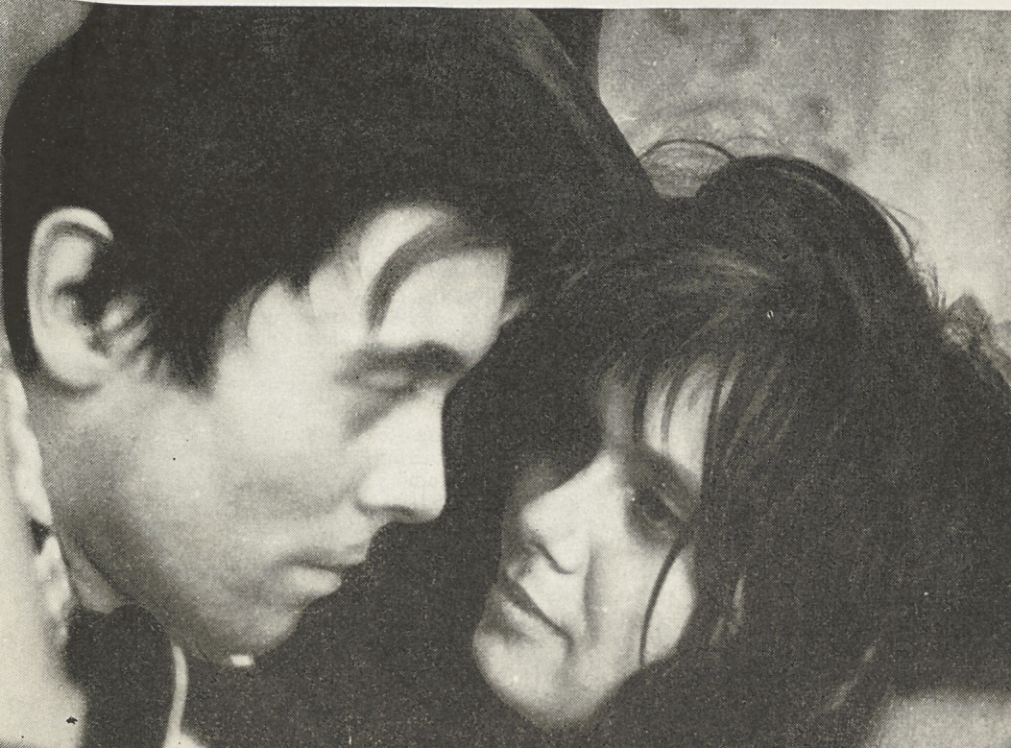
Razumljivo je, da se vsi motimo, toda vsi niso sami krivi svojih zmot in napak. Vprašanje je, zakaj bi si ne stali nasproti med filmskimi ustvarjalci »mladi« in »stari«, saj navsezadnje imajo oboji pravico, da razmišljajo, ustvarjajo in delajo v tej umetnosti. Bistveno je, da ne manjka kolektivne skromnosti, ki je nujno potrebna za mladost, kajti starost je navadno že sama po sebi modra, preudarna in zrela. Da je film »moderen«, lahko govorimo samo,

če je resen pojav, nikakor pa ne v smislu modelov v modni hiši. Kakšno bo jutri tisto, kar je danes moderno? Modno? Moderno? In je res potrebno samo to, da so črte jasne in dolge, pa je potem tudi tvoja misel elegantna in usmerjena k zvezdam? Če te neka izjemna izumetničenost pripravi v smeh in navdušenje, če veliko srce ogreje in osvoji petsto ljudi vsaj za dve uri, je to zato že moderno? Ne vem. V meni še noben moderni film ni vzbudil takih čustev. Zdi se mi, da taki in podobni filmi nimajo niti namena in hotenja biti moderni, kajti resnično polnokrvni filmi so ustvarjeni z ljubeznijo. Prej omenjene značilnosti modernosti branijo nastanek takega filma. Kdo ve, če nemara prav molk ne pomaga na svet pravemu, resničnemu filmu, če nista morda skromnost in mir, notranja globina in zbranost, tišina in doživetje zibelka — filma umetnosti.

BRANISLAV OBRADOVIĆ

BEOGRAD

Ob tej priliki ne morem mimo besed François Truffaut, ko pravi: »Film, ki vzbuja občutja — to je tisto zanimivo, pa najsi jih vzbuja avtor znanstveno (kot Hitchcock ali Bresson), ali s svojo komunikativno občutljivostjo (kot Rossellini in Godard)«. Zdi se mi, da prav ta stavek nakazuje smer, v kateri je mogoče iskati in najti rešitev za tako kompleksno in zaplete-



mo uganko, kot je brez dvoma modernni film.

Morda zveni beseda občutje nekoliko anahronistično. Morda je, milo rečeno, smešno proglašati za atribut sodobnega neki rekvizit človeške duševnosti in čustvovanja, ki je star prav toliko kot človeštvo samo. Toda prav v tem je stvar; v tem večnem porajanju, v tem neprestanem vzbujanju čustev ležijo večne in resnične kvalitete vsake umetnosti. Vseh meridianov in vseh časov ter s tem tudi filmske umetnosti.

V formalno izraznem smislu bi danes film težko nudil kaj posebno novega. Vsi poskusi, da bi oživelj nekakšno specifično izraznost, ostajajo skoraj vedno v mejah že mnogokrat videnege in ustvarjenega. Zato je zaletavo in lahkomišelnost razglajanje »modernege izraza«, o čemer včasih slišimo ali beremo ob kakem novem filmu, najpogosteje le naivno klanjanje kinotečnim vrednotam ter zmedeno odkrivanje lastnega nepoznavanja in neznanja. Metode in načini, s katerimi moderni film učinkuje na gledalca, so raznovrstne in mnogostrane. Vsakega od takih filmov je, pač po nagnjenosti tistih, ki so ga ustvarili kot tudi drugih, ki ga konsumirajo, mogoče — ne pa tudi nujno — sprejeti in braniti. Njegovo bistvo ostane ali bi moralo ostati isto in nerazdružljivo: duh, psihologija, preokupacije, katarze sodobnega človeka v sodobnem svetu, sublimirane in kristalizirane v veličastni jezik emocij — človeških in prvobitnih. Njihovi univerzalnosti in večnosti je nesmiselno postavljati nasproti toge ter uniformirane kanone šol in stilov.

Ob modernem filmu ne moremo in ne smemo ostajati ravnodušni opazovalci. Naša dolžnost je povezovati posamezne njegove sestavine. Režija modernege filma ni podrejena pripovedovanju in razpletanju zgodbe, ampak so fabula, tema in forma medsebojno povezane. Taka celota je rezultat množe-

nja njenih sestavljenk in nikakor ne le običajen seštevek. Razpoznavanje likov in bogostvo dogajanja v dramski konstrukciji se zavestno žrtvuje vsestranskemu dojemanju splošnih aspektov, tem in idej. Odtod tudi, recimo, v Resnaisovem Marienbadu težnja v svobodni formi utelesiti ne sliko realnega življenja, ampak njegov globoki smisel v vsej njegovi kompleksnosti in z vseh plati obenem. Kljub izrazitemu in namernemu osiromašenju fabule, njeni irealnosti in nemotiviranosti (kar je nekatere navedlo, da so film proglasili za abstrakten in hladen), je film verjetno eden najbolj emocionalnih, kar jih je bilo kdajkoli ustvarjenih. Emocije ne spodbujajo le usode in osebnosti, temveč celovito reagiranje na umetniško delo, kar nikakor ni brez smisla. Ljubezen namreč, vzajemno učinkovanje preteklosti in sedanosti, svoboda in zasužnjenje, niso niti malo prehodne in nepomembne teme. Prav tako niso niti malo občutljive za resnično doživljanje sodobnega človeka — gledalca.

Moderni film pogosto vzporejajo z modernim romanom. V celoti gledano se razvoj romana in razvoj filma (kot umetniški obliki) bolj skladata, kot še vedno mislijo. Paralelam njunega razvoja lahko sledimo desetletja nazaj, začenši s Fellingdom in Griffithom pa do Henrija Jamesa in Antonionija. In če se novi roman pogosto vrača k svojim poprejšnjim oblikam, ni čudno, da tudi moderni film delno operira z elementi antifilmskega. Le da je to bolj stvar forme kot pa bistva.

Moderni film je navsezadnje tudi poezija, oziroma bi vsaj moral biti. Kot smo namreč že rekli, ne sme biti le običajno posredovanje in reprodukcija dogajanj kot takih. Njegov smisel je izražati in potencirati verigo čustvenih reakcij, ki jih dogajanje sproža v človeku. Razumljivo je, da se v tem bogatem svetu čustev, v katerem liki oživljajo stvari in pojave s svojimi sub-

MONIKA GAJDOŠOVA

BRATISLAVA

jektivnimi pogledi in z vizijo lastne subjektivne zavesti, odpirajo neslutene možnosti poetičnega oblikovanja. In to oblikovanje, katerega poetične naloge bi filmu zagotovile laskavo definicijo, stooostotne, ne pa industrijske umetnosti.

Če se na koncu vprašamo: kdo so nosilci modernih pojmovanj v modernem filmu, odgovor ne bo enostaven. Niso različna le pota in načini, s katerimi se izražajo čustva, različna so tudi čustva sama. Tista, ki jih vzbujata Antonioni ali Kawalerowicz. Zato so tudi klasifikacije nehvaležen in jalov posel. Zadovoljimo se torej z evidentiranjem njihovega obstoja brez idolatrije kakih montaži, — travelingom ali stilom. In ne pozabimo, da je končna in edina os vsega tega le — človek.

V naši deželi je v rabi pregovor: »Kakršna je obleka, tak je njen krojač.« Citiranje tega pregovora v zvezi z modernostjo filma se zdi lahko samo blesteč paradoks, vendar ni tako.

Pregovor izraža v slogu ljudske modrosti zahtevo po modnem, modernem. Ko pogosto gledamo mnoge sodobne filme — domače



in tuje — se ne morem obraniti občutka, da so si avtorji teh filmov prilastili omenjeno ljudsko reklo za svoj umetniški credo. Pogosto že zadostuje, da režiser posname kako vzburljivo epsko prigodo, ali da uporabi skrito kamero in že po hodnikih — a na žalost tudi po časopisju — govorijo o modernosti. Menim, da gre pri tem za usoden nesporazum.

O modernosti filma so prav tako diskutirali v obdobju Griffitha, Eisensteina in Pudovkina, francoskih avantgardistov itd., pravzaprav v vsakem obdobju, ki je pomenilo pomemben kvaliteten skok v razvoju filmske umetnosti.

Ali je kaj razlike med Eisensteinovimi, Antonionijevimi ali Fellinijevimi filmi?

Da, velikanska razlika — in to ne le v izraznih sredstvih, marveč predvsem v pogledu na svet, v upodabljanju človeka, njegovega psihičnega sveta in nazora v odnosu do socialne resničnosti. Prav tule je pa tudi jabolko spora.

Mislim, da se naš sodobni film nahaja nekako pred odzivom za nov skok. Notranji »motor« razvojnih sprememb je nedvomno v resničnosti, v nasprotjih sodobnega sveta. Umetnost mora znati ta nasprotja izraziti in vplivati na njihovo rešitev, če hoče obdržati življenjsko sposobnost in življenjsko bogastvo, a obenem si po zakonih razvoja išče in izbira primerna izrazna sredstva.

Sodim potemtakem, da pridevek »moderni« film zasluži tako delo, v katerem se »kaj« in »kako« zlijeta v skladno celoto, tako da kar najbolj razumljivo in najbolj učinkovito izpričuje in izpoveduje našo zavest, to, kar je v nas in zunaj nas — vendar, razumljivo, v službi napredka in humanizma. Prosim vas, upoštevajte, da to nikakor ni definicija, temveč samo neobvezno in nedokončano razmišljanje na dano témo.

ISTVAN NEMESKÜRTY

BUDIMPEŠTA

Zame je moderen, sodoben film, katerega miselni svet in sestava podob odgovarja našemu času.

Vnaprej želim poudariti, da pod besedo moderen nikakor ne razumem pojma »po modi« ali »nov«. Modna umetnina je pogosto dosti manj sodobna ali moderna kakor kaka druga.

Izraz »nov« je nasprotno tako relativen, da nikakor ne zadostuje za natančen in točen opis.

Začnimo torej takoj z besedo »nov«.

Pravijo, da je »cinéma-vérité« novost. Če to smer analiziramo s stališča zgodovine filma, ne stopi v ospredje samo nauk Džige Vertova, marveč vstane iz preteklosti cela vrsta filmov in filmskih režiserjev: Ljudje v nedeljo, nemški flim iz leta 1929; nekatera zgodnja Flahertyjeva dela in celo sekvence iz avantgardističnih poskusov Renéja Claira. Potemtakem ni nikakega dvoma o tem, da je »cinéma-vérité« kot iznajdba, izum, že dolgo eksistiral, da pa ga v našem stoletju daljše obdobje, na primer v tridesetih letih, niso uporabljali. Cinéma-vérité« torej ni nikaka novost, to pa seveda ne pomeni, da ne bi bil sodoben ali moderen, kar tudi je.

Poglejmo zdaj dela režiserja, ki zastopa drugačno smer — in sicer: klasično-tradicionalno smer. Junaki Fellinijevega filma Cesta, njihov miselni in čustveni svet, vse to se že skriva v Atalanti Jeana Vigoja.

Blaznež v Cesti je zelo bližen sorodnik potujočega trgovca v *Atalanti*. Truffautovega telovadnega učitelja v filmu *Stiristo udarcev*, kateremu učenci na cesti zbežijo, najdemo že v Vigojevem delu *Nezadostno iz vedenja*. Osebe, podobe in domisleki pri *Feliniju* in *Truffautu* vsekakor niso nič »novega«, kar pa seveda ne pomeni, da niso sodobni ali pa umetniško polnokrvni in pomembni.

To posebej ugotavljam zato, ker v strokovni literaturi ve preveč govorijo o »novem« — od »novega vala« dalje vse do različnih novih struj in prizadevanj. Glede tega moramo predvsem pritrditi *Louisu Malleju*, pri katerem krčmar v filmu *Zazie v métroju* nenehno, znova in znova daje tapecirati svoje stene. Tako je pod vsako novo tapeto skrita neskončna vrsta starih, nekoč prav tako novih tapet, ki jih nehoti razkrivamo.

Kakor sem v začetku omenil, je zame moderen tisti film, katerega miselni svet in sestava podob odgovarja našemu času. Sestava podob je lahko samo en nosilec tega sveta in zato si lahko mislimo, da sodi med moderne filme in je — v ožjem pomenu besede res moderen tudi tak film, katerega slikovna kompozicija in rez, to se pravi montaža, je tradicionalna. Potemtakem je na primer *Dolga noč leta 1943* režiserja *Florestana Vancinija* moderen film, čeravno je bil ustvarjen skoraj izključno s klasično realističnimi sredstvi. Prav tak je tudi *Tonyja Richardsona Okus po medu*, ki so ga posneli po gledališki drami in ki je skoraj »nefilmsko« prenatrpan z dialogi. Prav iz enakega razloga imam neugodne sodbe številnih kritikov, ki so jih izrekli o *De Sicovi La Ciocari* za povsem krivične, ker ob primerjavi izraznih oblik »novega vala« z izraznimi oblikami *De Sicovega* filma ožigosajo *De Sicov* film za konservativen. So misli, ki jih moremo izraziti sa-

mo v klasično realističnem stilu in so moderni režiserji, ki svoje moderne misli upodabljajo v tej obliki: *De Sica*, *Stanley Kramer*, *Mihail Romm* (*Devet dni nekega leta*). Tudi sonet je lahko moderen, čeravno je to že stoletje stara pesniška oblika!

Seveda pa ima današnja filmska umetnost tudi svojo značilno, poglavitno strujo. Ta osnovna smer nosi na svojih valovih dokumentarno prikazovano resnico. Vprašanje je le, kaj je bilo prej: režiserjev namen ali tehnični in gospodarski pogoji? Režiser more svojo odločitev, da bo resnico prikazal in zajel v čimbolj konkretni formi, uresničiti le tedaj, če ima na voljo sredstva za izvedbo svojega koncepta. Vojaške potrebe in zahteve med drugo svetovno vojno so sprožile izdelavo nenavadno svetlobno občutljivega filmskega traku in lahko gibljivih snemalnih kamer, v katere je bilo mogoče vložiti razmeroma nenavadno dolge filmske kolobarje. Vse te iznajdbe in ti izumi so dandanašnji prešli v »civilno uporabo«. Novi val »cinéma-vérité« bi brez izredno svetlobno občutljivega filmskega traku in brez lahko gibljive snemalne kamere nikakor ne mogel živeti.

Prizadevanja današnje filmske umetnosti so pravzaprav omejena z dvema, v bistvu povsem različnima tehničnima izumoma. Eden je uporaba različnih — pravzaprav že v tridesetih letih nastalih — tako imenovanih širokih sistemov slike, ki so zašli v kinematografsko dvorano v glavnem iz konkurenčnih razlogov s televizijo. Čeprav nudijo ti sistemi, umetniško gledano, različne možnosti, pa jih uporabljajo pravzaprav le taka podjetja, ki imajo veliko kapitala in ki računajo na finančni uspeh med najširšimi plastmi občinstva, in zato snemajo filme s pompozno, razkošno zunanjo opremo in zunanjim sijajem. Drugo vrsto tehnične izpopolnitve — izredno svetlobno občutljiv filmski trak

in lahko gibljivo kamero najrajši uporabljajo podjetja in družbe, ki imajo na voljo za proizvodnjo filmov razmeroma malo finančnih sredstev. Nikakor ni torej naključje, da je prišla ta tehnična izpopolnitev nenavadno prav finančno revnim francoskim filmskim kritikom («novi val») in prav tako tistim denarno skromnim ameriškim režiserjem, ki hočejo ostati neodvisni od Hollywooda. Novi tehnični iznajdbi sta se kar sami ponudili v takojšnjo sodobno uporabo. V filmih nenadarjenih režiserjev se taka raba izraža kot prazna in ničvredna mahinacija, pri nedarjenih režiserjih pa pomeni uporaba teh najnovejših filmskih tehničnih sredstev samo pripomoček, s katerim kakor v zrcalu prikažejo zvesto in resnično najpomembnejše misli sodobnega človeka.

V vsakem režiserju se mora torej najprej poroditi misel, in ne oblika, v katero bi potem vkenil svojo misel.

MIĆA MILOŠEVIĆ

BEOGRAD

Moderni film, prav kot moderno slikarstvo ali roman, nosi v sebi nepremagljivo odpor proti vsemu ortodoksnemu, proti dogmam in slepilom. Z drugimi besedami, zaljubljen je v svobodo, predvsem v svobodo duha, s katero je najbolj zanesljivo mogoče doseči resnico in poezijo. Vendar so poti, kot vedno, močno različne, to pa je tako in ta



ko izkušnja moderne umetnosti nasploh.

Nič zato, če so poti različne in pogosto celo zelo nasprotne. Misel o enovitosti nasprotij ni bila nikdar tuja modernemu filmu. Tako se njegovo izkustvo neprestano enači z vznemirljivim izkustvom samega življenja. In ni več težko sklepati naprej, da je usoda modernega filma na moč podobna usodi modernega človeka; nenehno nam kaže svoj novi, spremenjeni obraz. Moderni film najbolje dokazuje samega sebe v tej večno modri pustolovščini, ko si neustavljivo prizadeva za svojo novo popolnost. Uspeh se, kot je bilo že povedano, najzanesljiveje potrjuje v resnici in poeziji, in kjer teh dveh ni — tudi ni modernega filma.

Tu pa so vrednote, ki ne pripadajo zgolj našemu času: Stroheim, Dreyer, Murnau, Vigo, Dovženko ali Renoir tudi danes niso nič manj močni, resnični in univerzalni. Nove osebnosti, od Buñuela in Wellesa do Antonioni-ja in Godarda, prinašajo s seboj luč resnice in poezije novih raziskovalnih in osvajalnih vizij, kar pomeni, da je moderni film vizionaren film, nespremenljiv v svoji spremenljivosti.

LEIF
KRANTZ

STOCKHOLM

Film, ki ga lahko imenujemo modernega, mora biti ubran na precej težko razpoznaven ton v vrtincu vtisov. Težava je v tem, da se ta ton ves čas spreminja, in zdi se, da filmski režiser vse prepegosto zapoje napačno nopreropogosto, ker tega tona ne zna razbrati, ali ker se še bolj običajno ravna po nečem, kar je slišal pred časom — ali celo pred nekaj leti.

Nekateri filmski ustvarjalci znajo izrabiti tehnične pripomočke in igralce do tolikšne mere, da ne občutimo napora, strahovitega napora — v filmski zgodbi, ki jo piše več ton težak pisalni stroj z najmanj bataljonom delavcev. Če se jim istočasno posreči kamero »približati življenju«, bi rekel, da bodo ustvarili — če nič drugega — vsaj vtis modernosti.

Ne verjamem, da se povprečno občinstvo zaveda problema modernosti, čeprav so tudi zanj meje, kaj lahko prenese. Za prave ljubitelje filma pa ta problem obstaja. Zanje resnica ni večna, temveč se nenehno spreminja.



HRVOJE
LISINSKI

ZAGREB

Med mnogimi vzdevki, ki se v 20. stoletju tako pogosto zlorablajo, zagotovo pripada častno mesto pridevku »moderen«. Spisek njegovih pomenov je neskončen (in nesprejemljiv). Eden izmed njih pa je najvažnejši — o njem želim spregovoriti — ker izvrstno predstavlja najpogostejši način zlorabe. Mislim na tisto tako razširjeno prakso, ko imamo za »moderne« vse pojave, duhovne ali materialne, če se le, največkrat v nebitvenih stvareh, razlikujejo od svojih predhodnikov in nosijo pečat večje ali manjše nenavadnosti, novosti, presenetljivosti, svežine. Ko se taki pojavi, oziroma bolje rečeno novosti, opredelijo z izrazom »moderno«, že s tem dobijo kvaliteten poudarek, ker se je vprašanje njihove vrednosti pač skrilo za simpatičen prizvok te besede. Tako smo dosegli nekaj silno važnih tržnih ciljev: ker se zavedajo zaščitne funkcije, ki jo ta izraz lahko ima, ga številni trgovci obeh vrst robe namenoma uporabljajo, da s tem preprečujejo kritična vprašanja o bistvu ponujane blaga; roba postane na ta način vnaprej nedotakljiva. Pojavlja se namreč v okviru, v katerem se, kakor to misli po dolgoletni propagandi preparirana javnost, pojavlja lahko samo nekaj, kar je dobro, kar ima zgodovinsko prepustnico. Tako postaja naziv »moderno« izredno, nepogrešljivo pomozno sredstvo za uveljavljanje, za obrambo, ob-

enem pa pomaga do statusa žaljenega, ponižanega in upornega borca za novo.

Ta praksa ima svoje variante na vseh kulturnoumetniških področjih — tudi na filmskem. Prevladuje prepričanje, da je vse, kar se razlikuje ali celo nasprotuje običajnemu, že samo s tem tudi že boljše. V tem smislu lahko pretendira za moderno vsako delo, ki vsebuje: 1. neobičajno obdelavo konvencionalne teme, 2. konvencionalno obdelavo nenavadne teme in 3. nenavadno obdelavo neobičajne teme. V tem okviru se potem pojavljajo in menjavajo posamezniki, skupine, gibanja in šole, ki jim je javnosti uspelo predstaviti se za moderne. Ze po kratkem času pa postane tisto, kar je še pravkar segalo do neba, zastarelo, konvencionalno in pokopano. Medtem so se namreč spet pojavile novosti, ki jih je treba prodati pod kar najugodnejšimi pogoji. Ta površna in nevarna igra, ki onemogoča selekcijo in splošno upoštevanje resničnih vrednot in ki nasprotuje vsakemu kritičnemu in neodvisnemu stališču, je izven naših meja stara že najmanj stoletja, pri nas pa več desetletij.

Kakšen smisel bi — razen tega — torej lahko imelo postavljeno vprašanje?

Morda je možen kritični pojem modernega: mislim, da bi tedaj pomenil vse tisto, kar je v največji možni meri kombinacija estetskega, človeškega in spoznavnega momenta. Aplicirano na film pomeni to, da je moderno vsako tisto filmsko delo, ki optimalno izkorišča dosedanje izrazne dosežke filma za izražanje globokih, enovitih in vseobsegajočih umetniško-spoznavnih prodorov v živo človeško realnost. Z drugimi besedami, moderni film bi bil nekakšen vrhunski pojav, najboljši od najboljšega. Takoj je treba poudariti, da prav nikomur, ne posamezniku, ne skupini, ne gibanju — ne glede na to, kaj oni trdijo ali mislijo o sebi, ali kaj

drugi sodijo o njih, ne pripada monopol modernosti, tistega najboljšega. Ta kvaliteta se mora vedno iznova utrditi (in potrditi) le s pomočjo konkretne analize posameznega umetniškega dela.

Konec koncev — živa ostaja samo prava umetnost, vsi pridevki pa so muhe enodnevnice.

**MICHEL
MARDORE**

PARIZ

Se pred slabimi dvajsetimi leti so si vsi čestitali, če so naredili film, ki je bil videti star sto let (se pravi, če je hodil režiser po stopinjah Balzaca ali Dostojevskega). Prevladovalo je splošno mnenje, da je filmska umetnost premlada in da mora nadoknaditi zamudo pri literaturi, gledališču itn... Veliko čast so ji izkazali že s tem, da so jo brez obotavljanja uvrstili v devetnajsto stoletje in ji s tem prihranili obdobja srednjega veka, renesanse itd.! — Ne gre za to, da bi za vsako ceno mahali z gesli bedastega modernizma. (Še vedno se imamo ogromno naučiti od Balzaca, Dostojevskega in drugih mojstrov.) Toda priznati je treba, da je bilo mnenje o razkoraku med filmom in drugimi umetnostmi nesmiselno in ponižujoče. Tehnična novost ni bila ovira intelektualni vsebini filmov, saj so njihovi avtorji živeli pretežno s svojim časom. A vendar so doživeli redki poskusi, da bi se vključil film v sodobne kulturne tokove, težke neuspehe (le en primer:

Caligari, ki je skušal vključiti v film slikarski kubizem in ekspresionizem). Kritiki in celo filmski ustvarjalci so se sprijaznili z mislijo, da lahko film »za enkrat« zmaguje samo v klasični pripovedi.

Ne bi znal natančno reči, kaj je moderni film (ki ga ni mogoče spoznati niti po stilu niti po izboru snovi, zakaj o tem so vsa mnenja deljena). Vsekakor pa vem, da je moč spoznati modernost njegovega pogleda po določenem občutju sveta, ki je v skladu z najsodobnejšim aspektom civilizacije. Ne trudi se več, da bi s filmom hlapčevsko posnemal ali kopiral postopke v slikarstvu ali glasbi, kakor so se trudili njegovi nesrečni predhodniki. Toda prežet je z najnovejšimi idejami, ki krožijo na kulturnem področju in to celotno poznavanje umetnosti neposredno bogati njegov film. Skratka, menim, da so mladi filmski ustvarjalci bolj omikanj in da se bolj zanimajo za sodobna gibanja v svetu, kakor večina njihovih starejših vrstnikov. Zaupajo pač v izvirnost filma in se ne ukvarjajo s posnemanjem. Na kakega Jeana-Luca Godarda močno vpliva abstraktno slikarstvo, toda ta vpliv je opazen šele sekundarno: v njegovih filmih ne vidimo »slikarskih slik« in nobena njegova filmska slika ne skuša doseči slikarskega učinka. Tu je kratkoma mentalni proces, ki mora prevzeti gledalca, če je le dovolj dovzeten.

Če je moderni film kaj pokopal, je pokopal predvsem misel, da bi bilo mogoče neposredno prenašati neko umetnost v drugo. Nihče ne verjame več, da bi mogel montažni ritem, preračunan na štiriindvajsetinko sekunde, vizualno obnoviti kako simfonijo! Nihče ne verjame več, da bi se dobro osvetljena in dobro kadrirana slika mogla enačiti s sliko kakega Goye, Vermeera ali Renoira! Nihče več ne verjame, da bi bila sinkopirana

montaža ekvivalent kakemu poglavju iz Dos Passossa! Sodobni filmi so včasih zelo muzikalni, literarni, pikturalni — vendar pa na bolj subtilen način kakor svojčas (razen genialnih stvaritev Murnaua in Eisensteina, ki jih v tem smislu še vse do danes pre malo razumemo...). Cello Resnais, ki na videz dobesedno ilustrira avantgardno literaturo, je v svojih dosežkih drugačen in bogatejši od svojih vzorov...

Moderni film je torej ubil izdelovalce potvorb. Še vedno izhajajo križem sveta knjige, ki so posvečene »filmskemu jeziku«, toda te knjige so brez vsakršnega haska: za uporabo receptov, ki jih žele uveljaviti, lahko navajajo le protislovne zglede. Nihče ne verjame več v »sliko samo na sebi«, a priznati moramo, da so zasejali to nevero največji stari mojstri, ki so jih vedno slabo razumeli. Naj bo še tako čudno, mar ni izjavil sam Orson Welles: »Ta stroj (kamera) je vreden vsega prezira«? V tem pogledu je celo »film-resnica« zdravilen.

Pri tem, ko mladi filmski ustvarjalci zavračajo pravila, se hkrati zavedajo težav svoje umetnosti, ker je svobodna in ker so njena sredstva nedoločena. (Kdor je hotel prej ustvariti mojstrovino, mu je zadoščalo, da je film kar se da dobro kadriral, osvetlil, zmontiral itd.) V tem oziru so prežeti z isto negotovostjo in tesnobo kot ostali umetniki in hodijo vstric z vso sodobno omiko. Toda, ali so bolj odprti celotnemu svetu in njegovim konkretnim problemom? Dvomim. Če se film socialističnih dežel bolj nagiba v preteklost, pa je film na zahodu bolj površen: domišlja si, da govori s posebnostmi o splošnosti in da bodo filmi o preprostih stvareh izrazili vesoljno kompleksnost. To je čista lenoba: v resnici mu manjka ob bogati umetnostni omiki enakovredna

razgledanost v politiki, gospodarstvu, znanosti itd. Zdi se, da so glede tega Italijani še najbolj razviti (če pomislimo na primer na filme, ki jih dela Francesco Rosi). Vsekakor moramo priznati, da je to največja hiba modernega filma. Kakor je dejal že Rossellini, nam je krvavo potreben »pouk«.

VOJTECH JASNY

PRAGA

Kaj je pravzaprav staro in novo? Kaj ustvarja zgodovinski razvoj? Ali lahko rečemo, da je umetnost renesanse višja od umetnosti starega veka ali celo od umetnosti že zdavnaj propadlih civilizacij? Ali lahko trdim, da je Picasso večji od Michelangela preprosto zgolj zato, ker je danes najmodernejši in ker živi nekaj stoletij pozneje?

Vsak resnični umetnik izraža svojo dobo. So pa ustvarjalci, tak je na primer ravno Picasso, ki ne izražajo samo svojega časa, ampak vso zgodovino človeštva. Picassu ni tuja niti davna mitologija. Dovolj je videti njegove krožnike, razstavljene v Antibesu, s podobami satirov in favnov, da lahko razumemo to misel. Brez ozira na dobo sta tako Picasso kakor Michelangelo na poseben način povezana s človekom, s človeštvom, z naravo in z vesoljem.

Toda vrnilo se k filmu. Film je mlada umetnost in govori se, da se razvija. Tehnično gotovo, enako tudi kar se tiče izraznih

možnosti. Vse na svetu se razvija, toda vse se nekako na drugi stopnji razvoja tudi spet vrača tja, kjer je že bilo. Tako je kakor s človekom. Vsakemu izmed nas je usojeno rojstvo in usojena mu je smrt. In velikega delu izmed nas je dano živeti, ljubiti, bojevati se in kaj doseči. Eden napravi veliko, drugi naredi malo. Pač kakršna osebnost je. A ljudje ostanejo ljudje. Spreminjajo se položaji, sistemi, odnosi. Ko bi se ljudje hitro in v bistvu spreminjali, danes ne bi več razumeli niti Shakespeara, kaj šele Homerja. Mi pa ju razumemo. Ugotavljajo celo, da sta marsikaj vedela, marsikaj čutila tedaj globlje kakor mi danes. Čeprav imamo znanost neprimerno bolj razvito. In da doslej še nihče ni prekobil Shakespeara, to tudi vemo.

Na otokih v Tihem oceanu so bili najdeni v jezerih prastari leseni kipi. Njih oblike morem postaviti ob stran delom najmodernejšega kiparstva. Tudi usode teh kipov so zanimive. Ko se je rimskokatoliška cerkev s svojimi misijonarji širila po vsem svetu, je uporabljala za prepričevanje pogostokrat nasilje različnih vrst. Kipe so misijonarji pometali v jezera, ker so bili poganski. Čeprav so bili čudoviti. Toda to bi bilo že novo poglavje o fanatizmu, ki ga poznamo tudi mi in katerega smo tudi spoznali, samo da v drugi obliki. V leningrajski Eremitagi je razstavljen zlat nakit, najden na Kavkazu, star okoli pet tisoč let. Njegove oblike so zelo »moderne«. In dalje prastare slikarije v Altamiri ali v Afriki?

Film tudi ni več ravno otrok. Razvija se v vseh mogočih smerih. Ima glas, ima barvo, ima široke formate... Zadnji čas je začel izražati tudi tisto, kar je v človeku najbolj zapleteno — mišljenje. Tudi v filmu so se pojavile osebnosti, bližnje velikim postavam umetnosti, kakor je bil Michelangelo ali kakor je Picasso. Na primer Eisen-

stein. Tudi Eisenstein je bil ves prepojen z družbo in z vesoljem. Toliko let je minilo, kar je na najmodernejši način premislil možnosti barvnega filma. Njegova Križarka Potemkin se ne stara. Čeprav so današnji filmi drugačni, čeprav imajo glas in barvo in širok format, čeprav so posneti z zelo gibljivo ročno kamero na zelo občutljiv trak, vendar ni mogoče reči, da bi bili celo ti največji filmi večji kakor Križarka Potemkin. Tudi ni mogoče reči, da so modernejši. So samo novejši. Tudi sodobna filmska umetnost ima osebnost, ki je možna take prepojenosti s človekom, s človeštvom, z vesoljem. To je Federico Fellini. Čeprav njegov obseg ni tolikšen kakor pri Eisensteinu. V zgodovini filma so ustvarjalci in so dela, ki se ne starajo. Čeprav so se medtem ustvarjalci postarali, umrli ali izgubili svojo moč. Toda zakaj se njihovi filmi niso postarali? Najbrž zato, ker so čudoviti in resnični in ker je to, za kar v njih gre, še danes problem človeštva. Obrt in moda se starata zelo hitro. Resnična umetnost se ne stara. S tem nočem reči, da se film ne razvija, da ne išče novih potov, da cinéma vérité ni nič vreden. Vse dobro je za nekaj dobro. Toda cinéma vérité je že zdavnaj ustvarjal Dziga Vertov. V čem je torej modernost? Po mojem v tem, da ima vsak rod ustvarjalcev svoje poslanstvo v svojem času, na dani stopnji razvoja mišljenja in izražanja. Nove oblike so vedno reakcija na predhodno obdobje. Že mora tako biti. Toda samo tisti, ki poleg vsega tega vidijo dovolj daleč naprej in ki imajo potrebni pogum, samo ti so zame zares moderni. Taki, ki vidijo dlje in več in ki pri tem ne pozabljajo na čas, v katerem živijo. Zame še ne pomeni modernosti, če kdo teka s skrito kamero ali nemirno bega z ene postave na drugo, ampak če odkriva nove, doslej neznane skrivnosti življenja in narave. To pa je mogoče pokazati na enem

človeku ali na vsej družbi ali pa še širše. Pota so najrazličnejša. Za modernost še ne zadoštuje, če filmsko gibčno kažemo tisto, kar vsak lahko kadarkoli opazi na ulici. Čeprav je to čisto zdrava reakcija na gledališkost dosedanje kinematografije. Nasprotno, resnično moderni film je pred nami tedaj, kadar nam posreduje tisto, česar drugi ne znajo kar tako videti, mi pa jim s tem pomorem. In tako odkrivanje in doumevanje doslej malo znanih ali neznanih povezanosti si najde tudi svojo obliko.

Se razume, da je današnji svet, razvoj znanosti in tehnike vplival na tehniko filmskega jezika in da bo vplival še nadalje. Od tod občutljiv material, uporabljajo se tudi lahke premične kamere in štabi filmskih delavcev se manjšajo. In kdo ve, kaj bo jutri. To pa ne pomeni, da se bodo tisti čudoviti stari Chaplinovi filmi, posneti s statičnimi kamerami, postarali. »Moderna doba« ostaja moderna doba. Zame so torej resnično moderni filmi tisti, ki se ne starajo. Toda mode od modernosti ne razloči takoj vsak sam od sebe. V tem je težava. Danes vemo, da izrabljamo samo en del naših možganov, ko delamo ali mislimo. V vesoljstvu in v človeštvu je še vedno veliko neznanega. In najbrž nikoli ne bomo spoznali vsega. Čeprav bomo spoznavali veliko. Živimo svoj čas in svoje življenje. Tudi drugi so ga živeli. Človeška razodovednost je gonilna moč spoznavanja in tudi umetnosti. V spoznavanju in odkrivanju in končno v upodabljanju doslej neznanih skrivnosti sveta vidim možnosti tega, kar se bo tudi jutri imenovalo moderni film.

Toda, vedno samo v povezanosti z bojem za resnico in v pravičnosti med ljudmi proti človeški okorelosti, omejenosti, udobnosti, dogmatičnosti ali neumnosti, ali, kakor je še drugače moč vse to poimenovati, bodi že kjerkoli in kadarkoli.

ALEKSANDER PETROVIĆ

BEOGRAD

Vsaka doba gradi svoje posebno duhovno ozračje, poseben način doživljanja in dojemanja, ki pravzaprav predstavlja jedro duhovnega profila obdobja.

Moderni film je in mora biti predvsem izraz duhovne situacije sodobnega sveta.

Film — je del človekove zavesti in njegovega življenja. To pa sta, kot vemo, iracionalni vrednoti, ki se nenehno obnavljata in prehitvata. Takšno tekmovanje s samim seboj mora biti ena temeljnih značilnosti vsake moderne umetnosti, tudi filmske.

A kako danes sami sebe filmsko spoznavamo? Katera bi torej bila v tem trenutku najpopolnejša podoba tega filmskega zrcala človekove zavesti in njegovega življenja?

Komplicirana dramaturgija podzavesti, »relativnostna teorija« človekove zavesti, »kolariću paniću« človeškega življenja v filmih Alaina Resnaisa?

Maksimalno celostna slika notranjega v oblikah zunanjega v Antonionijevih filmih?

Pogled na opotekave sledi človeškega prahu, ki tone v temačno brezno časa v Bergmanovih delih?

Strast in obup Buñuela?

Drznem si reči, da je ena od formul sodobnega filma tudi to, kar delam jaz osebno. S tem

hočem povedati, da je vsak iskreno narejen film popolnoma zanesljivo moderen in sodoben, za tistega pa, ki ga je naredil, nujno tudi najmodernejši in najbolj sodoben. Naj bo to del odgovora na vaše vprašanje.

Danes smo tako in tako prevečkrat navajeni zastavljati vprašanja, in mnogo manj nanja dobiti tudi odgovor, zlasti še v domačem filmu; zato ne vem, zakaj naj bi mene pekla vest, ker vam na vprašanje nisem odgovoril temeljiteje.

Vendar pa včasih tu in tam objavim kak tekst, v katerem poskušam z besedami razložiti smisel modernega filma. In četudi so vsi ti teksti, kakor vsi ostali, ki film pojasnjujejo z besedami, samo bolj ali manj zanimiva konverzacija, mi dovolite, da vas opozorim na nekatere misli v njih:

»Ta, imenujmo jo jasnost filma nam omogoča zapletenejšo obliko, kot je tista, ki jo imajo današnji standardni filmi. Film ponuja priložnost, da gledalca v večji meri zaposlimo s poglabljanjem teme s pomočjo oblikovno zapletenejše metode.« (Stil in pugom — Film, 1951.)

»Ni treba pripovedovati zgodb, ampak razkrivati oblike življenja, njegove spopade, človekov svet v dobi, ki v njej živimo.« (Politika, 1959.)

»Filmski umetnosti so lastna že dana stanja. Film prodira v globino, kreira emocije, psihološka stanja, življenjske resnice, filozofijo, vendar jih ne pojasnjuje. To stori naša misel, ko po filmu ostanemo sami s seboj in pretehtamo tisto, kar nam je bilo pokazano, kar smo videli, slišali, občutili, doživeli... Zato bi bilo povsem napak reči, naj v filmu ne bo niti psihologije niti filozofije; samo: film ni niti psihologija niti filozofija in seveda tudi ne sociologija ali etnologija — z njegovo pomočjo ne gre pojasnjevati nobene od resnic teh disciplin...«

V okviru filmskega platna je z a k a j neločljivo zaobseženo v k a k o; ker film obstaja in umira, ker se rojeva in sanja...

Nekaj vem: prostor ima svoj obraz, skrivnosten, čudovit in ironičen... In še nekaj vem: v tem prostoru je skrit del človekove duše in človekovega srca. Treba ga je s kamero osvoboditi, treba se je znova roditi v njem, brez roditeljev — sam.« (Ne, za to ni besed... — Danas, 1961.)

**RAYMOND
BELLOUR**

PARIZ

Kaj je moderni film? Le malo je vprašanj, ki bi se mogla poglobiti v takšen splet problemov. Človek bi odgovoril kot Baudelaire v »Salonu« iz leta 1846: »Kdor reče romantika, reče tudi moderna umetnost«, in tako bi z eno samo bežno besedo pojasnil vso stvar. Jaz pa ne vidim razloga, ki bi dovoljeval kaj takega, kajti občudovanja vredna raznovrstnost, ki iz leta v leto neprestano daje pečat filmu, onemogoča vsakršno ozkosrčno in strogo opredelitev.

Moderni film je v nekem smislu le takšen film, ki najbolj neposredno dopušča, da se uveljavljajo nove oblike in ki izraža neprestano iskanje vedno bolj osebne in novega jezika. To so Marker in Resnais, Astruc in Godard, Antonioni in Fellini (tisti, ki je ustvaril Osem in pol), to so filmi, kjer se v nejasnih obrisih kaže neki nov odnos med



DNEVNIK SOBARICE
(Luis Bu uel): Jeanne Moreau

sliko in sliko, med sliko in besedo, in še bolj jasno med ustvarjalcem in njegovim delom. To je umetnost, ki poskuša kar naprej izumljati samo sebe, ki odkriva samo sebe s tem, da si predrzne vedno več, da je svobodna ravno tako danes kot v lepih časih nemega filma in to na neki še bolj osupljiv način. To je izraz, ki se približuje lepi mnogovrstnosti književnosti, pa se kljub temu zna izogniti nevarnosti, da bi si preveč izposojal od nje. Toda filmska umetnost je preveč raznolika, premlada in obenem vse preveč samosvoja, da bi pridevnik »moderen« mogel postati vzdevek samo tistih del, ki pričajo o nekem izrecnem iskanju, vsakomur vidnem; reči hočem le, da je tak najbolj napreden del evropskega filma, predvsem francoskega.

Filmi so stopili v zgodovino, toda še vedno so zelo blizu. Gotovo lahko rečemo o njih tisto, kar je o klasikih čudovito povedal Merleau-Ponty v predgovoru k delu Signes (Znamenja): »Prepoznamo jih po tem, da jih nihče ne razume po črki in da vendarle vse, kar je novo, nikoli ni čisto izven njihovega vpliva, da iz njih izhajajo vedno novi odmevi, da v njih vedno znova odkrivamo poudarke«; njihovi ustvarjalci pa včasih žive še dalje in ustvarjajo, na primer Renoir, Welles, Chaplin. Ti filmi, stari ravno tako kot novi, so moderni, kajti povezani so neposredno z najbolj novimi oblikami sodobne umetnosti. In nato še ameriški film, ta čudež, ki še venomer traja — mar ne daje vtisa, da je moderen še na neki drug način? Ko se vendar rojevajo filmi — mislim na primer na Hatari in na toliko drugih, ki se zde človeku klasični tisti trenutek, ko jih je videl. Prav tu je delček skrivnosti in tisto, kar uče Hitchcock ali Hawks, Mann ali Huston.

Moderni film je troglava hidra: filmi iz Evrope, ki so neposredno moderni in resnični novatorji; moderne umetnosti, slede klasiki, katerih pouk je

še vedno vse preveč svež, da bi ga mogli kar tako prepustiti zgodovini, in končno ameriški film, ta živi paradoks, moderen in klasičen obenem, konformističen in presenetljivo svoboden, zrasel iz najlepše tradicije in najbolj blazne drznosti. In vendarle, ko bi me vprašali tako, da se nikakor ne bi mogel izmotati, kdo so zame najmodernejši ustvarjalci modernega filma, bi vam odgovoril brez obotavljanja: Alain Resnais in Chris Marker.

**MATJAŽ
KLOPČIČ**

LJUBLJANA

Moderno moramo v tem primeru izenačiti z novim, kar je v tej mladi umetnosti skoraj nujno, takoj pa paradoksalno ugotoviti, da je novo tisto, kar ostane in traja; ne tisto, kar ne pozna preteklosti, ampak tisto, kar je polno bodočnosti. Tako lahko to določitev spoznamo tudi kot dvoumno in mnenje, ki ga lahko v odgovor na vprašanje oblikujemo, more zato točneje pojasniti samo naš odnos.

Biti priča razvoja našega bivanja v gibljivem filmskem zapisu, vzporedno z upoštevanjem zakonov izraza in razvoja misli ustvariti čitljiv kritični izraz naše prezentnosti — verjetno bodo le filmi, ki ustrezajo tem pogojem, izražali modernost, novost ali modrost ustvarjalca; to pa je pravzaprav pleonazem, ker je eno vključeno v drugo.

Podobe modernega filma:

— čustvovanje kozmopolitske družbe vsega sveta, ki ji je pro-



blem socialnega prestiža v veliki meri izpodkopal smisel za harmonijo,

— poudarjanje egocentričnosti, ki je važna za občutek gibanja v kaosu modernega življenja in ves kompleksni svet problemov, nastajajočih s tem v zvezi,

— ostale filmske zvrsti, katerih vrednost je v izjemnem čaru, lepoti, užitku, ki nas s svojo kompletnostjo prepričujejo o nepotrebnosti analize,

— v zelo majhni meri v vzdušju možne katastrofe, ki jo omogoča stopnja razvoja, večje zanimanje za duhovno vsebino kot za oblikovno posebnost.

V zrcalu obiskovalcev in uspeha film reprezentira žal sublimirana oblika: film kot sredstvo prikazovanja bogastva, moči in razkošja superprodukcij — v tem okviru se v razcvetu dobe, ki jo je napredek nadvse polepšal in uspaval, kvaliteta filmska dela približujejo pojmu komorne dvorne umetnosti preteklih dob.

Film obremenjuje preteklost s svojim pripovedovanjem zgodb v enakem merilu, kot ustvarja s tem njegovo estetiko; avtorjev, ki bi čas in problematiko resneje uveljavili, je malo. Mladost te ekspanzivne umetnosti se je nujno zaključevala z razvojem govornice v večji meri, kot s kriterijem pripovedovanega. Sestdeseta leta, v katerih smo, so krepkeje posegla v njegovo estetiko, in dopolnjevanje izraza obremenjuje dobo, v kateri dosega zvočni film svoje prvo zaključeno obdobje.

To je morda vzrok in resnica, da moderni film vedno znova nastaja pred našimi očmi in da je pričakovanje in spoznavanje tisti osnovni kriterij, ki omogoča doživetja, zaradi katerih sedma umetnost gotovo obstaja. Pa tudi če ni vedno tako, je to vendar laž, v katero vsi radi verjamemo, ker je v življenju tako malo absolutnega. In upanje je tu že zaradi tega, ker je svet tako bogat s posamezniki, da je pojem revščine še vedno zelo neobogljjen. Dobri filmi izpričujejo njihovo prizadetost in vedoželj-

nost v taki meri, da je podobna ljubezni. In morda bi bila zadnja beseda v odnosu do življenja najboljša oznaka za kriterij, v katerem vizualni zapis izpričuje naše bivanje in s tem izpolnjuje pogoj novega in modernega.

**BOLESŁAW
MICHAŁEK**

VARŠAVA

Skeptiki govorijo, da je izraz »moderni film« — in ne samo film, tudi »moderna umetnost« — brez pomena, da je vsaka ambiciozna umetnost, povezana s svojo dobo, moderna, pa kmalu zatem pravzaprav spet neha biti moderna in sodobna. Iz tega vsekakor izhaja eno: povezanost, medsebojna odvisnost med časom in umetnostjo, ki jo je doba izrazila, ustvarila — je bistveni element modernosti, sodobnosti.

Predvsem bi se rad najprej zadržal pri tej medsebojni povezanosti. Dobro je znano, da ni vsa umetnost neke določene dobe v njenem sozvočju; nasprotno, skoraj večina umetniških proizvodov običajno stoji daleč za svojo sodobnostjo; svoj navdih, svojo umetniško strukturo črpa iz davnih vzorov; zajema iz doživljanja, iz zanimivosti preteklih časov, pogosto iz zelo davnih časov. Sodobno, moderno je torej tisto delo, ki zna najbolje, najpopolneje zajeti in doživeti v sebi tisto, kar ljudje tistega časa v sebi čutijo, kar mislijo; ki zna izraziti duha svoje dobe, njene perspektive, duha njenega hotenja in njenega nemira ter iskanja.

Poglejmo s tega posebnega zornega kota na sedanje stanje filmske umetnosti.

Bralcem bom prihranil banalne sodbe o »duhu našega časa«, o družbenem humanizmu in optimizmu na eni strani in o razbitosti in odtujenosti posameznika, o »osamljeni množici« in drugih popularnih definicijah — na drugi strani. Te trditve in mnenja hočem prihraniti bralcu ne zato, ker bi ne bila resnična in pravilna — kajti pravilna in resnična so toliko, da na vsebinski ravni ne najdemo iskanе sodobnosti ali »modernosti«. Gre bolj za jezik, s katerim bi bila ta vsebina izražena, izpovedana, za njegovo uporabnost, njegovo »gibčnost«, za njegovo skladnost z načinom mišljenja in čustvovanja sodobnega človeka. Zato bi se torej — namesto pri duhovni vsebini naše dobe — ustavil rajši ob tem, kaj je naša psihična podoba, kakšen je njen odnos do vsebine.

VRNITEV V STVARNOST

Mislim, da je dandanes v človekovi psihi bistven povsem določen odklon od velikih posploševanj in od velikih sintez, ki — čeravno so pogosto resnične — vzbujajo v nas nekakšen — nevero, nezaupanje. Istočasno se močno uveljavlja težnja po vrnitvi k stvarnosti, dejstvom in empiriki; tako rekoč k odkrivanju vsega znova.

Skeptik v literaturi — in tudi značilen prelom v francoskem »novem romanu« — se mi zdi, da izvira prav iz istega duha. Skeptik veruje samo v preprostost, enostavnost, v nekomentirana dejstva, predmete in dogodke. Kopiči jih, razporeja tako, kakor jih je nanizalo samo življenje; noče jim nasilno dajati ne smisla, ne pomena, ne vrstnega reda, ne kronologije. Videti je, kakor da sploh dvomi v ves obsežni material, ki ga je zbral in obdelal pisec.

Po drugi strani moramo zopet omeniti zelo značilen pojav: ne

zaslišan uspeh, ki ga v sodobnem svetu doživlja memoarska literatura; literatura, ki je pravzaprav enostaven in nekomentiran zapis dogodkov, oseb in dejstev. Mislim, da ta pojav sam po sebi morda ne zasluži ne vem kakšne pozornosti, vsekakor pa je značilen in zanimiv izraz podobe sodobnega človeka. Ne gre za to, da bi si skeptik izmislil nekakšno poetiko romana, ki naj bi postala »sodobna«; gre za to, da sedanji človek očitno pričakuje takšno poetiko, da si želi gledati takšno podobo sveta.

Preidimo k filmu. Tu imamo zelo značilen signal. Mein Kampf Erwina Leiserja dosega naravnost vrtočlav uspeh. Spominjam se nezaupanja in dvoma, s kakršnim so si ta film ogledali distributerji in njihovega strahu, če si bo sploh kdo hotel ogledati to delo brez fabule, brez igralcev, brez vseh elementov »atrakcije«. Film je postal bestseller malone v vsej Evropi. Filma Mein Kampf ne štejem za primer modernega filma; saj je ta zvrst montažnega dokumentarnega filma končno že stara, sega dvajset let nazaj. Podobni filmi so bili tedaj redki, manj zanimivi, bolelni. Vendar je ta zvrst naglo — na prelomu 50. in 60. let našega stoletja začejala doživljati zavidljive uspehe. Gledajo jo milijoni ljudi. To vsekakor pomeni, da je to signal tiste sodobne podobe človeka, o kakršnem sem že govoril. To pomeni, da obstoji lakota po dejstvih, lakota po neposredni udeležbi v zgodovinskem dogajanju, lakota po neposrednem oblikovanju življenja.

Mimogrede naj tu še opomnimo na precej pomembno spremembo. Že 50 let je nekako ugotovljeno — in praksa je to potrdila — da je film za preprostega človeka sprva pomenil predvsem možnost za pobež pred resničnostjo in nekakšno uteho. To je izrazil Jean Giraudoux, ki je nekoč dejal, da je film splošno uporaben stroj za človekovo sanjarjenje, in to predvsem za

tiste, ki trdo spijo in niso zmožni sanjati. Danes vidimo, da to že davno ne velja več.

Tu zadenemo na jedro zadeve. Zdi se mi, da je moderni film tisti, ki je doumel moderni, sodobni psihični položaj človeka, ki si prizadeva človeku potešiti njegovo hrepenenje po soudeležbi v resničnem, stvarnem dogajanju v življenju. Moderni film je tisti, ki skrajšuje in zmanjšuje razdaljo med filmsko umetnostjo in stvarnostjo; tisti, ki čez zidove fikcij, čez zidove okamenele konvencionalnosti v dramatik, inscenaciji, plastičnosti — postavlja most naravnost do stvarnosti in resničnosti.

V svetovnem filmu sta predvsem dva bistvena pojava vredna opombe, ker v nekem smislu odgovarjata tej novi zahtevi. Zadržal se bom pri obeh, da bi s primerom pokazal, kaj razumem pod »moderni« film. Prvi tak pojav je v sodobnem gledanju in obravnavanju tako imenovanega francoskega »novega vala«. Drugi pojav poznamo pod imenom — »cinéma vérité«.

ALI JE NOVI VAL MODEREN?

Zanimiva primera za naše razglabljanje sta Truffaut in Godard. Stiristo udarcev, Do zadnjega diha in Živeti svoje življenje — so primeri, kjer čutim in zaznavam voljo in hotenje po odstranitvi velikega bremena, ki je v tradicionalnem filmu težil kamero; ki kamero, režiserja in igralce paralizira. To je prizadevanje ostreti se vse teže konvencionalnosti zato, da se približa življenju, da ga ujameš neponarejenega in neokrnjenega. V stilu teh filmov — in stil je tukaj izraz tega prizadevanja — odkriješ hotenje po novem odkritju človeka in ne njegovo upodabljanje po tradicionalnem umetniškem procesu. Rodil se je nov tip igralca, ki ga najbolj značilno predstavlja Jean Paul Belmondo. Za ta način igranja režiser ne zahteva

od igralca, naj ponazori, upodobi, oblikuje njegove vsebinske osnove, marveč zahteva od njega samo to, da bi bil in ostal on sam; tak, kakršen je. Če sama sebe ne razume, naj to tudi pokaže; če čuti v sebi nejasne impulze, naj jim ostane zvest. Na estetski ravni, če hočemo rajši reči — na stilistični ravni, so ti filmi izraz sodobnosti, modernosti, so izraz skladja filmske umetnosti s čutenjem in podobo sodobnega človeka. Na moralni ravni pa je zato tak film, kakršen je na primer Do zadnjega diha, povsem paradoksen pojav. Dobivam vtis, da se je avtor tako močno oklenil duha »analize«, empirije in duha iskanja človekovega obriisa, da je zakrivil nemara celo nekaj nasilja, kakor da analiza ni ničesar izrazila, kakor da odgovor, ki si ga je zastavil — onemi. Tu omenjam na primer policijskega inšpektorja — sadista, ki do neskončnosti zaslišuje svojega osumljenca, vendar ne zato, da odkrije resnico, marveč samo zato, da zaslišuje, zaslišuje, zaslišuje. In vendar — naj Godard to želi ali ne — odgovor, kdo in kaj je njegov junak, se izoblikuje sam — in to konec koncev dokaj primitivno. Edini motiv ravnanja tega junaka je muhavost, kaprica, skriti in nepoznani impulz; posledica takega stališča je zaničevanje tragega, preziranje sveta in okolice.

POLOVIČNI USPEH »CINÉMA-VÉRITÉ«

Drugi omenjeni primer je bil »cinéma vérité«. Poleg različnosti v tematiki, vrstni in stilu gledalec prav tako išče skupen sodobni jezik s sodobnim človekom. In prav to je formula modernega filma. »Cinéma vérité« je poizkus popolne ločitve od fikcije in insceniranja, poizkus naravnega, preprostega in najbolj enostavnega dialoga s človekom takim, kakršen je v resnici. Prav zato je bilo prvo tako Rouchovo izražanje za sve-



tovni film naravnost val sveže-
ga vetra.

Priznam, da so me prvi Rou-
chovi filmi očarali in presenetili
— omenjam Piramido člo-
veštva in zlasti še Kroni-
ko nekega poletja. Tu
so se pojavili resnični ljudje, ta-
ki, kakršne poznamo v življenju;
natančno taki so, kakor da bi s
ceste stopili naravnost za film-
sko platno z vsem, kar imajo, s
svojimi obrazi, s svojimi dvomi,
s svojo odkritostjo, s svojim ko-
medijantstvom. Sčasoma — zla-
sti ko so se pričevanja »cinéma-
vérité« začela množiti v Franciji
in tudi zunaj nje — je nastalo
vprašanje, ali je to iskanje člo-
veka kronano z uspehom. Ali do-
bivamo odgovor, kaj in kdo je
človek, kam je namenjen, odkod
prihaja? Ali dobimo odgovor na

vprašanja, ki jih imamo pravico
in dolžnost postavljati vsaki
umetnosti?

In tako narašča obenem tudi
dvom. Mislim, da odgovor posta-
ja zmerom bolj nejasen. Ne vem,
če je to posledica metode, ki jo
je uporabljal Rouch in njegovi
epigoni. Gre za to, da so Roucha
očarali in presenetili impulzi od-
kritosti in komedijantstva na
obrazih in v izpovedih ljudi, kaj-
ti največ se tudi ukvarja s tem
in se tu ustavlja. Prikazuje in
posreduje nam v večji meri res-
nico o določenem mehanizmu, ki
je sicer zelo zanimiv — ne pri-
kaže in ne pove pa nam same
vsebine psihičnih doživetij, ne
vsebine nemira sedanjega časa.
Kot kaže je resnica ta, da »ciné-
ma-vérité« ne počiva na sposob-
nosti in načinu izpeljave zaključ-

kov in sodb, marveč da je vsa njena prednost v iskanju človeka. Pokazalo se je, da za »cinéma-vérité« navzočnost kamere, ki naj povzroči tisto znano »paraliziranost« človeka, nikakor ni velika nevarnost. Ta paraliza izgine že v nekaj minutah. Največja nevarnost je banalnost; dejstvo, da ljudje, s katerimi skuša kaj povedati, nimajo sami o sebi ničesar povedati, kdo in kaj so — pa najsi bo to odkritost ali neodkritost. In vendar, vloga umetnosti, bistvena funkcija umetnosti ni samo registriranje, marveč le čimbolj zvesto portretiranje sodobnega človeka; predvsem spoznati ga, odkriti v njem vse tisto, kar giblje svet, tisto, kar ga žene in zavira. Mislim, da je »cinéma-vérité« ostal na pol poti, in to zato, ker je le zapis resničnosti, ne pa njena interpretacija.

Vsekakor se zdi, da ta metoda le ne obsoja avtorjev na polovičen moralni in umetniški uspeh. Niti najmanj ne. Največji nesmisel je trditev, da »cinéma-vérité« zato ni napredoval, ker tu ni selekcije, ker pozna samo objektivističen zapisek vsega, kar se dogaja pred objektivom filmske kamere. »Cinéma-vérité« ne sme biti samo tak registrator in v resnici tudi ni. Vpliv ustvarjalne moči umetnika, ki je vendar osnovni atribut ustvarjanja, tukaj ni le možen — marveč povsem nujen, prav tako kakor pri vseh drugih vrsteh umetnosti. Razlika med »cinéma-vérité« in tradicionalnim filmom ni v tem, da se na eni strani nekaj »ustvarja« — na drugi strani pa samo »zapisuje resničnost«. Obe strani ustvarjata — razlika je pač v tem, da vsaka z drugim gradivom. V prvem primeru — pri tradicionalni filmski umetnosti — je to gradivo življenje ad hoc narejeno, vsiljeno, oblikovano po zamisli režiserja in scenarista. V drugem primeru je gradivo zapis resničnega, stvarnega sveta — vendar tu in tam umetnik vpliva, razlaga; izpoveduje se, udeležuje se.

Kaj je torej moderni film? Moderni film je tisti, ki zmanjšuje razdaljo med filmsko umetnostjo in resničnostjo, vendar tako, da svet in življenje interpretira, da ujame njegove zakone, njegovo rast, njegovo podo.

**MARCEL
MARTIN**

PARIZ

Menim, da je nemogoče odgovoriti na to vprašanje enostavno, z nekaj besedami: filmske težnje se po vsem svetu tako raznolike in tako številne, da je zelo težko reči, katera je zdajle najbolj »moderna«. Meni izraz »moderen« pomeni vse tisto, kar je najbolj napredno, najbolj avantgardno, in sicer po obravnavani vsebini in po uporabljenih izraznih sredstvih obenem.

Če tako gledamo, se mi zdi, da so med avantgardo filmske umetnosti štirje filmski ustvarjalci. Mislim tu na dva Francoza, Alaina Resnaisa in Chrisa Markerja, in dva Italijana, Michelangela Antonionija in Francesca Rosija.

RESNAIS

Hirošima, ljubezen moja je leta 1959 zaznamovala začetek nove dobe v filmski umetnosti: to je datum, ki je ravno tako važen kot leto 1925 (Križarka Potemkin) ali leto 1940 (Državljan Kane). Ta film je bil in ostaja daleč pred svojo dobo in, naj bo novatorstvo Marienbada in Muriela kakršno že bode, menim, da po važnosti ne prekašata Hirošime. Po izredno drz-

nem in pretresljivem scenariju je Resnais sestavil čudovit ljubezenski spev, ljubezenski spev, ki je zelo moderen, kajti ljubezen v njem ni v konfliktu z dolžnostjo, kot se to dogaja v vsej klasični literaturi že od Romea in Julije dalje, temveč v konfliktu s smrtjo. S smrtjo, posledico človeške blaznosti, ki vlada v vojnah, in s pozabljenjem, posledico smrti in prikjubljeno temo ustvarjalca. S tem, da uporabljaja vse vire slikovne in zvočne magije, postavlja čarobni jezik poezije v službo filma in daje filmu lirično očarljivost glasbenega dela.

MARKER

»Cinéma vérité« je že nekaj let zelo moderen in polagoma smo se ga že naveličali, kajti živahnost oblike je tu še vse preveč povezana s površinskim pogledom na vsebino. Lepi maj (Le joli mai) je po mojem mnenju najboljši dosežek te zvrsti. Pri tem je delež snemalca Pierrea Lhommea resnično zelo važen: razkriva namreč neko vrsto genialne intuicije, da posname vedno le najbolj zanimivo, da nepričakovano zajame dejanje v trenutku, ko se poraja — kretnje, mimiko obrazov. Globina psihološke in socialne vizije pa ni nič manj važna: film daje začudenost vzbujajočo podobo francoskega življenja in družbe v poletju leta 1962. To je za zgodovinarje in sociologe dragocen dokument. Filmski umetnik neusmiljeno odkriva resnico posameznikov, trga jim maske z obrazov, ko jim postavlja vprašanja, s katerimi se ne da slepomišiti. Zaradi svoje izredne intelektualne poštenosti istočasno razkriva tudi svoje veliko spoštovanje do ljudi, katerim stavlja vprašanja. Za Markerja je človeški obraz okno, ki se odpira v dušo njegovih oseb, obenem pa je tudi zrcalo za gledalca.

ANTONIONI

Tradicionalno dramatsko zgradbo, ki jo je navdihnili gledalci, še in ki je sestavljena cirkular-



no (konec se sklone z začetkom in tvori zaključeno dejanje), je nadomestil z linearno strukturo, izsekom iz življenja, katerega začetek in konec se zdita dramatsko gledano slučajna in se ne skladata z absolutnim začetkom in koncem ne v dejanju in ne v razvoju značajev; istočasno kaže Antonioni življenje, kakršno pač je, z njegovimi silnimi pa tudi kaj klavrnimi obdobji, z njegovo praznino in polnostjo, vse to v nepričakovanem in neslutnem ritmu vsakdanjega življenja.

Vsebinsko gledano hoče Antonioni osvoboditi človeka vseh moralnih tabujev. Ob neki priliki je rekel: »Tisti, ki se v znanosti neznanega ne boji, se boji neznanega v morali.« In Antonioni trdi, da osvobaja človeka ravno tega strahu, ustvarjajoč osebe, ki so izredno jasno spregledale svoja lastna čustva, s tem pa zavrača možnost, da bi ga navadna igra strasti mogla prevzeti. Dejstvo, da se ta jasnovidnost kaže v največ primerih ravno v odpovedi, nas ne sme zapeljati k podcenjevanju novatorstva in resnosti te moralne vsebine: čeprav so Antonionijevi junaki zagrenjeni in brezdelni bogataši, njihove izkušnje vendarle zanimajo vse ljudi; prisilijo jih namreč, da izvrše boleče toda nujno spraševanje vesti in da zavrnejo tisto laž samemu sebi, ki goljufa zaradi lastnih čustev. Mojstrstvo, s katerim režiser oživlja svoje osebe, mogočen čar, kj polje iz tega dramatičnega vesolja, ki ga je ustvaril, in plastičen zapis, ki ga dodaja, lahko gledalcu samo olajšajo sprejem in občudovanje filma.

ROSI

Salvatore Giuliano in Le mani sulla citta (Roke nad mestom) sta postavila Rosija v sam vrh ustvarjalcev: prvi film je bolj epičen, drugi bolj geometričen, toda obadva pričata o izredni intelektualni zmožnosti in nadarjenosti. Jasnost socialne vizije se razrašča

v pravo revolucionarno zavest, ki se, podobno kot pri Brechtu, ne izgublja v sanjarijah zaukazanega optimizma, ampak se, ravno nasprotno, oborožuje z učinkovito jasnovidnostjo resnične dialektične analize. V filmu Roke nad mestom se umetnikovo ravnanje zelo jasno zrcali kot nasprotje socialne resničnosti: zavrača naivno manihejski svet, odklanja lahkotno razdelitev oseb na dobre in na slabe brez vsakršnih medtonov, kaže večno dvoumnost, ki je v osebah in v stvareh, izraža neko pozitivno moralo, ne da bi pridigal o njej. Istočasno pa je njegov umetniški izraz dovršeno prilagojen svojemu namenu: označuje ga zavračanje petatike in lirizma, opisovalni in dokumentarni ton, popolna objektivnost režiserja samega.

Ti štirje umetniki se mi zde najbolj vredni spoštovanja in občudovanja. Vsi so napredno usmerjeni in oznanjajo na najvišji ravni spoštovanje do človeka, voljo pomagati, da zrastejo nove vrednote in nova družba, to je triumf jasnega razuma nad strastjo. Obenem pa potrjujejo plemenito vzvišenost in samostojnost filmske umetnosti, ki je ne dojemajo kot gledališki ali književni nadomestek, ampak kot novo, samosvoje izrazno sredstvo. Ko v eni sapi preraščajo literarni film in filmski spektakel, ustvarjajo otipljivi svet, osupljuječe pristen in globoko lep.

**DUŠAN
STOJANOVIĆ**

BEOGRAD

1482

ANTONIONI, Michelangelo — strastni iskalec poetične vrednosti trenutka, iznajditelj nekega novega simbolizma in polnejšega načina konstruiranja metaforičnega tkiva (LA NOTE, L'ECLISSE); uresničil v filmu dialektičen spoj absolutne iluzije z distanco v odnosu do junaka: na gledalcu je, da sam, brez avtorjevega vmešavanja občuti življenjski položaj oseb, ki jih ima pred seboj (IL GRIDO); obseden od ideje o nezmožnosti navezovanja trajnih človeških odnosov zavoljo krhkosti človekovih občutij (L'AVVENTURA); kljub navideznemu objektivizmu pesnik, kakršnih v filmu ni bilo mnogo.

BRESSON, Robert — prvi prerok modernega filma in čarodej, ki zna vdihniti ljudem strast nekega novega načina občevanja: tihega sporazumevanja z gibom roke (UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE), pogledom v nekem trenutku, s sklonjeno glavo ali celo s samo prisotnostjo (JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE); tisti, ki je odkril božanski fluid, katerega pretakanje od človeka do človeka more utelesiti samo film (LE PROCES DE JEANNE D'ARC); skratka — apostol in vernik, fanatik in prefinjen poet, ki ume pomenu neke kretnje prodreti do dna in odkriti maksimum kontakta ob popolni odsotnosti fizičnega dotika.

CHABROL, Claude — eden iz tako preklinjanega in tako nerazumljenega francoskega »novega vala«; cinik, hladni opazovalec, strastni komentator ali analitik, poln sočutja — včasih vse to obenem — ki pa kljub temu ustvarja do skrajnosti homogena dela (LANDRU); zaščitni znak — podcenjevanje pravil kakršnega koli reda: dramaturgije — njegovi junaki bolehalo za actes gratuits, vendar ne občuti potrebe, da bi to pojasnil bodisi nam, bodisi njim samim (LE BEAU SERGE, LES COUSINS); konstrukcije



Jeanne Moreau (JULES IN JIM)

— s časom in prostorom čara neboleče in brez Resnaisovih intelektualističnih mistifikacij (A DOUBLE TOUR); edinstvenosti — uživa v razkrivanju čarovnekega dogajanja, ki opravičuje samo sebe: izven zgodbe, izven teze, izven teme (LES BONNES FEMMES).

GODARD, Jean Luc — najbolj hraber, najbolj nevezan, najživahnější, najbolj razuzdan, najzanimivejši med mladimi Francozi: tisti, ki se ne straši (LES CARABINNIERS); okorišča se z vsem, kar so si izmislili pred njim, to pa na način, ki nas prepriča, da je on prvi vse to odkril (UNE FEMME EST UNE FEMME); vrhovodec, čarovnik, bolnik, ki okužuje svojo okolico s plodno mrzlico odkritij (A BOUT DE SOUFFLE); predvsem pa individualist, in to sodobni: izpovedovalec camusovske akcije kot akta kljubovalnosti proti absurdni in sartrovske odgovornosti kot nujnega izbora (VIVRE SA VIE); ni čudno, da predstavlja strah in trepet za mnoge (tudi pri nas!), ker ruši brez ugovora, ker zasmehuje, ker ne verjame niti v tisto, kar je trenutek prej sam trdil.

MIZOGUČI, Kenji — veteran med mladimi, človek, ki je zaključil svoj opus v njegovi najvišji točki; četudj bi nam ostal en sam njegov film — UGETCU MONOGATARI — bi ga tudi tedaj imeli za modernega; vse, kar je ustvaril prej ali kasneje (GION NO SIMAI, SAIKAKU ICIDAI ONNA, YOKINI) je le variacija istega trepeta nad navideznostjo človekovega obstoja in sreče; pravi, večni pesnik skrivnosti, klicar duhov, kipar izmučenega in trpečega lika ženske, koreograf tihih glisand kamere skozi tančice prosojnih tilov: filmski poet par excellence.

MODERNI FILM — neopredeljeni in neopredeljivi amalgam čarovnije, narejene iz stvarnosti,

svobode duha in metafizičnega dožemanja sveta; predhodniki: Louis Lumière, Erich von Stroheim, Dziga Vertov v svoji prvi fazi, Jean Renoir, Fritz Lang v ameriški periodi in — Orson Welles; privrženci: cinéma-vérité in tisti, ki še pridejo; sinonimi: Antonioni, Bresson, Chabrol, Godard, Mizoguchi, Truffaut.

TRUFFAUT, François — zadnji med Francozi, nikakor ne najmanj vreden, izjemen vsekakor; izhaja iz navidezne objektivnosti zunanjega sveta (QUATRE CENT COUPS), se je prebil do metafizičnih sintez, v katerih se burleskno in tragično ujemata v totalnosti človekovega eksistencialnega absurda (TIREZ SUR LE PIANISTE), v katerem pa mu vendar uspe odkriti vznemirljivo drhtenje absolutne ljubezni (JULES ET JIM); sprejel je vase kinematografsko kulturo tako, da mu je postala druga narava; če lahko ugotovimo, da sta bila njegova učitelja Renoir in Becker, čemu bi ne hoteli videti neizpodbitnega dejstva — da ju je že presegel; je veliki sobrat Jeana Luca Godarda, čigar drznost včasih pogreša, ga pa prekaša (kakor tudi vse druge iz tega Malega slovarja) z eno, a najvišjo svojo odliko — je najbolj subtilen stilist, kar jih je francoski film imel: Truffaut — to je sinonim stila.



V POGOVORU O MODERNEM FILMU

SODELUJEJO:

BRANKO BELAN — ugledni hrvatski književnik, filmski teoretik (napisal knjigo o scenariju) in urednik filmske rubrike v zagrebškem tedniku Telegram.

RAYMOND BELLOUR — ustanovitelj in glavni urednik ugledne francoske filmske revije Septart, sodelavec osrednje revije Federacije francoskih filmskih klubov Cinéma 64 in eden izmed vodilnih francoskih filmskih kritikov.

VINICIO BERETTA — ugledni švicarski filmski publicist, ki si je pridobil v filmskem svetu predvsem veliko veljavo z vsebinsko odlično pripravljenimi vsakoletnimi mednarodnimi filmskimi festivali v Locarnu, katerih direktor je. Hkrati pa je generalni sekretar Mednarodne zveze filmskih kritikov (FIPRESCI).

PETER BOGDANOVICH — sodelavec Muzeja modernih umetnosti v New Yorku, v filmski publicistiki pa poznan predvsem kot sodelavec revije Film Culture iz New Yorka, ki je ena izmed vodilnih ameriških filmskih revij in zbira okoli sebe predvsem ustvarjalce in teoretike tako imenovane newyorške filmske skupine.

ZIKA BOGDANOVIĆ — filmski in televizijski kritik beogradske Borbe, avtor knjige Veliki vek filma, stalni sodelavec naše revije.

MONIKA GAJDOŠOVA — dramaturg slovaške filmske proizvodnje v Bratislavi in avtorica več scenarijev za slovaške filme.

BENGT IDESTAM-ALMQUIST — predvsem slovi kot »papež švedske filmske kritike«, s psevdonimom Robin Hood. Lep čas je deloval kot diplomat. Ko je bila 1933 ustanovljena švedska filmska akademija, je postal njen prvi predsednik. Poleg tega avtor številnih knjig o švedskem in sovjetskem filmu. Napisal je nekaj scenarijev za švedske filme.

VOJTECH JASNY, mladi, mnogo obetajoči češki filmski režiser pomeni s svojim leta 1963 v Cannesu nagrajenim filmom Ko pride maček enega izmed vrhov sodobnega čehoslovaškega filma.

MATJAZ KLOPČIČ — po poklicu arhitekt, a predvsem naš nadarjeni ustvarjalec kratkih filmov. Avtor filmov Na sončni strani ceste, Romanca o solzi, Matura, Stiskam ti roko. Stalni sodelavec naše revije.

FRANCE KOSMAC — filmski režiser, ki je ustvaril poleg celovečernih filmov *Koplji pod brezo* (zadnja zgodba v filmu *Tri zgodbe*), *Dobri stari pianino* in *Ti loviš vrsto odličnih kratkih filmov*. Pesnik, ki pripada prvi povojni generaciji. Član našega uredniškega odbora in stalni sodelavec naše revije.

LEIF KRANTZ — mladi švedski filmski teoretik in kritik. Ustanovitelj in glavni urednik vodilne švedske filmske revije *Chaplin*.

HRVOJE LISINSKI — sodelavec filmskih oddaj zagrebškega televizijskega studia, sodelavec filmske revije *Filmska kultura* in ugledni hrvaški filmski kritik in teoretik.

MICHEL MARDORE — član uredniškega kolegija francoske revije *Cahiers du cinéma* in zadnji čas eden njenih vodilnih teoretikov in kritikov. Prej je sodeloval v revijah *Cinéma* in *Positiv*. Romanopisec in filmski ustvarjalec.

DENIS MARION — pariški dopisnik bruseljskega dnevnika *Le Soir* in eden najuglednejših belgijskih filmskih kritikov. Avtor obširne knjige o *Erichu von Stroheimu*. Dolga leta generalni sekretar, zdaj pa častni predsednik mednarodnega združenja filmskih kritikov (*FIPRESCI*).

MARCEL MARTIN — član uredniškega kolegija francoske filmske revije *Cinéma 64*, ugleden in vodilni francoski filmski kritik, ki sodeluje predvsem v *Les Lettres françaises*. Filmski teoretik, ki je napisal vrsto odličnih knjig, izmed katerih imamo v slovenskem prevodu njegov *Filmski jezik* (izdala *Mladinska knjiga*).

BOLESŁAW MICHAŁEK — eden izmed vodilnih poljskih filmskih teoretikov in kritikov. Glavni urednik poljskega filmskega tednika *Film* in sourednik revije *Kwartalnik Filmowy*.

MICA MILOSEVIĆ — filmski kritik beogradske *Borbe*, so režiser kratkega filma *Concerto gymnastico* in stalni sodelavec naše revije.

ISTVAN NEMESKURTY — umetniški direktor madžarske filmske proizvodnje *Hunia film* in ugleden madžarski filmski teoretik ter kritik.

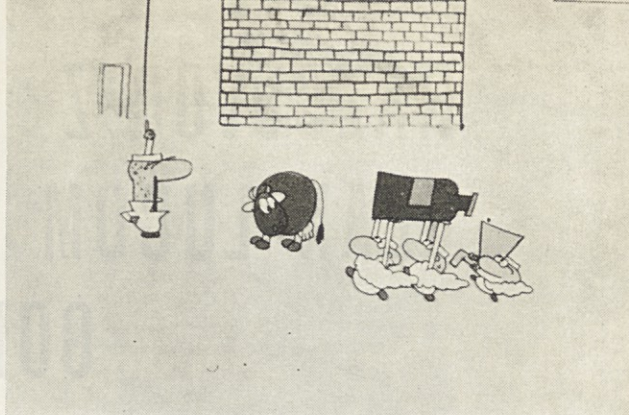
BRANISLAV OBRADOVIĆ — eden najbolj nadarjenih mladih beograjskih filmskih teoretikov in kritikov.

LORENZO PELLIZZARI — eden izmed vodilnih sodelavcev milanske filmske revije *Cinema nuovo*, filmski kritik naprednih milanskih dnevnikov. Pobudnik filmskega kluba na milanski univerzi.

ANTE PETERLIĆ — dramaturg iz Zagreba, sodeloval v dramaturškem oddelku *Zora* filma. Stalni sodelavec naše revije.

ALEKSANDER PETROVIĆ — eden izmed najbolj nadarjenih beograjskih filmskih režiserjev, ki je poleg celovečernih filmov *Dva* in *Dnevi* ustvaril vrsto zanimivih kratkih filmov in bil so režiser celovečernega filma *Edini izhod*. Poleg tega avtor mnogih teoretičnih razprav o filmski umetnosti.

JERZY PLĄZEWSKI — eden izmed vodilnih poljskih filmskih teoretikov in kritikov. Pobudnik gibanja kinematografov z dobrim programom. Avtor številnih teoretičnih knjig, med katerimi moramo omeniti predvsem zajetno delo *Filmski jezik*, doktorsko disertacijo tega našega sodelavca.



Dva prizora iz risanke
KRAVA NA MEJI
 (Dragutin Vunak); nagrada
 v Oberhausnu, 1964



RENZO RENZI — vodilni sodelavec milanske filmske revije Cinema nuovo in filmski kritik naprednih severnoitalijanskih časopisov. Avtor nekaj knjig o filmski umetnosti.

GIANNI RONDOLINO — sourednik italijanske filmske revije Il nuovo spettatore cinematografico in eden vodilnih torinskih filmskih kritikov.

DUSAN STOJANOVIC — filmski dramaturg iz Beograda, predavatelj filmske zgodovine in filmske estetike na Centru za strokovno izpopolnjevanje filmskih delavcev in ugledni beograjski filmski publicist.

RANGEL VLČANOV — eden izmed najbolj nadarjenih mladih bolgarskih filmskih ustvarjalcev, ki je zaslovel predvsem s svojim odličnim filmom *Sonce in senca*. Poleg tega se v bolgarskem filmu udejstvuje tudi kot igralec.

HERMAN G. WEINBERG — ugledni newyorški filmski publicist in kritik, sodelavec newyorške revije *Film Culture* in stalni dopisnik pariških *Cahiers du cinéma*.

RAZGOVOR Z JEAN-LUCOM

GODARDOM



Ekranov sodelavec Matjaž Klopčič je naprosil znanega režiserja za kratek razgovor. Kot prva jugoslovanska revija objavljamo zapis tega dialoga, ki vsebuje marsikaj zanimivega.

MATJAZ

KLOPČIČ: Kaj trenutno pripravljate po premieri filma PREZIR, kateri smo ravnokar priča v Parizu in ki je zelo dobro ocenjen?

GODARD: Film, katerega začnem snemati prihodnji mesec in zanj še ne vem natančnega naslova, bo kriminalka po romanu Hitchensa.

KLOPČIČ: Kakšni so vaši pogoji pri realizaciji, kakšne so zahteve producenta in kolikšna je svoboda?

GODARD: Dosedaj sem vedno delal z istim producentom in njemu v veliki meri tudi dolgujem hvaležnost za start svojega filmskega ustvarjanja. Torej lahko rečem samo najboljše.

KLOPČIČ: Vidim, da imate pisarno, na kateri je vizitka »Anouchka Film«. Ali to pomeni, da boste snemali prihodnji film v lastni produkcijski hiši?

GODARD: Ne morem natančneje odgovoriti.

KLOPČIČ: Kako bi lahko označili današnji položaj kinematografije v Franciji?

GODARD: Predvsem so se v zadnjih letih z vstopom številnih novih in mladih realizatorjev generacije zelo premešale in skoraj ne moremo več govoriti o kakem skupnem nastopu ali delitvi na skupine. Pri vsem tem pa je veliko koprodukcij tudi s francosko televizijo, in infiltracije v filmske kroge s te strani v prihodnosti ne bodo izključene. Proizvodnja vseeno nekoliko upada.



LE LAFORD
AU C 62

MARS
GRAIRE SPECIAL
le SAMEDI
de 13 à 14
MARIE SAINT

US
COULEURS

LE ZOU
VAU
29. 47

du 71 au LUNDI
RECORD D'ANNÉE DOU DU G EN SCOPE

du **MERCREDI**
LES PLUS ARTISTES AMO CELI EN SCOPE

VARNIA
EN CINEMA

- KLOPČIČ:** Ali ima ameriška kinematografija mnogo vpliva in v zakupu mnogo kinematografov v Parizu?
- GODARD:** Da, gotovo. Vendar je tako povsod po svetu. Morda pri vas ne ...
- KLOPČIČ:** Ali poznate kaka dela jugoslovanskega filma?
- GODARD:** Mislim, da sem videl samo nekaj dobrih kratkometražnih filmov in zlasti risank. Vem pa, da so pri vas možnosti za snemanje filmov in produkcijo zelo velike.
- KLOPČIČ:** Ali je opaziti pomanjkanje kaknega posebnega žanra v vaši kinematografiji, ki v mnogih ozirih vedno prednjači v svetovni filmski proizvodnji?
- GODARD:** Videti je, da je to glasbena komedija, ki mika mnoge ustvarjalce. Pred dnevi je letošnji Prix Delluc dobil Demyjev film: DEŽNIKI CHERBOURGA z glasbo Michela Legranda. Vendar to ni prava glasbena komedija; namesto navadnega so vsi dialogi peti.*
- KLOPČIČ:** Ameriška glasbena komedija ne dosega več nekdanjih rezultatov. Kako to razlagate?
- GODARD:** Predvsem je bilo za nekdanje uspehe Donena in Minnellija potrebno mesečno vzdrževati mnogo plesalcev in plesalk in imeti organiziran aparat. Dandanes je menda to vse razpuščeno in vsako novo najemanje je večkrat zelo drago, ker je enkratno.
- KLOPČIČ:** WEST-SIDE STORY ne doseže kvalitete spontane komedije, kakršne smo poznali: npr. POJMO V DEZJU, DADDY Z DOLGIMI NOGAMI itd.
- GODARD:** Da, lahko bi bilo bolje. Veste, v gledališču na odru je bil Robbinsov balet mnogo boljši, imel je drugačen ritem in manj je bil komponiran in sekan kot v tem spektaklu, ki ga gledamo na platnu. Robbins je tu v Parizu s svojo skupino prikazal neki drug izvrsten balet, ki se je menda preprosto imenoval MOVING (gibanje). Velika negibna gruča plesalcev je predstavljala ves dekor in interprete, na zvočne signale Robbinsa se je zdaj premaknil eden, zdaj drugi. To mi je izredno ugajalo: Bilo je navadno in lepo.
- KLOPČIČ:** Kaj menite o novih ameriških avtorjih in njihovih filmih?
- GODARD:** Shirley Clarke je pokazala v filmu THE COOL WORLD obtožujočo sliko črnskih otrok v ameriškem velenem mestu in postavila strašno vprašanje samostojnosti in uporabe sile v tem neurejenem svetu. — HALELUJA, GRIČI Adolfa Mekasa je zadnji novi film, ki sem ga videl: očarljiv je. Združuje kombinacijo nostalgije po nekdanjih Mac Sennettovih burleskah z veliko dobre improvizacije in duhovitosti. O skupini tu verjetno še ne moremo govoriti ...
- KLOPČIČ:** V lanskoletni oceni filmov, katere je predstavil Pariz, ste na prvo mesto postavili Hawksov HATARI. Ker ste avtor, ki v filmu vedno oblikuje neko misel in problematiko, današnjemu času morda zvestejšo, kot to površna ocena nekaterih kritikov dovoljuje, in katero po mojem mnenju vodite v neko dozorevanje, zato bi navedel tri detajle (Belmondo in plakat z Bogartom »živeti nevarno do kraja« — ples Nane ob neskončnem veselju do odkritega življenja — zadnji posnetek PREZIRA z veliko nostalgijo po modrosti in urejenosti sveta, katerega predstavlja Fritz Lang), me je ta vaša ocena presenetila ...
- GODARD:** To je zelo preprosto — film mi je všeč... čeprav ni »film — message« (film s posebnim namenom). Dopolnim lahko še tako: kdor ima rad Hawksa, ima rad tudi HATARI.

* Prix Delluc je bil dodeljen Demyju s 7 glasovi, sledili so NA SLEPO SREČO (A la Derive) Paula Delsola s 3 glasovi, PREZIR z 2 glasovoma. Nagrado Nove filmske kritike 1963 za najboljši francoski film je dobil PREZIR s 7 glasovi, 5 glasov ZBOGOM FILIPINA Jacquesa Roziera ...

KLOPČIČ: Če upoštevam mnenje svojega prijatelja, pisatelja, ki je z menoj tu v Parizu, bi lahko navedel njegovo argumentacijo tako: Godard je intelektualec, preobremenjen z znanjem in problemi, na katere ne ve odgovora. Občutek imam, kot da se v svojih filmih vrti v nekem krogu, iz katerega ne najde izhoda. Morda mu je ravno zato HATARI s svojo preprosto ilustracijo srečne narave in dnevnega elementarnega avanturizma in preprostosti neki možen beg v nekomplirano srečo.

GODARD: To je morda resnica — nanjo še nisem pomislil.

KLOPČIČ: Ali v PREZIRU pomeni odnos med Langom — režiserjem in Palanco — producentom prisodobno tistega razdora, ki ustvarja včasih tako veliko razliko med režiserjevimi hotenjem in rezultatom?

GODARD: Ne trdim tega. Mislim, da je to vprašanje razumevanja. Lang pozna ali vsaj sluti težave producenta. Star, izkušen delavec pozna imperativne produkcije in okusa.

KLOPČIČ: Bazinov citat: »Film nadomešča našim pogledom svet, ki se ujema z našimi hrepenenji!« — s katerim pričenjate PREZIR — z nadaljevanjem, da je to film o tem svetu, lahko tolmačimo kot grenak uvod v odkrivanje lažnega blišča filmske produkcije in njenega sveta?

GODARD: Nisem mislil na to. Morda je pravilnejša razlaga moja velika hvaležnost Bazinu, ki nas je vse vzgajal, in da sem sam stopil v ta svet, je tudi veliko njegova zasluga.

KLOPČIČ: Kdaj ste se prvič začeli resneje zanimati za filmsko umetnost?

GODARD: To je bilo okrog leta 1950. Takrat niti v Rue d'Ulm še ni bilo kinotečnih predstav in večino filmske vzgoje so opravljali kino-klubi, katere je vodil pretežno Bazin in ki so združevali in seznanjali posamezne entuziaste. Tam sem spoznal Truffauta, Rivetta, Rohmerja... Od kritikov smo tedaj upoštevali v veliki meri Leenhardta in Astruca...

KLOPČIČ: In vaš prvi filmski poizkus?

GODARD: Ni prišel tako hitro in tudi ne brez vaje. Pred svojim prvim celovečernim filmom sem imel mnogo prilike opazovati druge pri delu in se učiti. V tem sem imel nekaj prednosti. Prvi kratkometražni film pa sem posnel 1954. leta. Delal sem na betonski pregradi v Švici in z zaslužkom posnel prvi film OPERACIJA BETON. Kasneje sem napravil še nekaj kratkih filmov in zadnjega pred celovečernim sem prevzel iz rok Truffauta, ki je z dvema protagonistoma nekaj dni snemal poplave v bližini Pariza. Dodal sem komentar in zmontiral in tako je nastala ZGODBA O VODI.

KLOPČIČ: Hoelderlinov citat, ki ga izgovori Lang v PREZIRU med projekcijo: »Ne prisotnost, odsotnost boga prepričuje človeka,« pomeni morda v prenesenem pomenu željo po režiji, kot jo zasledujete vi v svojih delih: spontanost, neprisljenost, drobci življenja — skratka »odsotnost režije« ...

GODARD: Ne. Sam tega citata ne razumem, vstavil sem ga zaradi dopolnitve cele sekvence in ker je del razprave »Poklic pesnika« in se prilagaja Langovi osebi...

KLOPČIČ: Smrt Camille na koncu filma v veliki meri zmanjšuje moralni padec junaka — njenega moža. Niste tega mnenja?

GODARD: Snemal sem roman po knjigi in sem bil tu dosleden. Lang je bil istega mnenja: ona umre, on pa bo sedaj lahko napisal spet nekaj novih dram. Bilo je skoraj nujno, da eden od njiju umre, ker je skupno življenje postalo nevzdržno.

KLOPČIČ: V barvni tehniki, ki kaže izrazito selekcijo zelo elementarnih in jasnih tonov in je morda nekoliko kopirana v presvetljeni tehniki, kot je bila navada Courarda v črno-beli tehniki, je morda samo kader s Camille na modri preprogi, ki zelo bije v oči...

- GODARD: ...skušal sem se sicer izogniti vsem sladkim tonom. Samo ena sekvenca je v takih tonih — ko Brigitte-Camille teče skozi gozd. Ampak to je bila ilustracija preteklosti...
- KLOPČIČ: Slišal sem mnogo o tem, da so producenti zahtevali vključitev dodatnih posnetkov.
- GODARD: To sem že mnogokrat govoril. Po končanem filmu so zahtevali od mene, da na vsak način vključim nekaj posnetkov Brigitte Bardot, ki bi primerno razgaljena krepkeje zagotovila komercialni uspeh filma. (Karabinjerji, zadnji film J-L. G. pred Prezirom ni imel v Parizu skoraj nobenega uspeha, op. M. K.) Ker je bil film vnaprej prodan Amerikancem s pretvezo, da ti posnetki v filmu so, sem po dolgih pregovarjanjih posnel in dosnel še dodatne začetne kadre, ki zadoščajo željam producenta in tudi mojim principom. Kar pišejo časopisi o prirejeni verziji za Italijo in Ameriko ni resnično in ni v moji moči mnogo spremeniti. Ponti je tudi baje italijansko verzijo vlekel v drugačnih barvnih tonih...
- KLOPČIČ: PREZIR je film z zelo mirno montažo in pejsaži so v njem ena od dominantnih odlik. Ali je bila prisposoba z naravo in nemirno človeško družbo glavnih junakov, ki delujejo izrazito neharmonično, poiskana zaradi naslonitve in komparacije z antiko? Lang vendar v filmu snema o Odiseju...
- GODARD: Ali morda ni res, da dandanašnji svet ne pozna več preprostosti veselj antičnih kipov, te umerjenosti, smehljajev. Danes je vse naše ravnanje in življenje komplicirano, utrujeno, neiskreno. PREZIR je posnet v zelo dolgih posnetkih in totali, kjer so osebe izgubljene v okolju, prevladujejo... Lang lahko v tem filmu nasprotno predstavlja tudi ves filmski svet, svet klasikov: Griffitha, Chaplina; modrost dobe, ki je poznala večji mir, večjo predanost delu in več skromnosti...
- KLOPČIČ: Tu se spominjam besed žene Fattyja Arbuckla, ki je v kinoteki pred nekaj dnevi zatrjevala množici: »...ne morete razumeti harmonije in elana, ki nas je družil v nesebičnih začetkih filma. Skoraj lahko trdim, da smo imeli živahnost in spretnost Keystonovih policajev...«
- GODARD: To je resnica.
- KLOPČIČ: Ali se strinjate s trditvijo Brechta, da prevelika čustvenost v umetnosti vpliva na človeka, ga podreja in mu jemlje njegovo osebnost in da je mnogo plemeniteje vplivati na zavest ljudi?
- GODARD: Pravzaprav mislim, da je vpliv na zavest in na racionalen pristop v vsaki stvari mnogo pravičnejši in povečuje možnost izbire in presoje...
- KLOPČIČ: ...ali bi boljše odgovorili, da potrebuje vsako resnejše delo občutek iskrene prizadetosti?
- GODARD: Načeloma se nikdar ne more ugotoviti koeficienta avtorjeve prizadetosti, njene čitljivosti in reakcije v pravem razmerju, vendar je to gotovo eno izmed važnih meril.
- KLOPČIČ: Lahko tudi v filmu velja trditev, da imamo dela, ki nam po svoji srečni popolnosti preprečujejo, da bi jih analizirali; film ima vendar toliko zvrsti?
- GODARD: Vidite, jaz se zelo trudim, da bi spoštoval in cenil vsako filmsko zvrst in ne zavračam nekega koncepta samo zato, ker mi je drugi bližji. Nasprotno kaže Truffaut vedno neprimerno večje navdušenje za filme, ki so mu bližji.
- KLOPČIČ: V vaši lanskoletni oceni niste omenili Antonionijevega MRKA. Zakaj?
- GODARD: Ne maram preveč Antonionija. V začetku je mnogo obetal, kasneje pa mi je način, kako snema svoje filme, postal nesimpatičen. Vsi ti dialogi, kadri, kompozicije...
- KLOPČIČ: Ampak zaključek MRKA je povsem izjemna sekvenca.
- GODARD: Meni ne ugaja.

- KLOPČIČ: Razmerje Antonioni — Bergman, razmerje večkrat imenovanih »literarnih« filmov ...
- GODARD: Vedno so literati tisti, ki to trdijo. Meni je razlika popolnoma jasna, mislim. Antonioni je po mojem mnenju zelo velik režiser (metteur en scène), ni pa velik cineast (cinéaste). Na primer Visconti je manjši režiser, je pa mnogo večji cineast — neke so ideje, neke pa jih je mnogo manj. Mislim preprosto, da Antonioni ni v tolikšni meri talentiran ...
- KLOPČIČ: To vaše mnenje je zame precej novo in me nekoliko bega. Vendar vsi govorijo, da Antonioni pripoveduje s sliko in kadriranjem ... Sicer morda tu mislite na dejstvo, da je to bila že odlika nemega filma, da zvok prinaša dodatne možnosti in da je to lahko mnogo več ... Pojem slikarstva v filmu in pojem skulpturalnega opisa, kateremu daje enkratnost gibanja ali kontemplacije svojo vrednost. Tako razumem vaše prve očitke. Ta kriterij mi tudi dovoljuje istovetnosti z vašimi ocenami v kritikah in me približuje vaši režiji. Vi ste popolnoma predani drugi od možnosti interpretacije ...
- GODARD: Poglejte ... Antonioni je v KRIKU morda mnogo večji filmski umetnik kot v NOCI ...
- KLOPČIČ: Samo AVANTURA in NOČ imata v današnjem življenju mnogo pomembnejše mesto zaradi svoje problematike in vsebine ...
- GODARD: To je resnično ... Ampak midva govoriva o filmskih ocenah ... Bergman je avtor, ki je napravil ogromno filmov, katerih dovršenost je v zadnjih delih že skoraj prevelika. Kje je lepota MONIKE, SOMMARLEKA, NOCI KLOVNOV ... OBRAZ, VRELEC — to je mnogo slabše ...
- KLOPČIČ: Mislite tudi na to, kakor ste nekoč napisali, da je Bergman »umetnik trenutka«?
- GODARD: ... ta težava, opisati trenutek ... kot med utripom ... Ampak to je slabo pojasnilo ...
- KLOPČIČ: Če vas prav razumem, je to lepota zaključnih kadrov plesa BELIH NOCI, prebujanja v POLETNIH IGRAH, dialogi pri ženi v NOCI KLOVNOV ... Morda tista razlika, ki lahko v fotografiji mnogo nazorneje predstavi te pojme: akademičnost Irvinga Penna, Avedona proti izjemnosti Bischoffa, Cartier-Bressona, Parksa ...
- GODARD: Samo takrat so ti filmi nastajali mnogo bolj spontano in bili so lepši. In položaj, katerega zavzema Bergman, bi mu dovoljeval skromnejše, a bogatejše nadaljevanje ...
- KLOPČIČ: Spominjam se ene prvih kritik o Bergmanu, o MONIKI, katero ste napisali pred davnimi leti.
- GODARD: To je bila prva in edina. Kasneje ga je snobizem Parizanov odkril kot avtorja in v celoti se je ponovila vsa slava in vse zanimanje, katerega danes izpričujejo v Franciji tri knjige o njem in vsaj deset resnih kritičnih študij posameznih filmov.
- KLOPČIČ: Ali je vloga slabega okusa velika tudi v vaši prestolnici?
- GODARD: Neverjetno velika, ogromna ...
- KLOPČIČ: In vaša produkcija: Meni se zdi to ogromen opus za vaša leta in za čas, kolikor snemate?
- GODARD: Povedal vam bom resnico. Mnogo nadarjenih ljudi je brez dela, ne samo pri nas. Povsod po svetu. Zato morda izkoriščam to pozicijo.
- KLOPČIČ: Film DO ZADNJEGA DIHA ima mnogo nepozabnih scen. Recimo vožnja proti Jean Seberg, ki jo predstavi na Champs Elysees ... Pogoji snemanja in čas?
- GODARD: Kamera je bila v vozičku, katerega smo vlekli, zaprta in nevidna. Posneli smo največ dvakrat. Običajno nikdar ne snemam večkrat, izgubljam spontanost igre in obnašanja.
- KLOPČIČ: Smem zvedeti za trak, s katerim ste snemali DO ZADNJEGA DIHA?

GODARD: Če se ne motim GEvaert 36 DIN. In nekaj Ilforda, menda za eksterier...

KLOPCIC: Je bilo mnogo korektur v interieru, npr. v sobi?

GODARD: Skoraj nič. Morda kaka nitrafotka.

KLOPCIC: Interpretacija obeh igralcev je izjemna. Kako ste komponirali Belmonda z navadami in gestami tako dovršeno?

GODARD: Belmondo je v filmu zelo podoben samemu sebi: nenadoma pade iz veselosti v žalost in obratno. Jean Seberg sem izbral po njeni vlogi v DOBER DAN, ŽALOST.

KLOPCIC: Ne poznam njene igre v DEVICI ORLEANSKI...

GODARD: Bila je izvrstna. In kar je najbolj čudno: v tem filmu je Widmark izjemno dober. Nihče ni prej slutil, kako izvrsten igralec je in danes je žal že nekoliko v letih.

KLOPCIC: Slišal sem, da je menda Nicholas Ray želel posneti z njim Hamleta?

GODARD: To je menda resnica, samo Widmarkova leta to preprečujejo.

KLOPCIC: Zgodba in ton filma DO ZADNJEGA DIHA v mnogem spominjata na pisanje mlajših ameriških piscev, katere je v zadnjih letih odkril predvsem Pariz. Kako je zgodba nastala?

GODARD: Prepustil mi jo je pravzaprav Truffaut, ker je takrat mrzlično pripravil 400 UDARCEV (pravilnejši prevod bi bil »Enajsta šola«). On je zgodbo našel pred leti v časopisu: neki Američan, ki se je pred kratkim vrnil v Evropo, je ukradel v Parizu vozilo in na vožnji proti Le Havru zaradi neumnega incidenta z žarometi ustrelil policista. Kasneje so bile racije po vsem Parizu. Sam se je na ladji seznanil z neko ameriško novinarko, ki se je tudi peljala v Evropo in katera je kasneje kot priča pripovedovala samo vse najboljše. Končno so ga aretirali na neki ladji v bližini notredamske cerkve.

KLOPCIC: Kaj sodite o Premingerju? Čital sem, da vam je ponudil režijo filma v Ameriki.

GODARD: Njegovo delo je zelo neenakomerno. Poleg ŽALOSTI zelo cenim še ANATOMIJO UMORA in EXODUS. V svojih zadnjih superspektaklih pa uporabljata masovke in ljudi in sredstva, kakršna bi bila ob kaki novi Nestrpnosti Griffitha potrebna in zadovoljiva. Ti filmi bi po vloženi sredstvih morali trajati vsaj tri ali štiri ure...

KLOPCIC: Se o filmu DO ZADNJEGA DIHA. Glasba Martiala Solala, katerega cenimo pri nas kot najboljšega evropskega jazz-pianista, je bila izredna...

GODARD: ...žal kasneje ni vedno tako uspel. Navadno delam z Legrandom ali pa z Delerujem.

KLOPCIC: Skromna, monotona spremljava, ki v daljnem morda celo spominja na Bachove harmonije v filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE: je bila to vaša želja in navodilo, da ne bi premočno ilustrirali?

GODARD: Z glasbeno spremljavo je včasih zelo problematično. Ta napotek je bil moj.

KLOPCIC: In dolgi start glasbe pred začetkom prve slike PREZIRA: je to posebnost dvorane, ali je to v filmu samem?

GODARD: Film se začne direktno s sliko — z glasbo smo zaradi atmosfere startali toliko prej...

KLOPCIC: Bresson je po dolgih letih kot eden redkih vzornikov napravil nov film: DEVICA ORLEANSKA. Kako je film uspel?

GODARD: Film je bil zanimiv kot redko kateri naše produkcije in Bressona visoko cenim. Slučaj je hotel, da je film skoraj popolnoma propadel z obiskom in — da je bolj smešno — plošča z dialogi in spremljavo filma je dobila GRAND PRIX du Disque. — Mislim, da veste, da se je v dialogih popolnoma naslonil na ohranjeni zapis pravega procesa...



DO ZADNJEGA DIHA (Jean-Luc Godard) Jean-Paul Belmondo

- KLOPČIČ:** Ali je skupina Marker, Resnais, Varda, Gattj nekoliko ločena od vaših bližnjih prijateljev, morda Truffaut, Roziera...? Kaj menite o filmu CLEO OD 5 DO 7?
- GODARD:** Ta skupina je nekako sorodno startala, razen Gattija, ki se je najprej uveljavil kot moderen, politično angažiran dramatik. Film CLEO me je pustil dokaj hladnega...
- KLOPČIČ:** In scena s pesmijo in v trgovini...?
- GODARD:** Navajate mi izjemne momente. Ti so odlični...
- KLOPČIČ:** In Resnais. Kaj sodite o filmu MURIEL?
- GODARD:** Imel sem zelo rad HIROŠIMO, čeprav jo ne bi želel večkrat videti... MARIENBAD mi je bil dražji... lahko rečem, da mi je MURIEL najljubši in obenem je to film, ki me je najgloblje pretresel in prvi izvrstni film Alaina Resnaisa. In tudi barve vse te province, Prixunicov, mesta vsakdanjosti...
- KLOPČIČ:** Scena s konjem je zelo sladka. Ali se vam zdi vsa ta sekvenca uspela?
- GODARD:** Ob morju so barve navadno vedno nekoliko bolj sladkobne. Morda za razliko med mestom in pokrajino to ni bilo slabo. Sam nikakor ne maram vseh sladkih tonov in poskusil sem v PREZIRU vso kopijo primerno tonirati, kar mi je mislim s Courardom v veliki meri uspelo.
- KLOPČIČ:** Verjetno ste se vzgajali ob mnogih avtorjih in ob celih večerih v kinoteki. Kakšno je vaše mnenje o Rosselliniju?
- GODARD:** Vedno mi je bil za vzor.
- KLOPČIČ:** In Renoir?
- GODARD:** Seveda, morda sploh največji med vsemi. In če danes govore producenti o njem, je to največkrat v tonu: tisti stari človek — videti je, kot da je malo nor, in podobno. Vidite: Renoir in Rossellini sta redka avtorja, ki sta v svojem opusu večkrat zapustila prvotno smer in stil in začela ponovno z novim izrazom, novim izhodiščem in novo pripovedjo. Začela sta »à zéro«. To je zelo naporno in zahteva ogromno volje in znanja. V tem je njuna dodatna veličina.
- KLOPČIČ:** In Hitchcock?
- GODARD:** Privilegirani filmski delavec — vedno je dobro vedel, kaj hoče. Izbral je atraktivni žanr in ga privedel do mojstrstva. PTIČE morate imeti radi že samo zaradi nove oblike teh njegovih avantur.
- KLOPČIČ:** Vaše filme lahko delimo v skupino s tragičnim koncem in v katerih je po mnenju kritikov mnogo avtobiografskega: DO ZADNJEGA DIHA, ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, PREZIR. Filmj MALI VOJAK, ŽENSKA JE ŽENSKA in KARABINJERJI tvorijo drugo skupino. Kakšno oznako bi lahko uporabili za zadnje? Truffaut trdi, da so zadnji filmi, v katerih ste predvsem oblikovali neke misli, in v prvih čustva.
- GODARD:** Ne vem, če je čisto tako.
- KLOPČIČ:** Dozdeva se mi, da lahko tudi pri vas opažamo v realizaciji težnje po preprostejšem izrazu, da se stil vaše režije nekoliko spreminja?
- GODARD:** To se dogaja vsakomur. Želim sicer ostati zvest svojim komponentam instinktivnega in premišljenega. Ujeti naključje, kar dobimo takoj... in imeti ta pravi čut, ujeti v enaki meri tudi definitivno...
- KLOPČIČ:** Mnenja sem, da je film v ti dopolnjujoči dobi svoje estetike v razvoju in stanju, ko postaja izurjenost vedno lažja in virtuoznost vedno pogostejša.
- GODARD:** Ravno zato je pojem izvirnosti in edinstvenosti doživetja tudi pojem osebnosti. To so kriteriji, ki v veliki meri uveljavljajo nove avtorje.



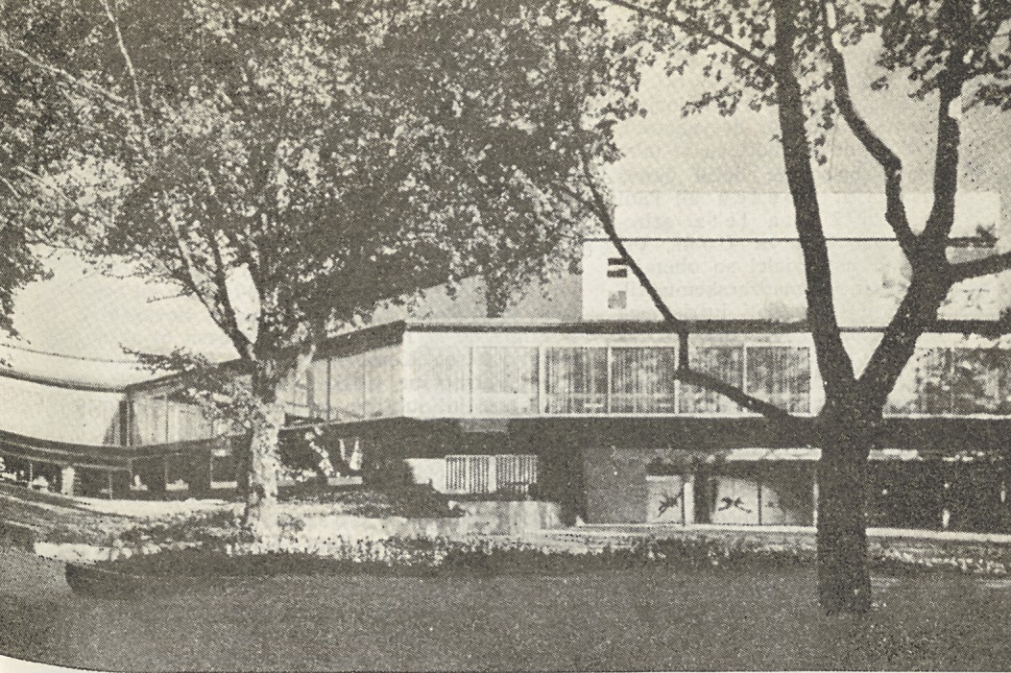
FESTIVALI

X. OBERHAUSEN

KRATKI IGRANI FILMI IN FILMI NA PROSTE TEME

V Oberhausnu sem bil letos drugič, poročila o tem vsakoletnem najpomembnejšem mednarodnem festivalu kratkometražnega filma pa sem vsakokrat skrbno spremljal. Že prejšnja leta so sicer segali po nagradah tako imenovani kratki igrani filmi ali pa filmi na proste teme, poudarim pa naj eno izmed zanimivih in svežih značilnosti letošnjega festivala — močno opazno prisotnost zelo zanimivih kratkih igranih filmov. Večina izmed njih je prišla s Poljskega, Madžarskega, Češkega in iz Sovjetske zveze. In še druga zanimivost — večinoma so bila to diplomska dela študentov

visokih šol za filmsko umetnost. Mednarodna žirija je našla enega izmed glavnih nagrajencev ravno med filmi te zvrsti, nagradila pa je še nekaj tovrstnih filmskih del. Postava k p o d p i r á n i (Človek — bergla) mladih čeških avtorjev Pavla Juračka in Jana Schmidta, ki si je letos pridobila Veliko nagrado zahodnonemških filmskih dni, je sveža filmska novela in nosi v sebi močne poteze anti-birokratskega (pa tudi antistalinskega) pamfleta (nekoliko spominja na Kafko), hkrati pa je bistra analiza nesmiselnosti in absurdnosti zbirokratizirane administracije. Prepričan sem,



VITKO MUSEK

da je bila mednarodna žirija (v kateri je letos sodeloval Dušan Vukotić) v hudi stiski, saj je morala izbirati med skoraj enakovrednimi filmi.

Ce bi moral sam podeliti nagrado, bi glasoval za madžarski kratki igrani film *Ti* režiserja Istvana Szaba, za film, ki je dobil malo prej na festivalu v Toursu kipec Jeana Arpa, grand prix francoske manifestacije kratkometražne filmske ustvarjalnosti, še prej pa priznanje na festivalu v Cannesu. Verjetno se je žiriji pod vodstvom Berta Haanstre zdelo neumestno v tako izenačeni konkurenci že dvakrat nagrajenemu filmu podeliti

še oberhausensko nagrado. Kljub temu se mi zdi, da je bil to najbolj poetičen film festivala, v polnem smislu »pridvignjeni sonet o ženski lepoti in privlačni sproščenosti« (kot ga je označil Matjaž Klopčič). In še nekaj — po mojem vtisu je bil to film v najbolj čisti interpretaciji pojma. Samo film je lahko ujel lepoto, o kateri hoče izpovedovati globoko ustvarjalčevo doživetje, kajti lepota ženske je tako povezana z gibanjem, da ni nobenega trenutka, ko bi jo lahko le statična slika v polnosti utelesila.

Nasploh so Madžari prinesli najbolj zanimive kratke igrane

filme. Anna Herskov je za svoj film *Roka v roki* (ki ga je režirala skupaj s Šandorjem Simom) dobila kar dve nagradi, in nič se ne bi čudil, če bi tako laskavo priznanje dobil Janoš Rozsa za *Ljubezen ali Paul Gabor za Zlata leta* oziroma *Gabor Olah za Dom*. Vsi ti mladi ustvarjalci so obetajoči avtorji in madžarskemu filmu se ni treba bati jutrišnjega dne. Nesporno so dokazali — kot tudi Poljaki in Čehi — da šolanje za filmsko ustvarjalnost ni prazna fraza ali pa samo »sterilna pedagoška vnema neustvarjalnih posameznikov«. Film na Češkem in Slovaškem je že preteklo leto začel dokazovati (enako kot poljski dobrih šest let prej), kako bogato se obrestuje dobro organizirana, zavzeto vodena in široko zasnovana filmska visoka šola. Prepričan sem, da bodo isto potrdili jutri ali pojutrišnjem Madžari, kakor je bilo srečanje s poljskimi šolskimi filmi potrdilo post festum. V mislih imam namreč Romana Polanskega diplomsko nalogo *Ko padajo angeli*, katera — četudi zamišljena kot film, ki naj potrdi zrelost mladega diplomanta — odkriva vse poznejše odlike tega avtorja.

Naj mi bo dovoljen ob tej priložnosti korak vstran. Ko sem občudoval profesionalno solidnost in zrelost teh šolskih in diplomskih nalog ob tematiki, ki jo skušajo ujeti v trenutku razveseljivega umetniškega doživetja, sem se vprašal, ali bi bilo mogoče večino teh filmov prav zaradi snovi posneti pri nas. Ob vsebinski sterilnosti in konformizmu večine naših kratkih filmov me je obšlo grenko spoznanje, da je v naših filmskih hišah le malo umetniških direktorjev ali dramaturgov, ki bi se za takšne filmske načrte zavzeli in s svojim ugledom ter strokovnim znanjem omogočili njih realizacijo. Razni Otroci in metalji, Puščice nad gladino itd. me silijo k takšnemu premišljanju...

Težko je začrtati mejo med kratkimi igranimi filmi in tako imenovanimi filmi na prosto temo. V prvi kategoriji sem predvsem omenil najpomembnejše šolske in diplomske naloge. V premišljevanje o drugi kategoriji se takoj uvrstijo v ospredje Francozi.

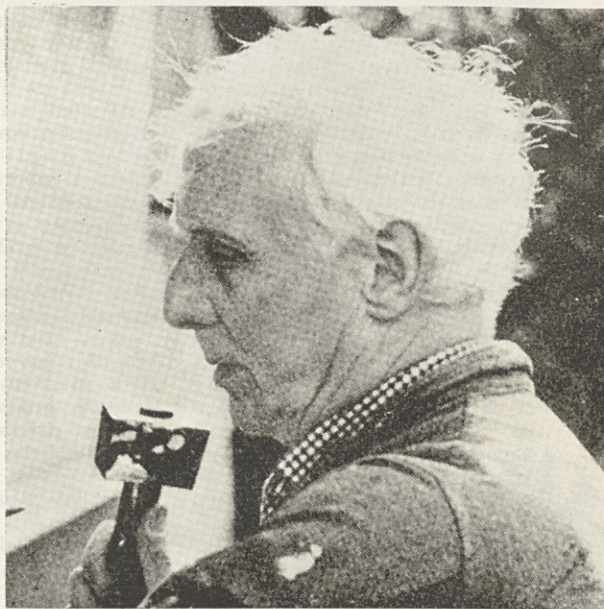
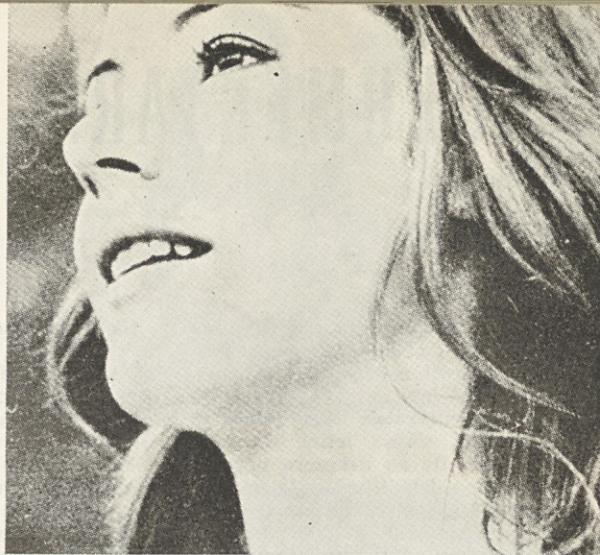
Petnajst minut filma *Eva* brez prestanka, za vodilno produkcijo kratkih filmov — Films de la Pleiade — ga je ustvaril Serge Korber, je doživetje sublimirane galske duhovitosti, ki se subtilno poigrava z različnimi variacijami utelešenja ženskosti. To je bil film, ki je letos v Oberhausnu nadaljeval tradicijo francoskih mojstrov, kot so *Gospa z daljnogledom*, *Potepuška žoga*, *Actua-tilt* itd. Težko bi opredelil J. Hermana Francosko kinoteko, saj bi njegovo doživetje te ugledne filmske ustanove lahko imel ali za svobodno temo ali pa za čisti dokumentarni film. V enakih škripcih sem ob duhovitem filmu Poljaka *Waleriana Borowczyka Renesansa*. Naj bo eksperiment ali prosta tema — preprosta domislica vzratne montaže, po zaslugi katere dobivajo najbolj vsakdanji predmeti, ki so bili še pravkar kup brezoblične snovi, svojo uporabno podobo. Nas je prevzela in navdušila. Prijetno me je presenetil tudi vzhodnonemški film *Tekma med zajcem in ježem* (režija Horst Seemann), ki je znal ohraniti mero v komično-satiričnem apotrofiranju hvalisavosti. Festivalska publika je precej različno sprejela zahodnonemški eksperimentalni film *Slepa ulica* (režija Harry Kramer in Wolfgang Ramsbott), četudi z uporabo koreografskih elementov zanimivo pripoveduje o človekovi osamljenosti. Zelo nenavadno je deloval sovjetski film *Človek in nebo* režiserja A. Dinkoviča; okvire dokumentarca. Tarka je prerasel v trenutku, ko je s pomočjo spretno uporablenih ukan filmske kamere, monti-

rane v čeladi enega izmed padalcev, tako rekoč odvezl težnost padalcem med nebom in zemljo in jih pustil plavati kot nekakšna fantastična bitja po zraku sem ter tja.

Naj se dotaknem še naše udeležbe na festivalu.

V Oberhausnu predstavljamo »filmsko velesilo«. Nabito polna dvorana na večerni predstavi, ko so prikazovali naš program, je tudi letos to nesporno dokazala. Naš izbor je bil na ravni letošnjega festivalskega »povprečja« ali morebiti malce pod njim. Nialikor ni sodila v Oberhausen Meja režiserja Gapa. Tema tega filma je za naš jugovzhodni geografski prostor morebiti res bizarna, ni pa takšna na meridianih, kjer skoraj ne poznajo več meja. Kljub priznanju je bila skopska številka Filmskih novic blede reportaža o strašnem dogodku. Predvsem pa je v našem izboru manjkalo tistega presenečenja, ki smo ga Oberhausnu pripravili tako rekoč vsako leto. Ponavljam mnene, ki so ga zapisali že moji tovariši: če bi imeli namesto Meje v Oberhausnu Parado Dušana Makavejeva, bi zanesljivo posegli po najvišji nagradi, vsekakor pa bi dobili nagrado za najboljši izbor. Moje stanovanje, Danes v novem Travniku in vsi ostali filmi — tudi Ženitev gospoda Marcipana Vatroslava Mimice — bi namah dobili svoje mesto v široko dimenzionarnem izboru.

Dobri poznavalci Oberhausna zatrjujejo, da je jubilejni program sicer preraščal povprečje, da pa med festivalskimi filmi ni bilo tistih velikih del, ki so druga leta festival razgibala in celo vznemirila. Verjetno imajo prav. Vendar menim, da je zlasti številna udeležba kratkih igranih filmov presejala povprečje in je bilo srečanje z njimi doživetje, ki odpira v mejah kratkega filma zanimiv pogled v evropsko filmsko ustvarjalnost. Po mojem mnenju so bili v čast jubilejnemu festivalu.



Zgoraj: Posnetek iz filma MADELEINE - MADELEINE, ki ga je za Zahodno Nemčijo režiral naš rojak Vlado Kristl. — Spodaj: Peter Schamoni in Carl Lamb sta posnela zanimiv film o znanem kiparju Maxu Ernstu, v katerem igra umetnik sam glavno vlogo

DOKUMENTARNI FILM

TONI TRŠAR

Vtis morda ni pravilen, toda zdi se, da letošnji Oberhausen ni ponovil uspeha, ki ga je napovedal lani; vsaj na področju dokumentarnega filma. Ali je to rezultat slabše letine ali okoliščine, da so nekatera pogosto citirana dela triumfirala na drugih festivalih (Marker v Toursu, brata Mayses v Mannheimu, da omenimo samo po enega predstavnika obeh smeri — francoske in ameriške — ki oblikujeta pod geslom »cinéma-vérité« nova pota filmskemu realizmu v dokumentarnem filmu)? Morda je ta vtis tudi rezultat osebne nagnjenosti k dramatikii, ki izvira iz kompleksne avtentičnosti trenutka, iztrganega iz konteksta zato, da služi izpovedi neke družbene realnosti, in ne iz impresivnosti slike, zaporedja posnetkov.

Tako je popolnoma razumljivo, da mi je bližji *Lonely boy* (predvajan lani v Oberhausnu) kot *Gozdarji iz Manouane* (Arthur Lamothe), če se omejim zgolj na Kanadčane, navzlic temu, da je letošnji kanadski predstavnik trdno in impresivno delo, ki izvrstno oživlja ambient in sugestivno posreduje temo. Toda, ali ne terja novi realizem v dokumentarnem filmu tudi drugačna izhodišča in drugačno tematiko, ki se ne izenačuje več s flahertyjevskim soočenjem človeka z elementarnimi pogoji, kateri dramaturgizirajo njegov obstoj in kjer je poetizirana vztrajnost in človekova volja te pogoje zmagati. Iz istega razloga mi je ljubši *Slijepčevičev Danes* v novem Travniku, navzlic določenim zadržkom, kot denimo *Ivensov A Valparaiso*.

Sicer pa: vrednost nekega dela je vselej izven sistema in ljubezni kateregakoli kritika. To ga navsezadnje osvobaja, da ne odkloni denimo Rosija, ker ni Godard!

Med več kot tridesetimi dokumentarnimi filmi, ki jih je predstavil letošnji Oberhausen, so dela, ki lahko ogrejejo, bodisi zaradi svojega iskanja, bodisi zaradi močnega vtisa, ki so ga zapustila. V prvi kategoriji velja omeniti predvsem zanimiv poskus Francoza Jacquesa Rosiera *Dans le Vent* (V vetru); mladi avtor, ki je zaslovel s celovečernim filmom *Zbogom, Philipine* je v zanimivem zaporedju montažnih rezov zabeležil trenutek pariške mode; novo v njegovem postopku pa je bržkone dejstvo, da se je odrekel modelom znamenitih kreatorjev in graziozni animaciji manekent ter vdihnil modi — življenje. Rozier je v kratkih, nervoznih posnetkih, živih intervjujih fin dinamični montaži predstavil modo, kakršne se držijo mlade Parižanke ob Boul'Micha do Champs Elyses.

Najbližji Rozierovi metodi in nemara precej uspešnejši v rezultatu je Madžar Istvan Szabo s svojim filmskim sonetom z naslovom *Ti*, imenujmo ga dokumentarec o ženski lepoti. Izvrstna igralka, mlada madžarska baletka in neposreden avtorjev odnos (»kako naj te ujamem v trenutek, tvoja lepota je v vsem, kar počneš«) dajeta filmu čar odličnega liričnega doživetja. Vrednost naštetih lastnosti postane še bolj očitna ob primerjavi s francoskim poskusom na isto temo (*Son*

Od zgoraj navzdol: Prizor iz filma A VALPARAISO holandskega mojstra Jorisa Ivensa. — Mladi francoski režiser Jacques Rozier je s filmom V VETRU duhovito predstavil modno revijo. — Prizor iz kanadskega filma GOZDARJI IZ MANOUANE, ki ga je režiral Arthur Lamothe

Visages, režija: Louis Gros-pierre), ki navzlic vsem naporom ne preseže ravni zanimive domislice.

V prvo kategorijo nedvomno sodi tudi angleški film Snow (Sneg, režija Geoffrey Jones), delo, ki skuša oživetiti pogosto pozabljene možnosti in vrednosti montaže, se pravi vrednosti ritma kot dominantne kategorije v nekem delu. Film je grajen na glasbo, na izvrstno aranžirano (elektronsko) jazz skladbo Sandyja Nelsona in Johnnyja Hawkeswortha. Nedvomno zanimivo delo, ki pa, vsaj mene osebno, preveč spominja, v postopku in tematsko, na klasični Night Mail (Nočna pošta) Basila Wrighta.

Že omenjeni A Valparaiso Jorisa Ivensa je dobro posnet film, zanimiva reportaža, ki ima nekaj odličnih sekvenc in ki ustvarja zaokrožen vtis o znamenem čilskem pristanišču. Tekst za film je pisal Chris Marker, eden izmed naslednikov velikih svetovnih dokumentaristov, kakršen je nedvomno Joris Ivens.

Zanimiv je tudi vzhodnonemški dokumentarni film Januar 63 Kurta Tetzlaffa, četrturni izsek iz življenja rudarjev dnevnega kopa nekje v Vzhodni Nemčiji, ko v trdi zimi praktično odrezani od sveta čistijo zaledenelo železniško progo. Posnet na širokem platnu, brez glasbe, zgolj z učinkovito zvočno kulisso in ritmom montaže ustvarja prepričljivo atmosfero življenja — boja ljudi. Nasprotno je drugi, morda ambicioznejši vzhodnonemški dokumentarec Prosti čas Karla Gassa, zašel v



nekoliko naivne, propagandne vode. Skrb za življenje in izživljanje delavcev v prostem času je sicer odlična tema, toda predstavljena tako, ni mogla osvojiti, navzlic dobri kameri, navzlic nekaterim zgovornim obrazom v velikem posnetku.

Sem bi rad uvrstil tudi dva zahodnonemška filma: Max Ernst Petra Schamonija in Carla Lamba predstavlja znane-ga nemškega surrealističnega slikarja, deloma v živih intervjujih, deloma skozi njegova platna, nastala od leta 1914 do letos. Vsekakor zasluži pozornost način obdelave teme, saj mlada režiserja puščata Ernstu, da sam komentira svoj razvoj. Drugi film predstavlja drugega velikega Nemca, ki je moral zaradi nacizma bežati iz domovine: Fritzma Langa (režija Peter Fleischmann, produkcija Jacques Rozier). Fleischmann je intervjuval Langa na Capriju, ko je mojster igral v filmu J. L. Godarda *Le Mepris*.

Morda je zanimivo ugotoviti, da Nemci dokumentarca v smislu, kot sem ga navajal, niso pokazali. Vrsta problemov, ki jih nemško družbeno življenje nedvomno prinaša, je našla odmev zgolj v risanki Črno, belo, rdeče.

Če spregovorim o filmih, ki so pustili močan vtis, ne morem mimo iranskega filma *Hiša* je črna režiserke in pesnice Forough Farrokhzad. Njen preprosti, humani dokument o go-bavcih odlikuje predvsem neposrednost, pristnost izpovedi, kar je bilo spričo pretresljivosti dejstev, ki jih prikazuje, nedvomno največja težava za vso ekipo. Težko in nepotrebno se je spuščati v posameznosti, ki jih film odkriva, vsekakor pa je režiserka znala zapostaviti atraktivni element teme resnični, poetični izpovedi o ljudeh, ki jim grozotna bolezen spreminja ne samo fizično podobo, marveč tudi psiho, vrednote, čustva.

V to kategorijo sodijo po mojem izboru jugoslovanski filmi

Danes v novem Travniku, Zadušnice in (deloma) Meja. (Kar se tiče našega izbora, iskreno mi je žal, da nismo nastopili z vsem najboljšim, kar imamo. Dosegli bi veliko močnejši vtis in to — na dokumentarnem področju.) Prav tako pa poljski film *Vrnitev ladje* (Marian Marzynski), dobro posneta reportaža o vrnitvi poljskih izseljencev v domovino in njihovo snidenje s preživeli svojci. Prav tako pa siloviti dokument o varšavskem getu, *Requiem* za 500.000, režiserjev Jerzyja Boszaka in Wacława Kazmierczaka, pretresljiv dokument o eni najbolj nečloveških nacističnih »akcij«. Film je sestavljen predvsem iz dokumentov, ki jih je hranil nacistični arhiv. Zanimiv poskus cinématvérité je tudi poljski *Izvir* Tadeusza Jaworskega, vendar pa ostaja nedorečen, primer slepe ulice principa, ki veliko obeta, pa je v zadnjem času — kar je posebno zanimivo — z razširitvijo zašel v precejšnjo krizo.

Lahko bi našteval do konca. Prav pa je, če spregovorim še o čem drugem.

Mislim, povedanim na začetku, bi rad dodal naslednje — za konec:

Mar ni izjemna vrednost nekega festivala, da ne zamudi nobene priložnosti za afirmacijo neke kvalitete! Oberhausen je tak festival. Vse, kar je vsebovalo resnično vrednost, ni ostalo nezapaženo!

Iz tega pa raste tudi bojazen. Število nagrad in nagrajencev v Oberhausnu raste. Dokler so kriteriji visoki, je vse v najlepšem redu. Toda, visoko število nagrad in sorazmerno majhno število pravih vrednosti lahko privede do tega, da prične festival izgubljati na ugledu. Namesto ključa kvalitete utegnejo prevladati drugi, geografski, politični, žanrski itd. Razvoj v tako smer ne bi razveselil nikogar, ki mu je Oberhausen pri srcu. Takih ljudi pa je po desetih letih festivala veliko. Vse-povsod.

ANIMIRANI FILM

STONE SLUGA

Animirani film na oberhausenskem festivalu formalno nima privilegiranega položaja, čeprav je bila za uvod v festival in za njegov zaključek predvajana risanka. (Vukotičev prisrčen, točno na parolo Oberhausna »Weg zum Nachbarn« duhovito narejen filmček je dobil vse zasluženo priznanje.) Organizatorji festivala so tej zvrsti namenili ravno toliko prostora oziroma časa, kolikor so ga imeli dokumentarni in kratki filmi. Zdi se mi pa, da je večji del publike sprejemal animirane filme z večjim pričakovanjem in jim toplje, bolj navdušeno ploskal.

Poljaki, ki so dobili priznanje za najboljši izbor, so odnesli tudi nagrado za najboljši risani film. Rdeče in črno Witolda Giersza je bil nagradjen z Veliko nagrado festivala. Film to zasluži. Je popolno sozvočje večine možnosti, ki jih risanka sploh nudi: rdeča in črna barva — torero in bik — bojujeta boj, izmenoma uspešen, prepoln duhovitih domislic, gagov, očarljive fantazije. Nekatere domislice so nam bile sicer že znane — pa so bile vendarle nove; lika (kot v Malem westernu je Giersz tudi tu risal kar s čopičem, brez točno mejnih kontur) sta nas spominjala na velikega mojstra palete — pa sta vendarle bila originalna. Glasba (Waldemar Kazanecki) je bila

za in v ta triumf luči in domislic tako imenitno vkomponirana, da je skoraj ni bilo slišati.

Tudi drugi animirani poljski film je prejel eno od treh nagrad za — kakor pravijo Nemci — trikfilm. Stol režiserja Daniela Szczechura je duhovita parodija na politični stolček. V veliki dvorani je neko zasedanje. Na odru je seveda prostor za predsedstvo in v tem predsedstvu je en stol še prazen. Treba ga je zasesti z nekom iz dvorane. Na dogajanje gledamo s ptičje perspektive in ljudje so videti kot majhni hroščki. Modri hroščki za vodstveno mizo in nedoločno rjavi v dvorani. Ko se po hudih prerivanjih, spotikanjih, skratka po borbi za stolček enemu izmed malih rjavih hroščkov vendarle posreči priti na oder in zasesti prazni stol, postane takoj moder tudi on. Monoliten, jedrat film. Domišljen in brezhibno izpeljan.

Jugoslovanski izbor je vseboval en sam animiran film. Dragutin Vunak je za svojo Kravo na meji tudi dobil eno od nagrad za to filmsko zvrst. Dobro zamisel o mednarodnem zapletljaju, ki ga povzroči krava, ker požre košček meje, je spretno realiziral z na sodobne meddržavne odnose naperjenimi gagi. Vendar film ni dosegel

enovitosti in čistosti nekaterih znanih Vukotičevih ali Mimičinih risanih umetnin, niti ne igrive, domiselne Gierszove lahкотnosti. Tega po mojem mnenju tudi drugi animirani filmi niso dosegli. Nekateri poskusi novih in pol novih oblik, izrazov in idej so bili sicer zanimivi, vendar sem prepričan, da zaenkrat še ne ogrožajo resno niti naše »zagrebške šole« niti varšavskih mojstrov. Enega izmed takih poskusov predstavlja tudi tretji nagradenec za animirani film, Japonec Voji Kuri s svojim štiriminutnim filmom **Ljubezen**. Krik »ai« (menda pomeni to v japonsčini ljubezen) niansiran v vseh odtenkih žalosti in veselja, hrepenjenja in obupa in kar se da skopo ilustriran z dvema lovečima se postavicama — žensko in moškim — naj bi ponazoril del, važen del našega življenja.

Med še drugimi filmi, ki so dobili priznanja (Jabolko Bolgara T. Tinowa in Nosorogi Jana Lenice — film je narejen po Ionescovi zgodbi) se mi zdi še najboljši **Allo, Allo** Romuna Iona Popescu Gopa, čigar znani že priljubljeni n večkrat nagradeni človeček s sebi lastnim humorjem odkriva komunikacijska sredstva od prvih primitivnih bobnov preko telefona do današnjih kozmičnih ladij.

Zal mi je, da nobene od nagrad ni prejel nemški risani film **Črno-belo-rdeče** Helmuta Herbsta. Zdi se mi, da je v njem režiser dosegel čudovito novitost oblike in vsebine, ideje, da je bilo močno čutiti njegovo prizadetost. Film pripoveduje o nastanku, razvoju in pomenu kljukastega križa (barve, o, no, pač črna, bela, rdeča in vočna kulisa — marš za maršem in vedno močnejši »strojeji korak«). Luč v dvorani se na o trenutek prižge, ljudje vstanejo. Pa se dvorana spet zamerni, film se nadaljuje. Barve stanejo iste, marši zelo podobni, liki se v istem zaporedju po-



Posnetek iz japonskega risanege filma **LJUBEZEN**. Film je režiral mladi Voji Kuri, ki je pred leti opozoril nase prav tako z risanim filmom **Človeški vrt**

javljajo na platnu, le da se namesto kljukastega križa v vedno večjih množinah in vedno večji pojavljajo denarni kovanci. In ko se spet (tokrat zares) prižge luč, je aplavz podvojen.

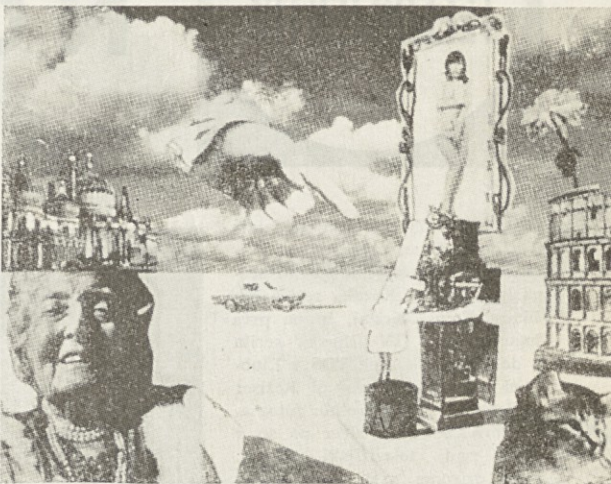
Morda prav tako prizadet je film Johna Halasa **Avtomobila 2000** — nekoliko grozljiv opomin na nevarnost, da bodo leta 2000 avtomobili, ki se bodo proizvajali kar sami, visoko prekrili naš planet.

Vsaj navedem naj še film **Nevarnost** Poljaka Jerzyja Kotowskega zaradi aktualne, vendar nekoliko bizarno izpeljane teme o nevarnosti popolne stehnzicacije živih bitij, pa **Zadnji strel** Čeha Vaclava Bedricha — zabavne parodije na Divji zahod in končno film **Nos**, ki sta ga zrežirala Alexandre Alexeieff in Claire Parker in ki prav gotovo zaslužita vse občudovanje za potrpežljivost. Slika sta namreč sestavila in jo animirala s pomočjo milijonov bucikinih glav. V dvanajst minut dolgem filmu, ki pripoveduje o peripetijah okrog zgubljenega nosu, sta doslega posebene, presenetljive svetlobne učinke.

Witold Giersz je letos v Oberhausnu posebno navdušil s svojim risanim filmom RDECE IN CRNO



Zelo duhovit kolaž Boba Godfreyja VZPON IN PROPAD EMILY SPROD je doživel v Oberhausnu svetovno premiero



Ceški Bratje v triku so tokrat oberhausenskemu festivalu prispevali risani film ZADNJI STREL



TELEOBJEKTIV

NOVO

V ljubljanskih ateljejih nastajata dva nova filma, točneje novi »Vibin« film »Zarota«, ki ga po scenariju Primoža Kozaka režira debitant Franci Križaj, in pa prva jugoslovanska TV filmska serija o delovanju skupine VOS v Ljubljani med zadnjo vojno. Režiser je France Stiglic, direktor fotografije France Cerar, sicer pa so v ekipi zgolj televizijski delavci. Film oziroma vseh šest epizod snemajo po scenariju Aleksandra Marodića in Ivana Ribiča na 16 mm trak. V obeh filmih nastopa vrsta znanih predvsem ljubljanskih igralcev, medtem ko je ekipo »Zarote« »dopolnil« odlični beograjski umetnik Branko Pleša.



Branko Pleša-Karo v ZAROTI in Stefka Drolčeva, ki se po daljšem času pojavlja v zahtevni filmski vlogi. V filmu nastopajo tudi: Lojze Rozman, Vladimir Skrbinšek, Dare Ulaga, Andrej Kurent in drugi

Stefka Drolčeva





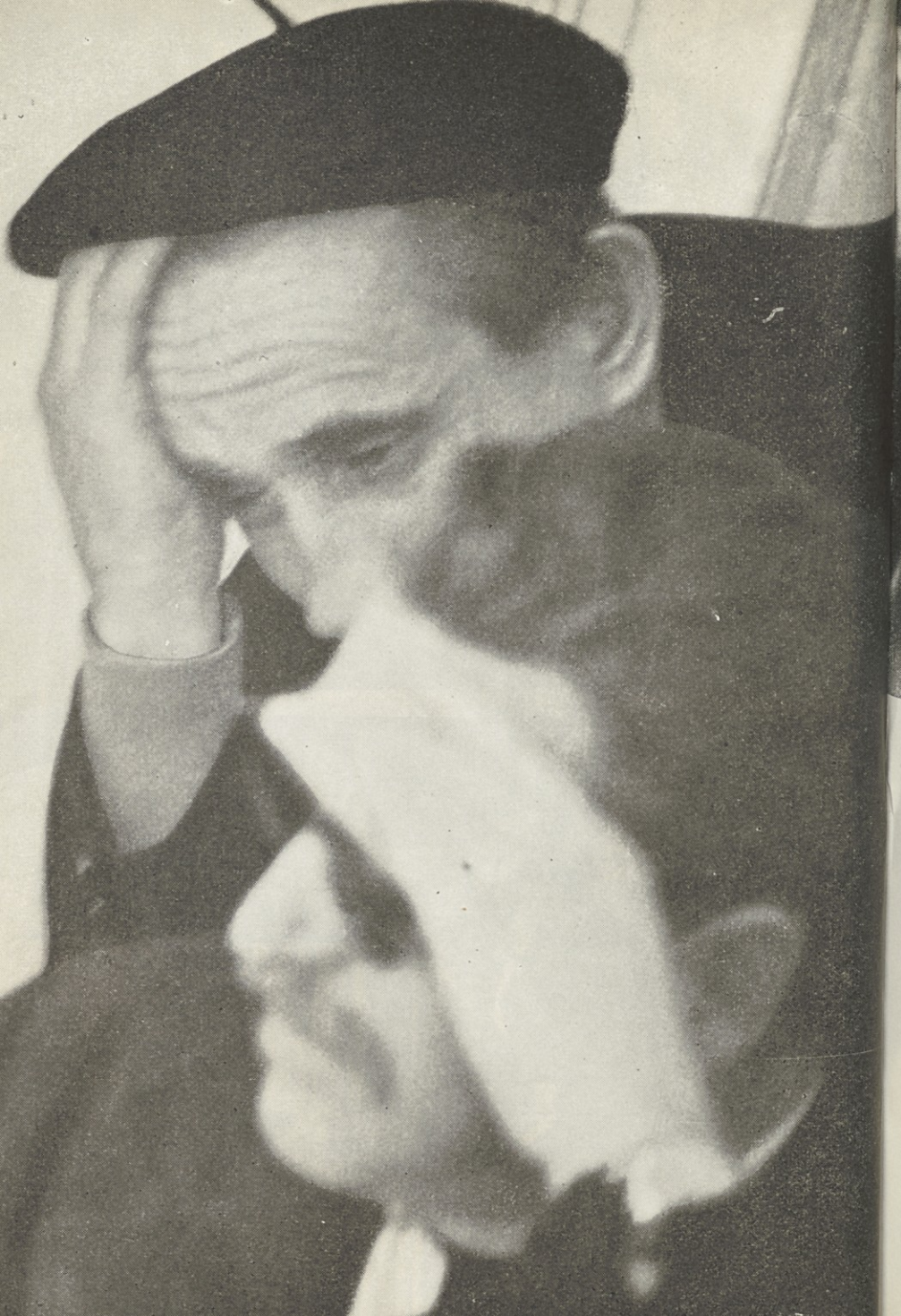


Prizor iz ZAROTE; Dare Ulaga

Delovni posnetek s snemanja prve
jugoslovanske TV filmske serije

Delovni posnetek s snemanja ZAROTE:
režiser Franci Križaj in umetniški
svetovalec ter asistent režije Taras
Kermavner

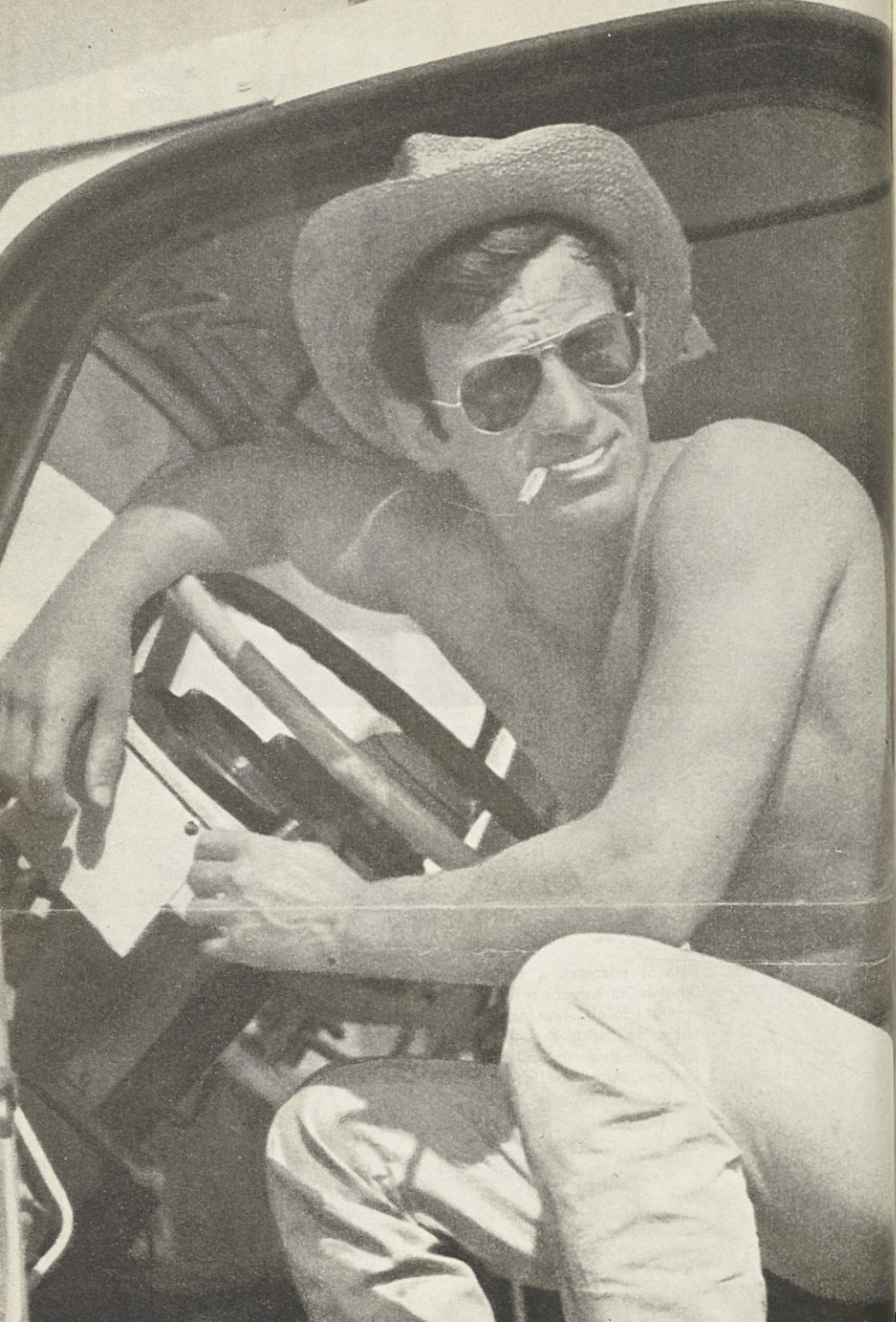
Stefka Drolčeva





Delovni posnetek s snemanja prve jugoslovanske TV filmske serije: direktor fotografije France Cerar in režiser France Stiglic; komentar ni potreben ...

Delovni posnetek s snemanja novega Stigličevega filma. Na sceni je Lojze Potokar, za kamero režiser Stiglic. Snemanje filma bo končano do konca marca, montaža in obdelava pa poldrugi mesec pozneje. Prvo domačo TV filmsko serijo bomo na naših zaslonih gledali šele v prihodnji sezoni, se pravi v prvih jesenskih mesecih. Glavno vlogo v seriji igra Miha Baloh, ob njem pa Marija Lojkova, Angelca Hlebcetova, Janez Albreht, Jurij Souček in drugi



JEAN-PAUL BELMONDO

Nekoliko potlačen nos, velike ustnice, ki se pogosto pačijo v najbolj nena-
vadnih grimasah in med katerimi
venomer potuje iz enega kota v dru-
gega cigara ali cigareta, odsekane
in celo nekoliko grobe kretnje...
vse to je daleč od krepostnih last-
nosti Rodolfa Valentina pa tudi
Jeana Maraisa in mnogih drugih
ljubljenec med filmskimi igralci.
Pa vendar je Jean-Paul Belmondo
v enem samem letu stopil iz popolne
anonimnosti na prvo mesto med
francoskimi zvezdniki. Poslej je to
igralec, ki po njem režiserji in pro-
ducenti najpogosteje povprašujejo.
V svet tisočev, ki upajo in čakajo
na priložnost, je vstopil kot meteor.
Naj bo kakorkoli, Belmondo je da-
nes igralec, ki upodablja mit moškega
današnjega časa in današnjega člo-
veka. In naj imajo gledalci prav ali
ne — Belmonda izenačujejo z liki,
ki jih je upodobil od Godardovega
Do zadnjega diha naprej.
Ni potreba omenjati drobnih, obrobnih
in nepomembnih vlog, ki jih je od-
igral od filma Bodi pridna
in molči do zelo slabega (in iz
nerazumljivih razlogov pri nas visoko
cenjenega) filma Goljufi. Začnemo
lahko s Chabrolovim filmom
Dvojni obrat, kjer ga je režiser
uporabil, ker je neposredno pred
snemanjem zbolel Brialy. Danes si
sploh ne moremo zamišljati, da bi
Kovacs namesto Belmonda igral
Brialy.

Belmondo je bil star 25 let, ko je
1959. leta nenadoma osvojil gledalce.
Od vloge Lasla Kovacs v Dvojnem
obratu je prehodil igralsko pot,
na katero bi bil lahko ponosen
marsikateri starejši karakterni igra-

lec. Stari lev francoskega filma, Jean
Gabin je na vprašanje, v katerem
izmed mladih igralcev vidi svojega
naslednika, kratko, a premišljeno
in odločno odgovoril: »Belmondo!«
In če so v Benetkah mlademu igral-
cu še očitali, da se je kot Kovacs
dal preveč voditi Chabrolu, je še tak-
šen skeptik moral spremeniti mne-
nje ob Michelu Poiccardu iz Godar-
dovega filma Do zadnjega
dih a. Godard je Belmonda dobro
poznal še iz časov, ko je ta iskal
delo pri filmu. Krepko ga je preiz-
kusil v svojem kratkem filmu Cha-
lotta in njen Jules, ko mu
je dal priložnost za dobrih petnajst
minut popolne igralske improvizaci-
cije. Do zadnjega diha je
Belmondo do kraja utrdil kot svoje-
vrstnega karakternega igralca in
sijajnega improvizatorja, tako da so
nekateri začeli govoriti o »bel-
mondizmu«.

Sledili sta dve manj plastični vlogi
v filmih Razvedrilo in Razred
tvega vse. V prvem je ustvaril
lik, ki je Laslov in Michelov brat,
v drugem pa se je zelo približal
likom Jeana Gabina med 1936 in 1940.
Zato pa sta pomembnejši kreaciji v
Beckerjevem filmu Robert la
Rocca in Bologninijevi Stra-
poti. Ze se je izrazila tista pomemb-
na kvaliteta, ki spreminja igralca
v osebnost in je Belmondu prinesla
tolikšen uspeh v Do zadnjega
dih a: ne le zmoglost improvizacije
pred kamerou, temveč kreativna spo-
sobnost, ki postane nadgradnja reži-
serjevega koncepta, če ta zna obču-
titi in izrabiti to veliko kvaliteto
igralca. Govorili so, da je Michel
v Godardovem filmu Bogartova ko-

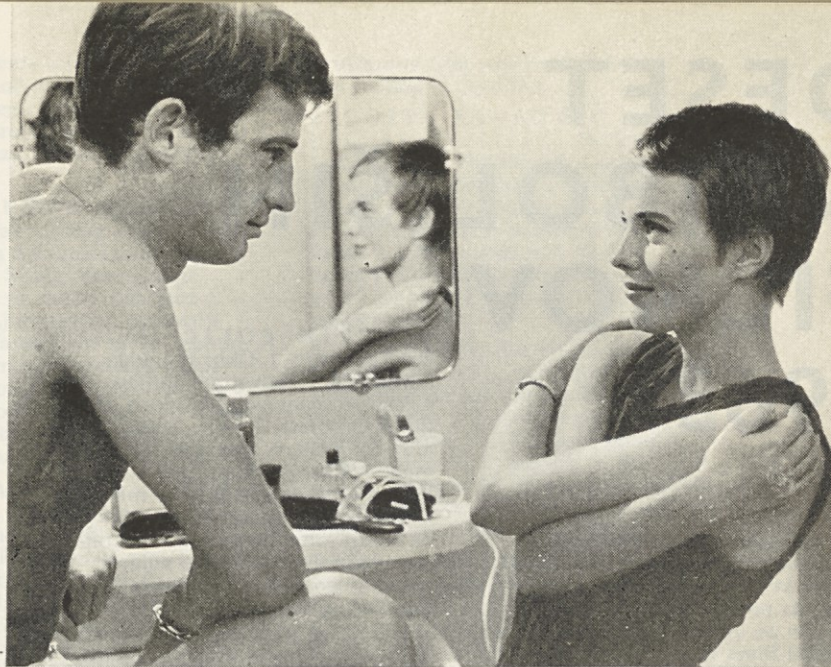


Jean-Paul Belmondo
v filmu DO ZADNJEGA DIHA

Katere so tiste »skrivnosti«, ki so nam pri Belmondu tako simpatične? Težko je povedati. Pa vendar: njegov nenavadni obraz, njegove kretnje, njegovo telo, popolnoma prevzeto od nekakšne nervoze, ki pa je vselej skrbno kontrolirana. Predvsem pa tisto, kar smo že omenili — njegov dar kreativne improvizacije, ki je vsa podrejena njegovi volji in ki se vedno popolnoma zliva z ritmom vsakega prizora. In kaj naprej? Najbolj nevarno je prerokovati o igralcu — a vendar kaže, da se Gabin v svoji izjavi ni zmotil. Belmondo je sicer mlad, a je dovolj inteligenčen, da bo znal ravnati smotno in premišljeno s časom, ki je še pred njim.

-tm

pija. Pozneje se je jasno izkazalo, kako so se motili. Že Michel je Bebel (kot mu radi pravijo Francozi) in ta zlitost bi se dala primerjati samo z Gabinom, ki je vselej Gabin - osebnost. Kajpak pri diktatorskem Clouzotu ali Bressonu Belmondo v tej svoji dimenziji ne bi verjetno nikoli zaživel. Potrebni so mu bili režiserji njegove generacije in njegovega nazora o filmu. Te ugotovitve veljajo za naslednje filme: *L a C i o c i a r a* (čeprav je bil film posnet predvsem za *Sophio Loren*), *C a r t o u c h e* (Philippe de Broca) in za tri, ki jih je bil posnel pod Melvillovim vodstvom, *Ž u p n i k L e o n M o r i n*, *D o u l o s* in *U g l e d n i m l a d i m o ž*. Ko je prvič videl de Brocov film, je Belmondo ob svoji pojavi na ves glas zaklical: »Glej ga, kavboja!« Srečanje z Melvilom je bilo za Belmonda velikega pomena. V *L e o n u M o r i n u*, kjer tudi upodablja kot vedno doslej osebnost na robu družbe, je Melville nekoliko umiril Belmondovo večno gibanje. Zato pa mu je naredil slabo uslugo z vlogo *D o u l o s*. Belmondo sam priznava, da je vlogo sprejel bolj zaradi prijateljstva z Melvilom in producenti, kakor pa zaradi nagnjenja do nje. Enako je bilo škoda, da se je odločil za nastop v Verneuilovem filmu *O p i c a p o z i m i*. To se je zgodilo verjetno zaradi spoštovanja do starega Gabina. Ostanjejo nam še tri vloge, ki znova visoko dvigajo Belmondov ugled. Namreč v filmih *M o d e r a t o c a n t a b i l e* ob Jeanne Moreau (poznejši njun skupni nastop v *P e a u d e b a n a n e* je predvsem njuna igralska ekshibicija), *Ž e n s k a j e ž e n s k a* in skeč o prešuštvovanju v filmu *F r a n c o z i n j a i n l j u b e z e n*. V prvem filmu ga je Brooks povabil k sodelovanju gotovo predvsem zato, da bi nudil Jeanne Moreau dovolj kvalitetno oporo za njen sijajen igralski vzpon; v drugem filmu je pomagal Godardovi ženi Anni Karini do igralske afirmacije; v tretjem pa je dokazal, da ni samo sijajen filmski igralec, temveč da ima za seboj tudi trdo šolo gledališke igre pri znanem pedagogu Pierru Duxu.



Trije prizori iz filma DO ZADNJEGA DIHA; Jean-Paul Belmondo in Jean Seberg



DESET NAJBOLJŠIH FILMOV 1963

MILUTIN ČOLIĆ (Politika, Beograd): 1. Okus po medu, 2. Nazarin, 3. Salvatore Giuliano, 4. Vlak, 5. Ivanovo otroštvo, 6. Devet dni nekega leta, 7. Luka zadovoljstva, 8. Iz oči v oči, 9. Sence, 10. Apartman. — Zakaj Okus po medu? Iskren in močan film, ki je toliko bolj pomemben, ker se njegov pomen ne omeji samo na njegovo umetniško vrednoto, temveč bo odigral važno vlogo tudi v angleškem filmskem repertoarju.

HRVOJE LISINSKI (RTV, Zagreb): 1. Čas brez usmiljenja, 2. Sence, 3. Divje jagode, 4. Telesna straža, 5. Apartman, 6. Ko zvone zvonovi, 7. Razkošje v travi, 8. Mož, ki je ubil Libertyja Valancea, 9. Hudičevo oko, 10. Rio Bravo. — Film Josepha Loseya Čas brez usmiljenja cenim za najboljšega na našem repertoarju v letu 1963, ker je po mojem mnenju film brez napake. Splošni okvir kriminalke je zelo subtilno izkoriščen za izpoved globoke človeške drame, vsi liki so nenavadno plastični, igra je brez izjeme odlična, a režija je mojstrsko gradila svojevrstno vzdušje napetega pričakovanja in neke posebne, vseobjemajoče nervoze, ki je do kraja ustrezala temi in osebnostim. Film, ki vznemirja s svojo dramaturško gradnjo, a s svojo avtentično podobo nenehna tragičnega vida človeške stvarnosti naravnost pretrese. Joseph Losey je velik režiser.

MICA MILOŠEVIĆ (Borba, Beograd): 1. Za ceno življenja, 2. Rio Bravo, 3. Lola, 4. Živeti svoje življenje, 5. Sence, 6. Jules in Jim, 7. Salvatore Giuliano, 8. Mrk, 9. V svetu komedije Harolda Lloydja, 10. Ljubezen pri dvajsetih (Truffaut, Wajda). — V filmu Za ceno življenja je Donskoj znal preobraziti grobi, rustikalni in če hočemo

di lani smo ob koncu leta povabi nekatere priznane jugoslovanske filmske kritike in sodelavce naše revije, da povedo našim bralcem, kateri so po njihovem mnenju tisti najboljši filmi, ki bi jih iz lanskega tematskega repertoarja povabili na seznam desetih najboljših filmov. Hkrati smo jih prosili, naj kratko utemeljijo, zakaj so izbrali film, ki so ga postavili na prvo mesto. Odgovorili so:

RA ADAMOVIĆ (NIN, Beograd): 1. Živeti svoje življenje, 2. Mož, ki je ubil Libertyja Valancea, 3. Rio Bravo, 4. Ivanovo otroštvo, 5. Nazarin, 6. Jules in Jim, 7. Za ceno življenja, 8. Okus po medu, 9. Lola, 10. Psycho. — Živeti svoje življenje je brez dvoma najboljši film, ki sem ga videl leta 1963. Tako glede na filmski lik kot po vsem, kar pomeni v aktualnem smislu, kot ideja in bina je ustvarjen moderno. Nikoli nisem imel priložnosti občutiti podteksta v katerem izmed naših filmov. Navidezna nedorečenost Godardovih zgodb je tisto, kar vzame.

KA BOGDANOVIĆ (Tag, Beograd): 1. Živeti svoje življenje, 2. Rio Bravo, 3. Usodna priča, 4. Lola, 5. Streljajte na pias, 6. Dom na griču, 7. Psycho, 8. Ljubezen pri dvajsetih, 9. Jules in Jim, 10. Prepovedane strasti. — Živeti svoje življenje je najboljši film, se pravi najboljši film.

tudi »primitivni« ton svoje povesti v čudovito moč in lepoto svojevrstnega pesniškega stila, ki ima v svoji nezlomljivi preprostosti in iskrenosti tudi svojo nezlomljivo in globoko mladost.

VITKO MUSEK (Ekran, Ljubljana): 1. Mrk — dalje brez vrstnega reda Salvatore Giuliano, Jules in Jim, Sence, Nuna, Divje jagode, Okus po medu, Čas brez usmiljenja, Ljubezen pri dvajsetih (Truffaut, Wajda), Če pride maček. — Mrk je po mojem občutku najpopolnejše Antonionijevo delo, polno grenkega spoznanja o dehumanizaciji današnjega časa in hkrati optimističnega zaupanja v jutrišnji dan.

SLOBODAN NOVAKOVIČ (Mladost, Beograd): Brez vrstnega reda — Sence, Telesna straža, Lola, Ljubezenski par, Dva polčasa v peklju, Salvatore Giuliano, Luka zadovoljstva. — Mislim, da je bil leta 1963 filmski repertoar mnogo slabši kot prejšnje leto in ni filmov, ki bi jih posebej lahko izločil. Teh sedem filmov so dela, ki jih na svoj način zelo cenim.

BOŽIDAR OKORN (Ekran, Ljubljana): 1. Živeti svoje življenje, 2. Salvatore Giuliano, 3. Rio Bravo, 4.—10. Mrk, Jules in Jim, Psycho, Telesna straža, Razkošje v travi, Aljoškina ljubezen, Ljubezen pri dvajsetih (Truffaut, Wajda).

INGO PAŠ (Ekran, Ljubljana): 1. Jules in Jim, 2. Mrk, 3. Kosilo v travi, 4. Sence, 5. Čudodelka, 6. Okus po medu, 7. Telesna straža, 8. Iz oči v oči, 9. Ljubezen pri dvajsetih, 10. Streljajte na pianista. — Nedvomno je odločal pri razvrstitvi prvih treh filmov predvsem subjektivni kriterij. Pa vendar, naj sem še tako tehtal, seštevaj in odšteval odlike posameznih filmov, naposled sem se moral odločiti za Truffautov film. Zakaj Truffaut je v njem pokazal toliko preciznosti pri razčlenitvi človekovih najbolj zamotanih čustev, hkrati pa tolikšno mero izraznega bogastva in resničnega filmskega znanja, da ga morem samo občudovati. Njegov film, ki teče z izredno lahkoto in ki ga do zadnjega prizora vseskozi spremlja neprisiljena, življenjska vedrina, skriva v sebi usodno spoznanje. Zato je

Truffautov film pesnitev, globoko izpovedana in človeška.

ŽIVOJIN PAVLOVIČ (filmski režiser, Beograd): 1. Živeti svoje življenje, 2. Luka zadovoljstva, 3. Streljajte na pianista, 4. Lola, 5. Morilec, 6. Psycho, 7. Dva polčasa v peklju, 8. Salvatore Giuliano, 9. Ljubezenski par, 10. Ljubezen pri dvajsetih (Wajda). — Živeti svoje življenje — sad zrelosti genija.

ACOSTAKA (Oslobodjenje, Sarajevo): 1. ..., 2. Živeti svoje življenje, 3. Iz oči v oči, 4. Dva polčasa v peklju, 5. V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj, 6. Ukradena bomba, 7. Samorastniki, 8. Sodnik, 9. Betonska džungla, 10. Mož z zlato pištolo — Popravek: 3. Apartman, 4. Iz oči v oči in Vukotičeva Igra. Ufff ...

RAPA SUKLJE (RTV, Ljubljana): 1. Jules in Jim, 2. Viridiana, 3. Nuna, 4. in 5. Okus po medu, Sence, 6. Potepuha, 7. Čudodelka, 8. Mrk, 9. in 10. Apartman, Pogled z mostu, Tigrov zaliv. Pripomba: Film Ivanovo otroštvo sem upoštevala v lanski oceni. — Jules in Jim je »odrasla« kinematografija v polnem pomenu besede. Odlično uravnovešen film, ki enako tanko oživilja čas kot posamezne, psihološko zanimive človeške like in usode. Dialog ni samo pomagalo slike pri razvoju dogajanja, niti ne služi samo podrobnejši karakterizaciji oseb, temveč v sliki skoraj enakovredno pomembno izpoveduje svoje življenjske resnice. Mignogrede: film je zgled ustvarjalnega prenosa literarnega dela na platno.

VENO TAUFER (RTV, Ljubljana): 1.—4. Telesna straža, Viridiana, Mrk, Igra (Vukotič), 5.—8. Ivanovo otroštvo, Potepuha, Clevska princesa, Sodnik, 9. Dezerter, 10. Iz oči v oči.

Sestavili smo seznam desetih filmov, ki so jih naši letošnji sodelavci v svojih izborih najbolj pogosto omenili. Brez vrstnega reda v treh skupinah je torej izbor najboljših v letu 1963 sledeč: 1. SENCE, JULES IN JIM, 2. ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, LJUBEZEN PRI DVAJSETIH, SALVATORE GIULIANO, MRK, 3. RIO BRAVO, LOLA, OKUS PO MEDU, TELESNA STRAŽA.

JUDEx

POMENEK S FRANJUJEM

Nič posebnega ni takale premiera v Parizu. Če bi Franju posnel Judexa takšnega, kakršen je, ne da bi snemal isto pred dobrimi štiridesetimi leti veliki in duhoviti režiser Louis Feuillade, bi se mu celo smehljali. Tako pa z viharnim aplavzom pozdravljajo njegov »remake« nekdanj slavnega Judexa.

Preden se na zatemnjenem filmskem platnu zasveti konvencionalni FIN, se pojavi še napis, ki pove, da je film posvečen slavnemu spominu na Feuillada. Snemal je v času, ki za ta posel ni bil samo neprimeren, marveč tudi zelo težaven. Bilo je v letih pred prvo svetovno vojno, med njo in po njej. Louis Feuillade (1874—1925) je posnel prvi film 1907. leta, potem pa do svoje smrti kar kakih osemsto. Judex spada v njegovo drugo obdobje, ki ga je začel 1915. leta s serijskimi filmi grozljive vsebine: Vampirji, Judex in Nova Judexova naloga ter številni drugi.

Prvi s črnim plaščem ogrnjeni, s črno masko zakriti ter s črnim klobukom pokriti maščevalci in zaščitniki slabotnih, Judex, se je pojavil 1916. leta. Posamezne najbolj znane epizode dvanajstdelne serije so bile: Enodnevna poročenca, Zaročenca iz Agénora, To je pomlad, Lagourdetta, Gospod vlomilec, Talionova bolečina, Če me ne ljubite. Potem je sledila spet dvanajstdelna Nova Judexova naloga. 1934. leta so prvič napravili »remake«,

nato pa je bil mir z Judexom — vse do zdaj, ko se je spravlil nadenj znani francoski režiser kratkih in celovečernih filmov in soustanovitelj pariške kinoteke Georges Franju (r. 1912).

Svojo režisersko kariero je začel s kratkimi filmi in sicer leta 1934 z Metrojem, potem pa je šele 1948. posnel Kri zveri, nato sprehod po Loraini, Hôtel des Invalides, Veliki Méliès, Gospod in gospa Curie, Prahovi, Trgovska mornarica, A propos reka, Moj pes, Gledališče TNP, Na Avignonskem mostu, Notre-Dame in Prva noč. Potem so prišli celovečerni filmi: Z glavo skozi zid, Oči brez obraza, Streljanje na morilca, Thérèse Desqueyroux v letu 1962 in Judex tik ob zaključku preteklega leta. Za drzni poskus so se odločili trije; Franju ter dva scenarista: igralce Jacques Champreux, ki je Feuilladov vnuk, in novinar Francis Lacassin, ki pripravlja obsežno monografijo o Feuilladu. Skupaj s snemalcem Marcelom Fradetalom in kopico sijajnih Franjujevih igralcev (med katerimi ima vlogico tudi naša Silva Koščina)





Francis Bergé, ki je zaslovela kot ena izmed sester v filmu *Les Abysses*, je v Franjujevem JUDEXU nadomestila Feuilladovo zvezdnico Musidoro

so se od avgusta do novembra podili po grajskih dvoriščih, po drevju in strehah, se vozili s sopihajočimi Fordi, prirejali zamaskirane zabave (na katerih so nosili ptičje glave), morili in obujali k življenju, ugrabljali in čarali ter bili strašno dobri ali pa strašno slabi. Strašno dobra (po srcu namreč) je bila pravzaprav samo Edith Scob (poznamo jo že iz filma *Thérèse Desqueyroux*), katere dobrota in ponižnost je tako prevzela Judexa, da ni ubil njenega nasilnega, oblastnega in slavohepnega očeta. Strašno slaba (spet po srcu) pa je bila Francis Bergé (ena od sester — služkinj v *Les Abysses*), ta je nadomestila nekdanjo Feuilladovo Musidoro (Jeane Roques), ki ji nobeno sredstvo ni bilo odveč, da bi se dokopala do velikega gospodarjevega bogastva. Ob njej nastopa še Théo Sarapo, ki ne poje in je samo njen zaročenec, pa še Jacques Jouhaneau in Michel Vitold, za naslovno vlogo pa je Franju povabil Američana Channinga Pollocka, slokega, črnogledega, skrivnostnega, poleg tega pa še čarovniškega mladeniča, ki zna spreminiti goloba v nič in obratno.

Nenavadna zgodba se pričinja s prihodom detektivčka, ki naj razvozla skrivnostna anonimna pisma, podpisana z imenom Judex. Seveda se mu to ne posreči, ker je Judex preveč prebrisan. Lakomnega

gospodarja omrtvi in ga spet obudi k življenju, in vse bi se končalo v pol ure, če ne bi nastopila še bolj lakomna guvernanta, ki spravlja s poti vse, kar ji nasprotuje, da bi prišla do denarja in vrednostnih pisem. Nič ji ne pomaga njena mačja gibčnost, da ne bi na koncu žalostno končala, Pollock in Scobova pa z roko v roki odideta ob butanju morskih valov v srečno prihodnost.

Natančno tako je treba razumeti ta film: ne prerensko, postaviti ga je treba trideset let nazaj, v čas, ko so se gledalcem dvigali lasje in so zadrževali dih. Danes pa, no danes je to predvsem zanimiv film z odlično fotografijo, sijajen v obujanju filmske preteklosti, nenavaden po tematici in — kljub vsemu — drzen v eksperimentiranju. Čemu pa se je pravzaprav g. Franju odločil za to zvrst?

— Zato, ker avanturističnega filma danes skoraj ni več. Predvsem pa v Franciji in te vrste.

Vam ugaja ta zvrst?

— Da. Nekako čudna je.

Boste tudi vi snemali Judexa v seriji?

— Ne vem. Morda. Če bo ta uspel.

Seveda bo. Nocojšnja premiera je bila odlično sprejeta.

— Še vedno imam raje kratki film.

Vaš najboljši film?

— *Hôtel des Invalides*.

Pa boste še snemali celovečerne filme, kajne?

— Seveda. Najraje z Anouk Aimee.

Kaj pa z našo Silvo Koščino bi še snemali?

— Kako »z vašo«?

Jugoslovanka je pač.

— A tako?!

Ste videli kak jugoslovanski film?

— Ne. Saj ni nobenega v Parizu.

Kako da ne! Predčetrainšnjim so v Palais de Chaillot pokazali Dneve Aleksandra Petrovića.

— Žal nisem vedel.

Bi prišli snemat v Jugoslavijo?

— Bi.

BOLGARSKI FILM

Malokateri kinematografiji malega naroda se je posrečilo prebiti se na vidnejše mesto med svetovnimi kinematografijami. Razvoj zadnjih let kaže nekaj znakov, ki obljublajo, da bodo tudi nekatere kinematografije malih narodov sčasoma stopile v mednarodno areno in vsaj nekoliko omilile zaradi predsodkov tako neizprosno delujoče zakonitosti, po katerih so bila pota v mednarodni svet proizvodov malih in mlajših kinematografij tako rekoč zaprta. Poživljeni in bolj sproščeni stiki med nacionalnimi skupnostmi vzhoda in zahoda bodo nemara ta razvoj samo pospeševali.

Kinematografija sosedne Bolgarije je slavila pred tremi leti svojo petdesetletnico. Ali jo smemo zategadelj že imeti za starejšo od jugoslovanske, naj določijo in odločijo znanstveniki. Človeka, ki obišče nacionalni festival bolgarskega filma v Varni, se odpre pisan in radoživ svet dejavnosti bolgarskih filmarjev, svet, ki je vreden pozornosti tako zaradi kvantitete kot zaradi dejstev neizpodbitne kvalitete določenega dela proizvodov.

Že leta 1903 so Bolgari v Sofiji gledali film. Gibljive sličice so migotale takrat sicer še pod šotorom, a vendar — Lumièrove novice in atrakcije pa — filmi Mélièsa in Zeke so hkrati z Evropo zajeli tudi balkansko Bolgarijo. In že leta 1908 so v Sofiji sezidali prvo dvorano: v njej pa so tista leta že tudi gledali prve bolgarske filme: Življenje Bolgara na deželi, Sofija in njena okolica, Potres v Trnovem. Kmalu so prešli tudi k snemanju igranih filmov. Z navivnimi in melodramatičnimi zgodbami so seveda morali plačati davek dobi pa tudi mladosti in neizkušnosti v obvlodovanju novega izrazila. Za dobo nemegega filma je značilnih nekaj imen: operaterja Gajdušek in Žekov, režiserji Žendov, Larin, Grežov, Bakardžiev, Rozev. Večina avtorjev je oblikovala snovi bolgarskih pisateljev. Med režiserji zvočnega obdobja srečamo ime Josipa Novaka, Jugoslovana, ki ustvari Bolgarom eno zelo



Prizor iz bolgarskega zgodovinskega filma KALOJAN, ki sta ga režirala D. Dakovski in J. Arnaudov. Kalojana igra V. Smojčev, z njim pa nastopata M. Mirčeva in C. Maneva

popularnih del po scenariju pisatelja Orlina Vasiljeva — Vojvodo Strahila. Kakih 50 celovečernih igranih in nekaj sto kratkometražnih filmov raznih žanrov — to je bilanca bolgarskega filma do leta 1944, do začetka nove dobe v bolgarskem življenju in tudi v kinematografiji.

Značilno dejstvo za prvo dobo po osvoboditvi je, da so nekaj časa v Bolgariji filmska podjetja še v rokah zasebnih podjetnikov. 1948. leta pa so vso kinematografsko dejavnost poddržavili in odtlej se zbira v Studii: blizu Sofije družba starejših praktikov in mlajših, večinoma v Moskvi šolanih filmskih ljudi. Tudi tretji festival bolgarskega filma v letu 1963 v Varni je pokazal z nastopom dveh starejših (A. Marinovič in S. Srčadžiev) in sedmih mlajših režiserjev (N. Korabova, J. Arnaudova, G. Genčeva, D. Petrova, H. Piskova in Irine Aktaševa ter H. Ganeva) podobno razmerje med mlajšimi in starejšo generacijo. Bolgarija svoje lastne visoke filmske šole nima, njen naraščaj se šola na šolah in institutih v Moskvi, v Pragi, Berlinu in Varšavi.

V dobi po osvoboditvi so ustvarili, zajemajoč spet pri svojih klasikih pa tudi iz sodobnega življenja izgradnje in borbe za socializem — nekaj več kot 80 celovečernih igranih filmov in okrog 1300 kratkih v vseh žanrih

in tehnikah. V to število niso vštete filmske novice, ki jih izdajajo vsak teden, vsako leto pa tudi nekaj izrednih števil — poleg števil, ki so posvečene športu, mladini in posebno pomembnim dogodkom. Novice zamenujejo z več ko tridesetimi državami.

Med bolgarskimi režiserji povojne skupine velja posebej omeniti nedavno umrlega Daka Dakovskega, ki je debitiral z ekranizacijo znanega romana Ivana Vazova Pod jarmom (1952), nadalje pa realiziral trilogijo iz kmečkega življenja z naslovi Clovek odloča (1955), Zakon dovoljuje (1957) in Stublenske lipe (1959), po scenarijih Daskalova.

V letih po osvoboditvi, podobno kot pri nas — so se pojavljala — kot so se pojavljali novi filmi, plod neutrudnega iskanja izraza in vsebine — sproti nova imena. Med bolgarske filmske ustvarjalce pa so prihajali od časa do časa tudi renomirani ustvarjalci vzhodnih dežel: Sergej Vasiljev je leta 1954 ustvaril v Bolgariji film Heroji Šipke, delo, ki je bilo deležno mednarodnega priznanja. Vaclav Krška je posnel Labakana in Ljubezensko legendo, v Bolgariji sta snemala sovjetski režiser Petrov in nemški K. Wolf.

Bolgarski film pogosto črpa iz svoje nacionalne zgodovine, sega rad po delih svoje klasične književnosti, v svoji sredi pa je vzgojil že tudi avtorje posrečene satire (V. Jančev) in samostojne iskalce sodobnega filmskega izraza, kakršna je na primer dvojica scenarista in režiserja Valerija Petrova in Rangela Vičanova s filmi: Mali otok, Prva lekcija, Sonce in senca.

Bolgarska kinoteka se ponaša z edinstvenim dokumentom, z reportažo, posneto v balkanskih vojnah leta 1912. Delovanje dokumentaristov današnjega dne pa se je razmahnilo v taki meri, da premorejo svoj najmodernejše opremljeni studio s približno 150 sodelavci, ki ustvarijo vsako leto poleg omenjenih tedenskih novic in dodatkov še 30 do 40 čistih dokumentarnih filmov z najrazličnejših področij življenja. Bolgari s svojo dokumentaristično kamero tudi zelo radi potujejo po svetu: svojo publiko seznanjajo s pokrajinami in ljudmi Sovjetske zveze in z daljnimi deželami za morji: bili so na Kitajskem,

v Gvineji, v Južni Ameriki, v Svidi in Parizu, Londonu in Pragi in v Bruxellesu — posneli pa so tudi zelo zanimiv dolgometražni film Praznik nade — dokument o dnevih osvoboditve alžirskega ljudstva. (Hristo Ganey)

Leta 1950 so postavili nove ateljeje za snemanje poljudno znanstvenih filmov blizu Sofije. Že v letu 1961 so posneli v teh studijskih 35 poljudno znanstvenih in 20 šolskih filmov. Izdajajo periodični obzornik pod naslovom »Znanost in tehnika«, »Informacije o poljedelstvu« in vrsto drugih filmov po naročilu in potrebi. Za 17 filmov te vrste so prejeli v zadnjih letih mednarodna priznanja in nagrade.

Iz leta v leto več sil posvečajo razvoju posebnega studia, ki deluje v okviru studia za igrani film: multiplikaciji (animacijskemu filmu). Najuspešnejšemu med režiserji, Todoru Dinovu praviijo — bolgarski Vukotić.

Pred osemnajstimi leti je delovalo v sedemmilijonski Bolgariji 213 kinematografov. Danes jih je preko 1700. Od 13 milijonov gledalcev v letu 1939 je to število naraslo na preko 119 milijonov gledalcev na leto. Pričakujejo, da bodo imeli v letu 1965 — že 2200 kino dvoran, saj jih v zadnjih letih odpirajo po sto na leto.

Že naštetih podatki o kvantiteti pomenijo mnogo. V naših očeh pomenijo predvsem, da posveča v Bolgariji družbeno vodstvo kinematografiji in njenemu vplivu veliko pozornost in skrb. Začeta izmenjava filmov med našo in bolgarsko kinematografijo se torej odvija med dvema enakovrednima in k podobnim ciljem težočima prostoroma.

Geslo bolgarskega festivala v Varni se glasi: Za nerazrušeno zvezo med ljudstvom in filmom. Svojo vlogo pospeševalca filmske kulture in ustvarjalnosti pa želi v zadnjem času razširiti. Ukvarjajo se namreč z idejo festivala balkanskih narodov, ki naj bi se odvijal vsako leto v drugi od balkanskih držav. Morda bi bila to ena od najbolj gotovih poti, da bi se sosedji med seboj bolje poznali, saj nam je film doslej znal približati tako po duhu kot po zgodovini in v geografskem smislu — najbolj oddaljena področja našega zmerom manjšega planeta.

France Kosmač

POGOVOR S SAMIM SEBOJ...

neobvezno

Petnajst zajetnih številk filmske revije z dovolj širokimi težnjami gotovo dokazuje, da je takšna revija na Slovenskem potrebna, hkrati pa tudi, da je zbrala okoli sebe že mnogo vitalnih moči, ki ji načrtno izhajanje v glavnem zagotavljajo. Teh petnajst številk EKRANA me je napotilo h glavnemu uredniku na pomemben o problemih, ki so jih uredniki najbolj živo občutili v dosedanjem delu. To je namreč prebijalo led slovenski filmski publicistiki te vrste.

— Kar naravnost naj povprašam: kateri izmed problemov ob urejevanju in izdajanju revije te je v dosedanjih petnajstih številkah najbolj mučil? —

»Ni treba mnogo tehtati — rubrika filmske kritike. Ko smo EKRAN pripravljali, smo imeli trden namen, da bomo v vsaki številki objavili povprečno deset kritik filmov s tekočega programa. Nismo pa dovolj resno računali s situacijo, ki v slovenski filmski kritiki vlada že nekaj let. Morebiti mi bo kdo znova zameril — kot pred leti — če ugotovim, da na Slovenskem filmske kritike nimamo. EKRAN si z največjimi mukami prizadeva počasi popraviti

stanje, ki smo ga sami povzročili. Z redkimi izjemami (najbolj častna med njimi, vsaj glede principa, je mesečnik Naša žena) v vsem slovenskem dnevnem, tedenskem in mesečnem tisku nimamo stalne, smotrno vodene in drugim rubrikam enako-pravne filmske rubrike. Poglej, koliko posvečajo naši časopisi prostora npr. športu, popevkam, ploščam itd. Film pa je samo mašilo. Tako vsaj večinoma mislijo uredništva našega časopisja. In še tisto, kar izhaja v njem o filmu, je večinoma primitivno, naivno, površno. Videti je, kot da uredništva slovenskih časopisov zaupajo pisanje o filmu tistim svojim novinarjem, ki jih ne morejo uporabiti za kakšno bolj »resno«, bolj »kvalitetno« in bolj »odgovorno« delo. Spremljaj samo nekaj tednov pisanje o filmu npr. v Mladini. Nekateri časopisi uporabljajo filmsko snov samo iz »komercialnih« razlogov. Poglej vsakodnevno pisano notranjo dvojno stran Ljubljanskega dnevnika ali pa njegovo nedeljsko izdajo! Ali pa po možnosti čimbolj razgaljena dekleta na filmski strani Tedenske tribune in Ljubljanskega dnevnika. Na to merilo in v te okvire so zreducirali pisanje o filmu na Slovenskem.«

— Kako to stanje odmeva v vaši filmski rubriki? —

»Preprosto nimamo sodelavcev, ki bi stalno pisali filmske kritike, ker jih naši časopisi vsaj deset let več ne vzgajajo.«

— Praviš: več ne vzgajajo . . . —

»Da! Že pred leti je prof. Brenk ostro opozoril na problem. Poudaril je, da smo na Slovenskem že imeli obetajočo filmsko kritiko, kateri so bralci zaupali, saj je bila kvalitativno vedno boljša. Potem pa je bilo na lepem vsega konec. Zapostavljanje filma so pripeljali celo tako daleč, da naš glavni dnevnik Delo nima več niti rednega filmskega stolpca na kulturni strani in da je iz njega popolnoma izginila filmska kritika. Ničče verjetno ni mislil na resnico, da je pisanje o filmu nasploh, posebno pa še pisanje filmske kritike, vsaj tako odgovorno delo kot pisanje o drugih področjih kulture. Medtem so vsi ostali časopisi v Jugoslaviji skrbno negovali svoje filmske strani in prizadevno vzgajali filmske novinarje in kritike. Tako danes z največjim veseljem objavljamo npr. Zika Bogdanovića iz beograjske Borbe in druge. Vsaj na nivoju teh filmskih publicistov bi lahko danes pisali naši domači ljudje (ki imajo radi film in ki bi se mu kot publicisti ali novinarji z veseljem in odgovornostjo posvetili) za slovensko časopisje in za EKCRAN, ki bi moral biti njihovo centralno glasilo.«

— Kaj pa ste doslej podvzeli, da bi se položaj, ki ga precej ostro nakazuješ, začel popravljati? —

»Urednik naše rubrike filmske kritike si na vse načine prizadeva, da bi pridobil za pisanje vse tiste, ki so doslej pokazali kvalitete, potrebne za pisanje filmske kritike. Poleg tega pa dan za dnem išče nove sodelavce. Rezultati? Znova so začeli pisati filmske kritike Vladimir Koch, France Kosmač, Bogo Smolej, Božidar Okorn, izmed mladih pa se je že uveljavil Ingo Paš. Po petnajsti številki dobro vemo, da bo treba vztrajno delati, če bomo hoteli doseči pomembnejše uspehe.«

— In naslednji problem? —

»Imam ga kar na dlani. Pisanje o televiziji. Televizija je že danes po svojem vplivu in stiku z ljudmi filmu enakovreden medij. EKCRAN je mesečnik za film in televizijo. Žal za televizijo bolj po naslovu in mnogo mnogo manj po vsebini. Trdno pa smo odločeni storiti vse, da dobi televizija v reviji primerno mesto.«

(mkv)

STROHEIM V KINOTEKI

Ljubljanska dvorana Jugoslovanske kinoteke je v februarju nadaljevala s ciklično filmsko serijo, tokrat z izborom najboljših del Ericha von Stroheima, velikega režiserja in igralca. Ob tej priložnosti je izšla posebna brošura, posvečena Stroheimu, ki je po svojem obsegu in obliki majhna informativna monografija. Z njo je kinoteka gotovo ustregla vse številnejšim obiskovalcem svojih predstav in ljubiteljem filmske umetnosti in kajpada tudi profesorjem, ki jim je naložena skrb za filmsko vzgojo. Tej brošuri bodo sledile še druge: o Carnéju, Clouzotu itd., ki bodo pomenile pomembno, neobhodno potrebno dopolnilo dejavnosti kinotečne dvorane v Ljubljani.

Erich von Stroheim je nenavadna, markantna pojava v filmskem svetu. Ljudje se ga najbolj spominjajo kot sijajnega interpreta vojaških vlog, kot »edinega igralca, ki mu res pristoji vojaška uniforma« in kar je še takšnih reklamnih gesel o njem. Manj je znan kot pomemben režiser iz dobe nemega filma, nekateri ga štejejo celo med največje ustvarjalce te prve, pionirske dobe in ga postavljajo v vrsto z Griffithom in Chaplinom. Njegovi filmi pomenijo v filmski umetnosti vsekakor veliko novost in so marsikateremu režiserju pokazali pot naprej. »NORE ŽENŠKE so me čisto zmedle — pravi Renoir — ogleđal sem si jih najmanj desetkrat, potem pa sem zažgal, kar sem dotlej občudoval, in ugotovil, kako sem se motil . . .«

Težav pa je imel Stroheim še več kot Griffith in Chaplin. Njegov režijski stil je bil drzen in za občinstvo ne vedno privlačen, njegova nekompromisnost je postala med producenti znana, to pa je povzročilo, da sčasoma ni dobil nobene

režije več. Angažirali so ga le še kot igralca. Stroheim pa je bil še pisec upoštevanih scenarijev in romanopisec. Leta 1935 je izjavil: »Med moje slabosti lahko štejete navdušenje, odkritosrčnost in prizadevanje za popolnost.« Takšen je bil v resnici vedno, zato se kot režiser ni pustil odvrniti od začrtane poti, rajši je tvegaj nezaposlenost. Kot igralec je dopolnjeval svoje vloge, tako na primer v Veliki iluziji na veliko zadovoljstvo režiserja Jeana Renoira. Imel pa je smolo, da je kot igralec razmeroma redko delal s pomembnimi režiserji; tedaj je moral prenesti marsikatero ponižanje: »Pred kamero izpolnujem brez ugovora, kar zahteva od mene režiser. Če je to človek, za katerega je očitno, da ni nadarjen, da je brez osebne note in brez kulture in ki se dela, kot bi ne vedel, kdo sem in kaj sem ustvaril, tedaj umolknem. Ubogam kot vojak — kot užaljen vojak.« Stroheimovo življenje je izredno pestro, v njem je polno viškov in padcev, ki jih pa obvlada in premaga močna osebnost. V nji je v resnici opaziti moško trdnost, kakor jo vceplja človeku vojaški poklic. Ne glede na to pa je v njem tudi mnogo nežnosti in mehko, ki prese- neča. O tem je v brošuri marsikak zanimiv podatek.

Kinoteka nam je posredovala v retrospektivi Stroheima kot režiserja in kot igralca. Videli smo domala vse pomembne filme, od zgodnjih SLEPIH SOPROGOV (1919) do VESELE VDOVE (1925), ki ni uspelo delo, saj je moral z njim plačati izgube svojih prejšnjih filmov in se je lotil snovi, ki mu ni »ležala«. Videli smo tudi že omenjene NORE ŽENSKU (1921), VRTILJAK (1923) in tudi znameniti POHLEP (1925), ki pomeni višek njegove ustvarjalnosti in tudi Stroheima kot režiserja, čeprav je realiziral še VESELO VDOVO, KRALJICO KELLY in še kakšen film. Ves Stroheimov umetniško estetski nazor se zrcali že v teh filmih, zlasti v POHLEPU. Film je zaradi velikih proizvodnih stroškov in dolžine doživel, da so ga kar naprej krajšali, h koncu tudi brez režiserja, niso pa ohranili

celotnega negativa in tako danes ne vemo, kakšen je bil v svoji originalni verziji. Kljub temu pa je bil že leta 1931 in potem leta 1959 v Bruxellesu uvrščen med dvanajst najboljših filmov na svetu.

Ericha von Stroheima kot igralca so nam predstavili naslednji filmi: VELIKA ILUZIJA Jeana Renoira (1937), UBEŽNIKI IZ SAINT-AGILA Christiana Jacquea (1938), ULTIMAT Roberta Wienea (1938), SEVERNICA Lewisa Milestonea (1943), MRTVAŠKI PLES Marcela Cravennea (1947), TAKO SE NE UMIRA Jeana Boyera (1946) in BULVAR SOMRAKA Billyja Wilderja (1950).

V. Koch

NAGRADA DELLUC 1964

Najpomembnejša francoska filmska nagrada, ki jo primerjajo z Goncourtovo za literaturo, nosi ime znanega avantgardista francoskega filma Louisa Delluca. Delluc je bil skupaj z Ricciottom Canudom ustanovitelj prvega kluba ljubiteljev filmske umetnosti, novinar, ki ga je za film navdušila prav tako novinarka Germaine Dulac. Filmski umetnosti se ni zapisal samo kot publicist in teoretik, temveč tudi kot ustvarjalec. Njegovi filmi *M o l k*, *V r o č i n a i n P o p l a v a* po Mélièsovih delih po prvi svetovni vojni znova vnašajo v francoski film novo in uspešno iskanje. V Dellucovem iskalskem prizadevanju je treba iskati motive, zaradi katerih so Francozi svojo centralno filmsko nagrado imenovali po njem. Zeleni so poudarili, naj bo članom žirije pri podeljevanju nagrade predvsem merilo uspešno in prizadevno iskanje novega.

Letos je prejel to pomembno nagrado mladi Jacques Demy, ki ga poznamo po odličnem filmu *L o l a*. *P o L o l i* je Demy, mož odlične filmske ustvarjalke Agnes Varda

posnel še Angelski zaliv, ki je razdelil francoske kritike na dva tabora. Eni, posebno tisti okoli Cahiers du cinéma, so zatrjevali, da je film kljub preprostosti in skromnosti odlično delo in nadaljevanje poti, ki jo je Demy začel z Lolo. Drugi so bili bolj zadržani in so menili, da je Angelski zaliv sicer solidno delo, vendar nosi v sebi vse hibe drugega filma. (Utrjeno, četudi teoretično nedokazano je mnenje, da pomeni za nadarjenega ustvarjalca drugi film prag, ob katerem se skoraj vsak spotakne). Dellucovo nagrado je Demy dobil za svoj tretji film Cherbourski dežniki (Les parapluies de Cherbourg). Žirija, ki jo sestavljajo stalni člani, se je za to odločila v petih minutah. Že dvaindvajset let podeljujejo Dellucovo nagrado, a kaj podobnega se še ni zgodilo. Cherbourske dežnike je neki francoski kritik označil za »anti-Muriel«. Hotel je poudariti, da je v težnji po osvežitvi filmskega izpovedovanja in oblikovanja enako ambiciozen kot Resnaisova Muriel, je pa hkrati dostopen najbolj širokim množicam gledalcev in poln človeške topline. Film govori o ljubezni med mladimi. Njegova posebnost — vse besedilo igralci pojejo. Glasbo je napisal Michel Legrand. Delo pa ni niti filmana opera ne glasbena komedija, temveč film v najbolj čistem pomenu pojma. V glavnih vlogah nastopajo Catherine Deneuve (ki jo je odkril Vadim, a kaže da je dobila šele pod Demyjevim vodstvom priložnost razplamteti svoj igralski talent), Anne Veron in Marc Michel, ki se ga spominjamo iz Lole.

Letošnjo ugledno nagrado »Louis Delluc« je dobil mladi francoski režiser Jacques Demy (zaslovel s svojim odličnim filmom LOLA) za najnovejše delo CHERBOURSKI DEŽNIKI. Na sliki: Demy med snemanjem





KRITIKE

ZADEVA TIZIAN

OPERACIJA TICIJAN. Scenarij Vlasta RADOVANOVIĆ. Režija Radoš NOVAKOVIĆ. Kamera Nenad JOVIĆIĆ. Glasba Bojan ADAMIĆ. Igrajo: William CAMELL, Rade MARKOVIĆ, Miha BALOH, Patrick MAGEE, Irena PROSEN, Dragomir FELBA, Manja GOLEC, Vjekoslav AFRIĆ. Proizvodnja Avala film, Beograd 1963.

Končno se je, pri vsej naši vsebinski filmski ozkosti in enoličnosti, pojavil tudi predstavnik žanra, ki ga v naši kinematografiji do sedaj skoraj nismo poznali. *Zadeva Tizian* namreč zagotovo spada med thrillerje, ki so bili publiki že od nekdanj simpatični in zanimivi. Zato je preprosto nerazumljivo, da je bila ta popularna zvrst tako zapostavljena, pa čeprav bi lahko vnaprej predvideli ekonomsko-komercialne kalkulacije, že zaradi priljubljenosti pri gledalcih. Ni naša stvar ugotavljati, kdo je glavni krivec tega — scenarist ali producenti: Preostane nam samo, da ponovno ugotovimo pomanjkanje nepogrešljivega zabavnega filmskega žanra, ki si mora svoj obstoj, v sicer precej enostranskih in enosmernih vodah naše sedanje filmske produkcije, šele priboriti. Gledano s te plati, je

film *Za deva Tizian* še kako dobrodošel. Žal pa se ob tej ugotovitvi naša dobrodošlica filmu tudi že konča. *Za deva Tizian* ima namreč mnogo preveč napak, da bi mogla služiti kot vzor in smernica za to vrsto filmskega ustvarjanja. Predvsem gre za tematsko-dramaturške napake, kar je za nas trenutno prvenstvenega pomena.

Gotovo je glavna napaka tega filma, napaka, iz katere izhajajo vse njegove ostale pomanjkljivosti, scenarij. Ni treba posebej poudarjati, kakšne odločilne važnosti je tematika zgodbe za to filmsko zvrst. Napetost in razburljivost — nedotakljiva kvaliteta vsakega dobrega thrillerja — sta v prvi vrsti odvisni od duhovitosti dramskega zapleta, od iznajdljivosti in spretnosti pri vodenju njegovih tokov, od občutka in smisla za razporeditev in ritem posameznih dramskih obratov, od stopnjevanja zapletljivosti do poznavanja gledalčeve psihe. Vse, kar je dodano kasneje — vzdusje, vizualna nadgradnja, dinamični ritem — je stvar režije in je samo dopolnitev pisčeve zamisli in konstrukcije.

In kaj nam je, v tem pogledu, scenarij *Za deva Tizian* pri-nesel? Žal vse drugo, samo ne tistega, kar bi od njega mogli in smeli pričakovati. Namesto duhovitosti zapleta — pomanjkanje in suhoparnost invencije, namesto znanja in spretnosti pisanja — skrajnje negotovo in naivno opletanje po tistem pisateljskem področju, ki je, očitno, še vedno mnogo predaleč od zanimivega, dobrega pisanja. Namesto, da bi v dogajanje svojega thrillerja vsaj nekoliko vpletel specifične barve in vonj naše zemlje, vzdusje in duha naše, v mnogočem značilne skupnosti, karakterje in posebnosti naših, sodobnih ljudi, je scenarist dokaj lahkomišljeno zaplaval v vode sumljivih tujih vzorov in lepil zgodbe, ljudi in dogodke na zidove in pločnike Dubrovnika, ne da bi kaj več premišljeval, koliko to zgodbo, te ljudi in te dogodke lahko imenujemo naše. Dubrovnik je edino, po čemer ugotovimo ali bolje zaslutimo jugoslovanstvo tega filma. Tu ne gre več za to, kakor nekateri napačno mislijo, če in koliko je pri nas kriminala in, ali je ali ni naša stvar, da se s tem ukvarjamo. Gre za mnogo preprostejšo stvar: ali je potrebno, da danes, po toliko letih razvoja in napredka naše filmske proizvodnje kot slepci tipamo za nečim, kar nam je popolnoma tuje. Vse možnosti imamo, da poskušamo prav tu, na istem področju — na področju zabavnega kriminalnega filma — ustvariti nekaj, kar bi s polno pravico nosilo specifično naše obeležje. Pravim, poskušamo, pa čeprav bi ostalo samo pri poskusu.

Vsa prva polovica filmske zgodbe je brezbarvna in okorna, razvlečena, kakor da bi bilo vsako dogajanje v njej odveč. To pa zato, ker je popolnoma zanemarjen osnovni zakon thrillerja: dramatika ekspozičije je enakovredna dramatiki razpleta. Kakor da je šele v drugi polovici scenaristu postalo jasno, da gre za kriminalni film: dinamika dogajanja po malem raste, zaplet se zgoščuje, čeprav ne tako in toliko, da bi prerasel splošno naivnost in neznanje. Tudi domiseln, dober dramski obrat — zamenjava oseb Maurizia in Tonia v finalnem delu filma — se izgubi zaradi svojevoljnih in absurdnih reakcij nič manj svojevoljnih in absurdnih junakov — marionet te tako imenovane kriminalne zgodbe. Od thrillerja pač nihče ne pričakuje in ne zahteva nekih globokih psiholoških utemeljitev ali posebne družbene angažiranosti. Vendar tudi zabava, kakršna že je in komur je že namenjena, zahteva, če drugega ne, vsaj logiko. Še posebej, če gre za film.

Režiser tega filma, preizkušen in skušen veteran filmske režije Radoš Novaković je tu zabredel v zelo nezaviden položaj: reševati je moral, kar se je rešiti dalo. Tega pa je bilo zares malo. Tako je vsa njegova neposrednost, lahkotnost njegove mizanscene, vsa njegova kultiviranost in preciznost pri ustvarjanju atmosfere, vse nje-

govo znanje ritmičnega usklajevanja vizualnih detajlov v trdne montažne celote — ostalo samo strel v prazno, samo tenka, krhka skorjica vsebinskega absurda. Zal nam je lahko, da Novaković ni uporabil svojega velikega znanja in izkustev raje za resnejše, studiotnejše in pomembnejše delo.

Režiserju tudi kamera ni bila enakovreden pomočnik in sodelavec. Dubrovniško okolje je zelo hvaležen material za snemanje. Ne izkoristiti ga popolnoma, pomeni, uničiti film te vrste. Dokler je kamera na dubrovniških stolpih in obzidjih, na ulicah in trgih, je še vse bolj ali manj v redu. Takoj ko pride v interier, pa se zdi, da je izgubila tla pod nogami: vzdušja ni več, liki se lepijo na ozadje, svetloba uničuje senco in senca svetlobo, likovna kompozicija srednjih planov pa spominja na kompozicijo scene, gledano iz zadnje vrste provincialnega gledališča. Skoraj neverjetno se zdi, da je isti človek snemal notranje in zunanje posnetke.

In končno igra, ki je skrajnje heterogena, kot vsi drugi elementi tega filma, saj se razpenja od popolne, skoraj smešne igralške nemoči Williama Cambella (njegovo sodelovanje v tem filmu je popolnoma neumestno), do solidne interpretacijske tehnike Patricia Mageeja (čigar sodelovanje je opravičljivo in razumljivo). Nekatere na sredi tega razpona pa so naši igralci, ki so po svojih sposobnostih in močeh skušali oživitvi papirnato zasnovane like scenarija.

Zaključek je torej jasen: thriller je, kot eden najboljših predstavnikov zabavnega filma, naši kinematografiji in našemu gledalcu še kako potreben. Rečemo lahko: prepotreben. Toda to naj bo thriller, ki bo po vsebini in duhu naš, jugoslovanski. In kot tak bo s polno upravičenostjo zavzel enakovredno mesto v jugoslovanski filmski proizvodnji. S tega vidika je *Z a d e v a T i z i a n* zgrešila svoj namen.

B. Obradović

MRK

L' ECLISSE — italijansko-francoski film. Scenarij ANTONIONI, GUERRA, BARTOLINI, OTTIERI. Fotografija Gianni Di VENANZO. Glasba Giovanni FUSCO. Režija Michelangelo ANTONIONI. Igrajo: Alain DELON, Monica VITTI, Francisco RABAL, Lilla BRIGNONE, Louis SEIGNER. Proizvodnja Interopa Film-Cineriz, Paris Film Production, 1962. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Potem, ko smo videli KRIK, AVANTURO in NOČ, smo ljubitelji velikega poeta človekove notranje osamljenosti nestrpno pričakovali MRK. Se nikoli ni šel Antonioni v svoji kritiki krhkosti in tokrat celo nesmiselnosti »klasične ljubezni« (ki je dejansko negacija pristne ljubezni) za sodobnega človeka tako daleč kot v tem svojem zadnjem filmu. Njegova kritika je v zadnjih konsekvencah globoko etična. Ljubezen, o kateri govori tokrat, ni »zavarovana« z nobeno izmed formalnih institucij konvencionalnega sistema, temveč jo je kot problem odprl med popolnoma svobodnima človekoma (v konvencionalnem smislu pojma). Svobodnost je mnogo večjega in globljega pomena za njuno notranje ravnotežje in zadovoljstvo kakor pa nekakšna sentimentalna pustolovščina, ki jo »svet borze« (ena izmed prisposodob za razklanost sodobnega sveta) imenuje lju-

bezen. Ljubezen je eno, drugo pa je čutnost. Če hočemo razumeti Antonionijeve globoke etične norme, je treba prav tu zelo jasno opredeliti vrednote.

Zato MRK ni variacija na isto temo, temveč napredek, nova misel, novo spoznanje. Nova dramaturška zgradba, ki jo prinaša MRK, ni formalistični ekshibicionizem, ampak neizbežnost, ki je popolnoma podrejena ideji. To je tako imenovana piramidalna dramaturška zgradba, na katero bi rad opozoril, ker bodo mnogi gledalci doživljali film tako intenzivno, da enostavno ne bodo imeli časa misliti na obliko. Film je zgrajen iz štirih delov: tri četrtnine ure so posvečene Vittoriji, štirideset minut je odmerjenih Pieru, pol ure je namenjene srečanju Vittorije in Piera, zadnjih deset minut pa je pesem o predmetih, ki so priče Vittorijine in Pierove odsotnosti. Kot ta piramidalna zgradba v dramaturgiji MRKA je ideji podrejena tudi oblikovna svojevrstnost filma. Doslej smo bili pri Antonioniju navajeni dolgih sekvenc, ki so se odigravale običajno v enem samem posnetku. Namesto njih gledamo tokrat zelo kratke posnetke, ki dajejo filmu nov, hitrejši, nemirnejši, hlastnejši ritem. Samo četrti del filma se umiri v dolgem prizoru, ki glede na ritem tako rekoč obstane v pričakovanju.

Tudi osebnosti so v MRKU drugačne kot v prejšnjih Antonionijevih filmih. Piero ni več zaradi svoje neuspešnosti skoraj zakrnelo bitje, temveč je utelešenje človekove alienacije. Obseden je od utripa Borze, ki postaja vedno bolj tudi utrip njegovega človeškega bitja, obseden je od vrtoglavega plesa milijard, ki se je zalезel v njegov krvni obtok in ga okužil z boleznijo razčlovečenja. Samo v okolju Borze Piero še lahko živi v usodni zmoti, da je samo v tem svetu mogoče biti svoboden, mogoče ljubiti, mogoče biti človek. Vsak drugačen svet mu je vedno bolj tuj, ga hromi, utruja, duši. Zato je vedno manj človek pa vedno bolj marioneta, ki se ne zaveda svoje največje osebne tragedije; kajti domišlja si, da je gospodar mehanizma, v resnici pa je njegov suženj v vedno večji meri. Tako obstoji med Pierom iz MRKA, Sandrom iz AVANTURE in Giovannijem iz NOČI ne samo karakterni, temveč predvsem moralna in sociološka razlika, ki pa je bistvena. Zato pa je Vittoria mnogo bližja dosedanjim Antonionijevim ženskam. Kakor vse njegove junakinje (spomnim naj, da je v nekem svojem sestavku Antonioni posebej poudaril, da žensko mnogo bolj pozna kot moškega, ki ga mora šele odkrivati) tudi Vittoria ni pripravljena go-ljufati ne v življenju ne v ljubezni. V galeriji Antonionijevih ženskih likov je najbolj dozorela v svobodno žensko, ki zaradi globokega vrednotenja svojega človeškega dostojanstva in svobode odklanja hinavščine, ponarejenost, laži in zlagane vezi. Bolj kot druge Antonionijeve ženske je Vittoria ženska jutrišnjega dne, ki bo zasijal lepši po samotni noči, v kateri obstajajo navzoče samo še oblike.

Morebiti je misel, ki jo bom zapisal, nekoliko drzna zaradi dosledno odklonilnega Antonionijevega odnosa do sveta, v katerem životari Piero, zaradi ostre odklonitve marionet, kakršna je Piero, posebno pa zaradi tako popolne upodobitve ženske, kakršna je Vittoria (ki je resnično vsa ženska jutrišnjega dne). Reči bi smeli, da je MRK v nekem smislu znanstveno-fantastični film (science-fiction) o jutrišnjem dnevu človeštva in medčloveških odnosov. S tega aspekta je MRK globoko optimističen. Vittorio nekajkrat označujejo nekatera dejanja in elementi (polet z letalom, afriški ples itd.), ki so umljivi samo v zvezi s pogledom v bodočnost. Antonioni globoko veruje, da v njej ne bo več prostora za Piera z Borze, pač pa za danes osamljene Vittorije.

MRK - SALVATORE GIULIANO

SALVATORE GIULIANO — italijanski film. Scenarij Francesco ROSI, Susi Cecchi G' AMICO, Enzo PROVENZALE, Franco SOLINAS. Fotografija Gianni Di VENANZO. Glasba Piero PICCIONI. Režija Francesco ROSI. Igrajo: Frank WOLFF, Salvo RANDONE, nepoklicni igralci. Proizvodnja Lux-Vides-Galatea, 1962. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Antonioni z Mrkom nadaljuje in verjetno zaključuje svoje proučevanje človeških čustev v najbližjem odnosu ženska-moški. Mrk je torej nova variacija na trajno temo, ki je najbolj očitna v zadnjih filmih (Avantura in Noč). Vse ugotovitve o značilnostih Antonionija kot ustvarjalca (EKTRAN št. 2) se navezujejo tudi na njegovo zadnje delo: Mrk je novo iskanje v bolnem čustvenem svetu, kjer se ponavlja ista tema, obnavljajo iste obsesije: nezadovoljstvo, ki je hkratno s krizo volje; osamljenost in ljubezen, ki zaman išče izhoda iz hladnosti in nerazumevanja.

Vendar ima Antonionijeva moralna prizadetost v svetu rškosti naših čustev in nesposobnosti za občevanje prav v Mrku širši pomen, njegovo spoznanje v odnosih »junakov« Riccarda, Vittorie in Piera pa presunljivo opozorilo, ki je v primerjavi z Avanturo in Nočjo za današnji trenutek dokončno in brezizhodno pripeljano do mrtvega konca.

Ta nova variacija na isto temo ima zato ne samo spremenjene odnose v zgodbi trojice »junakov«, temveč tudi dosledneje izraženo stališče avtorja. Zaključki njegovih prejšnjih filmov so se v obravnavanju težavnosti občevanja v sodobnem življenju pesimistično razpenjali od samomora (smrti) do duševne ubitosti, kjer je prevladal konformizem naših čustev in kjer je ostalo samo še razumevanje in usmiljenje. V svojem zadnjem delu pa Antonioni v čustvenem svetu dvojice zaključuje svoja iskanja in s Pierom in Vittorio postavi zadnji primer »avanture« in »noči«, dokončno podobo neobstoynosti ljubezni v današnjem življenju.

Kakor v Avanturi in Noči se začenja tudi v Mrku nova pustolovščina s smrtjo. Vittoria spozna, da ni več ljubezni med njo in Riccardom. Njuna zveza je mrtva; prav tako, kot je njun pogovor velika tišina, ki jo moti le šum ventilatorja. Ko Vittoria za vedno zapusti stanovanje, obsedi Riccardo v fotelju, brez življenja, z uprtim pogledom, duševno ubit, prazen.

Navidez nepovezana in razrvana zunanja zgradba filma, v kateri stopajo v ospredje predmeti našega življenja, moderna arhitektura mrzlega mesta in vsakdanji spremljevalci sodobnega civiliziranega sveta, ima globoko in neločljivo vez s svojim notranjim pomenom in razumevanjem ter služi za plastično oblikovanje in razlaganje notranjih, duševnih, predvsem čustvenih kriz. Antonioni v Mrku najbolj dosledno z zunanjimi elementi gradi notranjo duševno krizo, pri tem pa seveda poudarja najbolj splošno ugotovitev za odtujevanje med ljudmi: o prevladovanju materialnega, predmetnega sveta v našem življenju, o pomembnosti gibanja stvari nad problemi naše zavesti.

To njegovo hotenje je živo v Mrku. Zato sledimo variacijam duševne krize Vittorie od prologa z Riccardom do zaključnega prizora slovesa s Pierom edinole z razumevanjem notranje pove-

zave in prizadevanj avtorja, z odkrivanjem skladne pomenljivosti zunanjega v odnosu do brezizhodnega in boleče duševne krize.

Vrsta prizorov v filmu nam to razlaga. Po slovesu z Riccardom se Vittoria zateče v borzo. Ta ima abstrakten pomen predmetnosti, kjer se izgublja še zadnja sled človečnosti. Ljudje so tam lutke brez vsebine, docela obvladani z močjo nevidnega vladarja, strastno vdani sužnji gospodarja, ki ga ni in ga nihče ne vidi. Ta igra ne privlači Vittorie, zanima jo le starejši možakar, ki je v trenutku izgubil ogromno premoženje. Zanima jo tisto, kar v kavarnici napiše na papir: venček majhnih rož.

Te rože so povezava za prigodo s Pierom. Vittoria se prepusti iskanju, trenutni pozabi, prav tako kot v trenutni ekstazi divjaštva in sprostivte pri slučajni znaniki, zagrizeni kolonialki iz Kenije, ob oponašanju divjega črnskega plesa.

V ljubezenskem razmerju med Vittorio in Pierom je značilen dogodek nepomembna smrt pijanca, ki je ukradel Pierov avtomobil in se z njim zapeljal v reko. Njegova smrt je brezosebna. Smešna nočna pijanost neznanca je ob sončnem dnevu, ko rogovilasto dvigalo potegne iz reke potopljeni avtomobil, spremenjena v anonimno smrt, kjer se človek zravna s predmeti.

Tesno navezan na ta prizor je zaključek filma. Slovo med Vittorio in Pierom v njegovi pisarni, kjer se ljubezenska igra konča v bleščečem kotu ob oknu in kjer postaja objem vse krhkejši, poln obupa in nemoči, se konča z izginotjem človeških bitij. Ostanejo samo še stvari, delo človeških rok, ki nas spominjajo na sestanke in sprehode Vittorie in Piera. Prevladajo temačne, okostenele podobe predmetov našega zunanjega življenja, kot svarilo pa umirajoča svetloba ulične svetilke.

Božidar Okorn

Pesimizem, ne. Kajti moj pesimizem je le pesimizem razuma, nikoli pa volje. Čim bolj se razum poslužuje pesimizma, da bi se dokopal do zadnjih resnic življenja, tem bolj se po mojem mnenju volja oborožuje z optimističnim, revolucionarnim nabojem.

(Luchino Visconti)

Srečanje z dvema najbolj pomembnima ustvarjalcema sodobnega italijanskega filma — Antonionijem v Mrku in Rosijem v Salvatoru Giulianu — je dogodek, ki s svojo širono lepoto, zajeto v zlitju etičnih in estetskih vrednot, s svojimi moralno prizadetimi odkrivanji današnjega človeka in življenja, v katerih so skrite resnice širokega socialno-družbenega pomena, ponuja ne samo globlje poznavanje obeh avtorjev in njunega razvoja, temveč tudi pogled v del najpomembnejših prizadevanj italijanskega filma in sodobnega filma nasploh.

Antonioni in Rosi, oba tako očitno različna in samosvoja ustvarjalca, na prvi pogled nenavadno oddaljena v svojih prizadevanjih in dosežkih, vendarle izražata skupno moralno prizadetost, značilno za ustvarjalno vzdušje sodobnega italijanskega filma. Ta moralna dejavnost (če jo tako imenujem) ni vselej jasna in enako-

vredno poudarjena, zakaj njene razsežnosti so različne: od »zaprtega« človeškega čustvenega sveta, kjer se avtorjeva (Antonioni) prizadevanja naslanjajo na obravnavanje osamljenosti, nestanovitnosti in konformizma sodobnega človeka, do širokega, namerno nečustvenega in do skrajnih meja objektiviziranega slikanja določenega družbenega pojava in stanja, v katerem je, preprosto povedano, »življenje takšno, kakršno je« (Rosi). V prvem primeru je moralna zavzetost bolj očitna, saj je vseskozi prisotna v razčlenjevanju stiske in dilem človekovega duševnega življenja, medtem ko je pri Rosiju pomaknjena v ozadje, za dokumentarno rekonstruirane dogodke, izražena v njegovem »pogledu« in razporeditvi teh dogodkov. Ugotovitev, da oba avtorja v svojih delih izhajata predvsem iz moralnih izhodišč (ne iz moralističnih razlag), je pomembna za objektivno razumevanje; z njo se približamo težnjam in nameram obeh ustvarjalcev, njunim odlikam in prizadevanjem.

Rosi nam je kot avtor manj znan, čeprav smo videli oba njegova predhodna filma: *Izziv* (La sfida) in *Krošnjarje* (I magliari). Za južnjaka (doma je iz Neaplja) je nenavaden človek; sramežljiv in zaprt, je pravo nasprotje svojih rojakov. K filmu je prišel kmalu po vojni, takrat, ko se je začela okoli uglednih neorealističnih ustvarjalcev zbirati skupina mladih ljudi. Dolga leta je bil Visconti-jev asistent in je kmalu zaslovel kot izvrsten pomočnik pri ustvarjanju filma. S svojim prvencem *Izziv*, v katerem je hotel izraziti obupno stisko kmetov v okolju svojega rodnega mesta, je dobil priznanje na beneškem festivalu. S *Krošnjarji* je podal svojevrstno podobo življenja ekonomskih emigrantov, svojih rojakov, v »gospodarsko čudežni« Zahodni Nemčiji. Tretje delo — Salvatore Giuliano — pa ga uvrsti med najpomembnejše ustvarjalce sodobnega italijanskega filma. Ta uspeh ni bil slučajen; že naslednje leto (1963) dobi najvišje priznanje na beneškem festivalu za Roke nad mestom, obtožujoč dokument o korupciji in brezobzirni nadvladi posameznikov nad revnim prebivalstvom Neaplja.

Po prvih treh filmih lahko poudarimo nekatere značilnosti Rosijevega ustvarjalnega hotenja, čeprav prva dva izgubljata svojo moč v kompromisnih rešitvah, za katere so vzroki skriti zunaj avtorjevih možnosti (*Izziv* je bil zamišljen v okolju Sicilije in njenih socialnih problemov, *Krošnjarji* pa so morali doživeti spremembe že ob samem snemanju zaradi političnih pritiskov). Predvsem je za Rosija značilna navezanost na obravnavanje socialno-družbenih problemov italijanskega juga, izhaja pa iz prepričanja, da je to vprašanje vse bolj pomembno v družbenem življenju današnje Italije. Vanj se podaja s prizadetostjo in erupcijo južnjaškega temperamenta, s poudarjenim iskanjem človeških odnosov med posameznikom in sodobno družbo, bežec pri tem od intimnosti, v želji, da nam poda čim širšo podobo družbenega okolja in odvisnosti posameznika v njem. Pri tem je zanimiva in značilna zgradba njegovih del, ki v nasprotju z avtorjevo žgočo prizadetostjo odseva izbrušeno hladnost.

Seveda je prav Salvatore Giuliano tisto delo, ki ne samo najpopolneje, marveč tudi najbolj jasno izraža avtorjeva prizadevanja. O tem nam sam Rosi govori takole: »Najbolj me zanima potrdilo, ali se da v filmu z dokumentarno zgradbo ustvariti delo umetniške resnice. Neorealistični film si je izmišljal zgodbo in jo potem pril-

gajal, v iskanju poetične resnice, elementom resničnega življenja. Za Salvatora Giuliana pa bi lahko dejali, da je bil postopek prav obraten: poustvariti realnost okolja in nekega stanja do teh meja, da je možno prav s te realnosti iskati pot do navdih. Začetni občutek je bil čist in svoboden, kot nepopisan list papirja, pred okoljem, ljudmi in deželo, z edino prtljago dokumentov o dejstvih; iz tega je bilo treba ustvariti delo, v katerega notranjosti bo čutili, da je vsrkalo določeno realnost, in tako doseči, da v njem zaživi tisti navdih, ki služi ustvarjanju umetniškega dela in ne samo reprodukcije.«

Rosi največ govori o postopku, o metodi, ki ga je vodila pri umetniškem oblikovanju »afere Salvatore Giuliano«. S tem poudarja svoja vnaprej določena prizadevanja, da v okvirih stilno popolnega dokumentarnega zapisa spregovori o svojih pogledih, lastnih umetniških navdihih, ob svojevrstnem oživljanju okolja, ljudi in dogodkov, v razburljivi in razsežni zgodovini delovanja Salvatora Giuliana. Ta njegov postopek pa seveda ni prisoten samo pri formalnem oblikovanju, temveč je globlji: pridružuje se mu notranja nadgradnja, tista »resnica« avtorjevega navdih, ki jo je vsrkal iz določene realnosti in ki dejansko spreminja dokumentarno oživljanje v umetniško oblikovanje.

Kaj je torej Salvatore Giuliano? Na to vprašanje ni tako lahko odgovoriti, čeprav, se mi zdi, je za razumevanje tega dela in tudi za spoznavanje avtorjevih namer zelo pomembno. Zakaj znano je, da so Rosiju, kljub mnogim priznanjem in nagradam, številni kritiki marsikaj očitali. Največkrat po krivici. Morda je tega krivo njihovo razumsko sprejemanje oživetih dokumentov in premajhna pozornost za občutja, ki jih Rosi od začetka do konca mojstrsko oblikuje. Za izbrušeno in hladno dokumentarnostjo se skriva namreč (kot sem že omenil) vroča prizadetost južnjaka; neki podtalni tok, ki skriva v sebi vse prvine občutljivega umetnika, sila dovezetnega za zamotane utripe resničnega življenja, manj pa miselno razlagajočega človeka.

Rosi zato ni ustvaril filma o Salvatoru Giulianu. Ta oseba mu je samo simbol: v belo zavita silhueta človeka, ki že v prvem kadru leži ubit in oddaljen od nas na kamnitem tlaku ozkega dvorišča. Tudi ni film o Salvatoru Giulianu samo dokument določene preteklosti Sicilije v vseh družbeno-socialnih in političnih pogledih, temveč je predvsem — vsaj po mojem mnenju — manifest prizadetega umetnika na današnji čas in na današnje družbene odnose, s posebnim ozirom na že prej omenjeno stalno Rosijevo iskanje človeških odnosov med posameznikom in družbo, s poudarkom na slikanju družbenega okolja in odvisnosti posameznika v njej.

Rosijevo izhodišče in zaključek sta pesimistična: krog filma se začneja in končuje s človeškim truplom. Toda njegova ideja je borbeno, manifestativna in odločna.

Prav zato si lahko razlagamo, da je Salvatore Giuliano film, ki ga igrajo domala po vsem svetu z enakim uspehom: s svojo borbeno »resnico«, ne pa z golim pričevanjem o Siciliji, njenih ljudeh in problemih, je prešel lokalne okvire dokumentarne resnice o jugu Italije.

PASJE ŽIVLJENJE

MONDO CANE — italijanski barvni film v tehnicoloru. Dokumentarec.
Režija in montaža Gualtiero Jacopetti. Fotografija Antonio Climati in Benito Frattari. Distribucija Kinema, Sarajevo.

Jacopettijev film lahko označimo kot golo slikanico svetovnih zanimivosti in (ne)znamenitosti ali pa kot dokumentarno kritiko nemo-gočih, docela neverjetnih pa zato krvavo resničnih in v resnici obstoječih neskladnosti in anomalij med ljudmi oziroma družbami na raznih koncih sveta. Ta sta dve skrajnosti, med katerima bodo nihale posamezne ocene gledalcev filma. Obema bi se enako težko pridružil.

Če skušam namreč poiskati filmu tisti pomen, ki mu ga je dal avtor, potem moram vsekakor najprej razbrati osnovno misel, tisti moto, v katerem je film uglasen, ki je skupen vsem njegovim prizorom, pa zato tudi tvori njegovo vsebinsko — idejno podstat. Tu izpoveduje Jacopetti nekako tole: naše življenje je prav surovo, smešno in neumno, vselej pa kar se da prozaično in sicer vseeno, ali gre pri tem za življenje v civilizirani ali primitivni družbi. Vse druge naše predstave o boljšem ali preprostejšem, vsekakor pa prijetnejšem življenju drugih bolj ali manj civiliziranih ljudi, pa naj že žive na katerem koli koncu sveta, niso nič drugega kot neresnična in varljiva utvara. Tako v Jacopettijevem filmu tudi ni nič polepšanega, pobarvanega ali spremenjenega — življenje v njem je takšno, kakor ga je ujelo nepristransko oko filmske kamere. Pri-kazano je s prav preprosto brutalnostjo, v vsej svoji bedastosti in prikupnosti in okrutnosti brez slehernih iluzij o poduhovljenosti človeškega bitja, človečnosti sodobnega civiliziranega človeka ali naravnosti primitivca. Na ta svoj postopek je opozoril Jacopetti gledalca že takoj na začetku filma, v uvodnem prizoru: pot izgubljenega psa, ki ga vodi konjederec med kletkami sredi besnega lajanja, se konča z brco v kletko, kjer se v istem trenutku hlastno požene za njim ves trop zaprtih psov. Predirljivo tožeče cviljenje zaključí prizor in nam z jasno nedvoumnostjo naznani: tu smo, popolnoma trdno stojimo na vsakdanjih tleh; sedaj pa se lahko seznanimo s tem našim življenjem.

Seveda Jacopettiju ne moremo odrekati določenega kritičnega pogleda ob številnih nesmislih in naravnost neverjetnih anomalijah običajev pa tudi vsakodnevnih oblik človekovega življenja. Pri tem je Jacopettijeva kritičnost obrnjena zlasti proti tistim neverjetnim nesmisлом, ki jih sodobna civilizirana družba po čudnih poteh zgo-dovine še ohranja iz preteklosti, ali pa jih na novo poraja in pogou-juje. Težko pa bi rekli, da je Jacopetti kritičen, kritičen zlasti do sodobnega in visoko civiliziranega človeka hote, zavestno ali z do-ločenim vnaprejšnjim namenom; njegova kritika nastaja namreč mnogo bolj spontano, kot nekaj, čemur se ni mogoče izogniti, ker je izven in morebiti celo proti naši volji. Zato je njegov film kritičen po taisti nujnosti in enako samoumevno, kakor je kritično zrelo.

Že s samim tem, da je Jacopetti v svojem filmu združil podobe najrazličnejših družb, bolj ali manj civiliziranih in primitivnih, pa jih primerjal med seboj, je dosegel kritičen učinek. V resnici nam namreč ni predstavil samo razlik v pojmovanjih, načinih življenja in stopnjah razvitosti posameznih družb in ljudi istega sveta in

istega časa: predstavil nam je docela različne, docela nove, drugega od drugega popolnoma ločene svete. Edini most med njimi je človek, zreduciran na pojem posebnega organskega bitja. Pri tem je seveda nujno poudaril odklone civiliziranega človeka — bodisi v obskurnosti in preživelosti njegovih navad in mentalitete, bodisi v anormalni posebnosti tistih, ki jih je porodila civilizacija — in obenem njegove trpko smešne pa naravnost pošastne posledice. Vseeno je pri tem, ali imamo pred očmi bedastočo pasjega pokopališča in ironijo vsakodnevnih prizorov na njem, ali lahka kosila iz pečenih mravelj po dvajset dolarjev, ali nesmiselno pojedino sestradanih primitivcev, ali pa fantastične deformacije v prirodi radioaktivnega otoka. Film je za gledalca tu enako presenetljiv in pretresljiv.

Seveda pa tu ni mogoče zanikati ugovora, da prikazuje Jacopetti v bistvu le skrajnosti, posamezne pole, in zato nevsakodnevne specifičnosti iz našega življenja. Prav tako ne moremo enačiti kritičnega pomena vsakega od posameznih prizorov, saj je očitno, da se le nekateri neposredno vsebinsko dopolnjujejo med seboj — bodisi v prikazanih nasprotjih, bodisi sličnostih — medtem ko so ostali zmontirani v film zgolj po zunanjih asociacijah ali pa celo brez (teh in zato) vsakršne povezave. Nikakor torej ne moremo trditi, da govori Jacopetti o našem tako vsakdanjem in nespecifičnem življenju, niti da bi bila njegova kritična ost naperjena in naostrena v čisto določen pojav njegovih anomalij in nesmislov.

Jacopetti nam torej ne govori (samo) o našem svetu; tudi ne (samo) o njegovih anomalijah in nesmislih. Nasprotno, Jacopetti nam prikazuje tuje svete, tuja življenja, ki jih ne poznamo, v katera ne verjamemo, ali pa si jih predstavljamo popolnoma drugače. V tem je skrita ost in poanta njegovega filma.

Ingo Paš

LJUBIMCA IZ TERUELA

LES AMANTS DE TERUEL — francoski film. Scenarij Raymond ROULEAU. Režija Raymond ROULEAU. Fotografija Claude RENOIR. Glasba THEODO-RAKIS. Plešejo: Ludmilla TCHERINA in njena skupina René LAFFORGUE. Proizvodnja Société Monarch. Distribucija Makedonija film.

Ljubimca iz Teruela je delo, ki je vseskozi grajeno na evropski umetnostni tradiciji. Iz nje je ustvarjalec črpal svoj vsebinski, likovni in koreografski koncept. Vsako primerjanje s podobnimi filmi izza oceana je nesmiselno početje. Tu mislim na dva najbolj znana ameriška plesna filma, na Amerikanca v Parizu in na Povabilo na ples. Oba izhajata iz duhovno povsem drugačnega sveta.

Avtorji že v začetku opozarjajo na to, da je film le poskus najti in pokazati nove poti filmski umetnosti. Za vodilo so si vzeli misel, ki jo je izrekel eden filmskih teoretikov, ko se je na obzorju evropske kulturne zgodovine pojavila nova umetnost: »To je umetnost, ki združuje vse do sedaj znane veje umetnosti«. Menim, da je avtorjem poskus v polni meri uspel. Ne bi se ustavljala ob likovni in koreografski podobi filma, čeprav ravno ta delo izredno

bogati. O razsežni barvni paleti, od fantastično preroškega Hieronymusa Boscha, ki je botroval Izinim sanjam, pa tja do temačnega Gove, ki se zrcali v skupini poslušalcev teruelske zgodbe, bodo pač najbolje povedali svoje mnenje likovniki. Pomudila bi se raje ob vsebinski zasnovi in izpeljavi glavne misli.

Kot koreografija ter kompozicija barve in slike izhaja iz evropske duhovne zakladnice tudi vsebina sama. Španska srednjeveška balada se prepleta s tragično življenjsko zgodbo plesalke Ize, ki v osnovi nekoliko spominja na Leoncavallove Glumače. To iz dveh motivov spleteno zgodbo Raymond Rouleau namenoma postavi v neko namišljeno, skorajda neresnično okolje. Tako mu uspe, da poveže preteklost (Izina zgodba ali balada o nesrečnih Teruelskih ljubimcih sta snovi, ki že počivata nekje v naši podzavesti) s sedanostjo in prihodnostjo. Če namreč natančno opazujemo okolje tega filma, se nam odkrije vendarle čisto določna podoba, ki ni niti malo izmišljena. V naglušnem starčku in njegovi ženi nenadoma zagledamo obraza starega zakonskega para iz sosednje hiše, kar naenkrat spoznamo med poslušalci prijatelje, znance in neznanke, ki jih vsak dan srečujemo na ulici. S tem spoznanjem pa smo postali že eden tistih malih ljudi, ki še znajo čustvovati na neposreden, skoro otroški način. Filmsko platno je postalo zrcalo. Vsakdo je v njem moral zagledati samega sebe. Toda v filmu so tudi ljudje, ki sede v vlaku prvega razreda. Začuden, radovedni, strogo nejevoljni so, ko zro skozi okna na Izin mrtvaški sprevod. Vse drugo so ti ljudje, le ne čustveno prizadeti ali celo razkačeni, kot so tisti, ki so posedli v krog, da bi poslušali zgodbo o Teruelskih ljubimcih, pa se potem zaženejo za don Diegovim morilcem.

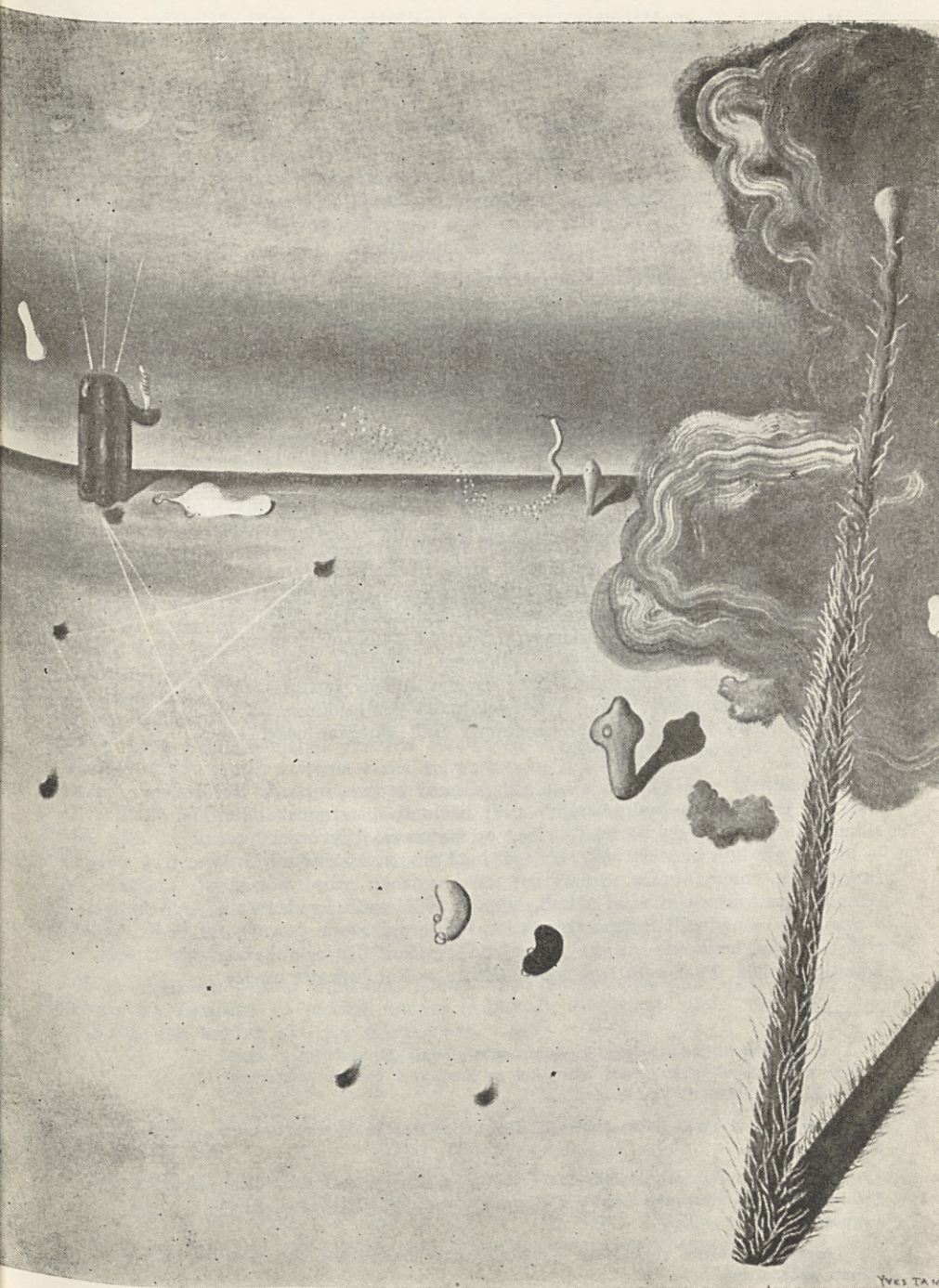
Ko sem morala prisluhniti glasnim komentarjem med predstavo, me je neprijetno stisnilo — vedno več ljudi je podobnih tistim, kateri z nejevoljo zro skozi okna prvega razreda na vse, ki jih spominjajo na resnično bistvo človeka. Ravno zato sta odšla tudi Teruelska ljubimca tako kmalu v skladišče, kjer se jima bo čez nekaj dni pridružil Goli otok.

Maja Smolej

LJUBIMCA IZ TERUELA

Zgodba filma je po zgradbi preposta: skupina potujočih španskih glumačev vsak večer igra staro igro o ljubimcih iz Teruela, katerim dekletov oče brani ljubezen, ker je obljubil hčer bogatemu fevdalcu. Združita se šele v smrti. Usoda glavne igralka Ize je podobna zgodbi te povesti. Tudi ona mora po sili v zakon z neljubljenim možem, njen ljubimec pa je odšel, da bi si prislužil premoženje in si tako pridobil pravico do njene roke.

Film je zgrajen iz treh delov: prvi prikazuje prihod glumačev in vajo za predstavo, drugi zlovešče Izine sanje, v katerih se meša spomin na ljubezen z ljudmi in prizori, ki jih je videla podnevi in z morečo slutnjo zle usode, v tretjem pa vidimo predstavo, sredi katere se vrne Izin ljubimec, ki prevzame vlogo ljubimca v igri. Pravi zaročenec, ki je zaročenec tudi v igri, ga med predstavo zabode, Iza pa zblazni in se vrže pod vlak.



Motiv nas torej nekoliko spominja na Leoncavallovo opero *Glumači*, le da ni obdelan veristično ampak lirično — poetično kot balada, poln simbolov, dokler ne postane tudi usoda obeh ljubimcev občečloveški simbol.

Film je eksperimentalno delo. Poudarek je na plesu in likovnih sredstvih. Koreografsko se naslanja na klasični balet, po likovni strani pa na stare španske mojstre, Picassa, Michelangela in moderno surrealistično slikarstvo. O plesnih kvalitetah filma nisem usposobljena govoriti. Dotaknila pa se bom njegovih likovnih kvalitetah, ki so po mojem mnenju tudi glavna moč filma.

Po likovni plati se film naslanja na dva slikarska vira: Izine sanje črpajo svojo likovno govorico iz modernega surrealizma,¹ ter deloma iz renesanse, realno dogajanje pa nas spominja na stare španske mojstre in Picassa.

Ljubezenska sreča v Izinih sanjah je postavljena v sanjsko pokrajino, ki je vzeta iz Tanguyevega² slikarstva, pokrajino neresničnega sveta, kot bi bil potopljen pod vodo (tudi na platnu je videti lesk vode), pokrajino neizmernih peščin, neprozornih globin, kot bi nam zapirala daljavo vodna stena, puščobno pokrajino, v kateri se zde osamljene stvari, podobne školjkam, koralam in nenavadnim skalam, ogromne. V tej tišini in osamljenosti se ljubita dva človeka. Režiser je povzdignil njuno ljubezen v simbol z likom Adama in Eve kot simboloma prve ljubezni med moškim in žensko. Njuni glavi je vzel iz najbolj slavne umetniške interpretacije prvega moškega in prve ženske: iz Michelangelove Sikstine.³ Medtem ko pleše plesni par Adama in Eve ples ljubezni, s katerim opeva objem ljubimcev, vidimo v bližnjem posnetku glavi obeh protagonistov, tako podobni Michelangelovima likoma praljubimcev, da nam je zveza takoj jasna. Z asociacijo na praljubimca, na ta simbol človeške ljubezni, je povzdignjena tudi ljubezen med Izo in Diegom v občečloveški simbol.

Ljubezenski sreči sledijo sanje zlih slutenj in preganjanja. Režiser se je v Izinih hudih sanjah tudi naslonil na surrealistično slikarstvo, posebno pa na de Chirica,⁴ od katerega je prevzel ljudi — lutke z glavami brez obrazov. Iza vidi med množico pošastnih lutk razločno le znane obraze. Stvari so povezane med seboj v takih odnosih, kot niso v naravi nikoli, pač pa v človeški podzavesti, v sanjah in v nadrealističnem slikarstvu. Iza je prikazana tako, kot občuti svojo brezupno usodo: utesnjena je, kot bi jo obdajala kamnita skorja. Tudi bežati ne more. Giblje se kot lutka iz mavca.

¹ Surrealizem ali nadrealizem je umetnostno gibanje 20. stoletja, ki skuša izraziti z besedo ali sliko stvari tako, kot se zrcalijo v človeški podzavesti, v sanjah, v prividih ali blaznosti.

² Yves Tanguy (roj. 1900), francoski slikar bretonskega porekla — surrealist.

³ Michelangelo Buonarotti (1475—1564), italijanski kipar, slikar in arhitekt. Poslikal je strop Sikstinske kapele v Rimu s prizori iz biblije, med njimi z zgodbo o Adamu in Evi.

⁴ Giorgio De Chirico (roj. 1888), italijanski slikar fantastičnih slik, predhodnik surrealizma.

Realno prizorišče filma je postavljeno nekam na pariški Montmartre. Skupina glumačev in občinstvo pa so, kot bi bili vzeti iz Picassovih, Goyinih⁵ ali Velasquezovih⁶ slik. Paleta je siva, včasih sivo-modra kot paleta Picassove⁷ »moderne periode«. Siva ali sivo-modra je tudi barva človeških obrazov in rok. Med temi sivinami sijejo kot dragulj čistejše barve gledaliških kostumov, železniškega signala in krvi.

Naslonitev na špansko slikarstvo je vsebinsko upravičena, saj se tudi zgodba o ljubimcih iz Teruela naslanja na staro špansko romanco.

V zadnjem delu filma postane zgodba o ljubimcih v igri in v življenju več kot samo pripoved o dveh izmed človeških življenj. Kamera se ustavi na obrazih posameznih gledalcev, ki spremljajo zgodbo ljubezni in smrti ljubimcev z razumevanjem in sočutjem, ki ga je rodilo življenje, v katerem so enako ljubezen spoznali in doživeli ali pa sanjali o njej. Tu sem se spomnila Rembrandta.⁸ Ne v likovnem smislu, kajti hladna sivina teh slik nima ničesar skupnega z zlatim mrakom njegovih. Gre za povzdigovanje grdih, vsakdanjih in neznatnih ljudi. Rembrandt je dosegel to s pramenom zlate luči, ki sredi teme osvetljuje nepomembne obraze in nelepa telesa ter jim daje s tem poseben pomen in poudarek. V našem filmu ožarja vsakdanje, grde in neznatne gledalce razumevanje in sočutje z ljubeznijo in smrtjo. S tem sta postali ljubezen in smrt del in last vsakogar izmed občinstva: starega delavca, ki ve, da se ljubimci najdejo le v smrti in čaka nanjo, osamljenega, zagrenjenega, grdega dekleta, bebca, starega zakonskega para, kateremu je spomin na ljubezen prekril prah vsakdanjosti, prostitutke, ki so jo veliko žalili, a ve, kaj je ljubezen, in pohabljenega pritlikavca. Usoda ljubimcev iz Teruela osvetljuje kot Rembrandtov snop luči usode vseh teh molčečih ljudi, od katerih ne izvemo ničesar drugega kot to, da so čutili ali so sposobni čutiti kot ljubimca na odru. V krog tega občinstva pritegne na koncu kamera še ljudi, ki gledajo skozi osvetljena okna vlaka, mimo katerega gre mrtvaški sprevod z mrtvo Izo. Vlak je simbol bežečega življenja. Za hip se je ustavilo in ljudje so se zavedeli smrti, ki je postala del vsakega izmed njih. S to sekvenco vključi režiser v krog gledalcev tudi občinstvo v dvorani, ki spremlja mrtvaški sprevod tako kot gledalci v vlaku, ljubezen in smrt ljubimcev iz Teruela pa postane tudi simbol človeške usode vsakogar izmed občinstva in povzdigne vsakogar izmed njih, kot je povzdignila neznatne, vsakdanje ljudi, ki so gledali predstavo o Izabeli in Diegu.

Smrt v filmu je zelo tolažilna. Njeno temo simbolizira kup premoga, na katerega so položili truplo ljubimcev, njo samo pa predstavlja črn kurjač, ki jima sklene roke.

Alenka Gerlovič

⁵ Francisco Goya (1746—1828), španski slikar, zadnji veliki mojster slavne španske baročne šole.

⁶ Diego Velasquez (1599—1660), slikar »zlate dobe« španskega baroka.

⁷ Pablo Picasso (roj. 1881), španski slikar, utemeljitelj kubizma.

⁸ Rembrandt Van Ryn (1606—1669), slavni slikar in grafik nizozemskega baroka.

ČE PRIDE MAČEK

AZ PŘIJDE KOCOUR — českoslovaški film. Scenarij Jiří BRDEČKA, Vojtěch JASNÝ. Režija Vojtěch JASNÝ. Kamera Jaroslav KUČERA. Scenografija Oldřich BOSAK. Glasba Svatopluk HAVELKA. Igrajo: Jan WERICH, Vlastimil BRODSKY, Jiří SOVAK, Jaroslav MAREŠ, Emilie VAŠARYOVA, Jiřina BOHDALOVA, Vlasta CHRAMOSTOVA, Vladimír MENSÍK. Proizvodnja Češkoslovensky statni film, 1963. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Jasny je pri nas neznan. Zasluga za to pripada češkim cenzorjem, ki so prepovedali javno prikazovanje dveh njegovih filmov — Zelja in Romanje k Devici Mariji. Odkar so na Češkem začeli oba filma znova prikazovati, se je Jasny povzpel — zlasti s svojim tretjim filmom Če pride maček, ki je bil lani nagrajen v Cannesu — med vodilne mlade češke filmske ustvarjalce.

Če film skušamo opredeliti v zvrst, moramo zapisati, da je pred nami satira. Njena ost je uperjena v nekaj žgočih anomalij, ki jih je Jasny zadnja leta opazoval, pa vendar niso ozko omejene na določen ambient ali družbo, temveč so obče veljave. Hinavščina, zlaganost v medsebojnih odnosih, svetohlinstvo in podobne »karakterne poteze« je mogoče najti povsod, tudi v malem mestecu, nad katerim bdi kot njegova nenehna vest svetovljanski potepuh in bistri vedež Oliva. Vendar je Jasny s svojim filmom začrtal več kot okvir solidne, duhovite, če hočete tudi ostre satire. Zamisel nenavadnega mačka z naočniki, ki ima čudežno moč, da s svojim pogledom obarva ljudi po njihovih pristnih karakternih lastnostih, je omogočil Jasnemu izpremeniti odlomke satire ali v fantastični filmski balet ali pa v izredno nežno poezijo. In prav v tej drugi dimenziji je uresničil težnje, izražene že v prvih dveh filmih, posebno v Romanju, kjer je nekatere trenutke procesije že iztrgal realnosti in jih s koreografskim posegom prekvalificiral v irealne, zato pa tembolj žgoče satirične poudarke.

Dramaturška zasnova filma Če pride maček je še bolj pripravna za intenzivno uporabo irealnih elementov. Realistični razvoj dogodkov je zgrajen na protagonistih življenja v malem češkem mestecu samo toliko, da nam poda osnovno informacijo o določenih situacijah in formalnih odnosih. To bi bilo verjetno dovolj za film povprečnega ustvarjalca, nikakor pa ne za Jasnega. Vso svojo ustvarjalno invencijo (ki je v originalni verziji filma nekajkrat skoraj ni mogel več krotiti) je namenil irealnemu, fantastičnemu, poetičnemu podtekstu, ki dobiva vizualno izredno razgiban in barvit poudarek, ritmično pa se popolnoma prenese iz realnega gibanja v balet. Tej, izpovedno in idejno, osnovni dimenziji filma posveča dva vzpona, ki skoraj ne poznata meje: čarovnikov nastop pred zbranimi meščani, ko mačkov pogled v štirih barvah obarva meščane po značilnih lastnosti in pa ljubezensko romanco med učiteljem Robertom in inkarnacijo ženske lepote Diano. Brez prvega prehoda v irealni svet, ki je prenatrpan z ustvarjalčevo fantazijo, bi ostali protagonisti dogajanja brez dokončne, jasne in neizprosne opredelitve; brez ljubezenske romance pa bi učitelj Robert ne mogel prarasti v simbol dobrega in plemenitega. In tudi prepad med njegovim svetom in svetom šolskega direktorja ne bi bil tako nepremostljiv, kot je zaradi tega, ker nam omenjena sekvenca do kraja odpre njegovo srce.



Razumljivo je, da filmu ni mogoče slediti ne doživeti vse njegove notranje lepote, če gledalec ni pripravljen z režiserjem zapustiti trdna tla vsakdanjosti in skupaj z njim zaplesati v fantazijski svet, v katerem je vse mogoče in v katerem se razkrivajo ljudje in stvari v pravi podobi. Prehodi iz stvarnosti v irealnost so v dramaturški kompoziciji po posebni režiserjevi zaslugi narejeni večinoma tako, da je sekvence baleta, barv, ljudi in glasbe nemogoče sprejeti kot nekakšne vložke, temveč kot razumljivo, sprejemljivo in utemeljeno nujnost. Oliva nam s svojimi spomini mimogrede pomaga narediti ta korak.

Omenil sem že fantazijsko invencijo režiserja, ki ga je tako prevzela, da je nekajkrat izgubil kontrolo nad seboj in naravnost užival v trenutkih, ko se ljudje razkrivajo pred samimi seboj in pred občestvom (nami). Če smem te nekontrolirane trenutke imenovati ustvarjalno slabost, jih Jasnemu rad odpustim zaradi obeh omejenih velikih prizorov, posebno zavoljo prefinjene poezije v ljubezenskem prizoru. Bolj me motijo nekateri prizori tretjega plana, v katerih si prizadeva še natančneje določiti situacije, odnose in ljudi, da bi vendarle ne prišlo do kakšnega nesporazuma... Znano mi je, da je Jasny po priznanju v Cannesu in po drugačnem odnosu do svoje ustvarjalnosti doma film popravil ravno na račun teh »didaktičnih« prizorčkov.

Kajpak je Jasnemu uspelo realizirati zamisel ob sodelovanju s spretnim in domiselnim ustvarjalcem, direktorjem fotografije Jaroslavom Kučero. Z barvnim filmskim trakom v svoji kameri je počel prave čudeže. Enako ni mogoče mimo dvojne vloge gledališkega silaka Wericha in mimo Emilie Vašaryove.

Le malo sem videl tako bogatih, pogumnih in predvsem mladostno svežih filmov, kot je Če pride maček. Tembolj smo veseli, ker je nastal na Češkem, in je, vse kaže, glasnik nove pomladi tamkajšnje filmske ustvarjalnosti.

Vitko Musek

PSYCHO

Ameriški film. Scenarij po noveli Roberta BLOCHA Joseph STEFANO. Režija Alfred HITCHCOCK. Fotografija John L. RUSSELL. Igrajo: Anthony PERKINS, Janet LEIGH, Vera MILES, John GAVIN, Martin BALSAM, John Mc INTIRE, Simon OAKLAND. Distribucija: Morava-film.

S Psycho Hitchcock nadaljuje tisto vsebinsko idejno zasnovo, ki jo je v določenem obsegu že nakazal v svojem poprejšnjem filmu Vrtoglavica. Gledalcu, ki je videl oba filma, gotovo ne bo težko zaslediti podobnosti obeh in s tem v določenem smislu njune medsebojne povezanosti in vzročnosti. Tako kot v Vrtoglavici mučijo Hitchcocka tudi v Psychu človekove duševne obremenitve, njegova psihološka razklanost in ujetost v iluzionistični krog njegove bolne fantazije in pa borbe za nadvlado med stvarnim in nestvarnim ter s tem tudi za njegov stvarni, psihofizični obstanek.

Očitno je torej, da Hitchcocka čedalje bolj zanima vse tisto, kar se dogaja pod varljivo lupino človekove zunanje podobe. Na to nas razločno opozarjajo nekateri znaki, ki jih Hitchcock vnaša v svoje filme, bodisi že takoj v začetku s posebnim simboličnim pomenom, bodisi tako, da jih vplete v pripoved, pa kasneje pridobe svoj specifični značaj. Nedvomno je eden takih njegovih elementov človeško oko, ki ga poveča do nadnaravne velikosti in projicira preko celotnega filmskega platna. Tako pridobi oko za gledalca kot najneposrednejši izraz psihe poseben, od same pripovedi ločen pomen, ki ga opozarja na to posebno avtorjevo vsebinsko orientacijo. Drugi karakteristični element te novodobne Hitchcockove usmerjenosti, ki ga zasledimo v Psychu, so ptiči. Gotovo ni gol slučaj, da se psihopatološki junak tega njegovega filma ukvarja s prepiranjem in nagatenjem ptic ne kot s hobbjem ali obrobno in malopomembno zabavo temveč kot z dejavnostjo, ki mu vsebinsko napolnjuje življenje. Ptiči so namreč v umetnosti že od nekdaj simbol duševne more in razrvanosti.

Seveda nas zanima, odkod to nenavadno nagnjenje mojstra thrillerjev do psihologije. Ali snuje svoje filme s pomočjo psiholoških zapletov in razpletov zgolj iz razloga, da bi močneje prizadel gledalca in vzbudil zanimanje, ali pa počne to iz povsem določenega namena?

Prva razlaga se mi zdi skoroda prepovršna, dasi utegne biti kos resnice v nji. Druga pa se mi zdi že kar malo predalekosežna.

Očitno je namreč, da je Hitchcockov prvi in glavni namen (če ne rečem edini) zabavati, šokirati, razburjati gledalca. Obvladati ta posel pa nikakor ni lahko. Da bi se ob tem ukvarjal še s kakšnimi drugimi nameni, si je potemtakem težko predstavljati.

In kje potem tiči vzrok tej njegovi nenavadni obsedenosti?

Menim, da moramo vzrok iskati v Hitchcockovem ustvarjalnem razvoju. To svojo tezo naj takoj podprem z ugotovitvijo (v kateri, mislim, se mi boste radi pridružili), da namreč Hitchcock nikoli ni ustvarjal takšnih detektivk, ki bi terjale od gledalca zgolj miseln napor in ki bi jih mogel v najboljšem primeru imenovati bizarne uganke. Zakaj več kot očitno je, da je v Hitchcockovih delih poleg duhovite konstrukcije zapleta in razpleta še vedno nekaj, in najbrž nisem daleč od resnice, če ta nekaj označim s človekom. Hitchcocku človek nikoli ni pomenil le mrtve figure, ki bi imela v filmu pomen zgolj zaradi svoje posebne funkcije in bi ostala zato popredmetena na povprečen fabulacijski element. Nasprotno, Hitchcocka je vselej zanimal človek kot osebnost, njegove etične kvalitete in vsi tisti njegovi notranji vzgibi, ki so ga pripeljali do nekega dejanja. Prav to pa je v njegovih filmih v maršičem tudi prekašalo njihovo sicer vedno spretno in napeto zamišljeno zunanje dogajanje. Odtod izvira tista svojevrstna simpatičnost njegovih filmov, saj nam Hitchcock med štrenami svojih zamotanih pripovedi vselej pove nekaj tudi o nas samih. In če se povrnem k zastavljenemu vprašanju, moram ugotoviti, da je bila psihološka analiza oseb že od nekdaj integralni del Hitchcockovega ustvarjanja.

Kakor že v nekaterih svojih prejšnjih filmih je Hitchcock tudi v Vrtoglavic izkoristil psihološki element za posebne dramaturške učinke. Toda tokrat je ta svoj prijem izpeljal z mnogo večjo jasnostjo in doslednostjo kot kdajkoli poprej. Vrtoglavica kot posebna psihična motnja ni zgolj posebna karakteristika osrednjega lika niti samo simbol človekove priklenjenosti in podvrženosti lastnemu psihičnemu svetu, ampak preraste celotno dogajanje in se gledalcu predstavi kot osrednji problem. Samo preko zmage nad vrtoglavo je namreč mogoče priti do rešilnega ključa.

Psycho pomeni v tej smeri še korak naprej. Hitchcock namreč tu ni uporabil neke psihološke situacije le kot eno izmed sestavin (pa tudi ne kot bistveno sestavino) pri dramaturški gradnji dogajanja, ampak jo je vzel že kot osnovo, na podlagi katere je razvil celotno fabulo. To pa pomeni, da je z razjasnitvijo psihološke situacije že dan ključ za razumevanje filma (kar je v nasprotju z Vrtoglavo: tu je razrešitev psihološkega problema — junakova odrešitev od vrtoglavo — še vedno le pogoj, dasi nujen, da se junak in z njim tudi mi lahko dokopljemo do končne rešitve).

Očitno je torej, da je Hitchcock v teku svojega razvoja (v katero ga je nedvomno silila večna nuja presenetiti gledalca vsakokrat z nečim novim) čedalje bolj raztezal na fabulo psihološki element, pri čemer je obenem stopnjeval njegovo težo do skrajne meje (katero je, se zdi, dosegel v Psychu z že psihopatološkim stajanjem). Posledica pa je, da se je psihološki del, s tem ko je privzemal čedalje večji fabulativni pomen, istočasno oddaljeval od svojih konkretnih nosilcev, dokler se ni naposled popolnoma osamosvojil in dokončno postal — fabula. Tako seveda pridemo do spoznanja, da gre za proces, v katerem je Hitchcock dosegel svojo lastno negacijo (kar je zlasti opazno spet v Psychu, kjer je etično in psihološko raziskavo že docela preseгла zunanja napetost dogajanja). Razumljivo je, da se zastavlja vprašanje, kam se bo sedaj usmeril Hitchcockov razvoj.

Odgovor na to pa nam dajo Ptiči.



FILM
ŠOLA
KLUBI

Otrok, televizija in cenzura

Ta kronika je povzetek predavanja, ki ga je prejšnji teden imela Elsa Brita Marcussen na sestanku nordijskih filmskih cenzorjev v Oslu. Avtorica kronike se ukvarja predvsem z vprašanjem, ali naj se otrokom med dvanaajstim in šestnajstim letom v večji meri omogoča ogled filmov, ki so bili doslej v glavnem namenjeni odraslim.

Precej nas skrbi dejstvo, da so na televizijskem sporedu filmi, prepovedani za otroke. Čeprav so oddaje pozno zvečer, kažejo raziskave v sosednjih nordijskih deželah, da gledajo te filme številni otroci osnovnošolske starosti. Zelo pa smo začudeni nad tem, kako malo se omenja dejstvo, da prikazuje televizija mladim v svojih sporedih spontano, nepobarvano in dokaj obsežno podobo sveta. Mislim, da bi nas moralo to dejstvo najbolj zanimati. Kot demokratična

dežela ne želimo, da se prav vse televizijske oddaje cenzurirajo. Odslej bodo torej rasli rodovi Norvežanov, ki se že v otroških letih iz oči v oči srečajo z rasnimi nemiri, sladkim življenjem, dramatiko vohunstva, z boji za politično oblast, letalskimi nesrečami in mnogimi vrstami človeške nuje. Otroci pa se na televizijskem ekranu srečujejo s svetom odraslih tudi v bolj pozitivnem kontekstu: na primer v sporedih z naslovom »Sodišče zaseda«, v aktualnih razgovorih

**PIŠE: ELSA BRITA MARCUSSEN
V NORVEŠKEM ČASNIKU
ARBEIDERBLADET ■ 1963**

o svetovnem nazoru in v filmskih portretih pomembnih osebnosti.

Ni še razvidno, ali bodo televizijska doživetja pomagala ustvarjati večjo jasnost, močnejšo družbeno angažiranost ter širše razumevanje soljudi in sočustvovanje z njimi, ali pa bodo zaplodila cinizem in otopelost, ker ljudje preprosto ne morejo vsak dan čutiti težav človeštva kot svoje probleme.

Ko je naš enajstletnik nedavno videl slike s pogreba izraelskega predsednika, je vzkliknil: »Mama, ali so ga umorili?« Da bi oseba na takem položaju in v tem delu sveta mogla umreti naravne smrti, tega ta otrok televizijske dobe ni verjel!

Takšna epizoda daje precej misliti. Naloga nas vzgojiteljev je, da se odločimo, kako bomo obravnavali deziluzionirani od-

nos do sveta in do odraslih, ki ga televizija verjetno ustvarja v mnogih mladih. Toda mar si nismo želeli, da bi bili mladi delžni prav znanja o družbi? Televizija je uslišala naše molitve nad vsa pričakovanja. Napaka je morda le v tem, ker se nismo domislili, da bo takšno znanje postavilo nas odrasle v kot!

Ali je torej moč vztrajati pri posebnem položaju filma kot predmeta za cenzuro? V kino dvorani pretvarjata močna koncentracija in množična sugestivnost filmsko doživetje v dogodek drugačnega kalibra, kot je televizijski kontakt. Zato se kinematografski filmi in televizija ne pokrivajo v celoti. Razumljivo pa je, da začenjamo dvomiti, ali so odločbe in merila cenzure pravilni. Na švedskem in Danskem se je razvnela diskusija o odpravi cenzure. Na Norveškem je

razpoloženjski val, ki je nastal v zvezi s prikazovanjem filma *Vprašanje 7* (religiozno navdahnjen, z ameriškimi dešnjem posnet film o razmerah v Vzhodni Nemčiji; v središču dogajanja je mlad sin nekega duhovnika) dokaz, da je po mnenju mnogoštevilnih mladina med dvanajstim in šestnajstim letom dovolj zrela, da sme gledati film s perečo vsebino in ideološkim konfliktom. Zal diskusija ni pokazala, ali bi se skupine, ki so spregovorile ob *Vprašanju 7*, strinjale s filmsko cenzuro, ko bi ta dovolila, na primer, angleški film *Whistle Down the Wind*. V tem filmu stoji konvencionalni verski nazori odraslih in njih trivialno življenje v dramatičnem nasprotju z globokim in domišljije bogatim verskim življenjem pri skupini otrok, ki so zaradi tega zelo težavni. Ali bi javnost soglašala s tem, da se dvanajst do šestnajst let starim dovoli ogled filma *West Side Story*, ki po svoje osvetljuje rasno vprašanje in na umetniško navdse dragocen način pojasnjuje, kaj mladim pomenita ritem in čustveni izraz? Ta filma bi po mojem mnenju morala biti dovoljena za mladino med dvanajstim in šestnajstim letom. Spominjamo se tudi, kako mnogim ni ugajalo, da je cenzura dovolila film *Ne obrčajte jim hrbta za skupino »U«* (mladina — prip. prev.). Vsi tudi nismo bili prepričani, da je »zeleno luč« za *Ano Frank* pravilna, čeprav po mnenju večine *Ana* s svojim poslanstvom sme zahtevati dostop do občinstva lastne starosti. Kakšno stališče bi eventualno filmska cenzura in starši zavzeli do poljskega filma *Rojstni list*, ko bi ga uvozili? Prikazuje židovske pogrome, lakoto in brutalnost SS-ovcev — vse skozi otroške oči. Film so nagradili na otroškem festivalu v Benetkah. A številni izmed tistih, ki jih štejemo med izvedence, menijo, da je ta film izključno za odrasle.

Ali imamo dandanes kak poseben razlog za konsekventno trditev, da so naši otroci med dvanajstim in šestnajstim letom zreli za ogled bolj »odraslih« filmov?

Da bi mogli odgovoriti na to vprašanje, moramo poprej vsestransko poznati obnašanje in način življenja te starostne skupine, posebej pa moramo vedeti, kakšen je odnos te skupine do filma in televizije.

Zdravniki dokazujejo, da je telesni razvoj današnje mladine hitrejši in da je mladina prejkot v starih časih spolno dozorela. Manj avtoritativna vzgoja povzroča večjo odkritost med otroki in odraslimi. Avtomobilizem in čarterski poleti omogočajo vedno številnejšim družinam z otroki, da spoznavajo tuja okolja. Na takih potovanjih ravna starši z otroki kot z bolj odraslimi kakor med šolskim letom. Podaljšano izobraževanje spravlja mladino v odvisnost od doma in šole prav do starosti dvajsetih let. Uveljavljajo pa se različne oblike dijaške samouprave in lastne odgovornosti. Sam slog življenja v naši družbi sili k temu, da dopuščamo vsem otrokom od starosti devetih ali desetih let naprej nekaj samostojnosti in določeno stopnjo prostosti. K temu dodajmo še vsakodnevno televizijsko hrano s slikami vrstnikov, ki povsod po svetu na lastni koži občutijo politične probleme. V južnih državah zbujajo rasne nemire vprašanje glede vstopa črnih otrok v šole. Tibetanski, korejski in alžirski malčki žive trdo in brezupno življenje beguncev.

Novjše švedske in finske televizijske raziskave so pokazale, da otroci v veliki meri gledajo televizijske sporede za odrasle in da jim le-ti bolj ugajajo. V norveških kinematografih opažamo, da angleški otroški filmi, posneti za mlade med sedmim in štirinajstim letom očitno niso več priljubljeni pri naših otrocih,

starih več kot deset ali enajst let. Angleški filmski in televizijski strokovnjak Roger Manvell je med predavanjem v Nordijski zvezi za film in televizijo celo rekel, da pravzaprav lahko opustimo proizvodnjo posebnih filmov in sporedov za otroke in mladino. S tem se nikakor ne strinjam. Nihče pa ne more mimo neizpodbitnih znamenj o tem, da žive naši otroci v svetu, kjer okolje in drugi činitelji v mladih pospešujejo zorenje in njih povezovanje s svetom odraslih.

S tem še ni nič rečenega o tem, kako uspešno se prilagajajo novim razmeram. V svoji veliki raziskavi o angleški televiziji je Hilde Himmelweit ugotovila, da močno kritizirani westerni očitno ne učinkujejo mladim v kvar, medtem ko puščajo kvalitetno gledališče in sporedi, ki jim je tema socialna debata, negativne sledove v dekletih, starih dvanajst do petnajst let. Ustrašijo se življenja odraslih, za katerega menijo, da mu ne bodo kos.

K previdnosti spodbuja cenzuro nevarnost, da bi otrokov um preobložili z bremenom problemov, katerih mladi človek še ni sposoben razumeti in jih še ne more pozitivno rešiti. Filmska cenzura more trditi, da prav tu zastavlja svoje mentalnohigienško delo. Z druge strani pa naj cenzura v sodbah upošteva, da s pretiranim varuštvom ne pomaga usposabljati otrok za življenje. Nekaj zanimivega so v zvezi s tem opazili italijanski psihologi. Italijanski otroci iz višjega srednjega razreda, katerim — da bi obdržali pri življenju razredni razloček — redkokdaj dovolijo izlete na lastno pest in skoraj nikoli ne dopuščajo prostosti ravnanja, navzlic enako visoki inteligentnosti ne uspejo v vrsti testov, ki jih obvladajo, na primer, ameriški in skandinavski otroci.

Še nekaj: če po mnenju cenzure za mladino med dvanaj-

stim in šestnajstim letom ni moč potrditi realističnih filmov, ki intenzivno prikazujejo odnos otrok do stvarnosti in do odraslih, bodo mladinski filmi skoraj izključno tistega žanra, ki je zanj značilna naslednja vrsta naslovov: O čemer vsa dekleta sanjarijo, Milijoni gospodične Millie, Sreča na potovanju, Veseli godci, Deklica in fotografski reporter, Skrivavnice, V ritmu, Dogodiščina na Floridi. Takšen mlečnozobi repertoar za mladino v starosti dvanajstih do šestnajstih let nas nujno spominja na vedno širšo debato o popkulturi in sovraštvu, ki ga opažamo pri mnogih mladih do vsega, kar ni površno in osladno.

Film, ki kot razgibana umetnost privlači mladino, je tisto sredstvo, katero zmore v posebno veliki meri posredovati mladini med dvanajstim in šestnajstim letom globoka doživetja. Zato pa mora ta mladina gledati izdelke režiserjev, ki jih gradivo angažira in ki hočejo povedati kaj bistvenega.

Osebo sem prepričana, da mora cenzura v večji meri kot doslej dovoljevati za skupino med dvanajstim in šestnajstim letom filme, ki lahko umetniško in čustveno poglobljajo znanje o družbi in ljudeh, kar televizija kalejdoskopsko že posreduje. Šola pa mora hkrati uvesti predmet »film in televizija«, ki bo pojasnjeval, kako producent ves čas izbira in obdeluje gradivo in kako režiser ustvarja v skladu s svojim prepričanjem in umetniškim temperamentom. Nič se ne sme pogoltniti surovo, gledalec mora zavzeti staljšče. Učitelj naj ne pridiga, kaj je po njegovem mnenju dobro ali slabo, pač pa naj v mladih z novimi vrednotami, ki jim jih pomaga v filmih spoznavati, širi register doživljanja in učence pripravlja do tega, da se s pomočjo diskusij in pripovedovanj o vtisih globlje vživljajo v gradivo.

Filmsko vzgojni seminarji v Bosni in Hercegovini

Filmskovzgojna prizadevanja v Bosni in Hercegovini so nam bila znana le površno. Iz časopisnih vesti ali osebnih stikov s posamezniki smo zvedeli, da začenjajo tudi tamkaj s sistematično filmsko vzgojo, da so imeli že nekaj seminarjev, ki se ne razlikujejo močno od naših, da obstajajo filmski klubi in da je v

Sarajevu podjetje Prosvjeta film, ki želi dvigniti kulturno ravnen filmskih gledalcev. Dozdevalo se nam je celo, da so ubrali pot, ki se od naše prav nič ne razlikuje. Pa le ni tako.

Medtem ko v Sloveniji sosvet za film in TV pri Zvezi Svobod in prosvetnih društev Slovenije organizira seminarje in želi za probleme filmske vzgoje zainteresirati čimveč zavodov za pedagoško službo in ko se ponekod zadovoljujemo tudi s poldnevniimi seminarji za prosvetne delavce, se bo v Bosni in Hercegovini kaj kmalu pojavila armada prosvetnih delavcev, ki so se udeležili enotedenskih seminarjev. Te organizira Prosvjeta film v Sarajevu. Zanimivo je dejstvo, da je pobudnik omenjene akcije distribucijsko podjetje za ozkotračne filme, ki meni, da je ena njegovih osnovnih nalog prav širjenje filmske kulture v BiH.

V preteklih dveh letih je to podjetje organiziralo kar 10 seminarjev, katerih se je udeležilo 450 profesorjev in predmetnih učiteljev materinščine. Predvidevajo, da se bo samo v letošnjem letu udeležilo seminarjev 1000 prosvetnih delavcev. Vendar pa odziv tečajev med semestralnimi počitnicami na Trebeviću, v Tuzli in Doboju kaže, da bo udeležencev verjetno mnogo več. Saj je bilo za seminar v Trebeviću toliko prijav, da so del tečajnikov prestavili na Ilidžo. Kljub temu pa so bili prisiljeni odbiti udeležbo na seminarju kar štiri-desetim prosvetnim delavcem. To množično zanimanje prosvetnih delavcev za filmsko vzgojo nas prijetno preseneča. Se bolj pa je razveseljivo dejstvo, da se je pri organizaciji tega dela Prosvjeta film najtesneje povezal z vsemi zavodi za pedagoško službo in z nekaterimi upravami kinematografov v BiH. Ta udeležba ni le moralna, temveč tudi materialna. Videti je, kot da se je obdobje prepričevanja o potrebnosti filmske vzgoje v BiH končalo. Sedaj je potrebno le izobraževati ljudi, ki naj mlade-

ga gledalca vzgajajo v šolah, klubih in kinematografih. To je bil cilj seminarjev na Trebeviču, v Tuzli, Doboju, Mostarju (april) in na Tjentištu (julij).

Delo seminarjev poteka v različnih smereh. Razdelitev prosvetnih delavcev v dve skupini — humaniste in naravoslovce — je pravzaprav vredna posnemanja. Kajti do sedaj smo skoraj vedno, ko smo govorili o filmskovzgojnem kadru v šolah, imeli v mislih predavatelja materinščine, ki naj bi bil že zaradi svoje orientacije najbolj uporaben za to delo. Seveda smo pri tem skoraj vedno mislili na estetsko analizo nekaterih filmov. Pozabljali pa smo na nujnost, da pred tem učenec film razume in tudi dojame. Dojel pa ga bo le takrat, če ga bo znal gledati. Tu je neogibno potrebna posebna priprava učencev za gledanje filma; potrebna je vizualna vzgoja. Ponekod se je sicer razširil mali kino, ponekod po šolah vrstijo kratke poučne in zabavne filme, vendar se ne zavedajo, kako so važni pri oblikovanju mladega gledalca. Z njimi učimo otroka opazovati, opažati in povezovati. Skratka, naučimo ga gledati film. Če želimo, da se učenec v osnovni šoli nauči film gledati, tedaj smo prepričani, da imajo vsi pedagogi šole pri tem iste dolžnosti, ki pa jih ne bodo posebej obremenjevale. In prav to je bila ena od nalog seminarja o uporabi filma in ostalih audiovizualnih sredstev pri pouku. V programu tega seminarja so se pojavile tudi teme: Filmska estetika in vrednotenje filma, Filmski jezik, Od zamisli filma, Premiere, Film in šola. Zaradi tega je posebni seminar za predavatelje materinščine lahko posvetil mnogo več časa oblikovanju pravega odnosa le-teh do filmske umetnosti.

Čeprav so bile v programu seminarja za člane filmskih in kinoklubov teme, ki naj bi koristile enim in drugim, nosijo ti seminarji le pečat kinoamaterizma. Mnogo bolj so zanimivi seminarji, ki jih prirejajo za

upravnike kinematografov. V Tuzli je bil že drugi seminar te vrste (v Sloveniji je bil do sedaj le eden s sedemnajstimi udeleženci, drugega pa smo morali žal zaradi maloštevilnih prijav odpovedati). Zanimanja je mnogo, pa tudi rezultati se že vidijo. Saj so mnogi kinematografi po lanskoletnem seminarju močno razširili mrežo svojih dejavnosti: nabavili so filmsko literaturo in ustanovili male filmske knjižnice za svoje področje. Še bolj zanimivo je dejstvo, da so nekateri upravniki kinematografov začeli boj za gledalca prihodnosti, ki bo tudi ob visokoumetniškem filmu polnil dvorano. Tako kinematograf v Kaknju prireja za mladino dvakrat tedensko posebne brezplačne predstave dobrih filmov, ki so opremljene z uvodi in po katerih je tudi razprava. Ta isti kinematograf je v svoji režiji organiziral seminar za prosvetne delavce tega kraja, da bi mu pomagali pri vzgoji mladega gledalca! Kinematograf v Tuzli pa je pripravljen za vsak film, ki ga Prosvjeta film opremi s kulturnim prospektom in ga izdaja skupaj s Prosvetnim servisom v Ljubljani, plačati 50.000 dinarjev. Seveda pod pogojem, da je to film visoke umetniške vrednosti. (Zdi se nam skoraj nemoogoče, da so kinematografska podjetja v republiki z manjšo kulturno tradicijo ubrala to pot, medtem ko v pusta in umazana predverja ljubljanskih kinematografov postavljajo glasbene skrinje.)

V skrbi za ljudi, ki naj v šolah prevzamejo filmsko vzgojo, se je pobudnik vseh teh akcij dogovoril z Višjo pedagoško šolo v Sarajevu, da je s svojimi sredstvi poslala 10 predavateljev in 30 študentov na te seminarje.

Tako odpirajo številna okna v svet filma prosvetnim delavcem, upravnikom kinematografov in mladini. Z velikim zanosom so začeli to delo in ne manjka jim vztrajnosti, da svoje zamisli pripeljejo do konca. Želijo pa doseči kolikor mogoče veliko. In tako je tudi prav.

TELEVIZIJA

SVETOVNI

Ljubosumno povezani s svojo televizijsko tradicijo so Britanci prvi sprožili idejo o splošnem svetovnem festivalu v želji, da bi, če že ne rekapitulirali skoraj tridesetletni razvoj pa vsaj demonstrirali sedanje stanje, razmere in možnosti v svetu maglega ekrana.

Tej ambiciji, na katere naravno samozaljubljenost so pritisnili plemeniti pečat, se je odzvalo trideset dežel z vseh petih kontinentov: deset dni je prek petnajstih posebnih monitorjev in velikega platna v Nacionalnem filmskem gledališču (National Film Theatre) steklo skoraj sto programov. Sto oddaj, ki jih tudi najbolj klena energija ne bi bila zmožna klasificirati v žanre niti po vsebini, kaj šele po obliki. Zavzeti udeleženec festivala je moral biti ne samo navdušen, ampak tudi dobro treniran, da je zmozel intelektualni in fizični napor, kakršnega si je težko predstavljati in ki se je enako intenzivno vlekel po celih deset ur na dan.

NIČ JI NI TUJE

Naravno je torej, da je prvo vprašanje: Ali so pričakovanja zadovoljena?

Odgovor je: Ne popolnoma, vendar je mogoče trditi, da je, ne glede na tako grobo in posplošeno oceno, vsakodnevno deseturno koncentriranje pred malim ekranom prineslo hvaležen nauk. V Londonu se je človek lahko pričel — v zvezi s televizijo — o nekaj bistvenih dejstvih, ki narekujejo jasno in popolnoma določeno pot televizije. Festival je dokončno odstranil še zadnji sled dvoma o vrednosti televizije kot popularne umetnosti ali kot idealnega reprodukcijskega sredstva. Sklepamo lahko — in londonski festival je pripomogel k takemu sklepu — da z izrazito prisotnostjo televizije živimo v novem svetu, ki je drugačen od sveta brez televizije. Kakor je iznajdba tiska pomenila odločilno revolucijo ne samo za determinirano civilizacijo, ampak za razvoj člove-

FESTIVAL TELEVIZIJE

štva nasploh v vseh njegovih manifestacijah in implikacijah, tako je tudi močno vsiljevanje televizije revolucija enakega pomena, morda pa še večjega; sredi ne živimo, čeprav je morda niti ne opažamo.

Ob tej idealni priložnosti smo lahko spoznali, da televiziji ni nič tuje: loti se lahko vsakega predmeta in vsake ideje, vsakega zagovora in vsake negacije, vse to lahko dela skrajno učinkovito z odkrivanjem poant, ki jim verjamemo, še preden smo se utegnili prepričati o njihovi resnični vrednosti. Nobenega področja človeške praktične ali reoretične dejavnosti, ničesar čutnega ali spekulativnega, vizualnega ali verbalnega ni izven njenih meja: televizija si je zmožna podrediti vsako manifestacijo ali sebe podrediti vsaki manifestaciji, med tema dvema skrajnostma pa izbira principe in metode, ki bodo dale najučinkovitejše rezultate.

TRIJE TOKOVI

Pa vendar, kljub dejstvu, da je vseobsegajoča in porabna na vsakem področju, ki ga hoče zavzeti, ali kateremu hoče služiti, je festival jasno pokazal, da se koncentrira v treh osnovnih tokovih — pri tem pa seveda ne zapostavlja vrste neizmernih možnosti, ki so pred njo v vseh domenah.

Trije osnovni tokovi, na katere se koncentrira in v katerih je doslej zares najbolj našla samo sebe, so igra, reportaža in revija. V prizadevanjih, da bi poglobila svoje prvotne izkušnje, ki so se v začetku nujno opirale na izkušnje starejših medijev, je bila televizija očitno prisiljena presajati že izdelane vzorce adaptacij gledališča in filmske literature, vzorce dokumentarnih filmov in revij music hallov s filmskega platna, katerih slavna tradicija je (morda) neponovljiva.

Izredno hitro pa se je pokazalo, da ima televizija posebne

lastnosti, ki ji omogočajo bolj osebni in tesnejši dostop na ta področja in ji dovoljujejo, da ustvari čisto nov stil brez precedensa. Glede iger se je na primer pokazalo, da lahko zelo veliko stori za oživitve realističnega gledališča, ki ga je pravo gledališče med eksperimentiranjem v zadnjih desetletjih skoraj povsem opustilo. Očitno je postalo, da televizija lahko popolnoma rehabilitira igralca, čigar vloga je bila zadnja leta zapostavljena ne le pri filmu, ampak tudi v teatru — v korist režiserja kot vrhovne in superiorne osebnosti.

Kar zadeva revijske oddaje, je televizija jasno pokazala svojo ambicijo, da bi razširila nekatera spoznanja, ki jih je tradicionalni musical s filmskega platna in z odra že izključil; zmogla je to zaradi svojih tehničnih sposobnosti in zaradi specifičnega značaja svojih programov, ki terjajo manj spektakularen pa bolj intimen stil. Tako je bilo mogoče z manjšimi vloženimi sredstvi, z angažiranjem ene same velike zvezde, ki je dobila svoj »shaw«, doseči izredno učinkovite rezultate.

Najbolj aдекватne in najbrižljantnejše rezultate pa je televizija dosegla na področju reportaže, kjer se ji je v kratkem času posrečilo preseči vse, kar sta glede aktualnosti, angažiranosti, učinkovitosti dosegla dokumentarni film in dnevno novinarstvo. Nekdaj je televizija uporabljala direktnost kot svoje glavno orožje in je improvizirala na kraju samem; potem se je odrekla neposrednemu prenašanju in se lotila bolj stiliziranih in sintetičnih oddaj, da bi jih uspešneje oblikovala. Tako je prišla do izraza njena sugestivna sila, nepresežena možnost odkrivanja tekoče življenjske realnosti. Z oblikovanjem osnovnega gradiva resničnosti v sintetično formo, s tem, da daje osnovnim življenjskim manifestacijam višji in trajnejši smisel, se ji je po-

srečilo odkriti in definirati življenjske resnice, ki imajo manj efemerno vrednost in dolgotrajnejši potencial.

FESTIVALSKI DNEVI: REPORTAŽA

V začetku se je festival izgubljal v poskusih, da bi našel pravi ton in da bi iz mešanice na desetine raznovrstnih programov potegnil osnovno nit. Dan — dva je bilo čutiti nihanja, temperatura se ni zvišala. Potem je festival nenadoma vztrepetal in se vzpel.

Nekaj usodnega, prvotnega, elementarnega ga je pretreslo iz globin, po njegovih žilah ko da je zaokrožila nova kri. Nenadoma je začel dajati tisto, o čemer so mnogi mislili, da bo pritrigan tolikim željnim pričakovanjem: podoba človeka in njegov položaj v svetu, njegov odnos do stvari.

Ta odnos je definiran kot spopad, kot tekmovanje in kot osvajanje; potem kot spreobrnitev. Ni mogoče, da bi človek, ko ustvarja svoj odnos do resničnosti in jo spoznava, ostal v tem življenjskem procesu nedotaknjen, nespremenjen; njegova čutila preskakujejo v novo kvaliteto, njegova misel odpira s pomočjo ključne besede vse jame z zakladi, njegova senzibilnost pa mu dovoljuje sprejemati svojo metamorfozo.

Ko je trenutek prišel, ni bilo nikogar, ki bi si ne bil prizadeval, da bi ga bil vreden. Madžari, Britanci, Holandci, Poljaki, Francozi, Japonci; eni z večjim, drugi z manjšim uspehom, vendar enotni v vivisekciji resničnosti in eliminiranju vsake patetike iz tega prikazovanja; složni v naporu, da bi njihovo pričevanje ne bilo samo prepričevalno, ampak zares resnično.

Britanec Dennis Mitchell si je vsa ta leta, odkar obstaja britanska televizija, prizadeval, da bi na mali ekran prenesel ne-

olepšano podobo sveta, o katerem se malo ve in malo govori. Pravijo, da je to danes najboljši dokumentarist britanske televizije (kako preprosto je definirati delo človeka, če živi v njem resničen navdih!), da je preprosto, odkrit in učinkovit pa takoj spozna tudi tisti, ki prvič vidi kako njegovo oddajo. »Jutro na ulicah« (Morning in the Streets), štiridesetminutna reportaža iz leta 1958, ki jo je BBC prinesel na festival, odkriva nesluteno, vendar ne nepredstavljivo podobo predmestja, koč, bednih sob v bednih bajtah, otroke na ulicah in ženske na pločnikih v četrtih, kamor turistov, ni nikoli, domačini pa zaidejo vanje morda po naključju. To je delavska četrt nekega industrijskega mesta na severu Britanije, ampak to ni bistveno: bistvena je otrplost, zakon naključja, pomanjkanje upanja in pasivnost duha; ekzistenca avtomatov, ki jim niso dostopna nikakršna čustva, kakršna ponavadi imenujemo človeška.

Pa Holandec Add Zonnefeld, s katerim sem se dolgo pogovarjal nekega večera po predvajanju njegove oddaje o duševno defektnih otrocih in o tem, kako jih usposablja za življenje odraslih v svetu normalnih. Ta reportaža je tako televizijska, se pravi tako učinkovita v svoji nesiljivi pretresljivosti, da je ne more nadomestiti nikakršna časniška kampanja, pa tudi dokumentarni filmi ne. Zares dobite vtis, da vas je nekdo, kakor nekoč Vergil Danteja, pripeljal pred strahotne prizore človeškega trpljenja in vam ni dovolil odvrniti pogleda. Ti prizori pretresajo, polnijo človeka z grozo kot prvotno in normalno reakcijo; postopno, neopazno, ne zato, ker bi vaša čutila opevala, ampak zato, ker se polnijo z nekakšno novo humanostjo, se angažirate, vsaj v duhu, v prizadevanju, da bi ti otroci vendar našli lučko v temi, ki jih obkroža. Add Zonnefeld mi je

pripovedoval o tej reportaži, ki jo je imenoval »Otroci našega ljudstva« (Children of our People), kako jo je snemal in se bojeval za to, da bi jo predvajali; ne zato, ker bi šlo za socialni problem, ki se ga vlada sramuje, pač pa zato, ker nam nekakšna nerazumljiva sramežljivost ne dovoljuje, da bi gradost izpostavljali dnevni svetlobi in spominjali srečne na to, koliko nesreče je povsod okrog njih. Gledalci morajo biti premagani — pravi Zonnefeld, mlad mož, ki na prvi pogled ne zbuja posebne pozornosti — pripravljeni morajo biti na sočustvovanje z nesrečnimi bitji na svetu, kjer žive. Nikar v tem poslanstvu, v katerem je velika možnost televizije, ne uporabljajmo trikov in efektnih parad: bodimo iskreni in resnični in nobena umetnost nam ne bo enaka.

Odkrivanje resnice ni pravica, ki bi jo bil kdo vzel v zakup. Vendar Poljaki, ki so to že dokazali s svojimi dokumentarnimi filmi, svojimi knjigami, gojijo pri tem nekakšno čudno strast, nekakšno slo, ki kakor da jih razjeda. Dva mlada avtorja, s katerima sem se tukaj srečal, sta zanimiva in vesela človeka, njune oddaje pa so stodostotno nevsakdanja kombinacija dokumenta, se pravi zunanjega, in navdiha, se pravi čustva, ki daje temu dokumentu pravo aromo in vznemirljivo dimenzijo.

V »Belem valčku« (White Waltz) je na primer detajl, ki je brez dvoma genialen. To je zgodba o pljučnih bolnikih v nekem sanatoriju nekeje v Zakopanah: okrog teh mož in žena, ki ležijo, spijo ali berejo na terasi, berejo »Zauberberg« ali se pogrezajo v svojo preteklost, so povsod hribi, na katerih se beli sneg. Niti beseda ni izgovorjena: vsi so ujetniki svoje bolezni, telesno ali duhovno. Nato pristopi bolničarka in prižge televizor, ki stoji na vidnem mestu na terasi. In razočarani ste v svojem banalnem pričakovanju,

da boste videli, kako se bolniki zbuja iz letargije, ker jih je privabil zabavni program. Ne: silhueta gora naokrog se potegne tudi čez mali ekran (to je samo okvir televizorja) in v trenutku razumete poanto. Niti televizija ne more razbiti samote teh ljudi: ta obroč gora, vidno utelešenje njihove tesnobe, jih stiska in vidijo ga tudi tam, kjer ga ni.

»Zasliševanje« (Investigation) je bolj trpko in funkcionalnejše: kot film-resnica kaže potek zasliševanja in sojenja skupini mladoletnih prestopnikov z obveznimi moralno-socialnimi podarki, ki spremljajo podobne demonstracije.

Madžari niso daleč od tega, čeprav ne predstavljajo problema ampak zgodbo. »Svet Anne Bogнар« (The World of Anna Bogнар) govori o slepi kmetici, ki se je, stara dvainpetdeset let, dala operirati in delno spet vidi. Zakaj se ni prej zatekla k zdravnikom in je tako pustila, da ji je življenje preteklo v temi? V kakšnih človeških in socialnih razmerah je prebila svoje življenje? Reportaža poskuša to pojasniti in vodi publiko v svet puste, samotnih kmečkih domov, kjer so leta komaj kaj spremenila. Tukaj velja eno samo pravilo: živeti tako, kakor so živeli nekdanji predniki, omejeni z obzorjem, ki ga ne moti niti grič. Anna Bogнар je navadna ženska kakor svet okrog nje; reportaža sugerira in gledalec prav dobro razume, da sprememba v njenem življenju kaže na možnost in neizbežnost sprememb, le čas je potreben. Morda se bodo zgodile šele z naslednjo generacijo in v novem desetletju.

Drugi odkrivajo resničnost, Francozi odkrivajo televizijo.

»Vzpon z južne strani na vrh Aiguille du Midi« (L'ascence de la sud face à l'Aiguille du Midi)

je enurna reportaža, ki jo je francoska televizija prikazovala ves dan 19. maja lani. Se pravi: prikazovala jo je sproti, ko se je dogodek odvijal, med rednim programom se je od časa do časa povezovala s to nenavadno pustolovščino v Alpah.

Tako se je televizija vrnila k svojim začetkom: snemala in oddajala je direktno ter s tem vodila svoje občinstvo na sam kraj v trenutku dogodka. Gledali ste nekaj prav tedaj, ko se je ustvarjalo, in spremljali dogajanje kot roman v nadaljevanjih: vznemirjenje so vam dajali v dozah in preskakovali mesta, ki ubijajo dramatičnost in reducirajo človeški napor na mehanično gibanje.

Kaj zmore televizija?

Lahko vas približa nenavadnemu merjenju sil med človekom in naravo pa tako vsaj vaš duh, če že ne telo, potegne iz varnosti vašega vsakdanjega zavetja. Res je, v začetku se sprašujete, čemu ti ljudje plezajo na vrh planine, pa še po njeni težji in nevarnejši strani, čemu prenašajo tegobe, mraz, snežni mež, ovire, v katerih tvegajo življenje? Ni treba bitij planinec niti ni treba poznati posebne psihe teh ljudi: televizija, direktna televizija vam daje esenco. Kaže vam prizor, ki je spektakularnejši od kakršnega koli spektakla in bolj dramatičen kot kakršna koli drama: boj človeka, da bi preživel in zmagal.

Takoj se domislite, da vas je ta tema vznemirjala v zgodovini, umetnosti, športu: zdaj pa jo prvič, ne da bi sodelovali in ne da bi vas bremenila dejstva postranskega pomena, gledate v življenju. Ločite nepotrebno od bistvenega, pa boste dobili ekstrakt, ki ga ne gre prezreti.

To je, ko da bi živo, vroče srce utripalo na vaši dlani.

FESTIVALSKI DNEVI: IGRE IN IGRICE

Ukoreninilo se je mnenje, da je igra najrepresntativnejša oblika televizije, da jo je treba obravnavati najbolj resno in spoštljivo. To je dejstvo, ki se ga bomo zmerom bolj zavedali. Kljub temu pa lahko postavimo tudi misel, da gre še zmerom za kompleks manjše vrednosti in za upanje, da bo navezovanje na gledališko tradicijo izrabilo prednosti te tradicije.

Tak predsodek se ne zadržuje v nacionalnih mejah in živi še zmerom, čeprav je pred kakimi desetimi leti Paddy Chayeffsky s svojim »Martyjem« ustvaril televizijski igri možnost, da začne pri drugačnih premisah. Kako se na različnih meridianih bojujejo proti predsodku pravisti, ki ga nosijo v sebi, smo lahko zanimivo in poučno spremljali na tem festivalu.

V prizadevanjih, da bi televiziji priborili status osme umetnosti, poskušajo posamezniki pri televiziji vsaj teoretično definirati nekaj, čemur pravijo specifični televizijski izraz. Čisto razumljivo je, da bi radi to definicijo projicirali na televizijsko igro, ker vidijo v njej ugodna tla, kjer bi se lahko ukoreninila.

Kakšne dimenzije je to zavzele v profilu festivala, ki je bil, glede na izvor udeležencev, zares svetovni?

Najprej dejstvo, ki zbuja začudenje, je pa naravno: samo desetletje je bilo potrebno, da od »Martyja«, v katerem še vsi vidijo ključno točko v razvoju televizijske igre, ni ostalo nič. Vendar je to negiranje Chayeffskega in njegove dramaturgije odšlo predalet, ker so zanikali tudi nekatera načela, ki bi bila za televizijo lahko zelo bogat rudnik. V prizadevanju, da bi hitro zlomila predsodek, je televizijska igra poskusila to storiti s tem, da se je vključila v

evolucijo modernega teatra, ne pa se ločila od nje.

Tako so bile vse inovacije, ki smo jih zvedeli na tem festivalu, predvsem tehnične narave. Adaptacije Orwella (»1984«, Britanija) ali Kafke (»Metamorfoza«, Venezuela) so se opirale na ekspresionistični film in ekspresionistično gledališče; Beckett je na televiziji (»Vsi, ki padajo« — Tous ceux qui tombent, Francija) ostal Beckett z malega odra. Delo »Kje se začenejo razlike« (Where the Differences begin), ki so ga Britanci nevsiljivo izvedli, pomeni spravo med socialnim filmom in angažiranim gledališčem (v precej poenostavljenem pomenu te besede). »Indiskretnost« (Indiscreet, Kanada) je monodrama, ki variira Becketta in Yonesca in si to bolj revno variiranje prizadeva napolniti s perfektno tehniko.

Po vsem tem bi lahko sklepali, da je televizijsko igro zajelo mrtvilo in da ji ni izhoda, dokler se ne bo rešila svojega kompleksa in dokler ne bo nehala posnemati. Odkriti mora svoj smisel in svojo funkcijo, da bo lahko določila svojo fiziognomijo.

Vse govori proti temu, da je avantgarda televizije. Tisto, za kar bi se lahko potegovala, bo reportaža dosti bolj opravila; znatno bolje od nje bodo zabavali spektakli, ki jih televiziji posebno danes ne primanjkuje.

Ima pa tudi televizijska igra svojo možnost in to je, da rehabilitira igralca in mu da priložnost, kakršne še nikoli ni imel. To lahko mirno trdimo. »Ljubimec« (The Lover) je novo delo Harolda Pinterja; videl sem njegovega »Hišnika« v gledališču in njegovega »Služabnika« (v režiji Josepha Loseya) na filmu. Vendar nikjer ni dal tako sijajnega materiala igralcem; to pa zato, ker je dal televizijsko igro za gled.

Igralci, ki o tem premišljajo, bodo morali potrditi, da postavljaja televizija drugačne zahteve kakor film ali gledališče. Zvočni film ne prenese mikro-igre, gledališče pa je sploh ne omogoča; televizija jo nasprotno terja. Po drugi plati zahteva film od igralca, da ustvarja iluzijo ali da vsaj sodeluje v njej; televizija terja, da jo razkrinkuje. To je razlog, zaradi katerega smo tako hvalili Predraga Lakovića v »Čevljevih iz krokodilove kože«, to je razlog, zaradi katerega bomo Allana Badela in Vivien Merchant (junaka »Ljubimca«) imenovali virtuoza na delikatnem instrumentu ljubezni.

FESTIVALSKI DNEVI: REVIJE IN SPEKTAKLI

Celo zadržano, resno festivalsko občinstvo se rado zabava: to je pokazal vzdih olajšanja, ki je pozdravil konec tistih programov, v katerih gre za važne probleme, in začetek zabavnih in revijskih oddaj.

Čehoslovaki so se že predstavili kot mojstri: odnesli so nagrado v Montreuxu za »Izgubljeno revijo« (The Lost Revue), in to je zadostovalo, da jih je London sprejel s spoštovanjem. Znano je bilo tudi, da Vzhodna Nemčija investira izredno velika sredstva za to vrst programa, ker bi rada s tem pridobila primat na tem področju, ki se je Nemcem že po tradiciji priljubilo. In končno, Italijani so zmerom budili velika pričakovanja: znano je bilo, na primer, da je ta za pesem in ples nadarjeni narod znel najuspešneje prenesti na evropska tla ameriški musical in mu dati nov smisel, novo obliko in nove možnosti zaradi svojega temperamenta in lastnosti, ki so enako posledica podnebja in nacionalne karakterologije.

Takoj je bilo jasno, da hoče program »Od melodije do melodije« (Von Melodie zu Melodie, Vzhodna Nemčija) narediti vtis

z monumentalnostjo in občasnim, brez dvoma učinkovitim vpletanjem posameznih domislic, ki so tesno zvezane s celoto. Televizijska sredstva so uporabljena filmsko: gibanje kamere, panoramiranje, žerjavi, geometrična pravilnost scenske postavitve, ritem, ki mu daje smisel precej prozorna fabula. Vse je bilo preračunano na zaslepitev: to se je tudi posrečilo, vendar nič več. Ko se človek zbudi, spozna, da nima nič v rokah.

»Temperamentna zabava« (Alta Pressione, Italija) — prav kakor nemški, je tudi to program iz serije — pa se nasprotno zavestno odreka monumentalnosti, čeprav je očitno, da ima enaka tehnična sredstva. Ta serija ni podobna italijanskim programom, ki smo jih tu in tam videli, ko so gostovali na naših malih ekranih. Walter Chiari je sicer res njihova duša in telo, vendar je njegova vloga podrejena jasni režijsko-scenaristični koncepciji, ki neizogibno in namenoma teži k romantičnosti in k specifičnemu razpoloženju, v katerem je precej poetičnega.

Mladi maturantje so pokazani v vseh spontanah manifestacijah mladosti, izredno ljubko: kako plešejo hully-gully, pa tudi kako zares iskreno in očarano poslušajo stilhe, ki jih briljantno bere Giorgio Albertazzi. Težko je opisati plastične, dinamične in mizanscenske vrednote tega programa: povejmo, da avtorji dajejo vsebinsko-likovni ekspresiji poln izraz in resnične estetske vrednote.

Končno, »Izgubljena revija« (Češkoslovaška). Oddaja je izredno polna fantazije, duhovita, z gagi, ki jih kar mrgoli in ki nikoli niso sami sebi namen; detajli, ki so vsak zase male mojstrovine, skupaj pa sestavljajo celoto, ki je, morda, tudi mojstrovina. Nikdar ne bi mogli pričakovati, da more kdo v okviru preproste vsebine, ki bi jo



Miha Baloh v prizoru iz Stigličeve TV filmske serije, ki nastaja v proizvodnji ljubljanskega televizijskega studia

bilo mogoče strniti v tri stavke, ustvariti tolikšno koncentracijo idej, rešitev in pomakniti meje možnosti zelo daleč naprej.

Po zaslugi vsega tega je londonski festival televizije v polni meri reprezentiral nivo in profil zabavnih in revijskih televizijskih programov. Morda bi bilo treba pripomniti, da si takih programov pri nas še nihče ni zamislil — kaj šele, da bi jih bil kdo uresničil — in prav tako, da humoristični serijski programi (končno je bil to le svetovni festival), kakršne pri nas negujemo, nimajo več šans nikjer na svetu.

NA KONCU

Tako se je festival končal brez navora, ker nagrad ni bilo. Toliko več energije je ostalo za republikulacije in ocenjevanje končnega uspeha. Tam smo delali tudi tisto, česar tukaj nisem mogel: znova smo obravnavali izobraževalne, kulturne, propagandne, diskusijske, pevske, biografske, spektakularne in druge oddaje. Kakor koli se namreč po tem opisu zdi, da je bil festival bogat in raznovrsten, je bil v resnici še dosti bolj prav zaradi tistega, o čemer tukaj nisem govoril.

ZA
AMATERJE

Rožnati realizem (z nekaterimi temnimi pegami)

PIŠE: MAJA SMOLEJ

ALI TRETJI
REPUBLIŠKI FESTIVAL
KINOAMATERSKEGA
FILMA



V splošnem iskanju prostih mest v majhni dvorani Doma elektrogospodarstva Slovenije se je po treh letih 15. februarja pričel festival slovenskega amaterskega filma. Tri leta so dolga doba in z vso pravico smo pričakovali bogato žetev. Kvantitativno je to vsekakor bila, saj je bilo vseh prijavljenih filmov kar 27. Kvaliteta pa je žal še preveč šepala, saj je žirija upoštevala le 14 prijavljenih filmov. Prevladovali so dokumentarci, ki so zasedli tri prva mesta.

Največ točk je pobral Slavko Jančar, član kinokluba Unikal iz Ljubljane. Njegova filma **KRALJESTVO SONČNEGA BOGA** in **MEDITERANSKI PARIZ** sta zasedla prvo in drugo mesto v kategoriji dokumentarcev na 8 mm traku. Oba je posnel na bližnjem vzhodu. Prvi se je ustavil med stebrovjem mogočnega Baalbeke pod vrhovi Libanona, drugi pa v Kairu in ob piramidah na robu puščave. Jančar

je mojster detajla, kompozicije, kjer zanju ne najde opornih točk, je izgubljen in nem. Njegova kamera zaživi šele med stebrišči baalbeškega kolosa, ko se lovi med sončnimi žarki in izrezljanimi kapiteli, zaživi v kairskem muzeju, ko radovedno zre v negibni, skrivnostni obraz Tutankamonove mumije in osuple zrcalne obraze obiskovalcev. Takrat spregovori z njej lastno govorico. Žal pa ni vedno tako. Prvi del diha le s pomočjo dobro napisanega besedila.

Med dokumentarci na 16 mm traku je prvo mesto zasedla **ZGODBA O PRAGI** avtorja Mirka Skoka. Kamera je na uspel način prevzela vlogo turističnega vodnika, škoda le, da te svoje naloge ni dosledno izpeljala. Vse prepogosto je klicala na pomoč gorjono besedo, ko znajo vendar oboki nad Vltavo, kipi na portalih, da, še celo cestni tlak, mnogo neposredneje govoriti. Drugo nagrado med 16 mm do-



avtomobilskih žarometov, polne police trgovin in višina naših domov so nas zazibali v slepo in gluho spanje... ne vidimo več podivjanega plevela na slovenskem Parnasu in ne uvelega cvetja na grobovih talcev.

Med igranimi filmi je bila izbira kaj klavrna. Zlate medalje sploh niso podelili. Srebrno je dobila IGRACKA Janeza Pokorna. Formalno okornost in neložne spodsrljaje je zabilasala prisrčna misel o ukradeni igrački, ki se sama od sebe vrne k obupanemu Jurčku. TORBICA istega avtorja je sicer bolj tekoče »zapisana«, vendar je za dober film, četudi amaterski, draga torbica v rokah »privlačne« igralke še vse premalo.

Tako so se odrezali Ljubljanci. Iz ostale Slovenije so prišli v konkurenco le še filmi koroškega kinokluba. Med najboljšie filme festivala moram vsekakor prišteti dokumentarec BENETKE VACLAVA BROMANA. Zasedel je sicer šele sedmo mesto, vendar razkriva izredno samoniklo in izrazito filmsko nadarjeno osebnost. Vse, kar nam je pokazal v svojem dokumentarcu, smo sicer že videli v neštetihi profesionalnih filmih. Toda važno je, da je to edini film na festivalu (slovenski mislim), ki zna in more govoriti brez besed. In to je njegova poglobitna vrednost. Bromanov film ni nizanje prikupnih sličic, ampak nenehno, čeprav včasih kar neokretno, gibanje. Kamera v njegovih rokah ni fotografski aparat in ravno to vzbuja upanje na bodočnost.

Tudi bronasto medaljo med žanrskimi filmi so odnesli Korošci. KAUKO, ČEBELICE IN MED je film, ki ne potrebuje dosti pojasnjevanja. Le eno samo misel bi dodala — morda bi kdo naših profesionalcev lahko zardel, ko bi ga gledal. Film 45-37 = 12 istega avtorja je vse preveč banalen, da bi se mogel uvrstiti kam višje kot le ob stran zadnjega filma Torbica.

Enoličnost nežno obarvanega slovenskega traku, ki ga je le nekoliko skalil Slovenski Parnas, je vzburlil gost iz Zagreba, Vladimir Petek. O nobenem od naših ne bi mogla reči, da je polnokrven filmski umetnik (morda bosta to postala Meglič in Broman), toda o Petku to lahko trdim z vsem prepričanjem. Predstavil se je s tremi kaj različnimi deli. MOST, ki formalno nekoliko spominja na zagrebško šolo, pripoveduje na naravnost pošasten način usodo človeka, ujetega med kolesje strojev. Zvija se med traverzami mostu, da bi našel pot v prostost, pa mu vedno zazija praznina nasproti. Vedno znova se zaganja med traverze, da bi prišel do človeka. PASTELNO MRAČNO pripoveduje prastaro temo o izgubljeni ljubezni, porušenihi iluzijah, samomorilskih mislihi. Ves sugestiven je v podobah, ves nov v izrazu, marsikje celo novatorski. Zadnji TRIO je pravzaprav še najbolj eksperimentatorski. Eksperimentira namreč s potrpežljivostjo gledalcev. Ker pa je to film človeka, ki smo mu za prva dva filma dali zaupnico, potrpiimo do konca. Morda bo dal nekaj novega tudi med risanimi filmi, čeprav se sedaj še kar preveč zgleduje po Normanu Mac Larenu in pri zagrebških profesionalnih kolegihi.

In ko na koncu premišljujemo o naših amaterjih (še bolj pa o naših profesionalcihi), nam vstaja v srcu plaho upanje, da bo oko kamere pogledalo tudi na zadnjo stran pisano potiskanihi razglednic s potovanj po Sredozemlju, po naši domovini, po našem mestu v teh letih našega skupnega zorenja. Šele takrat bo filmski trak govoril resnico.



NESPORAZUMI IN SLABOSTI

GEFF - ZAGREB 63

V Zagrebu je bil od 19. do 22. decembra 1963 v organizaciji Kino-kluba Zagreb »Genre film-festival« (GEFF). Glede na to, da »genre film« pomeni v jeziku filmskih amaterjev običajni sinonim za eksperimentalni film, nam naslov prireditve pove vse o namenu organizatorjev. Podnaslov festivala, ki poudarja, da je to srečanje filmskih ustvarjalcev — eksperimentatorjev, brez dvoma pomeni, da je GEFF predstavljal pregled rezultatov in eksperimentalnega iskanja jugoslovanskih filmskih amaterjev in da je takšna iniciativa zagrebškega Kino-kluba hvalevredna. Čeprav so bili na festivalu izven konkurence prikazani tudi nekateri profesionalni jugoslovanski filmi, ki po mnenju organizatorjev nosijo v sebi klice eksperimenta (risani in pa kratkometražni), se bom v tem stavku omejil le na filme amaterjev. Kot vzporedna manifestacija festivala so bili predvajani tudi filmi (kar jim je pred svojim neslavnim koncem v Zagrebu omogočila Jugoslovanska kinoteka) različnih avtorjev — eksperimentatorjev iz — filmske preteklosti. Vse to kot tudi trenutek v razvoju jugoslovanske kinematografije, v katerem se je tak festival pojavil (k čemer se mislim vrniti kasneje), je GEFF označevalo kot pretenci-ozno prireditev.

Največ filmov v uradni konkurenci so imeli amaterji iz Zagreba in Beograda. Njihovi filmi so festivalu dali tudi obeležje, pa čeprav so bile na GEFFu tudi stvaritve iz drugih mest, centrov našega kinoamaterizma. Ne le

zato, ker so bili njihovi filmi v velikanski večini, marveč zaradi mnogih skupnih potez lahko trdimo, da je bil GEFF v znamenju zagrebških in beograjskih amaterskih filmov.

Beograjski filmi (avtorji: Martinac, Pavlović, Rakonjac in nekateri drugi) so bili v glavnem starejšega datuma in smo jih po večini že videli na nekaterih prejšnjih amaterskih festivalih. O njih smo torej že oblikovali svoje mišljenje. V primerjavi z zagrebškimi avtorji jih označuje konkretnjša režija (ki pa kljub temu zadovoljuje le v izjemnih primerih), solidnejše poznavanje dramaturgije in večja okretnost v filmskem mediju glede na zastavljeno nalogo. Toda prav te naloge se nam ne zde estetsko odgovarjajoče in ne takšne, da bi moglo eksperimentiranje z njimi roditi vrednejše rezultate. Nasilno iskanje nenavadnega, shematizirana uporaba simbolov, predvsem pa poskusi ustvariti neki (estetsko in etično) nesprijemljiv svet, v katerem nam ostanejo skrite njegove vrednote, so nemajhnega pomena. Ne zmoreta jih prikriti niti tako »vsemogočni« in ob vsaki priliki uporabljeni frazi, kot sta »eksperiment« in »iskanje«.

Zagrebčani (Petek, Pansini in drugi), zagovorniki tako imenovanega »antifilma« so predvsem eksperimentatorji. Ker ob svojih filmih ne žele uporabljati besede umetnost, so tako na videz morda manj podvrženi kritičnim ocenam. Vse to so le iskanja, poskusi najti nove možnosti in temu podobno. Čeprav nepreten-

cioznost njihovih stališč po svoje ugaaja, smo jih dolžni odkloniti zaradi poslanstva, ki ga ima film in zaradi dejstva, da nas navsezadnje zanima le delo, ne pa, kaj avtor o njem misli. Delo mora živeti samostojno življenje in se samo boriti zase, če je to potrebno. Sele tedaj je mogoč kritičen pogled na smisel iskanj, predstavljenih v delu, na smisel avtorjeve poti pri eksperimentiranju.

Ko v teoretskih domnevah o svojem ustvarjanju (»Antifilm in mi« — publicirani razgovori ob filmu članov Kino-kluba Zagreb) proglašajo »redukcijo« vsega, kar v filmu obstaja, so nekateri teh avtorjev »šli tako daleč«, da snemajo filme o ničemer (to naj bi bila redukcija zgodbe) in to tako, da pred našimi očmi proicirajo obarvano ali belo ploskev (to naj bi bila redukcija filmskih sredstev). Tako »reducirani« filmi že sami v zadostni meri pričajo o nesmiselnosti takšnega eksperimentiranja. Le iz kurtoaznih nagibov lahko dodamo, da bi dosledno izvajanje »teorije o redukciji« pripeljalo do sklepa — da filmov sploh ni potrebno snemati.

Nekateri od avtorjev so v svojih eksperimentalnih stvaritvah poskušali »oditi dlje«, kot je to storil Norman Mac Laren. Toda zdi se, da je osnova njihovih poskusov v nepoznavanju in nerazumevanju Mac Larenovih eksperimentov. Mac Laren je namreč v svojih, brez dvoma simpatičnih in prijetnih, toda po našem mnenju precenjenih filmih skrčil svoje namere v dokaj ozke okvire: s sinhroniziranjem glasbe in slike, katere edini namen je bil vizualno dočarati glasbo in jo na neki način ilustrirati, je Mac Laren odvezel sliki prvenstvo med ostalimi elementi izraza. S tem je avtomatično zmanjšal, celo zavrgel možnost, da mu filmi ustvarijo polnovredno eksistencialnost, pri čemer Geffovci tudi toliko vztrajajo. Mac Laren je torej — z zavestno omejitvijo dosega svojih filmov — vzbujal neko ugod-

je ob istočasnem učinkovanju glasbe in slike (risbe), ki je svojo logičnost ustvarjala v ritmičnem ujemanju s sliko in tako našel neko novo (ne posebno dragoceno) kvaliteto.

Nasprotno pa njegovi nasledniki z GEFFa zavračajo sinhronost slike in glasbe, in medtem ko nam istočasno »bombardirajo« ušesa vsemogoči glasovi in šumi, gledamo na platnu metre in metre pobarvanega filmskega traku. Vsa ta zmešnjava daje vtis anarhičnega in v sebi nelogičnega dela, katerega noben kader nima zveze ne z zvočno kuliso in ne s kadri pred njim ali za njim. Dejstvo pa, da so avtorji teh filmov »šli dlje« od Mac Larena, ne spremeni našega vtisa o njihovih filmih.

Razen nekaterih zanimivejših poskusov ni GEFF prinesel ničesar novega, kar bi bilo tudi dragoceno. Po svojih rezultatih je GEFF ugotovitev slabosti in zgrešenosti jugoslovanskega amaterskega filmskega ustvarjanja in bi morebiti ne zaslužil posebne pozornosti, ker se pač vključuje v slabosti jugoslovanskega filma nasploh. Toda potrebno je opozoriti, da prav ta vsesplošna slabost našega filma daje GEFFu poseben značaj. Če bi bili namreč filmi, predvajani na GEFFu, ustvarjeni v nekem kvalitetnem filmskem okolju, se nanje sploh ne bi bilo treba ozirati. Bili bi pač dokaz nizkega nivoja filmske kulture svojih avtorjev — in nič več. Ker pa so jih ustvarili pri nas, služijo obnem za dokaz, kako nemogoče je z eksperimentom preseči neko vrednoto, dokler še ni niti ustvarjena. Toliko so bili eksperimenti iz GEFFa napak usmerjeni. Nekoliko so podobni Don Kihotovu boju z mlino na veter. V položaju namreč, ko še nismo obvladali filmske pismenosti, želimo z eksperimentom doseči nekakšno redukcijo. Eksperimentiranje in iskanje je mogoče le na podlagi dejstva, da se starega naučimo in tisto tudi obvladamo.

Zoran Tadić

STARI BOMO DVAJSET LET

I.

PIŠE: FRANCE ŠTIGLIC

Čas teče kot hitra voda in odnaša s seboj minule dneve, tedne, mesece, leta. Kadar se filmski delavci pogovarjamo o njih, obudimo premnoge dogodke in doživetja, ki niso zanimivi samo za nas, marveč so živa zgodovina rojstva in rasti slovenskega filma. Zal te razgovore le redko kdaj tudi napišemo. Spominov pa seveda po trajnosti ni mogoče primerjati z muzejskim arhivom, o katerem se pri filmu pogovarjamo že nekaj let, a ga še zmeraj nimamo, tako da se potaplja v pozabo marsikaj, kar bi morali ohraniti. Vendar neusmiljeni čas le opravi nekaj dobrega: zabriše grenkobe in razočaranja in pusti veselim trenutkom daljše bivanje. Zato je tudi moj pogled, ko se oziram na kratko življenje našega filma, vever in blago nasmejan, morda celo malo romantičen. Tak pa je najbrž vsak spomin na otroška in otročja leta. Tudi filmski.

KAKO SMO PRISLI K FILMU

Često mi pišejo mladi ljudje, kj bi bili radi filmski režiserji in igralci. Svoje želje utemeljujejo z neizpodbitnimi dokazi: »Rojen sem za film — od zibelke mislim na film — že od otroških let vem, da je samo film smisel mojega življenja.«

Moram priznati, da sam nimam tako čiste in zavestne filmske preteklosti. Res smo imeli doma staro škatlo na svečo in na ročni pogon — otroški filmski projektor, res sem kot dijak pisal reklamne plakate za kino Talija v Kranju, res sem rad hodil v kino, tudi naskrivaj, res sem se poizkušal v gledališki umetnosti — vendar ne bi mogel trditi, da sem bil rojen za film. Najbrž ima kar prav moja mama, ki je po enajstih otrokih postala nepoboljšljiv realista, in mi večkrat pravi, da bi si lahko poiskal kakšno pra-

vo, bolj pametno in dobro službo.

Po vojni smo se zbrali pri filmu, kot nas je prinesel vesel veter. Za »očeta slovenskega filma« je bil že v partizanih do ločen France Brenk. Dušan Povh in Ivan Marinček sta imela nekaj amaterskih izkušenj iz dijaških let, z Nikom Pavličem sta sestavljala znameniti »novomeški« tandem. France Cerar je bil fotograf v glavnem štabu, pri filmu je bil najprej ekonom in nas je zalagal z duševno in telesno hrano — filmskim trakom in UNRRA konzervami. Rudi Vavpotič je kopiral reklamne slike za distribucijo, ne vem pa, če je že imel brke in se vlekel zanje, kot se danes. Jaz sem se po prebolelem partizanskem tifusu, ki me je prikrajšal za prve dni osvoboditve, vrnil v Slovenskega poročevalca in nadaljeval svoje reportaže in črtice na zadnji strani, se nekaj časa potepal s Frontnim teatrom po Primorskem, mislil na gledališče in končno pristal pri filmu. Za menoj je privihral partizanski pesnik France Kosmač, pridružil se nam je tihi in pridni Mirko Grobler, nekaj časa je bil pri nas tudi Jože Gale. Večinoma smo sedeli v propagandnem oddelku Državnega filmskega podjetja DFJ za Slovenijo v Gregorčičevi ulici in pod vodstvom Kristine Brenkove razpravljali o filmu, hrabro pisali članke ter se pripravljali na tisti veliki dan, ko steče domača filmska proizvodnja.

Podjetje se je takrat predvsem ukvarjalo s podržavljanjem kinematografov. Produkcija pa je bila skrita v prostorih za filmskim platnom kina Union, imela je torej najbolj neposreden kontakt s filmsko umetnostjo. Od prejšnjega podjetja »Emona film« je podedovala nekaj skromnih tehničnih sredstev in arhivski material, ki je ohranil grehe okupatorja in njegovih domačih pomagačev. Prvi film nove proizvodnje je bil dokument Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, po-



Prizor iz Stigličevega kratkega filma
MLADINA GRADI

sneli so ga Rudi Omota, Metod Badjura in Janko Balantič. Takoj za tem je dr. Marjan Foerster dokončal svoj predvojni zapis o rojstnem kraju pesnika Franceta Prešerna O, Vrba, decembra 1945 pa je Rudi Omota ozvočil Badjurov že trinajst let stari film Triglav pozimi. Proizvodnja je torej slonela še na starih močeh. »Nova generacija« je začela s Filmskimi novicami in s Povhovim in Marinčkovim filmom I. zlet fizikulturikov v Ljubljani.

Jaz sem, še preden sem se do bro spoznal in ogledal, odšel v uk k rusko-jugoslovanskemu koprodukcijškemu filmu V gorah Jugoslavije, ki so ga snemali v Opatiji.

Tam sem odkril prvo filmsko skrivnost.

FILM JE NAJPREJ GIBANJE

Film se je sprva imenoval Vihar na Balkanu. Spriču umestne pripombe našega skladiščnika, da so ta vihar v glavnem povzročali le Jugoslavlani, medtem ko so drugi raje čakali, da bo mi-mo, so avtorji naslov spremeni-li. Kljub dobremu namenu je ta film pomenil le skromno »osvobodilno« darilo, vendar je bil za mnoge, tudi zame, prvo srečanje s filmsko ustvarjalnostjo, prvo spoznanje, kako je treba — pa tudi, kako ni treba — delati film.

Snemalna ekipa se je nepre-stano premikala. Posvetovanja so vzbujala vtis vojnega stanja, raznovrstna povelja so padala kot toča. Vstajali smo še v mra-ku, se naložili v automobile in na kamione (zraven je stal vodja snemanja z uro v roki) ter odbrzeli iz Opatije na Kastav, kjer je bil teren za snemanje. Ker smo snemali pozimi, filmska zgodba pa se je odigravala poleti — to, ali pa obratno, se pri filmu često pripeti — smo najprej pometli sneg s skal, po-stavili kamero, zvezali najmanj sto akumulatorjev, slekli igralce in že so zapokale puške in mi-ne. Potem smo čakali na sonce ali na kaj drugega, se pripravili in kričali, dokler ni padla ko-manda, nakar smo spet oblekli igralce, razvezali akumulatorje, pospravili kamero, naložili ka-mione in odhiteli na drug teren, kjer se je vse začelo znova. Bili smo gibčni, kolikor je bilo le mogoče — po konjam! — je veljalo za film in za ekipo.

Taka gibčnost je še leta po-tem ostala v naših filmih. Di-ректорji snemalnih ekip so bili

cenjeni in spoštovani po svojih sposobnostih hitrega transporta, magari brezglavega, po glasnih in odločnih komandah, po števil-nih telefonskih razgovorih, po kompliciranju enostavnega, po zunanjem vtisu in pompoznosti, dokler končno nismo spoznali, da nas je Slovencev le premalo in da nimamo dovolj denarja za tak stil filmske ustvarjalnosti. Z njim se bahamo v glavnem le še pri koprodukcijah, za kar nas tuji producenti močno cenijo, saj jih nič ne stane.

Film V gorah Jugoslavije je režiral Abram Room, veteran ru-skega filma, a le ni bil Mihailo Romm. Strastno je skušal uve-ljaviti ustvarjalno vzdušje, kar pa se mu zaradi revne filmske zgodbe, ki je bila slaba kopija Čapajeva, in zaradi raznolikosti ekipe ter zmešane organizacije nikakor ni posrečilo. Prav gan-ljivo je, kako koprodukcija vpli-va na umetniške pretenzije, da se največkrat zreducirajo na eksotične zanimivosti, narodne noše in lepe motive, prilagojene skromnemu okusu nezahtevnega gledalca.

Presenetljivo miren v tej ba-bilonski zmešnjavi je bil snema-lec Edvard Tisse. Z zanesljivo roko je vrtil ročico kamere, oce-njeval oblake in sonce, iskal kompozicije slike in po snema-nju v salonu igral šah. Včasih nam je pripovedoval o prvih ča-sih sovjetskega filma, o svojih reportažah v dnevih revolucije, o tem, kako je lovil s filmsko kamero Lenina na govorniškem odru, o dolgoletnem sodelovanju z Eisensteinom, o skupnih fil-mih in potovanjih — o vsem tistem, kar je takrat pomenilo najboljše v sovjetskem filmu. Razlagal nam je perzijske mini-ature, zlati rez in kompozicijo svoje slike in nam tako dal prve filmske vrednote, o katerih smo lahko razmišljali.

Nemirni duh v ekipi je bil Bo-ris Svešnikov, režiserjev asistent, cirkusant in avanturist, ki je ogromno vedel o filmu in je so-deloval pri mnogih snemanjih. Zanj so se topli vsi režiserji,

saj je bil izvrsten pomočnik, znal pa je odigrati tudi vsako epizodno vlogo, če je bilo treba. Bil je vnet za vsako šalo ali neumnost, če je bila le ugodna priložnost. Brez pomisleka je vtaknil mrtvemu četniku-lutki v usta prižgano pipo, ki se je miroljubno kadila, ko jo je med posnetkom igralec Mordvinov dvignil na silnih rokah, da jo vrže v prepad. Vsa ekipa je onemela, Svešnikov pa je dobro vedel, kako mora razvedriti režiserja, ki mu je ta dan vse hodilo narobe in je letal po sceni kot spuščeni lev, da bo napetost med snemanjem popustila. Svešnikov je tudi vedel, zakaj postane režiser slabe volje, kadar se med snemanjem ves razgret obrne in vidi brezdjelje za seboj. Naučil nas je umetnosti »angažiranosti« (stegnil si vrat ali pograbil prvi zabož ali rekvizit, ki ti je prišel pod roke) in ustvarjal iz ekipe ganljive žive slike, a s temi šalami je le vzbudil interes, ki je počasi postajal pristen in zavesten. Znal je nešteto dobrih in zabavnih umetnij, sovražil je dolgčas in najbrž preganjal grenkobo, ker je bil vse življenje asistent, nikoli pa ni sam režiral filma.

V ekipi so študirali režijo tudi Vjekoslav Afrić, Nikola Popović in Gustav Gavrin. Kulturni in družabni Afrić je v filmu tudi igral, učitelja-komisarja — in že razmišljal o svojem filmu Slavica, Nikola Popović je prevajal režiserjeva navodila v sočno hrvaščino, Gavrin pa se je z zmeraj prižgano cigareto v ustih pametno zadrževal v ozadju. Jaz sem prišel poslednji, pa še najmlajši sem bil. Bil sem četrti asistent (jugoslovanski) in so me sprva uporabljali za slabe neugodnih sporočil. Moral sem povedati režiserju, da na primer še ni statistov, da smo vzeli s seboj napačni kostum, da smo pozabili puško glavnega igralca, da maska še ni gotova... vsak snemalni dan mi je dal obilo dela. Ker nisem znal rusko, je bila moja asistenca seveda močno tragikomična, dokler nisem

zbral vsega poguma in ruskih besed ter se pritožil nad svojo nehvaležno dolžnostjo.

Odtlej sem bil »pravi« asistent režije. Ko smo odšli snemat v Planico, sem lahko vodil partizansko kolono skozi globok sneg skoraj do Tamarja in nazaj, lovil sem po Ratečah statiste, katerim sta sneg in mraz ohladila prvo navdušenje, da igrajo v filmu in so drugega dne raje ostali doma in se poskrili, držal sem za rep letalo, ki so ga volji vleкли pod veliko skakalnico, da bo tam pihalo burjo in sneg na partizane (zraven sem si domišljal, da se tako ne more prevrniti, medtem ko je hodil pilot letala za menoj in preklinjal sebe in svoje rojstvo — kdo je še videl kaj takega!), potem metal sneg pod propeler, se podil do statistov in spet nazaj do režiserja — kaj hitro sem torej spoznal, da je filmska režija narporno ustvarjanje.

V ekipi sem se srečal s tremi veterani našega filma, Antonom Smehom, Rudijem Omotom in Dimitrijem Macarolom. Smeh je bil požrtvovalen in prijeten sodelavec Tisseju, tudi on je zanesljivo vrtel kamero kar z roko. Njegova posebnost so bili zanimivi zornji koti, ki pa seveda v odrejenem stilu filma niso mogli priti do izraza. Omota je gledal tehniko, s katero smo snemali in razmišljal, kaj bo novega napravil doma, Macarol pa je bil kralj osvetljave, upravljal je svetlobne plošče in reflektorje ter znal še tisoč drugih umetnij, od katerih so mu bile pozneje nekatere celo v napoto. Pozneje v Ljubljani so Smeh, Omota in še Metod Badjura odkrili našim vročim mladim glavam marsikatero filmsko skrivnost in potrpežljivo prenašali našo neučakanost, včasih tudi brezobzirnost.

Tako sem pri filmu V gorah Jugoslavije dojel prvo filmsko učenost. Šola je bila predvsem praktična. Dopolnili so jo razgovori s Tissejem in študij debele knjige Kulešova o režiji, ki je — bila je edina v ekipi —



ljubosumno romala iz rok v roke. Ko sem odhajal v Opatijo, pravzaprav še nisem vedel, kaj bom sploh pri filmu delal. Vrnil sem se kot »strokovnjak« za režijo. Moja filmska šola je bila s tem že končana.

PRVI KORAKI

Najprej je bil dokumentarni film.

Čas je kar prekipeval dogodkov, ki jih je bilo treba zapisati na filmski trak. Filmske novice so pokazale prvi obisk maršala Tita v Ljubljani in veličastno zborovanje na Kongresnem trgu. Naslednja številka je že zajela življenje v raznih krajih dežele, Rašico, Bazovico, kraje onkraj Soče, Krško polje, dva kratka filma pa sta bila posvečena I. fizikurnemu zletu v Ljubljani in Koroškemu festivalu v Guštanju. V arhivu pa je bil tudi material, ki ga je bilo treba soočiti z narodno obtožbo. Nastal je film Maščujmo in kaznujmo. Scenarij, ki sem ga napisal za ta film, je bil zasnovan na domobranski prisegi nacističnemu generalu Rössenerju, protikomunističnem zborovanju v Ljubljani in nekaterih drugih dokumentih izdajalskega in protiljudskega početja domačih kvilingovcev. Z Antonom Smehom sva posnela nekaj dopolnilnih prizorov. Spominjam se, kako sva ležala v travi v Dragi pri Begunjah in lovila oblake, ki so se počasi premikali nad gorami. Po dolgi diskusiji sva poskusila posnetek z dvanajstim ali celo devetimi slikami v sekundi. Ko sva radovedna sedela v projekcijski sobi, so bili oblaki prekrasni, toda pozabila sva na travo v ospredju, ki nama je zdaj kar migljala pred očmi.

Prvo pravo snemanje, ki je bilo zrežirano, je bilo pripravljeno za kratki film Pet let OF. Posneli smo napad na vlak in še nekaj drugih drobnih partizanskih prizorov. Železnica nam je posodila vlak, vojska nam je dala borce, naložili smo rekvizite in kamero, zraven pa še



Delovni posnetek s snemanja jugoslovansko-sovjetske koprodukcije V GORAH JUGOSLAVIJE. Od zgoraj navzdol: naš prvi poklicni snemalec Anton Smeh, režiser Abram Romm in snemalec Tisse.

sodček piva in se veselo odpe-
ljali na snemanje proti Škofljici,
kjer je bil izbrani teren. Tam
smo pod tračnice postavili mi-
no, seveda na pravo, in se pri-
pravili za posnetek. Strojvodja
in kurjač sta s sumečimi očmi
opazovala naše početje. Najbolj
ju je razburjala mina. Mar ni-
smo razdejali dovolj vlakov že
v partizanih? Mar nam ne manj-
ka lokomotiv? Razen tega pa
nista tako neumna, da se bosta
pustila pognati v zrak! Nobeno
prepričevanje ni pomagalo. Mo-
rali smo odstraniti mino. No, ju
bomo že ukrotili, smo si mislili!
Delali smo se, kakor da snema-
mo, vendar je strojvodja vlak
previdno ustavil že pred me-
stom, kjer je bila prej mina.
Nista nam zaupala. Ko je vlak
odpeljal nazaj v predor, smo
brž postavili mino, le mnogo bli-
že kot prej. Sledil je prizor, do-
kaj zvest tistim v partizanskih
časih. Strojvodja in kurjač sta
jo takoj po mini urno pobrisala
in kričala, naj partizani za bož-
jo voljo nehajo streljati. Nazad-
nje smo se pobotali ob sodčku
piva. Vojaki in oba železničarja
pa so prvič dognali, da je pri fil-
mu »vse ena goljufija«.

V tistem času sem napisal še
nekaj scenarijev, ki pa niso pri-
šli do realizacije. Podjetje je
celo že razpisalo natečaj za teme
igranega filma. Z Igorjem Tor-
karjem sva pobrala nagradi,
menda 6 in 4 tisoč dinarjev, če ne
še manj. Moja zgodba za kratek
igрани film je pripovedovala
o partizanski bolnišnici, na kate-
tero sem imel dovolj spominov.
Kot se je pokazalo tudi pozne-
je, na natečaju nagrajenih sce-
narijev tako nikoli ne posname-
jo. Tako je tudi Eden od mno-
gih (tak naslov je imel) z mno-
gimi drugimi na porumenelih
papirjih samo še spomin na stare
čase. Izdelali smo tudi načrt
za snemanje partizanskih kra-
jev in njihovih dokumentov.
Prav škoda, da filma nismo po-
sneli, ohranili bi mnoge stvari,
ki so pozneje propadle in se jih
zdaj komaj še spominjamo.

Filmske novice so se razrasle
v Obzornik, revialno filmsko
obliko, ki je bil nekaj let naša
kontinuirana proizvodnja. Na
sto metrih filmskega traku smo
skušali zaokroženo obdelati po-
samezne teme in pri tem po-
iskati nove izrazne možnosti, ta-
ko da Obzorniki niso samo do-
kument časa, marveč tudi rasti
nas vseh, ki smo tiste čase delali
pri filmu. Prvi Obzornik, ki je
izšel julija 1946, je bil v glavnem
posvečen praznovanju pete ob-
letnice Osvobodilne fronte, dru-
gi, ki mu je sledil še v istem
meseču, pa je že povezal sedem
različnih tem, od katerih mi je
še danes ostala v spominu Sv.
Križ, najstarejša ribiška vas.

Snemalne ekipe so prepotovale
in prehodile vso slovensko zem-
ljo. Vračale so se s posnetki vseh
področij novega življenja. Bili
smo otroško navdušeni in senti-
mentalni. Opevali smo kmetij-
ske zadruge in njihove uprav-
nice, prešteli vse lopate obrnjene
zemlje, kole v vinogradih in kure
po dvoriščih, pokazali vsak nov
stroj, udarnike, zidarje in ru-
darje, otroška zavetišča — skrat-
ka vse, kar nam je prišlo pred
oči in se nam je zdelo zgodo-
vinsko pomembno. Zraven smo
pisali romantične tekste, sešte-
vali delovne ure in presežene
norme — nič ni lepšega, kakor
če danes sedeš v projekcijsko
dvorano in gledaš in poslušaš
stare Obzornike!

Država nam je plačevala stro-
ške kar po posnetih metrih film-
skega traku. In v majski paradi
smo nosili transparent, na kate-
rem je bilo ponosno zapisano,
koliko metrov filmskega traku
smo posneli v tistem letu.

O, blaženi časi!

Prostori za unionskim plat-
nom so postali naš drugi, če ne
prvi dom. Kadar je kdo od nas
prinesel s terena posneti mate-
rial, sploh ni šel več domov.
Viseli smo v razvijalnici, poma-
gali vrteti lesena vretena, na
katerih je bil napet film, in ko-
maj čakali, najprej, da vidimo,
kaj smo posneli, nato pa, kaj
smo zmontirali.

Tako je nastal tudi film Mladina gradi.

S snemanjem smo začeli avgusta, oktobra pa smo že imeli premiero. Z Marinčkom in Badjuro smo najprej snemali obnovo belokranjske železnice. Badjura je imel še svojo malo, staro kamero, na katero je najbrž posnel še Bloške smučarje. S Smehom sva z rdečim filtrom pričarala večer ob tabornem ognju, s Cerarjem pa sva še zdaj ponosna na posnetek z zrcalno sliko mladinske brigade, ko gre z zastavo ob vodi na delo.

Film je bil doma nagrajen s tretjo nagrado, leto potem pa je na festivalu kratkega filma v Benetkah prejel Bronastega leva. Najbrž je to prva jugoslovanska mednarodna nagrada.

Proračun filma je za današnje čase naravnost romantičen:

Filmski trak	19.065 din
Kemikalije	7.375 din
Potni stroški in dnevnice	27.500 din
Plače	18.590 din
Honorarji	21.000 din
Izredni stroški	5.000 din
S k u p a j	98.530 din

Film je bil dolg 515 metrov.

Vsak od nas je posneti material in pozneje film takoj pokazal tovarišem. Ocenjevali smo, razpravljali, dokazovali, se prepirali, bili smo ustvarjalna sredina, ki jo danes tako pogrešamo. Pomagali smo drug drugemu, družil nas je skupen interes, sami smo bili programski oddelek, in kljub temu, da še ni bilo delavskega upravljanja, upravljali. Imeli smo sicer komite za kinematografijo v Beogradu, Komisijo za kinematografijo v Ljubljani, direkcijo podjetja, vendar te administracije, razen v izjemnih primerih, nismo čutili. Jedro podjetja smo bili mi, filmski delavci, in smo se za ta naš film složno in hrabro borili. Seveda smo bili veliki optimisti. V petletnem planu smo zapisali, da bomo že leta 1951 snemali kar pet igranih filmov hkrati. Drago Segarja je

povedal o petletki slovenskega filma v brošuri O našem filmu leta 1948 takole:

»Kakor domača filmska proizvodnja se bo povečala tudi tehnična baza. Slovenska filmska produkcija bo dobila svoja poslopja s prostori za upravni, umetniški, tehnični kader in za delavnice, izgradila si bo moderen laboratorij z veliko kapaciteto in si omislila vse aparature, ki so potrebne za normalno, ekspeditivno in kvalitetno delo v tistem obsegu, ki je za našo produkcijo določen. Hkrati se bodo gradili tudi ateljeji, ki so potrebni za snemanje umetniških filmov. S tem bo tudi Slovenija dobila svoje tako imenovano »filmsko mesto«, osnovo za širok razmah naše filmske produkcije in s tem tudi obogatitev celotne slovenske kulture.«

Slovenska filmska proizvodnja je začela v prostorih za union-skim platnom. Potem se je razširila na bivši Akademski dom. Atelje je bil v nekdanjem sokolskem domu v Trnovem, zraven njega smo z udarniškim delom zgradili prostore za obdelavo filma. Dom smo morali vrniti fizikulturi, počasi so nam rekvirirali še provizorije. Slovenska filmska kultura pa se je preselila v karmeličanski samostan v Mostah, zatem pa v sorodne prostore v jezuitsko zapuščino pri sv. Jožefu, kjer je še danes Filmservis. Triglav film stanuje v Smoletovi ulici. Viba film pa prezeba v kletnih prostorih v Gregorčičevi ulici. Tehnična baza je zastarela in neurejena, atelje je v cerkvi, provizorij. Od filmske dejavnosti dobro vozi edino distribucija. Toda ta po naših zakonih spada med trgovska podjetja in trgovina nasploh dobro živi.

Tri petletke so pretekle.

Takrat še nismo vedeli, kako. Vse je bilo še pred nami. Bili so časi, ki jih v šali in zares imenujemo »zlata doba« slovenskega filma.

V tej zlati dobi smo posneli tudi prvi slovenski zvočni film po vojni Na svoji zemlji.



Sophie Daumier in Guy Bedos
v Baratierovem filmu
POPOPRANI BONBONI



Slika na naslovni strani: S snemanja filma DO ZADNJEGA DIHA. Godard daje navodila
snemalcu Raoulu Coutardu. Na sliki sta tudi oba glavna igralca Jean Seberg in J. P. Belmondo

IZ VSEBINE PRIHODNJE STEVILKE: Problemi filmske kritike —
XI. festival dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu
— Žika Bogdanović: Televizija in JAZ — Kritike: Živeti svoje živ-
ljenje; Goli otok; Ločitev po italijansko; Navaronska topova; Hudi-
čevo oko; Ognjena leta



ekran 64

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

Vukotičevo posvetilo jubilej
mu festivalu kratkega filma
v Oberhausnu. Tema tri min
risanke je geslo festivala
POT K SOSEDU

WEG ZUM NACHBARN



OBERHAUSEN

X

OBERHAUSEN